



## Moda femenina y simbolismo a fines del siglo XV en la *Piedad Desplà* de Bartolomé Bermejo

Ester Torredelforth<sup>1</sup>

Recibido: 08 de enero de 2021 / Aceptado: 26 de marzo de 2021

**Resumen.** El artículo realiza un análisis de la indumentaria femenina a través de un estudio de las piezas representadas por Bartolomé Bermejo en la *Piedad Desplà*, haciendo hincapié en los detalles a través de los cuales puede percibirse la moda de finales de siglo XV. De forma paralela se procede a realizar un análisis tanto de los símbolos a los que responde la elección de las prendas representadas como de sus materiales, así como las influencias culturales que influyeron en su ornato. Estos aspectos muestran una nueva razón para avalar la excepcionalidad de esta pintura, ofreciendo un ejemplo de la contribución que el estudio iconográfico de la indumentaria puede aportar en la reconstrucción de la Historia de la moda.

**Palabras clave:** Bartolomé Bermejo; historia de la mujer; indumentaria; viudas; moda; corona de Aragón; Cataluña.

### [en] Women's fashion and symbolism at the end of the 15th century in Bartolomé Bermejo's *Piedad Desplà*

**Abstract.** The article analyses women's clothing by focusing in the pieces represented by Bartolomé Bermejo in *Piedad Desplà*. The painting display many details that allow to study the fashion of the late 15th century. The article both addresses the symbols to which the choice of garments and the materials respond and the cultures that influenced their ornaments, and confirms the exceptionality of this painting, demonstrating how much information can be extracted through the analysis of the clothing.

**Keywords:** Bartolomé Bermejo; women's history; clothing; widows; fashion; crown of Aragon; Catalonia.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Bartolomé Bermejo. 3. Las viudas en la Cataluña del siglo XV. 4. El hábito de la Virgen. 5. El manto de la Virgen. 6. Los complementos. 7. La moda de finales de siglo en la *Piedad Desplà*. 8. Conclusión. 10. Bibliografía

**Cómo citar:** Torredelforth, E. (2021), Moda femenina y simbolismo a fines del siglo XV en la *Piedad Desplà* de Bartolomé Bermejo, en *En la España Medieval*, 44, 425-443.

## 1. Introducción<sup>2</sup>

El vestido *nos habla*, muchos son los que así lo afirman<sup>3</sup>, y a través de la sociología de la moda es posible acceder a la idiosincrasia del momento. Michel Pastoureau

<sup>1</sup> Investigadora independiente. Dra. en Historia del Arte por la Universitat Rovira i Virgili.  
[torredelforth@gmail.com](mailto:torredelforth@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-0887-6456.

<sup>2</sup> Todas las ilustraciones han sido elaboradas por Ester Torredelforth ([www.torredelforth.com](http://www.torredelforth.com)).

<sup>3</sup> El estudio de la indumentaria como herramienta semiótica cuenta con una bibliografía extensa. Véase García Marsilla, "La moda en el vestir", pp. 231-233; *idem*, "La moda no es capricho", pp. 71-88. Martínez Barreiro,

afirmó que la indumentaria era una fuente de primer orden para conocer las implicaciones ideológicas de una sociedad, por cuanto se establece como el soporte de sus signos y símbolos<sup>4</sup>. Es, en definitiva, una herramienta de representación de los grupos sociales, incluso en la actualidad<sup>5</sup>. La historia de la indumentaria es una fuente inagotable para el análisis de la semiótica social, la semiología personal, la ideología y la situación económica del momento que la crea<sup>6</sup>. Las prendas, los materiales con los que eran elaboradas, así como los estilos escogidos para su aderezo, se establecen en la actualidad como una herramienta de acceso a la forma de pensar de las sociedades del pasado.

Dado que la historiografía ha demostrado la relevancia de esta perspectiva, es natural que nos preguntemos por las realidades que subyacen a las representaciones de la indumentaria más representativas de fines de la Edad Media en el ámbito peninsular. En este sentido, buscaremos analizar desde esta perspectiva una de las obras más representativas del arte de la Corona de Aragón en el ocaso de la Edad Media: *La Piedad Desplà* (1490) de Bartolomé Bermejo (Fig. 1). Con ello, buscaremos estudiar cómo la representación de la Virgen María nos habla de aspectos muy diferentes tan solo a través de sus ropajes y adornos.

## 2. Bartolomé Bermejo y la *Piedad Desplà*

La *Piedad Desplà* merece atención, pues supone un ejemplo paradigmático de cuán gran cantidad de información nos puede ofrecer el análisis de la indumentaria de una sola figura. Bartolomé Cárdenas o “Bermejo” (Córdoba, hacia 1440-Barcelona 1498 ó 1500) fue uno de los grandes pintores a finales del siglo XV. Cabría esperar una información más completa sobre el mismo, pues es uno de los artistas más interesantes del reinado de los Reyes Católicos, pero no es así<sup>7</sup>. Su origen es cordobés y desarrolló su actividad profesional entre Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona. Es un pintor de reconocida calidad, por ser de los más representativos del tardogótico aragonés, además de ser el primero que llamó la atención del mundo más allá de las fronteras de la Península<sup>8</sup>.

---

*Mirar y hacerse mirar.* En el marco de la historiografía europea podríamos destacar: Lurie, *El lenguaje de la moda*; Squicciarino, *El vestido habla*; Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido*.

<sup>4</sup> Pastoureaux, *Azul*, p. 89.

<sup>5</sup> Martínez Martínez, “Indumentaria y sociedad”, p. 36.

<sup>6</sup> Torredelforth, “Clothing as a Reflection of Love”, pp. 203-225.

<sup>7</sup> Algunos ejemplos sobre las visiones renovadas sobre el pintor se pueden encontrar en Ruiz Quesada, *La pintura gótica hispano flamenca* o Molina Figueras, *Bartolomé Bermejo*.

<sup>8</sup> Bermejo podría definirse como un flamenco. Su técnica más usada fue el óleo. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Bermejo dominaba la nueva técnica. En 1474 ya empleaba a la perfección las veladuras y se empeñaba en la búsqueda de la perfección naturalista. Pese a que muchas de sus obras muestran incorrecciones anatómicas, sí puede ser definido como un gran retratista, muy dinámico, tanto en el movimiento de los personajes como en la composición. Su cromatismo es extremadamente potente, y muestra que domina las combinaciones de colores a la perfección.



Figura 1. Bartolomé Bermejo: *Piedad Desplà*. 1490.  
Óleo sobre tabla. Catedral de Barcelona.

El prestigio del que gozaba Bermejo en el momento, que lo convertiría en uno de los artistas más respetados del momento, hasta el punto de competir con Huguet en 1486 para la elaboración de las puertas del órgano de Santa María del Mar, llevaría al canónigo Lluís Desplà i d'Oms a encargar la tabla al pintor cordobés. Buena muestra de su calidad son obras como la *Piedad Desplà*, que ocupará el siguiente análisis, y que muestra al Bermejo más moderno, con una exploración de líneas visuales y psicológicas propias ya del Renacimiento<sup>9</sup>. Es una obra que manifiesta claramente tanto la tendencia que tomará la moda de finales de siglo como lo inalterable de las representaciones de personajes bíblicos como la Virgen.

### 3. Las viudas en la Cataluña del siglo XV

En general son escasas las representaciones femeninas en los cuadros de Bermejo. No pueden apreciarse en estas obras las abundantes representaciones de atuendos y prendas que se hallan en obras de otros artistas del momento, como Huguet o Martorell. Una o dos figuras, tres, a lo sumo. Por otro lado, en los retablos la representación de la figura de la mujer viuda es escasa y, cuando aparece, con frecuencia lo hace con atuendos poco remarcables. Esta realidad sitúa esta representación de Bermejo como una obra de excepcional interés desde el punto de vista del análisis de indumentaria, pues muestra la riqueza que probablemente ostentarían las nobles de mayor edad en las postrimerías de la Edad Media.

Las viudas en la Cataluña del siglo XV son un grupo social destacado en sí mismo, que ha sido objeto de análisis detallado por parte de diferentes investigadores<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Para un análisis inicial sobre la cuestión es de interés Tormo y Monzó, *Bartolomé Bermejo*; Post, *The Hispano-Flemish Style*; Young, *Bartolomé Bermejo*; Zueras, *Bartolomé Bermejo*; Gudiol y Alcolea, *La pintura gótica catalana*; Berg-Sobrè, *Bartolomé de Cárdenas*; *idem*, "Bartolomé Cárdenas el Bermejo"; Navarro, *La luz y las sombras en la pintura española*; *La pintura gótica hispano-flamenca*; León, *Bartolomé Bermejo*.

<sup>10</sup> Véase Vinyoles, *Història*; *idem*, "Unes cartes de dones"; *idem*, "Les dones".

Este colectivo de mujeres, al modo que sucedería con otros grupos del pasado, fue delimitado y marcado por la forma de vestir, no solo como un elemento de identidad, sino también como una imposición de los moralistas, que con frecuencia expresaron la necesidad de que las viudas vistieran de forma adecuada:

Segonament, viuda deu anar grosserament vestida, car lavors ensenya que l'ornament que-s feya cant era maridada, solament lo feya per lo marit e no per vanitat mundanal. Diu sent Jerònim: No solament viudatge deu apparer en vestidures negres e grosses, ans encara per tot l'ornament del cor, car viuda pintada e affaytada gran infàmia dóna de si mateixa e clarament crida que marit vol, la qualcosa li és fort lega e vergunyosa.

O! Què diguera sent Jèronim en aquest temps si agués vistes les nostres viudes liguades a la castellana, pintades en la cara e ab les alcandores amples, e primes per los braços, e-l tayll de les vestidures axí delicat con a les maridades, qui solament porten lo negre per ensenyar-se blanques e no pas per dol, qui van als torneys e juntes, estans per les finestres, burlans e riens aquí davant tothom<sup>11</sup>.

Estas palabras de Francesc Eiximenis nos hacen ver en qué consideración se tenía a las viudas y qué se esperaba de ellas. Es más, las recomendaciones en cuanto a la vestimenta son cumplidas con rigor por la Virgen que Bermejo retrata. A modo de síntesis, visto que el propósito principal en la vida de una mujer era servir primero a sus padres y posteriormente a su esposo, cuando este fallecía su objetivo en la vida en parte se perdía y ella debía mostrar que, como anexo perfecto de su marido si él desaparecía, ella debía mostrar unas consecuencias similares, al menos, socialmente. En siglos anteriores, el estado de viudedad solía dejar a la mujer a merced de la voluntad de la familia del esposo, pero en el siglo XV las mujeres pasaron a poder disfrutar del poder, posición y sobre todo de la libertad que les confería la herencia del difunto<sup>12</sup>.

Cuando una noble enviudaba podía quedar a cargo de los dominios de su esposo. Se decía que la condición de viudedad permitía “a les dones fer a lur guisa, ne ésser subjugades a negú”<sup>13</sup>, es decir, les granjeaba una libertad casi total. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en Aldonça de Bellera (1370-1435)<sup>14</sup>, la señora de Rialb. Esta noble catalana era viuda y estuvo cuarenta años a cargo de su baronía. Con las rentas que obtenía de las tierras que rodeaban el castillo pudo mantenerlo prácticamente sin necesidad de guarnición militar. Otro buen ejemplo lo tenemos en Sança Ximenis, hija de Violant de Prades y Bernat IV, que quedó viuda de Arquimbau de Foix, la

<sup>11</sup> [“En segundo lugar, la viuda debe de ir anchamente vestida, pues entonces muestra que el ornamento que se hacía cuando estaba casada, sólo lo hacía por el marido y no por vanidad mundanal. Dice san Jerónimo: No solamente la viudedad debe aparecer en ropajes negros y grandes, sino aún en todo ornamento del corazón, pues viuda pintada y arreglada gran infamia da de sí misma y claramente muestra que marido quiere, cosa le es vergonzosa. O! Qué diría san Jerónimo en este tiempo si tuviera vistas nuestras viudas vestidas a la castellana, pintadas en la cara y con las alcandoras anchas, y delgadas por los brazos, y el tallo de las vestiduras así delicado como las casadas, que solo llevan el negro para mostrarse blancas y no por duelo, las cuales van a los torneos y justas, están por las ventanas, burlándose y riendo aquí ante todo el mundo”], Eiximenis, *Lo llibre de les dones*, vol. 1, p. 148.

<sup>12</sup> Anderson y Zinsser, *Historia*, vol. 1, p. 316.

<sup>13</sup> [“a las mujeres hacer su voluntad sin ser subyugadas a nadie”], Eiximenis, *Lo llibre de les dones*, vol. 1, p. 146.

<sup>14</sup> Costafreda Puigpinós, “Aldonça de Bellera”, pp. 69-86.

cual tenía derecho a juzgar en persona en sus tierras, incluso a castigar. Su derecho a ejercer ese poder y la forma en la que lo hacía jamás se puso en duda. Recaudaba ella misma los censos, también mantuvo una activa vida urbana y es seguro que era una mujer letrada, ya que atendía y escribía ella misma su correspondencia, pese a tener escribano. En su biblioteca, se encontraban obras como libros de horas o breviarios como el *Breviari de Morir*. Además, debía ser una mujer metódica y ordenada, ya que gracias a la documentación se sabe que hacía recuentos periódicos de la ropa de la casa<sup>15</sup>.

Pese a todo, las ideas de los Padres de la Iglesia pesaban en las mentes de los moralistas del momento. En una oportuna cita, Francesc Eiximenis nos explica la visión que san Agustín y san Jerónimo tenían del deber de las mujeres viudas, cuando explica que esa práctica libertad que conseguían debía ser usada en pro del servicio a Dios<sup>16</sup>. Este tipo de ideas reflejaban el concepto de peligro que se relacionaba con el hecho de que una mujer permaneciera sola y sin la supervisión de un varón.

No debemos olvidarlo, María, en cierto modo, parece representar el arquetipo de la viuda perfecta, particularmente a ojos de los moralistas del momento. Representaciones en las que aparece ante nosotros una virgen viuda y joven no están en contra de la realidad del momento, como manifiesta la propia vinculación de este colectivo con las vestimentas teñidas de color negro, como manifiestas algunas fuentes literarias tardomedievales:

Aprés del Rei venien tots los grans senyor, tots vestits de brocat o de xaperia, o de setí o vellut carmesí o domàs; e totes les dones casades anaven aixà vestides com los marits. Aprés venien tots los hòmens viudos, e les dones vídues aprés, tots vestits de vellut negre, e tots los guarniments de les bèsties d'aquella mateixa color. Aprés venien totes les doncellez ab tots aquells qui no eren casats, e tots anaven vestits de blanc o de verd<sup>17</sup>.

#### 4. El hábito de la Virgen

La figura de la Virgen es la gran protagonista de la pieza desde el punto de vista del análisis de indumentaria. No muestra ningún tipo de ropa interior, ni siquiera de prenda *a cuerpo*, pero sí un magnífico hábito adaptado a la moda del momento. El *hábito* designó una prenda *de encima* larga<sup>18</sup>, cerrada, que tenía mucho vuelo y que

<sup>15</sup> Vinyoles, *Història de les dones*, pp. 89-90 109-110, 179; Valero Molina, “Sança Ximenis de Cabrera”, pp. 47-66; Andreu i Dauí, Serra i Torrent, y Canela i Farré, “La dieta dels membres”, pp. 357-370.

<sup>16</sup> Eiximenis, *Lo llibre de les dones*, vol. 1, p. 146.

<sup>17</sup> [“Después del Rey venían todos los grandes señores, todos vestidos de brocados o de chapería, o de satén o terciopelo carmesí o damasco; y todas las mujeres casadas iban así vestidas como los maridos. Después venían todos los hombres viudos, y las mujeres viudas después, todos vestidos de negro y todos los adornos de los animales de ese mismo color. Después venían las doncellas con todos aquellos que no estaban casados, y todos iban vestidos de blanco o de verde”], Martorell, *Tirant lo Blanch*, p. 75.

<sup>18</sup> La división básica de las prendas tanto femeninas como masculinas a la altura del siglo XV se efectuaba en base a su colocación sobre el cuerpo. A lo largo y ancho de toda la península fue la siguiente: primeramente, la ropa interior (entendiendo en este grupo piezas tan importantes como la camisa); en segundo lugar, la ropa *a cuerpo*, la cual se colocaba sobre la interior (entrando aquí toda la tipología de vestidos conocidos como briales y gone-las), seguida de las piezas de *encima*, un estadio intermedio, pero formal (que podía incluir familias como la de las prendas de mangas perdidas y como los tabardos) y, finalmente, las piezas de *cubrir*, entre las que se consi-

era de uso muy común<sup>19</sup>. El cuello lo confeccionaban fruncido, tenía opción de ir con mangas o sin ellas y en muchas ocasiones se elaboró tan largo como los *briales*<sup>20</sup>. En *Curial e Güelfa* se menciona como *hábito femenino*, pero también en otros lugares como *hábito de doncella*. En algunas ocasiones el término se usa prácticamente como sinónimo de vestido<sup>21</sup>. Sousa Congosto detalla que una de sus características diferenciadoras era su confección talar, que confería un aspecto grave, lo que motivó que fuera extremadamente común usarlos para el luto, aunque, con el paso del tiempo, se usaran en otras ocasiones<sup>22</sup>. En este sentido, el hecho de que se lo considerara como un traje honesto, porque desdibujaba la figura, lo convirtió en una de las prendas favoritas para las celebraciones de Semana Santa.

Se usaba una gran cantidad de material para elaborarlos. En una compra para vestir a una dama encontramos mencionado: “huit vares de drap negre e quatre vares de ventidos e de vellut, pa un habit, manto i brial”<sup>23</sup>. Se confeccionó en colores y telas muy diferentes y podía ir forrado de piel en el interior. Los colores poco llamativos fueron los más comunes en su elaboración. Según algunas ordenaciones, se permitía que las esposas de caballeros que pudieran mantener un caballo lo llevaran<sup>24</sup>. Buen ejemplo de la variedad que podía adquirir pese a su diseño básico lo tenemos en ejemplos como el hábito retratado hacia 1495, por el Maestro de la Seu d’Urgell en la Tabla de Santa Magdalena, donde se muestra un cuello más simétrico propio de la moda de finales de siglo<sup>25</sup>. También en el hábito de 1500 que encontramos en *La Aparición de la Virgen del Rosario al Caballero de Colonia* del maestro de Viella<sup>26</sup>, tan diferentes de los hábitos con escote de pico y manga corta retratados en el Taller de los Vergós, como los que aparecen en el nacimiento de San Esteban, en el *Retablo de San Esteban* (ca. 1495-1500) de Granollers<sup>27</sup>. El hábito representaba así, por antonomasia, la prenda casta y moral de la mujer. Por ello, desde los cuadros de principios de siglo, sería la prenda favorita para la representación de la Virgen. Según Carmen Bernis, el ejemplo más antiguo de hábito se halla en la *Curación de la princesa* de Jaume Huguet (1454), del retablo de San Antonio Abad, destruido en 1909<sup>28</sup>, si bien también se hallan prendas de confección parecida en retablos de cronología

---

deraban las de abrigo (como mantos y capas). A todo esto se añadirían los complementos, como los tocados, zapatos, joyas o bolsas.

<sup>19</sup> Bernis, *Trajes y modas*, vol. 1, p. 15.

<sup>20</sup> Martí, “El textil y la indumentaria”, p. 420. El brial era un traje que se colocaba directamente encima del cos y la faldilla con la cintura ceñida y el torso ajustado. A lo largo del siglo y, en base a las diversas modas, la hechura, el corte de mangas, el escote, la anchura, etc., irán variando, pero estas características base quedarán inalterables. Este traje fue idéntico a la *gonella* en forma, pero se diferenciaba de esta en la longitud y la riqueza de materiales, ya que solo se denominan briales a los vestidos extremadamente lujosos de las nobles.

<sup>21</sup> Maranges, *La indumentaria civil*, p. 25.

<sup>22</sup> Sousa, *Introducción a la historia de la indumentaria*, p. 104.

<sup>23</sup> [“Ocho varas de trajo negro y cuatro varas de ventidós y de terciopelo, para un hábito, manto y brial”], *Diccionari*.

<sup>24</sup> *Pragmáticas*, f. CXIV cit. en Bernis, *Trajes y modas*, vol. 1, p. 95.

<sup>25</sup> La tabla de Santa María Magdalena formaba parte del conjunto de doce telas que embellecían las puertas de un órgano, perteneciente a la Catedral de la Seu d’Urgell. La pieza actualmente se conserva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. Véase: *Guía del Museu Nacional*; Puig i Cadafalch, *Santa Maria*.

<sup>26</sup> El Maestro de Vielha fue uno de los pintores más prolíficos a finales del gótico en la Corona de Aragón. Véase al respecto Velasco González, *El Mestre de Vielha*; Terés, *Catalunya*.

<sup>27</sup> Véase Garriga, “L’antic retaule”; Prat Grau, *La tècnica*.

<sup>28</sup> Bernis, *Trajes y modas*, vol. 1, p. 86.



anterior, como, por ejemplo, el retablo de Verdú de Jaume Ferrer (1432-1434)<sup>29</sup>, que nos muestra en uno de sus detalles a la Virgen María llevando una de estas prendas tan larga como un brial, en color blanco. En el mismo retablo encontramos una versión similar, más lujosa, probablemente en paño de oro.

La Virgen de Bermejo sostiene en sus brazos el cuerpo de Cristo exánime. De esta manera, la manifestación de luto y desconsuelo encajan en el uso de la prenda, al igual que el color en el que está confeccionada. La tela con la que está elaborado está tintada de granate. En este punto, es de suma importancia hacer hincapié en la importancia de la adecuada conservación de este tipo de obras de arte. La *Piedad Desplà* recientemente fue sometida a una restauración que nos permite admirar los vivos colores originales de la pieza<sup>30</sup>. En un análisis hecho con anterioridad, el espectador hubiera visto un color marrón en el hábito de la Virgen, que habría podido llevar fácilmente a confusión, pues no se mencionan telas —mucho menos telas de calidad— tintadas con este tipo de color en los inventarios<sup>31</sup>. La nueva restauración reveló, sin embargo, un atractivo y significativo color granatado en el hábito, más lógico y alineado con las modas del momento. Este color se incluye dentro de la familia de los llamados *bermejós*, con diferentes tonalidades que recibieron también nombres como *carmesí* o *púrpura*. Se encontraban entre los tintes extraordinariamente valorados en ese momento, hasta el punto de articular una terminología muy específica que los diferenciaba perfectamente. Si durante la Alta Edad Media era difícil encontrar telas de ciertas familias cromáticas, ya que todavía no se sabía la forma de reproducir los intensos colores que la naturaleza daba, una vez que el proceso técnico permitió obtener brillantes colores saturados, las tonalidades rojas pasaron rápidamente a formar parte del olimpo de los símbolos de poder.

El *grana*, la tonalidad que parece mostrar el hábito, fue el color obtenido con el tinte de la grana y de la cochinilla. Pese a la obviedad del término, su uso tiende a ser confuso en la documentación, porque pese a designar tejidos de lana mayoritariamente, en ocasiones designaba también tejidos de seda<sup>32</sup>. En definitiva, el propio tinte nos aporta una información implícita de que el hábito que tenemos ante nosotros pretende ser la representación de un tejido de lana de finísima calidad o, más probable aún, a juzgar por su brillo, de una seda de alta calidad. A esta conclusión podría llegarse ante el conocimiento de la tendencia a usar tintes costosos únicamente sobre telas ricas de máxima calidad, actividad que llegó a estar incluso regulada legalmente.

El cuello y las mangas son el punto en el que la prenda muestra su forro interior. Prendas tan acampanadas como esta estaban habitualmente forradas por completo, para que sirvieran de abrigo. Este tipo de forros, que estaban vetados en las piezas de

<sup>29</sup> El retablo se encuentra expuesto en el Museo episcopal de Vic, procedente del retablo mayor de la Iglesia Episcopal Santa María de Verdú de Vic. Véase Alcolea i Blanch, “La VI sala de pintura gòtica”, pp. 62-69; Carbonell, “El retaule de Verdú”, pp. 27-42; Carbonell Castell, “Una escena musical”, pp. 43-54. Fité i Llevot, “Jaume Ferrer”, pp. 67-80; Puig Sanchis, *Jaume Ferrer II*.

<sup>30</sup> De esta restauración se da amplia cobertura en Rico, *Piedad Desplà*. También se elaboró un documental: Carlos Coloma y Adrià Lahuerta, *Piedad Desplà*, 15-L.Films, con el apoyo de la Fundació Banc Sabadell, 2017, 16 mins.

<sup>31</sup> Esto hubiera dado únicamente opción a que el hábito de la Virgen sea identificado con telas de lana como la *bruneta*, que se elaboraban en todos los colores posibles, especialmente negros y oscuros, aunque nunca se mencionen marrones. También podríamos identificar esta representación con la lana de *burriel*, de uso muy común para lutos y entre las viudas, siendo una tela incluso mencionada de forma favorable en este sentido en Martorell, *Tirant lo Blanc*, pp. 115, 223.

<sup>32</sup> Maranges, *La indumentària civil*, pp. 114-115.

indumentarias pensadas para estrecharse con cintos, se usaban ampliamente en hábitos como el presente. La piel que muestran los rebordes es de color blanco y sin ningún tipo de detalle en negro. Podría ser identificada con dos tipos de pieles: la del hurón, en su versión blanca, o la de la liebre blanca de invierno. La opción más verosímil es la identificación del forro de la Virgen con la piel de liebre blanca, pues el hurón parece de uso escaso, debido a las raras menciones en la documentación. La piel de liebre blanca, pese a su coste económico, fue muy común en tierras catalanas y extremadamente accesible, siendo habitualmente usada incluso por la familia real. Este animal tan común puede llegar a adquirir el color blanco del armiño si pasa el invierno cercano a tierras nevadas como los Pirineos, pudiendo conservar, de hecho, todo el año ese tipo de pelaje, si establece su morada en el borde de las nieves perpetuas<sup>33</sup>.

No puede pasarse por alto la clara simbología del color blanco en la piel empleada en el forro de la Virgen. El blanco fue en época medieval el símbolo no solo de la pureza, sino también de la luz celestial. Una simbología muy apropiada para el forro de la Virgen, pues se entendía que en su interior llevó al Hijo de Dios, la luz del mundo y, aún más, se esperaba que la Virgen fuera elevada a los cielos, donde ocuparía una posición encumbrada.

## 5. El manto de la Virgen

Uno de los principales elementos a destacar del conjunto de la Virgen es su aparatoso manto. La familia de los mantos fue la que mayor prestigio tuvo durante la Edad Media a la hora de dar abrigo tanto a nobles como a plebeyos<sup>34</sup>. Se usó más extensamente en su versión larga en Castilla, llegando a ser uno de los puntos definitorios de la moda propia de aquellas tierras, junto a *chapines* y *verdugos*. Por proximidad, también se llevaron en tierras catalanas, aunque las gentes de la Corona de Aragón se decantaron en muchas ocasiones por los mantos cortos, una de las piezas características hasta la fecha y diferenciadoras de la región. Quizás por la mayor dignidad que conferían los mantos largos, no se han detectado en ninguna obra mantos cortos aplicados a personajes de relevancia como la Virgen. La confección de los mantos apenas varió a lo largo de todo el siglo XV y puede comprobarse en base a la comparativa de dos imágenes: la del manto de Santa Bárbara pintado por Gonçal Peris, entre 1410 y 1425<sup>35</sup>, y el manto de la aparición de la Virgen del Rosario, pintado hacia 1500 por el Maestro de Viella<sup>36</sup>.

El manto en la Piedad de Bermejo en esta ocasión está elaborado con una tela negra, probablemente algún tipo de seda de calidad como el *aceituní*, el *cebtí* o el raso<sup>37</sup>. El color negro, en más de una ocasión, puede llevar a engaño a este respecto,

<sup>33</sup> Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral*, vol. 1, p. 238.

<sup>34</sup> La familia de los mantos fue amplia y compleja durante la Edad Media, en ella encontramos hasta diecisiete tipologías diferentes.

<sup>35</sup> Aliaga Morell, *Els Peris*; Benito Domènech y Gómez Frechina, *La edad de oro*; Cornudella, *Gonçal Peris*; Garnelo y Alda, “Los primitivos españoles”, pp. 353-367; Heriard Dubreuil, “Importance”, pp. 13-21; *idem*, *Valencia y el gótico internacional*, pp. 182-235; Saralegui, “Gonzalo Pérez”, 1957, pp. 3-12; *ibidem*, 1958, pp. 3-20; *ibidem*, 1959, pp. 3-12; *Cinc segles de pintura valenciana*.

<sup>36</sup> Maestro de Vielha (Bartomeu Garcia [?]): *Aparición de la Virgen del Rosario al caballero de Colonia, Hacia 1500*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, en <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/aparicion-de-la-virgendel-rosario-al-caballero-de-colonia/mestre-de-vielha-bartomeugarcia/015904-000>.

<sup>37</sup> Los materiales que más se empleaban eran las telas de *bruneta*, grana, paño de Malinas, *presset*, *verví*, sendal y oro. Todos ellos se adornaban con bordados y perlas. Los colores más comunes en este tipo de pieza fueron el



por cuanto puede dar impresión de pobreza desde el punto de vista actual. Sin embargo, fue un color directamente relacionado con el lujo durante el siglo XV<sup>38</sup>. Aunque, por un lado, se convirtió en el color favorito de penitencias y duelos, sinónimo de modestia, templanza, humildad y dignidad, por otro lado, en sus versiones más saturadas e intensas, como las de este retablo, se presentó como un artículo de lujo, a causa de los costosos tintes necesarios para llegar a conseguir semejante brillo y saturación. Por tanto, por muy sobrio y sencillo que pueda parecer este manto desde la perspectiva presente, muchas damas y jóvenes doncellas del siglo lo hubieran llevado gustosas. La mayoría de las viudas en absoluto se resistían a portar este tipo de vestiduras honestas. Era un color que acentuaba la blancura de la piel, una de las características esenciales de lo que se entendía por mujer bella en aquel entonces. Las viudas por tanto tenían el pretexto perfecto para usar de esta moda. De Güelfa se señalaba en la novela *Curial y Güelfa* lo siguiente:

E jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de negre vestida, emperò la sua gràcia era tanta que paria que la honestat d'aquelles negres vestedures cresqués la sua bellesa. Laquesis la mirava de fit en fit, e no partie d'ella la sua vista. Miraven-la tots los cavallers e gentils hòmens<sup>39</sup>.

Tampoco debemos olvidar la importancia del forro del manto elaborado en color verde bosque. El verde se usa muy frecuentemente en los forros de vírgenes y santas por su adecuada carga simbólica. Se relacionaba con la primavera y era además un símbolo de la regeneración que perennemente caracteriza a las cosas naturales que crecen. ¿Es, por tanto, este verde un símbolo que adelanta el destino de muerte y regeneración que sufrirá la Virgen? Es plausible, a juzgar por el cuidado detalle que manifiestan pintores del momento como Bermejo, que, en absoluto, serían ajenos a estos mensajes que serían rápidamente captados por la audiencia contemporánea.

Pese a las escasas menciones documentales y las dificultades para la tinción en este color de las telas, sabemos que el verde fue ampliamente usado, siendo incluso el favorito de algunas reinas. Un tejido con estas características podría haber sido elaborado en lana, como el paño florentino de gran calidad, característico en el momento por su color verde, o en diversos tipos de seda. A juzgar por el brillo tenue de la representación, es probable que el pintor haya querido representar, en esta ocasión, algún tipo de seda de raso verde o *aceituní*.

## 6. Los escasos complementos

Aunque no sea el caso de la *Piedad Desplà*, generalmente es en los adornos de la indumentaria donde podemos observar los detalles más propiamente regionales del atuendo<sup>40</sup>. En general, los tocados de cabeza son de gran importancia, por cuanto, en lo que

---

blanco, el azul, el carmesí, el *ferret*, el grana, el *lleonat*, el morado, el *sanguini*, y finalmente, el negro

<sup>38</sup> Pastoureaux, *Azul*, pp. 96, 97.

<sup>39</sup> [“Y ya fuera que Güelfa, como viuda, fuera de negro vestida, su gracia era tanta que parecía que la honestidad de aquellas negras vestiduras acrecentara su belleza. Laquesis la miraba de lado a lado, y no apartaba de ella su vista. La miraban todos los caballeros y gentilhombres”], *Curial e Güelfa*, p. 329.

<sup>40</sup> Mata de la Cruz, “La indumentària”, p. 98.

respecta a las representaciones femeninas, en función de los mismos, puede identificarse con una cierta facilidad el estadio vital en el que se encuentra el personaje representado, a saber: solo las doncellas son representadas con sus cabellos sueltos, las casadas usaban ya de tocados o peinados para cubrir y preservar los mismos, y finalmente las viudas con frecuencia usaban tocas, tocas barbadas y tocados similares. A continuación (Fig. 2), podemos ver una muestra, que no pretende ser sistemática, sino una selección a modo de ejemplo de la gran variedad de modelos y colocaciones.



Figura 2. Diferentes modelos de tocas propios del siglo XV en el ámbito catalán. 1: Lluís Borrassà, *Crucifixión de san Andrés*, 1400-1415, Museu Nacional d'Art de Catalunya. 2 a 5: Pere Joan, *Retablo de Santa Tecla*, 1426-36, Catedral de Tarragona-Museo Diocesano de Tarragona. 6: Lluís Borrassà y Guerau Gener, *Retablo Mayor de Santes Creus*, 1411, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo Diocesano de Tarragona. Autora: Ester Torredelforth.

La bellísima toca que adorna la cabeza de María (Fig. 3) era de uso común entre las viudas y las mujeres de avanzada edad, a juzgar por las representaciones. Una pieza así sería elaborada con *cendal* o *impla*. El *cendal* era un tejido transparente, altamente valorado por su calidad y porque se elaboraba con seda o lino. Sin embargo, era comúnmente teñido en rojo, lo que hace suponer que la tela del tocado de la virgen sea de *impla*. La *impla* era un tipo de tejido que, al igual que el *cendal*, destacaba por su transparencia absoluta. Pese a sus pocas menciones, se sabe que era muy usado para elaborar *alcandoras*, velos y *gorgueras*, sin especificar ningún tinte en especial. Probablemente esta fina y delicada tela que recubre las facciones entristecidas de la Virgen se trate de una *impla* de alta calidad.



Figura 3. Toca de la Virgen en *La Piedad Desplà*. Autora: Ester Torredelforth.

## 7. La moda de finales de siglo en la *Piedad Desplà*

Tras de la descripción de las diferentes piezas, entramos en el análisis de los detalles indumentarios; no solo aquellos más destacables, sino también aquellos más singulares, en los que se sustancian algunos de los rasgos definitorios de la moda de fines de la Edad Media. Unos rasgos estéticos y plásticos, capaces de plasmar de forma tridimensional sobre el ropaje los planteamientos morales y los horizontes mentales del momento. Para comprender todas las implicaciones debemos partir de la idea, a la hora de realizar el análisis, de que la moda de la Alta y la Plena Edad Media europea estuvo condicionada por la mentalidad religiosa. Este aspecto se manifestó en una renuncia total o parcial a marcar a través del vestido la silueta humana, debido a una percepción del cuerpo en una perspectiva preferentemente carnal, que debía ser soslayada. Con la llegada del siglo XIV se experimentó un cambio de canon estético importante en lo que a moda respecta: se volverá a revalorizar el cuerpo, que hasta el momento había sido escondido bajo innumerables capas de tela como algo vergonzoso<sup>41</sup>. Más allá de la naturalidad, la moda del siglo XV comenzará un camino hacia la deformación de las formas del cuerpo<sup>42</sup>, el cual asistirá a su clímax en la moda renacentista, que no imitará claramente los conceptos estéticos clásicos. Un cambio de gusto estético que vemos plasmados igualmente en el arte del momento.



Figura 4. Conjunto completo de la Virgen en la *Piedad Desplà*, representando la forma en la que veríamos el atuendo en un modelo. Autora: Ester Torredelforth.

Esta revalorización del cuerpo no afecta en su totalidad a todas las prendas, quedando excluidas piezas como los *hábitos* o los *mantos*, por cuanto estaban concebidos como una capa superior. Por tanto, ¿podemos tomar la representación de

<sup>41</sup> Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral*, vol. 1, p. 114.

<sup>42</sup> Fabregat, "Indumentaria i deformació del cos", p. 42.

la Virgen de Bermejo (Fig. 4) como una muestra de la indumentaria del momento? En el caso del hábito, esta prenda se puso de moda a mediados del siglo XV; su uso se extendió, sustituyendo casi completamente al de la *ropa* a partir de 1450, y se mantuvo en uso hasta la década de 1520, llegando a sustituir al *monjil* como prenda para lutos. Aparece mencionado tanto en la donación hecha por los Reyes Católicos a Margarita de Austria en 1499 como en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503<sup>43</sup>. En realidad, algunos estudiosos afirman que ambos términos se mezclaron en su significado y fueron usados indiferentemente hasta su desaparición<sup>44</sup>. Por tanto, su uso estaba extendido a nivel peninsular.

Es en aquellos detalles de la confección donde se manifiestan las tendencias del momento, especialmente en una prenda, como el hábito, que a rasgos generales se mantiene sin alteraciones en su evolución. Las mangas se muestran con una boca muy ancha, que generalmente se forrará con un reborde de piel. Durante la década previa a la finalización de la *Piedad Desplà* la moda de los escotes en pico se mantiene y aparece la moda de los escotes cuadrados (Fig. 5). Así mismo, las cofias se convirtieron en el tocado favorito. Para 1490 ya se impuso la moda de los escotes cuadrados. Las mangas además empezaron a mostrarse con una boca muy ancha que generalmente se forrará con un reborde de piel. Por tanto, el diseño del escote, así como de las mangas, señalan directamente la moda de la última década del siglo XV. Pese a que el cuello cuadrado en los vestidos femeninos, en concreto en los hábitos, ya se había dado en años anteriores, fue en esta década cuando se pondrían definitivamente de moda. Los cuellos cuadrados en las vestiduras, ya fueran de encima, como el hábito de esta representación, o a cuerpo, como los briales, desbancarían la moda de los cuellos en pico que venían llevándose desde la década de 1470.<sup>45</sup>



Figura 5. Evolución de la moda sobre los hábitos a lo largo del siglo XV en el ámbito catalán. 1432-34: Jaume Ferrer, *Retablo de Verdú*, Museo Episcopal de Vic. 1445: Lluís Dalmau, *La Verge dels Consellers*, Museu Nacional d'Art de Catalunya. 1468: Pere Nisart, *Tabla de San Jorge y la princesa*, Museo Diocesano de Palma de Mallorca. 1480: Vergós, *La princesa Eudoxia ante la tumba de san Esteban*, Museu Nacional d'Art de Catalunya. 1500: Maestro de Vielha, *Aparición de la Virgen del Rosario al Caballero de Colonia*, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Autora: Ester Torredelforth.

<sup>43</sup> Bernis, *Trajes y modas*, vol. 2, pp. 94-95.

<sup>44</sup> Sánchez Orense, "Particularidades del léxico de la moda", p. 71.

<sup>45</sup> De la evolución de escotes y mangas a lo largo del siglo da amplia explicación: Bernis, *Trajes y modas*, vol. 1, pp. 28-56; *idem*, "Indumentaria española", pp. 199-208.

¿Qué puede decirse del manto? (Fig. 6) Lo que lo convierte en una representación excepcional de la moda del momento son sus acabados en oro, pues las decoraciones de bordados en los perfiles de la prenda están elaboradas a base de lo que claramente parecen decoraciones pseudocúficas<sup>46</sup>. Este tipo de decoraciones, también llamadas cufescas, son una de las características principales de la influencia islámica en la forma de vestir cristiana de esta zona de Europa<sup>47</sup>. La fascinación cristiana por el lujo y esplendor de la cultura andalusí del momento se veía plasmada en muchos aspectos de la moda morisca, y en el arte se hacía eco reflejando detalles como este tipo de bordados o de telas con letras árabes. Se llevaban, pese a no entender en absoluto aquello que se decía en las palabras que formaban, por lo que, con el tiempo, acabaron por ser meras imitaciones del alifato, sin sentido ni ilación, dando lugar a una tipología propia de escritura<sup>48</sup>.



Figura 6. Evolución de la moda sobre los hábitos a lo largo del siglo XV en el ámbito catalán. 1406: Joan Mates, *Retablo de Santiago de Vallespinosa*, Museo Diocesano de Tarragona. 1411: Lluís Borrassà y Guerau Gener, *Retablo Mayor de Santes Creus*, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo Diocesano de Tarragona. 1426-36: Pere Joan, *Retablo de Santa Tecla*, Catedral de Tarragona-Museo Diocesano de Tarragona. 1445: Lluís Dalmau, *La Verge dels Consellers*, Museu Nacional d'Art de Catalunya. 1475: Jaume Huguet, *Retablo de la Transfiguración*, Catedral de Tortosa. Autora: Ester Torredelforth.

Se tiene constancia del uso habitual de este tipo de decoraciones, siendo buen ejemplo de ello las numerosas representaciones de la Virgen María portando vestidos con aderezos de esta naturaleza<sup>49</sup>. Para los ojos del espectador podría ser realmente sorprendente ver esta moda adornando una de las principales figuras del cristianismo, la Virgen María. ¿Tan aceptadas estaban las modas moriscas de procedencia

<sup>46</sup> Sobre la presencia de decoraciones pseudocúficas en objetos, arquitectura y obras de arte cristianos hay una bibliografía amplia. Véase, por ejemplo, Cardini, *Europe and Islam*; Grierson, *Medieval European Coinage*; Mack, *Bazaar to Piazza*; Pedone y Cantone, "The pseudo-kufic ornament", pp. 120-136.

<sup>47</sup> Martínez Martínez, "Influencias islámicas", pp. 187-222.

<sup>48</sup> Pese a que esta conducta pueda parecer ilógica, en la actualidad tenemos ejemplos similares en el uso de camisetas con mensajes escritos en inglés por aquellos que, con frecuencia no entienden en absoluto el idioma ni conocen lo que llevan escrito sobre sus prendas.

<sup>49</sup> A este respecto podríamos mencionar entre las fuentes y ejemplos obras de arte como: Anónimo, *The Resurrection*, 1420, Legion of Honor, San Francisco; Giotto, *Madonna and Child*, 1320, National Gallery, Washington Dc; Ugo di Nerio, *María y el niño*, 1315-1320, Museo del Louvre; Filippo Lippi, *Pala Barbadori*, 1438, Museo del Louvre; Jacopo Bellini, *Virgen de la Humildad*, 1440, Museo del Louvre; Andrea Mantegna, *Retablo de san Zenón*, 1456-1459, Basilica de San Zenón, Verona.

oriental<sup>50</sup>, que no escandalizaba a los feligreses que se decorara de este modo la indumentaria de la Virgen? Muy probablemente. La razón por la que este tipo de decoraciones se incorporaba no está clara a día de hoy. Algunos especialistas apuntan a la posibilidad de que se relacionara erróneamente los textos de Oriente Medio del siglo XIII-XIV con los textos de la época de los primeros cristianos y, por tanto, se representara con los caracteres de estos textos a estos o incluso a héroes del Antiguo Testamento<sup>51</sup>.

El propio uso del negro es en sí una muestra de las modas del momento. A lo largo de toda Europa, durante los ansiados períodos de festividad, las autoridades municipales tuvieron que llegar a prohibir el negro, para que las procesiones no parecieran funerales<sup>52</sup>. Los archivos atestiguan que en Génova las prendas de color negro llegaron a ocupar el 60% de la producción de sedas. En Valencia hacia el año 1475 el 75% de la producción se ocupaba de productos tintados en negro, pero en 1512 ya se había llegado al 85%<sup>53</sup>. En definitiva, este tipo de estadísticas vienen a confirmar que la moda de los negros, pese a iniciarse en Italia, se había impuesto en el siglo XV en la Corona de Aragón<sup>54</sup>. A partir de época moderna y en lo sucesivo, la moral protestante usaría mucho de él, sobre todo como muestra de aversión hacia el lujo en el vestir<sup>55</sup>. El negro se convirtió en tierras catalanas en el color de moda y el propio de las viudas. Se usaba prácticamente cualquier pretexto para llevarlo, desde aquellas liturgias que eran consideradas tristes hasta en la autoimposición de prolongados lutos, incluso por parientes realmente lejanos<sup>56</sup>. Las fuentes del momento describen la belleza de aquellas mujeres que por circunstancias tienen permitido el llevarlo, provocando la envidia de las doncellas que desearían poder hacerlo<sup>57</sup>.

A final del siglo XV la moda ofrece una modalidad propia, que mostró un carácter severo y elegante a través de la preponderancia de los colores oscuros y la reducción de los adornos, lo cual le confirió un carácter señorial<sup>58</sup>.

## 8. Conclusión

En conjunto y a modo de resumen, si se examinan las prendas mostradas en la *Piedad Desplà*, las manifestaciones de una posible moda autóctona no son llamativas, pues no se observa ningún detalle que pudiéramos considerar particularmente catalán. La *Piedad Desplà* destaca más bien por mostrar a una mujer viuda con las prendas de uso más común en la Península. Ello en una época en la que la moda –tanto de Castilla como de Cataluña– empezaba a verse, en cierto modo, unificada en el

<sup>50</sup> Los cuatro cánones estéticos que influyeron en la moda catalana del siglo XV fueron los siguientes: el italiano, el francés, las modas castellanas y finalmente el morisco. Este último se mantendría a lo largo de todo el siglo con fuerza, siendo además una de las características definitorias de la moda peninsular, estando muy presente en las cortes.

<sup>51</sup> Mack, *Islamic Trade*, pp. 52-59; Freider, *Chivalry & the Perfect Prince*, p. 84.

<sup>52</sup> Nadal i Fabregas y Wolff, *Història de Catalunya*, p. 407.

<sup>53</sup> Navarro Espinach, “Los genoveses”, p. 213.

<sup>54</sup> Sobre de la moda de los negros en la Edad Media véase: Harvey, *The Story of Black*, pp. 99-100 y Pastoureau, *Negro. Historia de un color*, pp. 95-103.

<sup>55</sup> Sánchez Ortiz, “El jardín de los tintoreros”, p. 184.

<sup>56</sup> Navarro Espinach, “Los genoveses”, p. 214.

<sup>57</sup> *Curial e Güelfa*, p. 329.

<sup>58</sup> Albizua, “El traje en España”, p. 316.



marco de la nueva Monarquía Hispánica. Así, prendas como el manto o el *hábito* que aparecen representados en la *Piedad Desplà* serían tan características de las mujeres contemporáneas a la tabla de Bermejo como a santa María. Esta pintura es, de este modo, un buen ejemplo para mostrar hasta qué punto las prendas de la Virgen en las representaciones llegaron a convertirse en arquetipos inamovibles. La Edad Media en general representó a los personajes bíblicos a la moda del momento. Esta característica es habitual en el siglo XV. Con el cambio de la moda que traerá el nuevo siglo, este nuevo tipo de representaciones no se adaptará a los personajes bíblicos. Se habían acostumbrado de tal manera a representar a la Virgen con la combinación de hábito y manto, que, ya durante el siglo XV, se vetó el paso a su representación con otro tipo de ropas que comenzaban a ser también de amplio uso. La representación de la Virgen quedaría así progresivamente estandarizada y arcaizada en lo que se refiere a su vestimenta.

Este análisis en conclusión puede entenderse como un pequeño ejemplo de lo extenso, preciso y útil que puede llegar a ser el estudio iconográfico, incluso particularizado sobre figuras específicas, para la reconstrucción de la Historia de la indumentaria. Sin duda, la lista de detalles que pueden extraerse de tan solo uno de los personajes representados en una tabla es fascinante y reveladora. La Virgen de la *Piedad Desplà* se establece como un perfecto ejemplo de cómo un atuendo, aparentemente discreto y sencillo, puede ser susceptible de servir como fundamento para el análisis social, cultural, simbólico y, en general, histórico. Estudios de este tipo, cada vez más frecuentes y aceptados como herramienta histórica, viene a insistir en la idea expuesta por Carmen Bernis en uno de sus trabajos cuando afirmaba: “Las posibilidades de los estudios de indumentaria como disciplina auxiliar de la historia del arte apenas han sido explotadas”<sup>59</sup>. La indumentaria se muestra, de esta manera, como un ente histórico en sí mismo, cuya evolución es reflejo de las sociedades del pasado. También de las ideas, de los gustos e incluso de las transformaciones políticas.

## 9. Bibliografía

- Albizua Huarte, Enriqueta, “El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia”, en James Laver (dir.), *Breve historia del traje y la moda* Madrid: Cátedra, 2003, pp. 305-316.
- Alcolea i Blanch, Santiago, “La VI sala de pintura gòtica del Museu Episcopal de Vic: Jaume Ferrer II”, *Revista Vic: Publicació Anyal de Divulgació Vigatana*, 1978 (1985), pp. 62-69.
- Aliaga Morell, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1996.
- Anderson, Bonnie S., y Zinsser, Judit P., *Historia de las mujeres: una Historia propia*, Barcelona: Crítica, 1991, 5 vols.
- Andreu i Dauí, Jordi, Serra i Torrent, María Angela, y Canela i Farré, Josep, “La dieta dels membres d’un casal noble de mitjan segle XV: l’alimentació a casa de Sança Ximenis de Foix i de Cabrera i de Novalhas, senyora de la Vall d’Osor, a través dels seus llibres de comptes (1440-1443)”, en *Actes, Col.loqui d’Història de l’Alimentació a la Corona d’Aragó*, Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1995, vol. 2, pp. 357-370.

---

<sup>59</sup> Bernis, “Indumentaria española”, p. 199.

- Benito Domènech, Fernando, y Gómez Frechina, José, *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009.
- Benito Vidal, María Purificación, “El ayer y hoy de la seda en Valencia”, *Anal de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana*, 84 (2009), pp. 177-223.
- Berg-Sobré, Judith, *Bartolomé de Cárdenas, “el Bermejo”, pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco, Londres, Bethesda, Maryland: International Scholarship Publications, 1998.
- , “Bartolomé Cárdenas el Bermejo”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 212-220.
- Bernis, Carmen, “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer”, *Archivo Español de Arte*, 119 (1957), pp. 187-209.
- , *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1978, 2 vols.
- Carbonell Castell, Xavier, “Una escena musical al retaule de Verdú: entre l’anàlisi iconogràfica i l’especulació iconoclasta”, *Urtx: Revista Cultural de l’Urgell*, 15 (2002), pp. 43-54.
- Carbonell, Jaume, “El retaule de Verdú”, *Urtx: Revista cultural de l’Urgell*, 15 (2002), pp. 27-42.
- Cardini, Franco, *Europe and Islam*, Oxford, Malden: Blackwell Publishing, 2001.
- Carrère, Claude, “La Draperie en Catalogne et en Aragon au XV siècle”, en *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana nel secoli XII-XVIII*, Florencia: Leo S. Olschi, 1976, pp. 475-523.
- Carrère, Claude, *Barcelona 1380-1462: Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona: Curial, 1977, 2 vols.
- Cinc segles de pintura valenciana*, Madrid: Fundación Central Hispano, 1997.
- Cornudella, Rafael, *Gonçal Peris y el retablo de Santa Bárbara*, Barcelona: Fundación Amics del MNAC, 2011.
- Costafreda Puigpinós, Virginia, “Aldonça de Bellera i el retaule gòtic de Santa Maria de les Omedes del Museu Maricel de Sitges”, *Urtx: Revista cultural de l’Urgell*, 29 (2015), pp. 69-86.
- Curial e Güelfa*, ed. de Marina Gustà, Barcelona: Edicions 62, La Caixa, 1979.
- Diccionari de la llengua catalana de l’Institut d’Estudis Catalans*, Barcelona: IEC, 2007 [en línea], disponible e <https://dlc.iec.cat/>
- Diego y González, Natividad, y León Salmerón, África, *Compendio de indumentaria española*, Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales, 1915.
- Eiximenis, Francesc, *Lo llibre de les dones*, Barcelona: Biblioteca Torres Amat, Universitat de Barcelona, 1981, 2 vols.
- Fabregat Nosas, Antoni, “Indumentaria i deformació del cos en el Renaixement”, en *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixits, indumentària: síntesi del cicle de conferències anual del Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*, Barcelona: Museu Tèxtil i d’Indumentària, 1988.
- Fité i Llevot, Francesc, “Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 67-80.
- Freider, Braden K., *Chivalry & the Perfect Prince: Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*, colección Sixteenth Century Essays & Studies vol. 81, Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2008.
- García Marsilla, Juan Vicente, “La moda en el vestir”, en Rafael Narbona Vizcaino (coord.), *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2015, pp. 231-233.

- , “La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 71-88.
- Garnelo y Alda, José, “Los primitivos españoles de la colección Bosch en el Museo del Prado”, *Archivo Español de Arte*, 3 (1917), pp. 353-367.
- Garriga, Joaquim, “L’antic retaule major de sant Esteve de Granollers, dels Vergós”, *Lauro: Revista del Museu de Granollers*, 15 (1998), pp. 15-35.
- Grierson, Philip, *Medieval European Coinage. Vol. 1*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Gudiol Ricart, Josep, y Alcolea Blanch, Santiago, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona: Polígrafa, 1986.
- Guia del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona: MNAC, 2004.
- Harvey, John, *The Story of Black*, Londres: Reaktion Books, 2013.
- Heriard Dubreuil, Mathieu, “Importance de la peinture valencienne autour de 1400”, *Archivo de Arte Valenciano*, 46 (1975), pp. 13-21.
- , *Valencia y el gótico internacional*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2003.
- Lurie, Alison, *El lenguaje de la moda: una interpretación de la forma de vestir*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Mack, Rosamond E., *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, California: University of California Press, 2001.
- Maranges i Prat, Isidra, *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*, Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1991.
- Maraver de Kobbe, Beatriz, “Artesanía de la seda en Valencia”, *Narria: Estudios de Artes y Costumbres Populares*, 65-66 (1994), pp. 22-26.
- Martí i Ros, Rosa María, “El textil y la indumentària” en *L’Art Gòtic a Catalunya: Les Arts de l’Objecte*, Barcelona, Antoni Pladevall i Font (dir.), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, pp. 370-428.
- Martínez Barreiro, Ana, *Mirar y hacerse mirar: La moda en las sociedades modernas*, Madrid: Tecnos, 1998.
- , “Influencias islámicas en la indumentaria medieval española” en *Estudios de Patrimonio, Cultura y Ciencias medievales*, XIII-XIV (2011-2012), pp. 187-222.
- Martínez Martínez, María, “Indumentaria y sociedad medievales s. XII-XV”, *La España Medieval*, 26 (2003) pp. 35-59.
- Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, ed. de Martín de Riquer, Barcelon: Edicions 62-Orbis, 1984, 2 vols.
- Mata de la Cruz, Sofia, “La indumentària a l’obra de Jaume Huguet”, en *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 98-103.
- Molina Figueras, Joan, *Bartolomé Bermejo*, Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, Museo Nacional del Prado, 2018.
- Nadal i Fabregas, Joaquim y Wolff, Philippe, *Història de Catalunya*, Barcelona: Oikos Texos, 1992.
- Navarro Espinach, Germán, *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1992.
- , “Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457-1512)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 24 (1994), pp. 201-224.
- Pastoureau, Michel, *Azul: Historia de un color*, Madrid: Paidós Ibérica, 2010.
- , *Negro. Historia de un color*, Madrid: 451 Editores, 2009.

- Pedone, Silvia, y Cantone, Valentina, "The pseudo-kufic ornament and the problem of cross-cultural relationships between Byzantium and Islam", *Opuscula Historiae Atrium*, 62 iss. Supplementum (2013), pp. 120-136.
- Post, Chandler R: *A History of Spanish Painting: The Hispano-Flemish Style in Andalusia*, Cambridge: Harvard University Press, 1933, 5 vols.
- Prat Grau, Núria, *La tècnica d'execució pictòrica en la pintura sobre taula a Catalunya als segles XV i XVI*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Departament de Dibuix, 2017 [en línia], disponible en <https://www.tesisenred.net/handle/10803/399043>.
- Puig i Cadafalch, Josep, *Santa Maria de la Seu d'Urgell: estudi monogràfic*, Barcelona: Taller d'Arts Gràfiques Henrich i C<sup>a</sup>, 1918.
- Puig Sanchis, Isidro, *Jaume Ferrer II: pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2005.
- Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- Rico Camps, Daniel, *Piedad Desplà: el proceso de restauración de la obra maestra de Bartolomé Bermejo*, Barcelona: Fundación Banco Sabadell, 2017.
- Ruiz Quesada, Francesc (coord.), *La pintura gòtica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- , "La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época", *Clío: Revista de Historia*, 18 (2003), pp. 12-13.
- Sánchez Orense, Marta, "Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis", *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1 (2008), pp. 65-74.
- Sánchez Ortiz, Alicia, "El jardín de los tintoreros: algunas consideraciones sobre los juegos económicos y el simbolismo de los colorantes en el mundo occidental" en Silvia Carbonell Basté (coord.), *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*, Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010, pp. 175-194.
- Saralegui, Leandro de, "Gonzalo Pérez", *Archivo de Arte Valenciano*, 28 (1957), pp. 3-12.
- , "Gonzalo Pérez (continuación)", *Archivo de Arte Valenciano*, 29 (1958), pp. 3-20.
- , "Gonzalo Pérez (conclusión)", *Archivo de Arte Valenciano*, 30 (1959), pp. 3-12.
- Sousa Congosto, Francisco, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007.
- Squicciarino, Nicola, *El vestido habla*, Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1990.
- Terés, M. Rosa, *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Vielha: Universitat de Barcelona, IRCVM, 2016.
- Tormo y Monzó, Elías, *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*, Madrid: 1926.
- Torredelforth, Ester, "Clothing as a Reflection of Love in the Chivalric Novels of the 14th and 15th Centuries in Catalonia", en Francesca T. Barbini (ed.) *Ties That Bind: Love in Fantasy and Science Fiction*, Edimburgo: Luna Press Publishing, 2020, pp. 203-225.
- Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, 3 vols.
- Valero Molina, Joan, "Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona", *Locus amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 47-66.
- Velasco González, Alberto, *Devocions pintades: retaules de les valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Lleida: Pagès editors, 2011.
- , *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2006.

- Villanueva Morte, Concepción, “El comercio de la seda entre Valencia y Portugal en el siglo XV”, en Manuel González Jiménez (coord.), *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico siglos XIII-XV*, Cádiz: Sociedad española de Estudios Medievales, 2006, p. 165-179.
- Vinyoles i Vidal, Teresa, “Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal”, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 25 (2003-2004), pp. 445-460.
- , *Història de les dones a la Catalunya medieval*. Lleida: Pagés, 2005.
- , “Les dones i la pau en el context de les guerres del segle XV”, *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 28/2, (2008), pp. 367-384.
- Young, Eric, *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-flemish Master*, Londres: Elek, 1975.