

Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español

Ana Avila

Universidad Central de Barcelona

EL ORO EN LAS SUPERFICIES PICTÓRICAS

Dentro del abanico multicolor de la pintura de fines del siglo XV y de la primera del siguiente destaca la aplicación del metal áureo. Así como toda gama es manipulada con un trasfondo simbólico el uso del oro atiende a conceptos tradicionales ligados a la idea de la ostentación, la realeza y la divinidad, como han estudiado, entre otros, Schöne, Bultmann, Gombrich y Nieto Alcaide.

La introducción del oro en la pintura española implica diversos comportamientos que van desde la cubrición de la totalidad de la superficie —a excepción del espacio que se destina a las figuras— a la invasión de un fragmento de la misma yuxtapuesto a ámbitos arquitectónicos o/y paisajísticos. El oro también se vincula a los tejidos que en calidad de telas ricas decoran las paredes o forman parte de los doseles, y, como es lógico, se refugia en la representación de elementos de orfebrería, nimbos, inscripciones, e incluso se asocia a la arquitectura.

Como elemento raro y de difícil obtención, el oro es un material que escasea lo cual lo convierte en un producto caro y, por tanto, poco asequible. Estas características hacían que surgiera en torno a sí un inusitado entusiasmo por obtenerlo. Al estar asociado al concepto de riqueza, el hecho de poseerlo implica una referencia exterior de abundancia, desahogo económico, lujo. La adquisición de este metal precioso entrañaba una posición de privilegio en el contexto social, siendo un signo exterior de prestigio y poder.

Estas peculiaridades están perfectamente reflejadas en la literatura de fines del siglo XV, tanto en el *Lazarillo de Tormes* como en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, ésta con un triste final provocado, entre otros factores, por la posesión de una cadena de oro por parte de Celestina, vieja alcahueta, de la que no desea hacer par-

ticipes a sus amigos; ella, al hallarse repentinamente tan agraciada reflexiona alocadamente sobre la facultad de este metal:

«¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! Todo lo puede el dinero: las piedras quebranta, los ríos pasa en seco; no hay lugar tan alto, que un asno cargado de oro no le suba»¹.

Ya en el siglo XV pero sobre todo en las décadas siguientes, se produce una reacción negativa hacia el oro como signo de poder, ostentación y lujo. *El Crotalón* (1552-53) de Cristóbal de Villalón es un ejemplo de ello —con un claro sentimiento erasmista—, como tendremos tiempo de apreciar en el comentario de una fábula titulada «Quien dineros tiene hace lo que quiere»:

«La vista magnífica del oro, no sólo mueve los duros corazones de los hombres, sí que también dobliga al cielo. No necesitas el ariete que quebranta, ni el martinete que taladra; todo queda bajo tu dominio con el oro (...). El honor cede al dinero, al dinero ceden los derechos de traficar con esclavos. La plebe se interese por el oro amarillo. Todas las cosas divinas y humanas obedecen al dinero, y cuanto haya bajo del cielo»².

El oro es un componente que, como dijimos, denota una apreciación externa de riqueza. Ello se manifiesta en muchos aspectos: en la indumentaria —el cronista Münzer en 1495 refería que el pueblo español era muy presuntuoso en el vestir, empleando en sus trajes brocados de oro por lo cual se habían dictado Ordenanzas prohibiendo «tales excesos»³— en las joyas... En los recintos palaciegos esta imagen de boato viene marcada por

¹ *Tragicomedia...*, ed. de DAMIANI, Madrid, 1982, p. 104.

² *El Crotalón*, ed. A. DE RALLO; Madrid, 1982.

³ GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, p. 407.

la posesión de una buena vajilla —que se solía exponer en las celebraciones—, por el revestimiento de las desnudas paredes a base de brocados y otras telas, e incluso por la aplicación de este metal a la arquitectura.

En el siglo XV teóricos y artistas italianos levantaron la voz en contra del empleo del metal precioso en la pintura. Alberti es muy elocuente en este sentido, al rechazar su uso aunque aprueba su imitación con colores:

«Hay quienes emplean el oro de modo inmódico, pues creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en modo alguno» (*Sobre la Pintura*, 1435)⁴.

En relación con ello, y su valoración negativa, existe una curiosa anécdota relatada por Vasari con el pintor Cosimo Roselli y el Papa Alejandro VI como protagonistas. A través de ella se deduce que el empleo de oro implicaba complacencia al cliente alucinado por este metal, así como carencia de genio creativo, y su uso venía a ser propio de un hombre sin capacidad inventiva, rayando en el ridículo⁵.

Estos planteamientos que se están desarrollando en la Italia de fines del siglo XV no son viables en la España de entonces, según apreciamos en la gran aceptación que los fondos de oro tienen en la pintura del Renacimiento. El Marqués de Lozoya afirmaba que «el gusto español se manifiesta en la profusión del oro en los fondos»⁶. Muchos estudiosos se han preguntado el porqué del aferramiento de los pintores españoles a este metal. Angulo ante esta situación lanza las siguientes consideraciones: «¿es simple manifestación de inercia o expresión de una preferencia por la riqueza decorativa u otros valores más propiamente pictóricos? ¿Se debe ese apego a lo tradicional a exigencias del público o al público y también al pintor?...»⁷. Hay que tener en cuenta que en gran medida estaría en función del gusto del comitente, quien desea que se manifieste a través del arte su fuerza económica y status social.

Así, en innumerables actas contractuales se establecen condiciones precisas según las cuales el pintor debía incluir oro en sus composiciones. Resulta curioso constatar como en ocasiones, una vez finalizada la obra, se exige al mismo artista o a otro la aplicación de más cantidad de oro. Ello sucede con el retablo realizado para la capilla mayor de la catedral de Tudela, contratado en 1487; a éste se le superpone otro compromiso de 1489

según el cual el pintor Pedro Díaz de Oviedo «fara e repara el banco de dito retablo de más requiza de oro y colores...»⁸. En Valencia, Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, italianos, autores de la decoración al fresco de la capilla mayor de la catedral, fueron acusados por el Cabildo de no haber aplicado oro en la cantidad establecida; en la sentencia (1478) se declararía que la pintura había sido realizada «segons cascuna practica e usança de Ytalia e del dit art de pintura al fresch...»⁹. Generalmente en los acuerdos contractuales se hace especial hincapié en el trabajo del dorado de los retablos, lo que indica la preocupación por embellecer el objeto con oro por parte del cliente:

«Item. Daremos el dicho retablo de ley dorado y estufado y esgrafiado de muy buen oro fino y de buenos colores, los mejores que se puedan poner a como en otros retablos»¹⁰.

Si bien hemos hablado de los pintores en relación con los fondos de oro, hay que tener en cuenta que en ocasiones no son ellos los encargados de aplicarlo, sino especialistas, los «doradores», es decir, los «pintores examinados de oro».

Cabría precisar que si bien se suele hablar genéricamente de fondos de oro, en muchas ocasiones no se trata de la adherencia de auténticos panes sino que se logra su imitación por medio de colorantes. Ello es debido tanto a que este metal resulta caro y de difícil obtención, como a una posible interpretación negativa del mismo. En un contrato para llevar a cabo un retablo realizado por Martín García se habla del tratamiento de la plata a fin de similarla al oro y, en definitiva, a un brocado:

«Item. Es concordado entre las dichas partes que el dicho maestro Martín García haya de fezer las polseras del dicho retablo de plata bronyda y un romano encima grabado y el campo de carmesí y empues orlado, que parezca oro».

Este simulacro no estaba bien visto. A veces se pone como condición que se haga la obra en «oro fino» de modo que «no aya nada de oro falso»¹¹.

La arquitectura pintada permite la introducción del oro fundamentalmente en techumbres (existen ejemplos en Pedro Berruguete y Juan de Borgoña), capiteles, basas, arcos, molduras, motivos ornamentales, inscripciones, etc., según vemos en diversos pintores. Así, en el con-

⁴ Ed. de DOLS RUSIÑOL, Valencia, 1976, p. 142.

⁵ Citado por CHASTEL en *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982.

⁶ MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1940, III, p. 131.

⁷ ANGULO, *El cambio de estilo en la pintura gótica*, en *España en la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, p. 110.

⁸ BUENDÍA, *Arte*, en *Navarra*, «Tierras de España», Barcelona, 1988, pp. 217-18.

⁹ SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 38.

¹⁰ Contrato con Pedro de Aniano y Antonio Redondo para un retablo de la iglesia de San Pablo, en 1521 (ABIZANDA, *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón...*, Zaragoza, 1915-17, I, p. 44).

¹¹ «Item. Es capitulado que el dicho maestro haga de azer sus sos soles de çaga e las ymagines de oro fino, que no haya nada de oro falso» (Contrato con Pedro Dalpont para el retablo de San Juan Bautista, destinado a la iglesia de Paniza, en 1521. ABIZANDA, op. cit., I, p. 44).



Fig. 1. Joan Gascó. Retablo de San Julián de Valmirosa.



Fig. 2. Juan de Borgoña.
Retablo de la Concepción.
Toledo, catedral.

trato para las pinturas de la capilla mayor de la catedral valenciana (1472) se especifica que se han de pintar en oro fino, entre otros elementos, las ventanas y los capiteles de los pilares¹². Cuando los extranjeros venían a España sentían una gran admiración hacia las cubiertas doradas de los palacios, cual el del duque del Infantado, el del Cardenal Mendoza, el del Conde de Benavente, etc., según se constata en las descripciones de Münzer y Lalaing¹³. Una alusión literaria a este tipo de te-

chos —en realidad una metáfora en relación con una rubia caballera— se descubre en la primera *Egloga* de Garcilaso de la Vega dedicada al Virrey de Nápoles:

«(...)

¿adónde están adónde el blanco pecho

¿Dó la columna que'l dorado techo

con proporción graciosa sostenía?

(...)».

¹² SANCHIS SIVERA, op. cit., pp. 150-51.

¹³ GARCÍA MERCADAL, op. cit., pp. 452 y ss.



Fig. 3. Gascó. *Predicación de San Esteban*.
Retablo de San Esteve d'en Bas.



Fig. 4. Berruguete. *Quema de libros*.
Madrid, Museo del Prado.

La intervención de este metal precioso en los palacios «literarios» ceñido a cubiertas, molduras, etc., se aprecia en obras de prosa y poesía que —con antecedentes italianos— van desde Juan de la Encina (la «Casa de la Libertad» en el *Triunfo de Amor* (vv. 217-25) y *El Crotalón*¹⁴ hasta los *Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemayor:

«(...) La portada del palacio era de mármol serrado, con todas las vasas y chapiteles de las columnas dorados, y asimismo las vestiduras de las imágenes que en ello había (...). Pues tomando Pabidora y Cintia en medio a Felismena y las otras ninfas a los pastores y pastoras, que por discreción eran dellas muy estimadas, se salieron en un gran patio, cuyos arcos y columnas eran de mármol jaspeado, y las vasas y chapiteles de alabastro con muchos fo-

llages a la romana, dorados en algunas partes (...) entraron en otra cuadra más adentro, que, según su riqueza, les pareció que todo lo que habían visto era aire en su comparación, porque todas las paredes eran cubiertas de oro fino y el pavimento de piedras preciosas»¹⁵.

En los recintos religiosos el oro está particularmente asociado al retablo, tanto a la mazonería como a las tablas, funcionando como un principio que incita al fiel a la admiración y, tal vez a través de esta, al rezo: «el vulgo más fácilmente con cosas visibles se atrae y encamina a las invisibles», indica A. de Valdés en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527). El oro suele verse ceñido al bancal, zona en la que es habitual la representación de Santos o Profetas: es aquí donde los fondos se cubren totalmente de oro y se refugia en parapetos o en

¹⁴ Descripción del palacio de la mage Saxe: «(...) Era el techo de artesones de oro maçiso, y de moçarables cargados de riquezas; tenía las vigas metidas en grueso canto de oro..., y así había de pedazos de oro y plata grandes piezas de aquellas antalladuras y molduras...»(ed. cit., p. 183).

¹⁵ MONTEMAYOR, *Los siete Libros de la Diana*, ed. de E. Moreno, Madrid, 1981, pp. 160-167 y 173.

bandas rectangulares que se sitúan tras las figuras, haciéndolas destacar pero impidiendo cualquier visibilidad de la lejanía paisajística que se intuye en los extremos. En ciertos retablos escalona también las tablas del primer cuerpo e incluso puede llegar a cubrir todas las tablas del mueble, lo cual manifiesta una crasa exhibición de opulencia y lujo por parte del comitente. Estos derroches se aprecian fundamentalmente en los conjuntos pintados por Berruguete y Juan de Borgoña para Toledo, Avila, Palencia. Tal vez el oro se ciña más a las predelas por su proximidad al espectador—fiel, aunque también se deba a planteamientos simbólicos por su cercanía al altar. Asimismo, las dimensiones que adquiere un retablo imposibilita económicamente el uso del metal precioso a gran escala, salvo en conjuntos realizados para las grandes catedrales e importantes conventos.

Delante de los fondos de oro los personajes logran destacarse en mayor medida que si se situaran en campos absolutamente arquitectónicos o paisajísticos. En algunas tablas, las referencias a un ámbito físico llegan a ser mínimas: el pavimento —para las del primer y segundo cuerpo del retablo—, el alfeizar —en el bancal—, los muros de corto desarrollo vertical tras los personajes, y, en cierta ocasión, la columna que funciona como eje que separa a uno de otro, fundamentalmente en la predela.

Lógicamente los vastos fondos de oro llegan a impedir cualquier despliegue arquitectónico o paisajístico mediante el cual el pintor pueda poner de manifiesto sus dotes en este terreno y en particular en la concepción espacial. Ahora bien, cuando el metal no se aplica a la totalidad de la superficie llega a intervenir el aparato arquitectónico o/y el paisaje cual ordenadores de un lugar; en cualquier caso no dejan de ser anacrónicas estas combinaciones. A veces la referencia al espacio exterior viene marcada por una superficie dorada, negando toda vinculación con un entorno físico, tangible, ambiental, atmosférico, colorista.

Estas soluciones conectan con propuestas figurativas de tradición medieval por lo que se llega a representar a un personaje o narrar un acontecimiento de un modo convencional, sin hacer referencia directa y sin cortapisas a la realidad visual. El fondo de oro conecta con la idea de lo divino, y por tanto sugiere el nacimiento de un espacio sagrado y trascendente, alejado de cualquier sistema racional de representación del entorno físico. La luz que despide estos fondos de oro no es una iluminación natural sino inmaterial, etérea, vinculada al concepto de lo sagrado. Surge, indudablemente, un ambiente irreal, ingrátido, distante, que refuerza el carácter divino del episodio y marca distancias con respecto al mundo físico donde se sitúa el espectador-fiel. El oro se manipula como símbolo de divinidad gracias a un complejo silogismo según el cual el oro no solo es signo exterior de riqueza sino que también está asociado a la idea

de la luminosidad. Como indica Nieto Alcaide, los valores de luz y brillo establecen la metáfora de la presencia de lo divino¹⁶. En los *Evangelios* se vincula a Cristo con la luz (Jn 8,12; Lc 2, 27-32). Pero también la relación de la Virgen con el Sol y por tanto con la luz se constata en la literatura española desde Encina a Fray Luis de León (*Oda XXII*) y en las representaciones marianas.

El hecho de que en los fondos pictóricos algunas figuras se destaquen más que otras sobre el fondo dorado, no sólo se debe a un peculiar interés por resaltar al protagonista del episodio sacro, sino que sugiere e insiste en el carácter divino del personaje; están más vinculados al fondo dorado porque participan en mayor medida de lo divino, y por tanto pertenecen jerárquicamente a una escala superior. Se establece, por tanto, un planteamiento simbólico basado en un sistema de jerarquías espirituales en función de la idea de lo divino¹⁷.

LOS TEJIDOS LABRADOS: IMPORTANCIA EN LA VIDA COTIDIANA, CONFIGURACION ESPACIAL, TIPOS Y MOTIVOS.

Mientras que normalmente los fondos de oro imitan las telas del momento, en ocasiones éstas se reproducen colgando de la pared o ventanales. La presencia de tejidos en los fondos de la pintura es una manifestación palpable de la extraordinaria importancia que tenían en el ajuar doméstico. Se trata de un aparejo muy estimado tanto por su belleza y por la materia empleada como por la función decorativa que ejercen. La posesión de tejidos labrados es fundamental entre las familias de cierta condición económica y social. Según refiere Guicciardini, con ocasión de su estancia en España (1512-13), eran usados «por las clases del pueblo que tienen algunos bienes de fortuna»¹⁸. Cuando uno de los protagonistas del *Lazarillo de Tormes*, el altivo escudero, huye de la casa donde vivía, en Toledo, los acreedores van en busca de un alguacil y un escribano para embargar las pertenencias a fin de cubrir las deudas que había contraído; fue enorme la sorpresa al hallar la vivienda «desembarazada» (es decir, vacía), por lo que preguntaron al joven Lázaro:

«¿Qué es de la hacienda de tu amo? ¿Sus arcas y paños de pared y alhajas de casa?»¹⁹.

La vivienda española era pobre en su mobiliario. Los baules o arcones se usaban para guardar alimentos y ropa, y los cofres las joyas y el dinero. El bargueño y los aparadores donde se conservaba la vajilla, junto con algunas mesas, sillas y camas, configuran el ajuar del hogar de una familia de cierta posición; éste experimenta una gran diversificación, lejos de la parquedad del siglo XV²⁰. Los paramentos lisos se cubrían con tapices, bro-

¹⁶ NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1981, p. 63.

¹⁷ Estas reflexiones son también planteadas por M.^a A. Raquejo en «El donante en la pintura española del siglo XVI. Su ubicación en el espacio ficticio», *Goya*, 1981. n.º 164-65.

¹⁸ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 621.

¹⁹ *Lazarillo de Tormes*, ed. de J.V., Ricapito, Madrid, 1983, p. 179.

²⁰ PFANDL, *Cultura y costumbres del pueblo español de los ss. XVI y XVII*, Barcelona, 1959 (3.^a ed.).



Fig. 5. Berruguete. Anunciación.
Paredes de Nava, iglesia de Santa Eulalia.



Fig. 6. Berruguete. Oración de Santo Tomás.
Avila, iglesia de Santo Tomás.



Fig. 7. Berruguete. Tentación de Santo Tomás.
Avila, iglesia del santo.



Fig. 8. Berruguete. Piedad. Palencia, catedral.

cados, guadamecés. Como indica el Marqués de Lozoya, «aún en las casas mejor aderezadas y en los palacios reales era preciso suplir la austeridad del mobiliario con la riqueza de los tejidos»²¹, los cuales aportaban la nota cálida y suntuosa a las frías paredes.

La increíble colección de tapices que poseyó la reina Isabel la Católica es muestra de la presencia que tenían en los recintos palaciegos y marca el gusto del momento al respecto. En las descripciones que los extranjeros realizan con motivo de un viaje a España, se aprecia como los tejidos destinados a revestir las paredes constituían un elemento valioso en la ornamentación de los palacios y en la creación de un ambiente. De este modo, Lalaing refiere como Felipe el Hermoso cuando se alojó en el palacio del Condestable, en Burgos (1501), su cuarto estaba «adornado y cubierto de paño de oro y de otras muy ricas tapicerías»; en Toledo pernoctaron en el palacio del Marqués de Moya, «uno de los mejores arreglados de toda España», cuyas habitaciones «estaban tapizadas de paños de oro»; asimismo, uno de los hombres más ricos del momento, el Duque de Cardona, contaba con un palacio que derrochaba riquezas en terciopelos, tejidos labrados de oro, sedas..., siendo conducida la pareja a un salón «todo cubierto de tapices»²².

Con ocasión del primer encuentro de Carlos I con España, en 1517, las alabanzas del cronista Vital hacia los tejidos labrados que revisten los muros de los palacios son dignas de interés por cuanto los describe a veces con meticulosidad. En Treceño (Santander) se alojó el rey y su hermana Leonor en una casa de campo en la que no había habitación «que no estuviese tapizada con hermosa tapicería»²³. Describe con sumo detalle el ambiente del palacio de Juana la Loca, en Tordesillas: predominan los tapices con temas religiosos y muchos están labrados en oro y seda. En la alcoba de doña Leonor habían brocados de oro que centelleaban «al resplandor de las antorchas». Por el contrario, la cámara de la «solitaria», «humilde» y «mortificada» viuda doña Catalina, no era «como las pomposas cámaras de los burgueses y mercaderes de ahora, en las que el orgullo y pompa es tan grande que no hay orden ni razón», sino que estaba decorada con esteras, a pesar de que «por su descendencia le correspondía mucha mejor y más rica tapicería»²⁴.

En el palacio en que se alojó el rey y su corte durante su estancia en Valladolid existían tantos tejidos «que no había cámara, sala, ropero ni otro lugar de la casa que no estuviese tapizado y adornado» con terciopelos, sedas, damascos, etc.²⁵. Indudablemente, en todo ello se advierte la connotación «noble» que se desprende de la posesión de este tipo de piezas.

Las características propias de un reinado como el de los Reyes Católicos y el de Carlos I, con continuos traslados que acarrearán la movilización de gran número de personas en los que con frecuencia era necesario establecerse momentáneamente en lugares inadecuados, casas de campo, palacios o castillos vacíos, e incluso levantar tiendas, los tejidos labrados constituían un elemento imprescindible al cubrir todo aquello que resultara viejo, pobre o desagradable. Como indica Sánchez Cantón, «gracias a los tapices se improvisaban cámaras suntuosas en castillos y caserones desmantelados, cuando no en campamentos»²⁶. Por ello no es de extrañar que en los viajes hayan personas encargadas de la conservación de estas piezas.

Un caso muy curioso a través del cual se aprecia como los tejidos eran empleados con el fin de dar prestancia y crear un ambiente adecuado en lugares pobres y destartados, es el que nos relata Vital en relación a la estancia de Carlos I y su comitiva en un pueblo del norte de España, llamado Los Tojos, donde hubo de reposar al hallarse enfermo. En este lugar «no había casa alguna que no fuese hedionda e infecta, por el estiercol del ganado, que está acostumbrado a dormir dentro», por lo cual se pensó levantar tiendas y pabellones en una pradera, dado que el tiempo se presentaba excelente. Sin embargo, antes de cenar se levantó bruma y viento rechazándose la posibilidad de que el rey durmiera en tan improvisado lugar. Se imponía hallar una zona resguardada del viento para pasar la noche, encontrando propicio un «escondrijo» que con toda diligencia quedó preparado, cercado «y tapizado con tapices»²⁷.

Con ocasión de las entradas triunfales el tejido labrado también goza de un importante papel puesto que decora zonas precisas relacionadas con el aparato festivo —arcos de triunfo, puerta de la ciudad...— y transforma las fachadas por donde ha de pasar la comitiva en pantallas festivas y ricas en colorido. Una muestra de júbilo consiste en colgar de ventanas y balcones los mejores tejidos que se guardan celosamente enrollados o doblados en los arcones, con los cuales se ocultaban las sencillas fachadas. Es un signo más de la metamorfosis visual que se opera en la ciudad que homenajea —con una intensidad efímera— al visitante. De este modo, Sevilla recibió a Isabel la Católica, en 1477, con tapices y colgaduras que engalanaban las fachadas²⁸ y transformaban la cotidianidad urbana en algo lúdico. También cuando Felipe el Hermoso y su mujer entraron en Burgos (1501) las calles se encontraban —relata Lalaing— «entapizadas» y en la entrada que hizo en Zaragoza «todas las calles estaban adornadas con tapices y las casas de los mercaderes todas cargadas de telas de seda»²⁹.

²¹ MARQUES DE LOZOYA, op. cit., p. 382.

²² GARCÍA MERCADAL, op. cit., pp. 447, 459, 463 y 481.

²³ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 171.

²⁴ Ibidem, pp. 195, 96 y 209.

²⁵ Ibidem, p. 350.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid 1950, p. 37.

²⁷ GARCÍA MERCADAL, pp. 175-76.

²⁸ GESTOSO PÉREZ, *Los Reyes Católicos en Sevilla*, Sevilla, 1891.

²⁹ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 493.

Con motivo de su viaje a Calatayud hay constancia de la importante función que ejercían los tapices, los cuales, junto con los «pabellones» y los «personajes», constituían el plato fuerte del aparato festivo³⁰. Con no menor énfasis se transformó Barcelona a base de tapices³¹. En la fastuosa entrada de Carlos I en Valladolid (1517) todas las casas junto a las cuales tenía que pasar «estaban cubiertas con colgaduras de tapicerías o alfombras velludas, según lo que habían podido encontrar»³².

Una simple idea de lo que pudieron ser estas decoraciones lo podemos deducir, a nivel pictórico, de la representación de la *Flagelación de Cristo* pintada por Berruete para el retablo mayor de la catedral de Avila, donde unos brocados cuelgan de la tribuna desde la que Pilatos y sus acompañantes contemplan el acto, o de la *Flagelación de San Pelayo* del Maestro de Becerril (Málaga, cat.). Brocados, brocateles, damascos, tafetanes,...

coadyuvan a perfilar un ámbito y crear un ambiente, definiendo espacios y haciendo resaltar la composición pictórica. Soluciones como la expuesta por Juan de Borgoña en sus representaciones de la *Natividad* y la *Epifanía* del retablo de la Concepción (Toledo, cat.) son habituales: están perfiladas en un *locus* más o menos definido gracias a los amplios brocados que se sitúan al fondo y que permiten destacar la escena del entorno natural, funcionando como una pantalla en la que rebota la composición, impidiendo que la mirada del espectador se pierda en la lejanía. Habitualmente funcionan cual auténticos focos de luz, y a menudo las figuras se funden con los fondos a través de los nimbos que se perfilan en estas superficies. Los tejidos se vinculan a la arquitectura por medio de argollas —a veces de metal, otras de hilo— o simplemente a través de cordones, incluso con hebras de oro, que se enganchan a unas alcajatas dis-



Fig. 9. Juan de Borgoña. Anunciación. Toledo, catedral.



Fig. 10. San Sebastián. Sigüenza. Museo Diocesano.

³⁰ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 492.

³¹ «El miércoles, de 18 de enero, el archiduque marchó de las Doncellas... para hacer su entrada en Barcelona..., la cual estaba adornada de tapices..., fue a detenerse y alojarse en el palacio del obispo de Urgel y Barcelona, muy hermoso y bien adornado de vajillas, de buenos tapices, de paños de seda bordados y de otras cosas» (GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 501).

³² Ibidem, p. 229.

puestas en el muro. A veces se amarran con sencillez en las columnas. Estas soluciones son perceptibles en muchas obras, lo que denota que el pintor cuida este tipo de detalles. En este sentido es interesante la producción de Pedro Berruguete, con antecedentes tardomedievales: así en su *Anunciación* de Paredes de Nava el bello brocado pende de la pared mediante seis argolas, también en la *Oración de Santo Tomás* (Ávila, iglesia conventual del mismo nombre), en la *Quema de libros* (proc. del mismo conjunto, hoy en el Prado), en la delicada *Piedad* de la catedral de Palencia, etc. En la producción de Juan de Borgoña es claramente perceptible en el retablo de la Concepción y en la *Presentación de la Virgen en el templo* del Museo Diocesano: en la *Anunciación* de la Sala Capitular de Toledo el tejido se suspende del centro por medio de un cordón enganchado posiblemente a un clavo y de los extremos a través de bramantes que se atan en los capiteles de las columnas del templete.

Es lógico que el hecho de colgar y desmontar tapices y otros tejidos labrados, así como las condiciones de conservación —doblados o enrollados— y traslado, no favorecían el buen estado de estas piezas. Se iban deshilachando y despeluzando. Sánchez Cantón indica que, convertidos en jirones, se utilizaban para abrigar a las bestias en las caballerizas, mientras que los que tenían oro, al desgastarse perecían al fuego para lucrar el metal. En algunas obras se da cuenta de esta situación, particularmente son visibles las marcas que la pieza ha conseguido al estar doblada.

Las telas españolas gozaron de gran prestigio también en el extranjero. La actividad en este campo floreció en la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del siguiente. Los gremios de sederos de Sevilla, Granada y Toledo fueron reglamentados en 1492 y los terciopeleros en los primeros años del siglo XVI, lo cual, según señala Artiñano, demuestra que tenían entonces «vitalidad, extensión e importancia y dominio técnico, pues sólo con estas condiciones cabe reglamentación gremial, técnica»³³. Las ciudades que más se destacan en este terreno son Segovia, Toledo, Granada y Valencia. Pedro de Medina a mediados del siglo XVI en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548) elogia los tejidos de estas zonas³⁴. Navagero, el ilustre embajador de la República veneciana, durante su estancia en España (1526) admiró las sedas granadinas, aunque reconocía que no eran tan buenas como las de su tierra; en cambio los tafetanes eran mejores, mientras que los terciopelos de Valencia le parecían de excelente calidad³⁵.

Al traspasar el ecuador del siglo XVI la actividad en los telares disminuye, según podemos deducir, por ejemplo, de la lectura de *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá, 1575), de Ambrosio de Morales. Normalmente se resaltaba la capacidad que las mujeres españolas tenían para estas labores; era de esperar que Cris-

tobal de Villalón en su *Ingeniosa comparación...* (1539) resaltara la habilidad de las mujeres del «presente» en estos menesteres, con respecto a las de la Antigüedad:

«Tal inventivas en sus costuras y labores de tanta biveza y delicadeza, que muy famosos artífices no pueden en la plata y oro esculpir más sotilmente que ellas lo labran en sus lienços, telares y bastidor»³⁶.

Eran también muy codiciados los tejidos extranjeros, normalmente citados por su lugar de origen. Muy costosos resultaban la grana y el paño de Florencia, el raso carmesí veneciano y la grana de Londres; ciudades de gran actividad eran Génova, Venecia y Milán.

No tenemos constancia de que en la pintura española de estos momentos aparezcan tapices o como diría Juan de la Encina paños «hechos de ymaginería». El más empleado es el brocado, rica tela de extraordinaria riqueza por cuanto interviene metal precioso, ya sea oro o plata sobre seda o terciopelo.

En la *Novela de las flores* escrita por el Licenciado Tamariz a mediados del siglo XVI, la protagonista es una mujer que utilizaba oro, preparado por su marido, en los paños que labraba a partir de un diseño preparatorio:

«En una ciudad noble de Castilla moraba un batioja, el cual tenía una muger hermosa a maravilla (...)

En sus labores, toda se ocupaba y tanto era en labrar ingeniosa que cuanto un buen artífice mostraba con pincel o con pluma artificiosa, todo esto muy al propio matizaba con oro y seda en tela muy vistosa. Y no menos por esto muestra dama que por su gran belleza tiene fama. (...)

Desta arte sin contienda ni bullicio, en gran conformidad y amor viviendo cada cual entendía en su ejercicio abundante ganancia en él tiniendo.

También están conformes en su oficio, que el oro que el marido está batiendo la dama lo gastaba en sus labores, atenta a inventar nuevos primores. (...)

Y si el oro a su gusto le salía y al labrar y bordar no se desgrana, de su cassa gastar le prometía muy buena cantidad cada semana. El maestro con gozo y alegría viendo con tal oferta lo que gana le envió el oro y mucho le agradece las flores y el provecho que le ofrece».

³³ ARTIÑANO, *Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquart*, cat. exp., Madrid, 1917, p. 15.

³⁴ MEDINA, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, ed. de A. González Palencia, Madrid, 1944, pp. 120, 124 y 191.

³⁵ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 860.

³⁶ VILLALÓN, *Ingeniosa comparación...*, ed. de Serrano y Sanz, Madrid, 1898, p. 165.

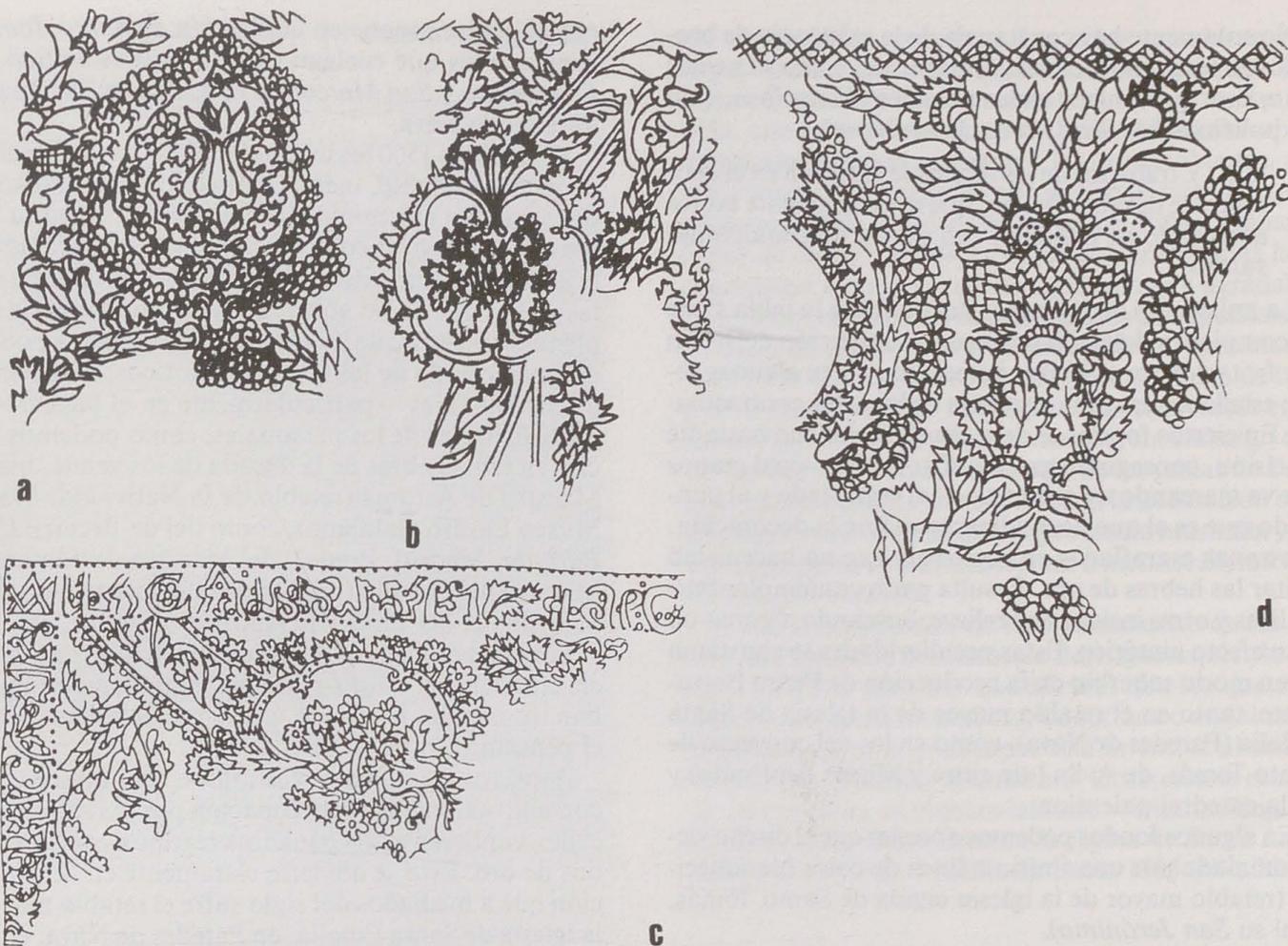


Fig. 11. a) Berruguete. San Jerónimo. Ret. mayor, bancal. Avila, igl. de Santo Tomás. b) Berruguete. San Juan Evangelista. Ret. mayor, bancal. Avila, igl. de Santo Tomás. c) Berruguete. David. Ret. mayor, bancal. Paredes de Nava, igl. de Santa Eulalia. d) Berruguete. San Lucas y San Mateo. Burgos, igl. de Santa María del Campo.

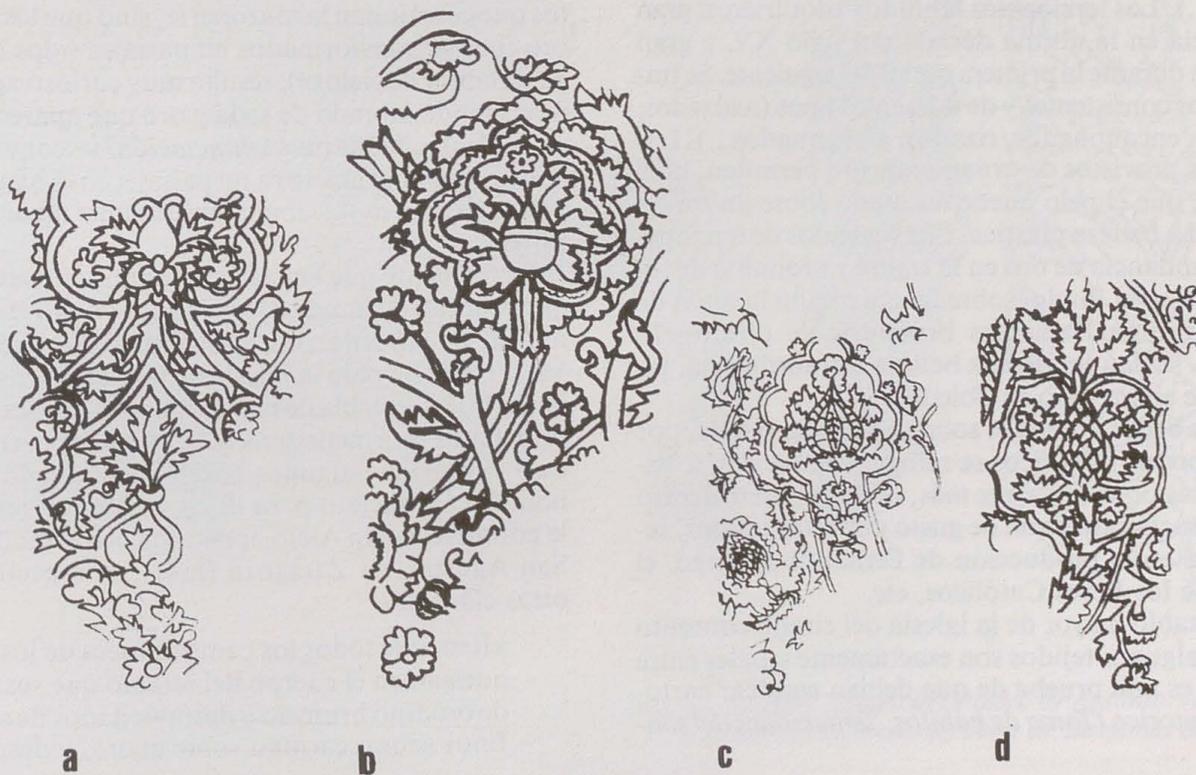


Fig. 12. a) Berruguete. Piedad. Palencia, catedral. b) R. de Osona. San Dionisio y San Pablo. Valencia, catedral. c) Juan de Bustamante. Matanza de los inocentes. Ret. mayor. Ororbía, catedral. d) R. de Osona. Cristo ante Pilatos. Madrid, Museo del Prado.

No solamente hay constancia de la existencia de brocados en las grandes casas del momento, como ya hemos visto, sino que relucen en los palacios «literarios», cual el «polifiniano» *Siete libros de la Diana*:

«(...) Y trabados de las manos se entraron en el aposento de la sabia Felicia, que muy ricamente estava adereçado de paños de oro y seda de grandísimo valor»³⁷.

La aplicación de los panes de oro sobre la tabla sigue un complejo y delicado proceso. La obtención del brillo por frotación (bruñido) se aprecia muy bien algunas veces; esta labor era muy resaltada en las actas contractuales. En ciertos fondos se deja ver el diseño con bastante precisión, conseguido gracias al goteado —cual granos que va marcando un esquema—, al esgrafiado y al punteado que es el que normalmente define la decoración. Las zonas esgrafiadas en cortos zig-zag no hacen sino imitar las hebras de oro. Resulta grato contemplar partes lisas y otras incisas y en relieve, buscando algunas un gran efecto matérico. Estas peculiaridades se constatan de un modo soberbio en la producción de Pedro Berruguete, tanto en el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia (Paredes de Nava), como en los del convento de Santo Tomás, de Avila («in situ» y Museo del Prado) y en la catedral palentina.

En algunos fondos podemos apreciar que el diseño viene señalado por una finísima línea de color blanquecino (retablo mayor de la iglesia citada de Santo Tomás, cual su *San Jerónimo*).

Una nota cromática en estos tejidos labrados con oro la proporciona las sedas teñidas y el terciopelo, donde se incorpora el azul añil (retablo mayor de Santo Tomás) y el carmesí, preferentemente (Berruguete, *Piedad*, Palencia, cat.). Los terciopelos labrados adquirieron gran importancia en la última década del siglo XV, y gran aceptación durante la primera mitad del siguiente. Se trata de tejidos consistentes y de diferentes tipos (realzados, perfilados, encañonados, rizados, aforgonados...). Los terciopelos provistos de ornamentación permiten, normalmente, que el pelo quede resaltado sobre un fondo liso con gran belleza plástica. Los brocados de terciopelo con abundancia de oro en la trama y urdimbre de seda amarilla en el fondo, sobre la que resalta la masa de pelo —también llamados brocados de terciopelo anillado— suelen ser de una belleza extraordinaria, fabricándose sobre todo en Toledo.

Los más bellos brocados sobre terciopelo o seda, por lo que a fondos pictóricos se refiere, son los que se exponen en las obras, una vez más, de Berruguete dentro de la tendencia castellana de gusto por estos tejidos, según consta en la producción de Fernando Gallego, el Maestro de los Reyes Católicos, etc.

En el retablo mayor de la iglesia del citado convento abulense, algunos tejidos son exactamente iguales entre sí, lo cual es una prueba de que debían emplear cartones preparatorios (*Toma de hábitos*, *Tentaciones del san-*

to); el que se expone en la *Oración de Santo Tomás* es similar a los que cuelgan tras las figuras de *San Juan Evangelista* y *San Marcos* de la iglesia de San Juan, en Paredes de Nava.

Después de 1500 los tejidos labrados en terciopelo son de menor formato, menos llamativos y ostentosos, reduciéndose a una mínima expresión, por lo que a su representación en las composiciones pictóricas atañe. Este acontecimiento viene parejo a la propia historia de estas piezas que ya no gozan de gran tamaño ni de la espléndida belleza que les caracterizaba. Poco a poco van desapareciendo de los fondos pictóricos, reduciéndose a sencillas fajas —particularmente en el bancal— que cuelgan detrás de los personajes, como podemos apreciar en tantas obras de la década de los veinte, bien del Maestro de Astorga (retablo de la Natividad, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), como del de Becerril (*Santa Bárbara*, Madrid, Prado), del Maestro de Támara, del Maestro del Portillo (retablo de la iglesia parroquial de San Miguel del Pino), de Antonio Vázquez, etc.

Por estos momentos se está desarrollando una tendencia crítica hacia el lujo y la superfluidad que comportaban los metales preciosos, que en realidad enraiza con el pensamiento de corte erasmista.

Aspectos ideológicos, culturales, económicos, junto con una más intensa preocupación por los valores espaciales, conllevan a una paulatina reacción contra los fondos de oro. Esto se advierte claramente en la intervención que a mediados del siglo sufre el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava: en 1556 se desmonta el mueble gótico y se reconstruye, siendo repintadas las tablas por Esteban Jordán con la intervención de algún colaborador³⁸. No solo se consideraron desfasados los pináculos, arquillos ciegos y otros elementos que constituían la mazonería, sino que los fondos de oro fueron transformados en paisajes («los campos se an de labrar de cielos»); resulta muy curioso apreciar como el tejido labrado de seda y oro que aparece colgado en la alcoba de María (*Anunciación*) se convirtió en un amplio ventanal abierto a un paisaje; en el bancal los *Reyes de Judá* se destacaban también ante mediocres exteriores³⁹.

Es frecuente que en las actas contractuales se notifique el hecho de imitar en los fondos de oro el diseño común de un brocado. Así, en el retablo que debía realizar Martín García para la iglesia de la Magdalena, en Alfajarín (1513), se habla de incluir «algunos brocados de oro fino donde será menester», y en donde hay «encasamentos» se pongan «algunos doseles de brocado de oro fino». En el contrato para llevar a cabo un retablo para la cofradía de San Alejo, instituida por el monasterio de San Agustín, en Zaragoza (1541), se especifica, entre otras cláusulas:

«Item que todos los campos fuera de los redondos questan en el cuerpo del retablo que sean dorados de oro fino brunydo y después dados de sus colores finos azur o carmesí sobre el oro, y después sacar

³⁷ MONTEMAYOR, op. cit., p. 161.

³⁸ ANGULO, *Las pinturas de Pedro Berruguete del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava*, Madrid, 1985.

³⁹ ABIZANDA, op. cit., pp. 21, 59.

sobre el oro unas labores del romano que pareciere un brocado»⁴⁰.

Tanto los brocados como los terciopelos y damascos ofrecen unos motivos decorativos que varían en función de la cronología. A nivel de la pintura no aparece la figura humana ni temática alguna, pero sí un espectacular desarrollo de los motivos naturales y abstractos, en consonancia con las piezas del momento. Predomina el tema de la piña. Artiñano considera que se trata de un motivo de procedencia veneciana, aunque en nuestro país, fundamentalmente en Toledo, aparece «aclimatado y con vida propia»; según Morera, deriva de la flor de loto china que va transformándose en cardo, alcachofa y piña⁴¹, tema que adquiere un desarrollo extraordinario y enormes dimensiones siendo acompañado de un rimbombante entramado de elementos vegetales. De este modo, en una pieza de unos tres por tres metros puede llegar a representarse una ornamentación solamente a base de dos piñas, aunque acompañadas de una exuberante decoración con motivos florales. El recorrido de estos elementos suele realizarse actuando tanto con el valor de la simetría (disposición en hileras de las piñas) como con la distribución irregular de los mismos, aunque buscando una organización armoniosa. Si bien la piña adopta un carácter estático, los frondosos tallos que le acompañan admiten una disposición lineal ondulada, de característica trepante, originando una red fusimor-

me común a los meandros. Las piñas se enlazan entre sí por anchos tallos frondosos serpenteantes, de gran efecto ornamental; normalmente el tallo envuelve a la piña, con gran valoración por el ritmo. En general predomina la dirección constante y las formas abiertas, aunque surgen otras cerradas por la disposición reiterativa y los recorridos sinuosos de los tallos. Piñas, granadas, hojas de cardo y tallos forrados con enroscadas hojas coadyuvan a crear un efecto «grandioso y agradable» (Artiñano) en el marco de unos tejidos de superficies ilimitadas en cuanto a su incesante aparato ornamental.

El tema de la piña es habitual en los tejidos de la segunda mitad del siglo XV y, por ello, apreciable en los fondos pictóricos de estos momentos, sin embargo es en los brocados de seda y terciopelo de las tablas de Pedro Berrugete donde, indudablemente, la decoración basada en este motivo toma una importancia inusitada y una belleza soberbia y palpitante, más o menos reiterativa en toda su producción.

Evidentemente no es un motivo exclusivo de los tejidos castellanos, ni es solamente Berrugete quien lo emplea o admite, pero hay que afirmar que los que apreciamos en la pintura catalana, valenciana o andaluza no llegan a mostrar la gran capacidad inventiva ni una extraordinaria belleza y dinamismo. Observamos el motivo, casi perdido, en el muro labrado —a imitación de un tejido— sobre el que destaca la figura de *Santa Lucía*, obra de Joan Gascó realizada hacia 1505 (Vic, Museu

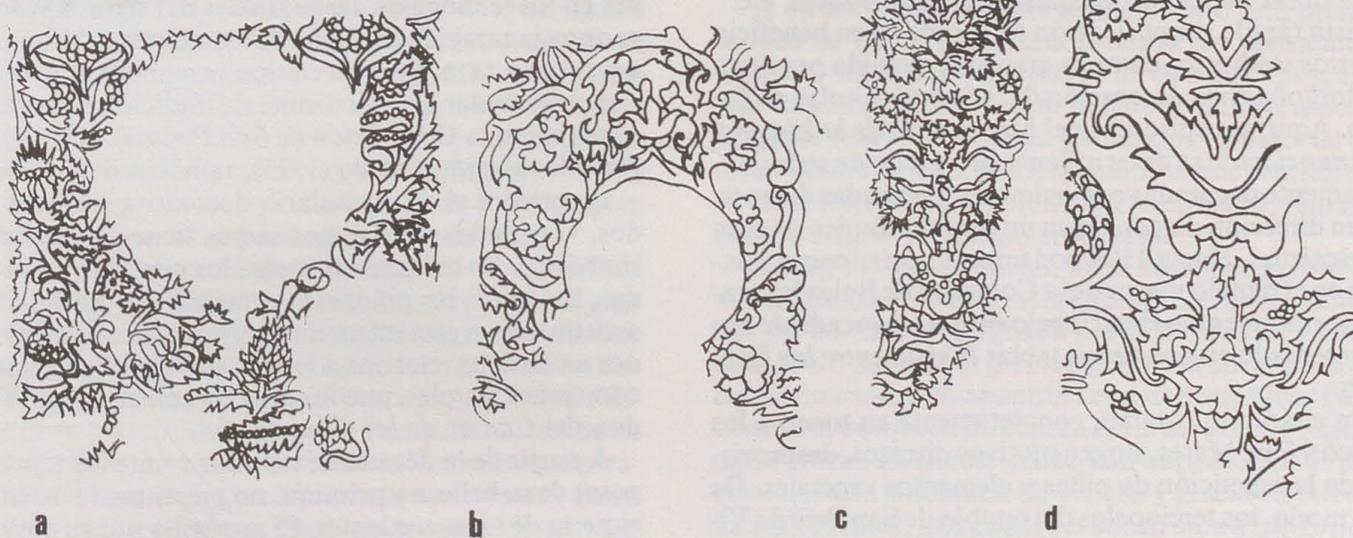
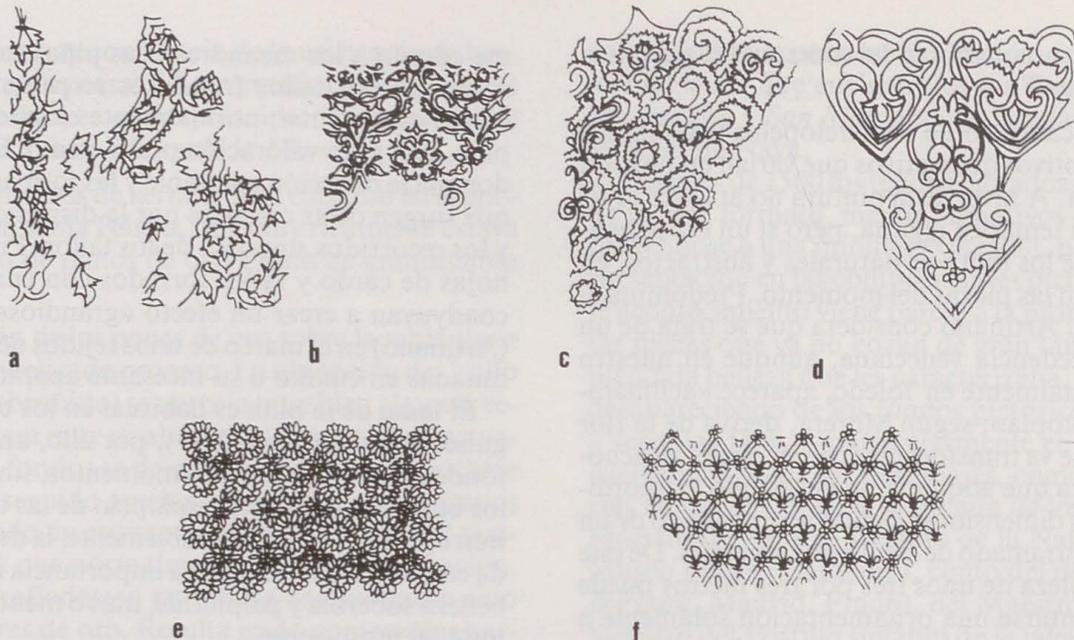


Fig. 13. a) Fdo. Del Rincón. Milagro de los Santos Cosme y Damián. Madrid, Museo del Prado. b) Antonio Vázquez. San Juan Bautista. Madrid, col. priv. c) Joan Gascó. Santa Lucía. Vic, Museu Diocesà. d) Juan de Borgoña. San Pablo. Toledo, catedral.

⁴⁰ MORERA, *Dibujo y ornamentación de tejidos*, Tarrassa, 1958.



a) Juan de Borgoña. *Presentación del Niño en el templo*. Cuenca, Museo Diocesano. b) Pere Mates. *Coronación de la Virgen*. Gerona, Museu d'Art. c) Joan Gascó. *Crucifixión de San Pedro*. Ret., igl. de San Pere de Vilamajor. d) Gascó. *Predicación de San Esteban*. Ret., igl. de San Esteve d'En Bas. e) Gascó. *San Bartolomé ante el ídolo*. Vic, Museu Diocesà. f) Gascó. *Flagelación de Cristo*. Ret., igl. de San Pere de Vilamajor.

Diocesá). En la zona valenciana tenemos muestras más llamativas en obras del Maestro de Perea, de Rodrigo de Osona (*Cristo ante Pilatos*, Madrid, Prado), o del Maestro de Alcira. En el ámbito de Navarra conviene citar las enormes piñas que ornamentan el brocado que decora el trono de Herodes en la *Matanza de los Inocentes* del retablo de San Julián, de Ororbia, obra de Juan de Bustamante realizado en la década de los treinta.

Con el paso de los años, como sucede con buena parte de los motivos ornamentales, la piña se va simplificando, empequeñeciendo, distorsionando, buscando la esquematización en detrimento de la complejidad, incluso presentándose casi como una palmeta, según consta en obras del citado Bustamante, Pere Nunyes, etc.

Esta rápida simplificación de la piña va en beneficio de otros elementos como la granada, incluida por Juan de Borgoña en la decoración de la Sala Capitular de Toledo. Aquí, los episodios del *Nacimiento de la Virgen* y la *Anunciación* se desarrollan junto a telas de seda delicadamente decoradas con palmetas y granadas dispuestas en dirección diagonal con un sentido rítmico de gran preciosismo. Hacia 1509 podemos apreciar como también en el retablo mayor de la Colegiata de Bolea las granadas ornamentan el terciopelo rojo con brocado de oro representado en una de sus tablas (*Cristo entre los Doctores*).

En el ámbito catalán, concretamente en torno a los Gascó y Pere Mates, surgen motivos diversos, desprovistos de la repetición de piñas y elementos vegetales. De este modo, los terciopelos del retablo de San Pere de Vilamajor (1513-16) presentan unos motivos resultantes de la excesiva esquematización de la piña, en dirección diagonal y con una cadencia gótica (*Crucifixión de San Pedro*), y otros de plena integración en el siglo XVI, según podemos constatar en la red romboidal —con un sistema de líneas entrecruzadas— de la *Flagelación de Cristo*. En ésta, la organización de los elementos se rige por

el dominio de la abstracción aunque los elementos sean tomados de la naturaleza: los rombos están formados por finos tallos y albergan en su interior el tema de la flor de lis —visible en toda Europa—, posiblemente con un terciopelo de mayor realce que la red propiamente dicha; los puntos de encuentro de las líneas diagonales se cubren con sencillas rosetas.

Entre las obras atribuidas a Gascó no podemos dejar de citar el retablo de San Esteve d'En Bas y, particularmente, la *Predicación del Santo*, la cual lleva como fondo la reproducción de un terciopelo labrado con motivos vegetales organizados en función de una estructura reticular de formas lanceoladas contiguas, muy comunes en los terciopelos desde finales del siglo XV, según se aprecia también en obras de Berruguete. Margaritas adyacentes organizan un campo ornamental, con apariencia reticular geometrizable de tradición oriental, en obras como la *Crucifixión de San Pedro* (c. 1516) y *San Bartolomé ante el ídolo* (1525), también de Gascó.

Ignoramos si el vocabulario decorativo de estos tejidos, vinculados a episodios sacros tiene algún sentido simbólico, no en vano las rosas, los claveles, las azucenas, los lirios, las piñas o las granadas son manejados a menudo con esta intención. La presencia de estos tejidos en escenas relativas a la vida de María, con sus decoraciones florales, puede conectar con el «jardín florido» del *Cantar de los Cantares*.

A partir de la década de los años veinte los tejidos, a pesar de su belleza y primura, no presentan la ostentosa riqueza de los precedentes. El oro brilla por su ausencia y se reducen los motivos decorativos a una mínima expresión, con una clara tendencia hacia lo esquemático. Predominan los terciopelos, las sedas lisas y labradas, y motivos como la piña o granada adornadas con espectaculares entramados de tallos, hojas y flores, darán paso a la incorporación de vasos, copas, fuentes, a tono con la decoración «a candelieri» y grutesca.