

EL BORDADO Y LOS BORDADORES

Reseña histórica, técnica e iconográfica

Josiane Fruman y Daniel H. Fruman

INTRODUCCIÓN

El bordado constituye una de las técnicas más antiguas destinadas a engalanar los textiles para el uso seglar y religioso. Pruebas de su existencia remontan a la más alta antigüedad y fueron encontradas en la fabulosa tumba de Toutankhamon en el Valle de los Reyes, que datan de 1300 años antes de nuestra era, en el sitio arqueológico de Yinxu (en Anyang, Henan, China) de la misma época, en los ajuares textiles de los fardos funerarios de la civilizaciones de Paracas (1000 a 300 a.C.) y de Nazca (300 a.C. a 600 d.C.) en la costa sur del actual Perú, etc. Para que el bordado se desarrolle, ha sido necesario que esos pueblos adquirieran una alta técnica que les permitiría fabricar los tejidos que servirán de soporte al bordado, realizar las agujas más finas, hilar y teñir los hilos más esplendidos, estirar el oro y la plata y, sobre todo, promover el contexto socio-económico en el que los creadores, artistas y artesanos, se establecerían y producirían sus obras. Por razones obvias, asociadas a la precariedad de la materia orgánica que los constituye, muy pocos de esos bordados han sobrevivido a los estragos del tiempo y la incuria de los hombres, y muy poco es conocido de los hombres y las mujeres que los realizaron. Es necesario entrar plenamente en el periodo histórico que va, en el mundo europeo, del medioevo a nuestros días para poder establecer con cierta certeza las características de la personalidad del bordador.

Este trabajo constituye un ensayo de sistematización de algunas de las muy numerosas informaciones disponibles sobre diferentes aspectos de la historia del bordado y de los bordadores. No hemos de pretender ser exhaustivos y hemos de tratar, salvo por algunas referencias puntuales, del bordado en el ámbito europeo. Puesto que la producción de ornamentos religiosos ha sido mucho más importante que la destinada al uso civil y que, por otra parte, los primeros han sobrevivido en mayor número (gracias al respeto con que se los ha conservado) nuestra argumentación hará referencia, en gran parte, a estas obras.

DEFINICIONES

De acuerdo con la definición del Caballero Charles Germain de Saint-Aubin, dibujante y bordador del Rey Luis XV y autor, en 1770, de un tratado (Saint Aubin, C. G., 1770) sobre el bordado, «bordar es el arte de agregar a la superficie de una tela fabricada y terminada, la representación del objeto que se desea, a *splat*» (llano) o en relieve; en oro, plata o matices». Esta definición es parcial puesto que deja en suspenso la manera en que se realiza la representación del objeto. Esta se logra mediante el uso de hebras, dispuestos en puntos (Mena, A. G., 1974, pp. 121-132) logrados a su vez mediante el pasaje de la *aguja* que guía el hilo a través de la tela que sirve de soporte. Otros elementos, tales como lentejuelas de formas y colores diversas, piedras preciosas, perlas naturales o artificiales, tubos de vidrio o de coral, plumas, paja, tejidos, etc., pueden participar a la representación del objeto. El relieve se obtiene intercalando (semiforrand) los materiales más variados —pergamino, cartón, cuerda, gamuza— entre la tela soporte y el bordado, o forrando los bordados para luego aplicarlos con ligeras puntadas (Lasaga, C. E., 1989, p. 42).

Las hebras se obtienen hilando fibras vegetales o animales (lana, lino, seda, algodón), teñidas luego para obtener los matices requeridos, estirando metales (oro, plata o cobre), cortando tiras de cuero, o utilizando tripas. El metal puede ser utilizado también bajo la forma de una tira fina que puede ser aplicada contra la superficie de la tela o pasar a través de ella. El hilo o la tira de metal puede ser enroscados en espiral sobre un cilindro de forma circular, triangular o cuadrada para formar un tubo de pequeño diámetro (canutillo) que, cortado en variadas longitudes, constituye un elemento muy decorativo. Los hilos de metal han sido fabricados también disponiendo la tira fina de metal arrollada alrededor de una hebra de seda (alma) (este hilo se llama oro de Chipre [Mena, A. G., 1974, p. 131]). Según la manera en que se dispone el metal alrededor del alma, se obtienen hilos que permiten lograr, gracias al juego alternado de zonas brillantes y opacas, de volúmenes y de rugosidades diferentes, texturas casi infinitas.

DE LA ANTIGÜEDAD AL MEDIOEVO

China parece haber sido la cuna misma del desarrollo textil como lo demuestra el descubrimiento en 1937, en una gruta (Shandingdong) cerca de Pekín, de una aguja en hueso vieja de más de 18.000 años (Hanyu, G. 1987, pp. 250-251). La civilización de Shandingdong parece haber utilizado ya el arte de coser en sus actividades artesanales. Tres mil años antes de Cristo la seda, hilo divino, era ya conocida en Asia. La primera referencia del punto de cadeneta, quizás el más antiguo conocido, se encuentra en los restos textiles en seda del sitio arqueológico de Yinxu (en Anyang, Henan). A partir del siglo X a.C. el bordado es usado para codificar los atuendos bajo la dinastía de los Zhou y no hace más que perfeccionarse para engalanar los atuendos de los dignatarios. Saint-Aubin (1770, p. 2) señala que los Chinos son los únicos que saben hacer hebras de seda sobre la cuales se arroja un papel dorado.

La momia de Toutankhamon llevaba una cintura tejida o bordada en perlas de oro y de cerámica (Gans, R. de, 1968, p. 30). Una túnica bordada fue también encontrada en su tumba (Harris, J. 1993, p. 58). Los coptos son conocidos sobre todo por la calidad de los tejidos, que han producido en muy gran número. Relativamente pocos bordados, presumidos de los siglos VII-VIII, son conocidos. Entre ellos se pueden citar uno, publicado por Lafontaine-Dosogne (1988, p. 20, figura 100), en el que es un medallón circular está representada la Santa Familia en bordado de seda sobre tela de lino, y otro (Schuette, 1963, p. 25, figura 8), también un medallón circular, con la Anunciación bordada en totalidad en punto de encarnación.

Lo que se conoce de los textiles de la costa sur del Perú permite apreciar del desarrollo técnico y artístico alcanzado por esas civilizaciones. Como lo señala F. Anton (1987, p. 39) un textil encontrado en un fardo funerario del periodo Paracas presenta un bordado realizado con no menos de 1.200.000 puntos. Por otra parte, algunas técnicas, tales como el punto «three-dimensional loop» fue solo utilizado en Perú. Entre las numerosísimas reproducciones de textiles bordados, presentados en (Anton, F. 1987) y (Corcuera, R. 1987), debemos señalar, en particular, los felinos, víboras, guerreros, dioses y otros elementos en punto de cordoncillo (Anton, F. 1987. Láminas



43, 66 y 68) cubriendo totalmente las superficies de mantos del periodo Paracas/Proto-Nazca (500-300 a.C.); los patos en punto de cadeneta sobre muselina del Museo Etnográfico de Buenos Aires (Corcuera, R. 1987. Lámina 24) realizados en el periodo intermedio tardío de Chancay (1300-1500); los personajes, cabezas y motivos geométricos de un fragmento en bordado de aplicación de plumas de la cultura Huari entre 500 y 800 (Stone-Miller, R. 1992. Lámina 32); y los dibujos geométricos de los ponchos y mantos pre-incaicos en plumas (Anton. Láminas 177-178). El alto desarrollo de los pueblos prehispánicos del Perú (1000-1476) en el trabajo de los metales los ha llevado a utilizar placas de plata (Stone-Miller, R. 1992. Lámina 42) u oro (Anton, F. 1987. Lámina 176) para realzar los tejidos. En este último caso, salvo por una estrecha banda, la totalidad de la superficie está recubierta de diminutas placas que no dejan trascender el tejido que sirve de soporte. Este es también el caso en un pectoral realizado con perlas de conchas marinas, turquesas y lapislázuli de la cultura Chimu (1000-1500 d.C.) (Catálogo 1987, p. 174, n.º 574).

En Europa misma, según Staniland (Staniland, K. 1992, p. 4), elementos de vestimentas bordadas provenientes de principios de la edad de bronce (1500-500 a.C.) han sido encontrados en Dinamarca. El número de fragmentos atestigua que el bordado gozaba ya entonces de una cierta popularidad. Schuette (1963, p. 13) menciona ejemplos descubiertos en los kourgans, sepulturas en forma de túmulos, del Altai, y que pertenecen al IV-V siglo a.C. En particular, una colgadura de muy grandes dimensiones (7,5 por 6,5 m) con aplicaciones de fieltro rojo, azul, amarillo y negro encontrada en Pazyryk (Siberia). El mismo autor presenta un fragmento de tela de lino muy fina de origen Ática (V siglo a.C.) en la cual se observan solo las puntadas de las agujas, allí donde un presumido hilo de oro ha existido. Pero si así fuera, este documento indicaría la tumba de un personaje importante o de una prostituta puesto que Saint-Aubin (1770, p. 1) dice que Diodoro de Sicilia en el primer siglo a.C. cuenta que Zaleuque, legislador de los Locrienses en el siglo VII a.C., no permitía el uso de vestidos bordados más que a esas mujeres. Parece que los romanos fueron muy adeptos a los bordados que, en forma de bandas, decoraban sus togas; cuantas más bandas tenían, de una a siete, más importante era el personaje que las llevaba. Ya en nuestra era los ejemplos que han sobrevivido entre su comienzo y el medioevo no son muy abundantes. Esto puede deberse a los cambios atribuibles al triunfo de la nueva religión que promovía una cierta modestia en el vestir, aun cuando los mantos imperiales de los mosaicos de Ravena muestran una magnificencia en la que el bordado debe haber tenido un rol mayor; y en los ajuares funerarios que acompañaban al difunto, salvo en casos muy poco numerosos de emperadores, reyes y santos. Pero, es nuestra convicción que esto se debe sobre todo a las guerras y a los saqueos que han destruido aquello que la humedad de nuestros suelos había permitido conservar.

DEL MEDIOEVO AL SIGLO XX

Si se dejan de lado las numerosas capas apócrifas atribuidas a Carlomagno, con quien se establece el inicio del medioevo, se debe llegar a principios del siglo XI para admirar los mantos del emperador Enrique II (Schuette, M. 1963, p. 26, figuras 14-16) y de Cunegonda, su esposa (Ibid, p. 26, figuras 17-22), bordados en hilos de oro extendidos y sedas en punto de encarnación y de cordoncillo, y que fueron transformados en capas pluviales de la Catedral de Bamberg. Del mismo siglo, pero de estilo y calidad bien diferente, es la tapicería «de la Reina Matilde» (Ibid, p. 27, figuras 31-35) de la cual hemos de hablar en detalle más adelante. Estas dos obras dan ya la pauta de lo que ha de ser este milenio; una combinación de riqueza para las obras provenientes de talleres y conventos y destinadas al uso eclesiástico o seglar, y obras de carácter doméstico y popular que, a veces, no le van a la zaga a los trabajos profesionales.

Muchas obras que provienen indiscutiblemente de talleres ingleses de los siglos XIII y XIV figuran en los inventarios como «opus anglicanum». Brel-Bordaz (1982) presenta una reseña importantísima desde el punto de vista técnico e iconográfico. Es de destacar que una de las particularidades del «opus anglicanum» es la introducción del punto de hilo de oro *rentré*. En este, el hilo de oro penetra el tejido al ser arrastrado por el hilo de seda en cada una de las puntadas de sostén. Esto le da una solidez que le ha permitido soportar los estragos del tiempo mucho mejor que los bordados hechos en hilos de oro extendido y matizado. En el siglo XV y XVI los bordados ingleses dejan de tener la perfección que los hiciera famosos y las obras son de mucha menor calidad puesto que se hace uso de hilos de seda extendido para cubrir grandes superficies.

El siglo XIV vio también el desarrollo de talleres importantes en Toscana y la ciudad de Florencia en particular. La producción, llamada «opus florentinus», ha sido probablemente muy grande pues aún hoy se conservan numerosísimos ejemplos, de los cuales la Figura 1 presenta un ejemplo muy bien conservado.

A partir de siglo XV el bordado se desarrolla impetuosamente en el continente y cubre la totalidad del territorio europeo. Flandes, Italia, España, Bohemia y Francia son los paladines del bordado en oro matizado derecho (*or nue*), puesto que el hilo de oro atraviesa el ancho del bordado sin que ningún detalle que necesita el uso del punto de encarnación o de peleado lo impida. En los países alemanicos se practicaba una forma diferente de oro extendido en que el hilo se dispone en los fondos formando torbellinos o abanicos. Un fragmento de cenefa (Fruman, 2010, pp. 42-43, n.º 4) con la representación de Jesús en el jardín de Getsemaní es un ejemplo de este proceder; Figura 2.

Estos países desarrollan también el bordado en relieve y logran obtener efectos de modelados gracias a la utilización de una base de cuerdas sobre la cual se dispone una tela fina bordada con los detalles en hilos de seda. Esta técnica se ha empleado en los ornamentos litúrgicos y en los escudos de armas señoriales y de gremios. Ejemplos particularmente espectaculares de los primeros son los bordados húngaros de una cruz dorsal representando la elevación de la Virgen y de una imagen de Santa coronada (Katalin, D. 1981. Láminas 105 y 106).

Esta técnica fue también utilizada en el siglo XVII en Francia y la Figura 3 muestra un detalle de grutesco (Fruman, 2010, p. 102-107, n.º 30) donde la variedad de materiales y técnicas permiten obtener una apariencia de orfebrería de gran efecto plástico.

En ese mismo siglo toda Europa parece desarrollar un gusto nuevo para el bordado. Inglaterra lo utiliza para embellecer muebles, vestidos y decoraciones con las técnicas del *stump work* (acolchonado) y del *crewel work* (en lana). También se lo practica domésticamente y se lo utiliza como método de educación para niños y niñas que fabrican muestrarios de puntos y alfabetos (*samplers*). En el continente el bordado de hilos de metal en relieve tiene mucho auge aunque limitado, en lo que se refiere a las vestimentas, por leyes suntuarias en Francia. La iglesia lo utiliza en sus ornamentos, en los cuales toda referencia religiosa se borra para dejar lugar al lenguaje decorativo del barroco —cuernos de abundancia, flores y frutos, tallos y roleos, aves y animales, paisajes y jardines, grutescos y mascarones. Al mismo tiempo, el bordado de aplicación reemplaza en España la perfección del oro llano. Algunas obras realizadas en América hispánica en plumas multicolores llegan a las grandes colecciones del momento y trabajos para el mercado europeo son producidos en las colonias indo-portuguesas, filipinas y chinas. A fines del siglo XVII y principios del siguiente, para hermoear los bordados de las casullas y frontales de altar se emplean en Trapani y Palermo (Catálogo, 1986), cuentas de corales, mientras que perlas y tubos de vidrio de origen veneciano y/o checo se emplean en Francia y otras partes de Italia (Venecia) (Catálogo, 1993, p. 177, n.º 29 y Droguet, V. 1993, p. 85, Figs. 93-94). Para ilustrar esta técnica se presenta un «canon» de altar decorado de tubos de vidrio de diversos colores encuadrando los textos destinados a la misa en latín —impresos sobre





Figura 1. Cenefa representando cinco episodios de la vida de Cristo: Anunciación (fragmento), Adoración de los Reyes, Bautismo, Transfiguración, Jesús y la Samaritana, Italia (Florence), mediados del siglo XIV. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.

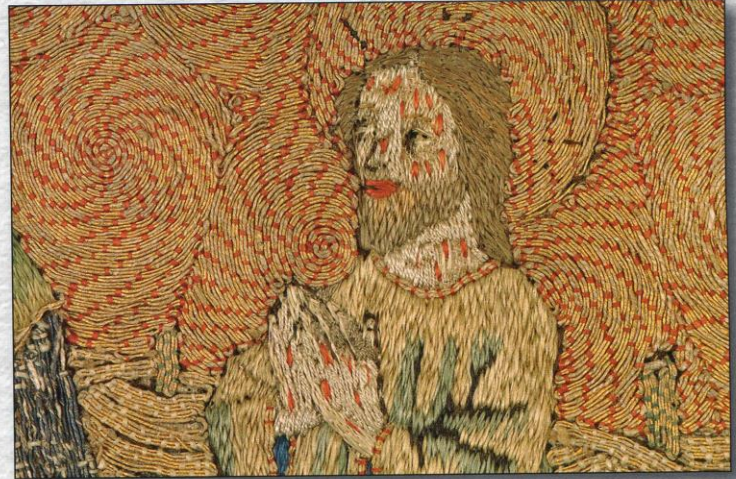


Figura 2. Fragmento de cenefa representando Jesús en el jardín de Getsemaní, Alemania, siglo XV. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.

Figura 3. Grutesco, detalle de Santa María Magdalena penitente, Francia, primera mitad del siglo XVII. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.

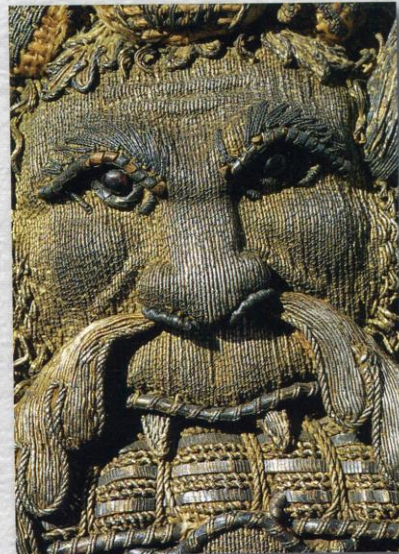


Figura 4. «Canon» de altar, Francia, 1685. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.



Figura 5. Epigonación con la representación de Cristo extrayendo dos apóstoles (Pedro y Juan?) de sus tumbas. Grecia o Armenia, finales del siglo XVIII. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.





Figura 6. Casulla con la Virgen y el Niño y Santos, Francia fin del siglo XIX-principios del siglo XX. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.



Figura 7. La Pentecostés, Francia, tercer cuarto del siglo XVII. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.

Figura 9. Capillo de pluvial perteneciente al pontifical destinado al Palacio Real de Madrid. España, entre 1743 y 1756. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 8. Virgen con el Niño (*sedes sapientiae*), España (Valencia), primera mitad del siglo XV. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.

Figura 10. Detalle de un frontal proveniente de los ornamentos litúrgicos del Monasterio de Mafra, Portugal, antes de 1730. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.





Figura 11. Cenefa con San Pedro, Felipe y Tomas (o Matías), España, primera mitad del siglo XV. Colección Fruman.
© Foto: ANTOINE LORGNIER.

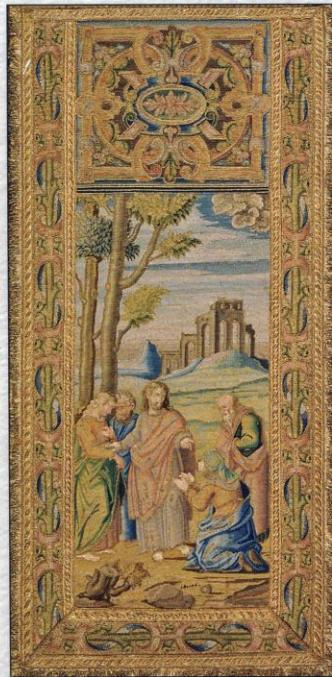


Figura 12. Jesús y la Cananea; Caída de altar, proveniente del terno rico de la vida de Cristo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. España, obrador del Monasterio de El Escorial, alrededor de 1577. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski.
© Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 15. Ester y Asuero. Suiza, 1621. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski.
© Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 13. Frontal de altar, Francia (obrador de Ursulinas, segundo cuarto del siglo XVII). Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 14. Frontal de altar, Francia (Carmel de Chartres) principios del siglo XVIII. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 16. Abecedario. Francia, Alix Privat, 1863, Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.



Figura 18. Paño de facistol (detalle). España, primera mitad del siglo XVII. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.



Figura 17. Bordado Suizo-alemán de fines del siglo XVI representando Cristo coronado de espinas y Cristo ante Herodes inspirados por los grabados de Alberto Durero y el entierro de Cristo inspirado de un grabado de Jost Amman. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



Figura 19. Damas, España, primera mitad del siglo XVII. Colección Fruman. © Foto: ANTOINE LORGNIER.



Figura 20. Detalle de una casulla, Italia, siglo XVIII. Claustro de la Catedral de Le Puy-en-Velay, Francia. Colección Cougard-Fruman, Donación Cougard-Fruman, Mecenazgo Fundación Zaleski. © Ediciones Albin Michel. Foto: ALAIN ROUSSEAU.



seda junto al nombre del impresor, lugar y fecha –y del cual se sabe que ha sido fabricado en un convento francés poco después de 1685.

La iconografía, las formas y las técnicas del bordado de las vestimentas y ornamentos litúrgicos de la Iglesia Ortodoxa varían, a través de los siglos, mucho menos que en el caso de la Iglesia Católica. Los ejemplos que se conocen, a partir de la segunda mitad del siglo XV hasta nuestros días permiten apreciar la maestría de ejecución de los puntos de seda y de oro de los velos, estolas, paramentos de sepultura, colgaduras, etc., y de la diversidad de diseños logrados con una profusa utilización de perlas. Este es el caso de Rusia (Catálogo, 1980 a), de Grecia, de donde nos parece esencial citar el maravilloso corporal de principios del siglo XIV del Museo Bizantino de Atenas (Chatzidakis, M. 1975, Lám. 38) y el *epitaphion* del siglo XV del Museum of Fine Arts de Boston (Townsend, G. 1944, p. 74), y de Rumania (Musicescu, M. 1969). Aún cuando mucho más reciente puesto que de finales del siglo XVIII, una *epigonación* Figura 5 proveniente de Grecia o Armenia permite apreciar la riqueza de las técnicas, la preciosidad de los materiales y la habilidad de los bordadores en la realización de esta obra.

Ese siglo establece la moda de los bordados de los chalecos y casacas masculinas, de las piezas de estómago y de las franjas de los vestidos femeninos, de los gorros, guantes, abanicos, bolsas y otros accesorios. La moda se internacionaliza completamente y se viste igual en la corte de Zar o de la Zarina que en la del rey de Inglaterra. La Revolución Francesa y los sobresaltos que ella provoca menguan por cierto tiempo la producción suntuaria y en particular bordada. Este periodo es de corta duración puesto que la llegada de Napoleón como Emperador da lugar a un auge renovado de esta arte en Francia y en los países en los cuales establece su poderío temporal y sus líneas dinásticas.

En el siglo XIX el bordado litúrgico pierde, salvo raras excepciones, la calidad de los siglos anteriores, y su presencia en los hábitos seculares se hace cada vez más rara y reservada a los artículos de moda femenina de gran lujo. Esto se compensa con la mayor actividad de los talleres domésticos y de lo que se llamó «*les ouvrages des dames*». A pesar de esta aparente indiferencia hacia el bordado, este mismo siglo dio lugar al establecimiento de colecciones importantísimas que permitieron, probablemente, salvar de la destrucción numerosas piezas de gran valor histórico y técnico. Entre esos coleccionistas debemos mencionar a Farcy, Seligman, Iklé, Spitzer, Hochon, etc., sin quienes muchos museos de Europa o América no dispondrían de las obras con las que hoy se enorgullecen. En efecto, que hubiera sido de la capa bordada en lentejuelas que la Reina Isabel la Católica legara, por acto testamentario de 12 de Octubre de 1504, fecha aniversario del descubrimiento de América, a la Capilla Real de Granada, que era publicada en 1890 por de Farcy (Farcy, de 1890, Lám. 82) como perteneciente a la colección Spitzer; su bastada en París el 15 de junio de 1893; y comprada, por la suma de 18 000 francos, por el Musée Historique des Tissus de Lyon donde aún se encuentra (Martin y Ros, R. 1997).

En el siglo XX el bordado mecánico reemplaza las técnicas manuales, reservadas a una elite, y se producen numerosas vestimentas eclesiásticas de mediocre calidad, salvo en raras excepciones como lo es la casulla de forma gótica presentada en la Figura 6. En ella los bordadores, inspirados por las obras medievales y empleando las técnicas antiguas, tales como el oro tendido y matizado, han logrado realizar una obra que no desmerece ante las que nos han legado los siglos egresos del bordado.

La evolución de la liturgia en la segunda mitad del siglo hace que las parroquias se separen de los objetos de culto antiguos, símbolos de una ostentación abandonada, y los reemplacen por anónimos sucedáneos de apariencia modesta. Al mismo tiempo se desarrolla, en numerosos países, el deseo de profundizar el estudio de los textiles antiguos y de los bordados en particular. Como ya lo veremos más adelante, algunos

talleres, infinitamente poco numerosos comparados a los que existían siglos atrás, continúan produciendo con técnicas artesanales para un público restringido. Sin embargo, nada podrá igualar o aproximarse a las maravillas que nos han legado los siglos pasados.

LA PERSONALIDAD DEL BORDADOR

Hablar de la personalidad del bordador (la apelación se aplica aquí tanto a hombre o a mujer) no es una tarea fácil puesto que estos obreros, ocupados en la realización de sus obras, no han dejado documentos que permitirían establecer cómo, cuándo, en qué ámbito y con qué medios ejercían su artesanato. La única manera de hacerlo es considerando los reglamentos que establecían las condiciones de ejercicio de la profesión. Estos textos no están disponibles más que a partir del segundo milenio de nuestra era y por ello, toda referencia a la situación que predominaba con anterioridad es pura especulación.

Es una evidencia que el bordado es, y ha sido siempre, una artesanía onerosa por la naturaleza misma de los materiales utilizados –seda, oro, plata, piedras preciosas– y la necesidad de una mano de obra sumamente especializada. Es por ello que, salvo por algunos trabajos domésticos y populares, la ejecución de los bordados dependía de los medios que aportaba el clero, la realeza y los poderosos de todos los tiempos. No se puede hablar de la personalidad del bordador sin mencionar aquellos que han sido los clientes o mecenas.

La técnica del bordado es compleja y necesita la organización de talleres profesionales, en los cuales existen maestros, oficiales y aprendices, que la poseen a diferentes niveles y que participan en la producción según sus capacidades. No son los mismos obreros los que bordan los rostros y miembros de los personajes, las capillitas u hornacinas, los baldquinos y las retorchas de las cenefas del siglo XVI, ni los que trabajan la seda o el oro para la *haute couture* en nuestra propia época. Esa especialización genera una distribución de las tareas que hace difícil hablar del trabajo de un bordador, salvo en casos excepcionales, cuando en realidad se trata del de un taller conocido por el nombre del maestro que lo dirige.

La existencia de estos talleres da naturalmente lugar a la organización de gremios que fijan las reglas de trabajo y evitan o resuelven los conflictos que se pueden producir. Los talleres conventuales y domésticos escapan a estas reglas salvo cuando, por necesidad, un bordador exterior participa en sus actividades.

Finalmente, un aspecto importante, pero que no hemos de abordar por los límites que nos hemos impuesto, es el de la organización del taller y el de los materiales utilizados. Si se consideran las representaciones que se han hecho de bordadores o de talleres, se puede decir que éstos no han cambiado a través de los siglos y que los bastidores son, con mínimas diferencias, los mismos que fueron.

Vamos pues a presentar en esta sección la evolución de los gremios y los talleres a través de los siglos haciendo notar, cuando es posible, la estrecha relación existente entre los maestros bordadores y los que encargaban los bordados, entre el proveedor y el cliente.

Los gremios

Es una certeza que el medioevo estableció las bases legales de las corporaciones que agrupaban los miembros de un mismo oficio. Los documentos conservados permiten darse una buena idea de la manera en que los oficios estaban reglamentados en lo que se refiere al aprendizaje del mismo, su ejercicio, los derechos y deberes, las multas en caso de faltas, los materiales utilizados y los métodos de ejecución.



En París, aun cuando las actividades de los bordadores existían seguramente con anterioridad, el primer estatuto les fue dado en 1292 por Guillaume de Hangest, Preboste de París (Lespinasse, R. de 1892, pp. 162-186). En doce artículos se establece que la duración del periodo de aprendizaje es de ocho años; que no se puede emplear un aprendiz (hombre o mujer) sin haber sido recibido por el maestro y que no se puede tener más de uno a la vez, que no se puede trabajar de noche (puesto que la obra hecha de noche no puede ser tan buena como la hecha de día), los domingos, las cuatro fiestas de Nuestra Señora y las seis fiestas de ayuno; que en caso de ser encontrado trabajando en esas horas o días deberán pagar una multa de dos soles, de los cuales doce *deniers* irán al Rey y doce a los guardias del gremio; que solo oro de ocho soles el batón podrá ser utilizado y cosido de seda; que un obrero no podrá trabajar en la casa de quien no sea del gremio; que un jurado de cuatro miembros encargados de hacer respetar el reglamento será nombrado por el Preboste. Es interesante notar que tres jurados fueron elegidos el día de la fiesta de San Bernabé del año 1303: Jehan de Largi, Jehan d'Argenteuil e Ysabel esposa Guillaume Lebreton.

Así pues, este estatuto nos permite establecer que tanto hombres como mujeres ejercían la profesión, que los recibidos como maestros podían trabajar juntos, que cada maestro no podía tener más de un aprendiz, que las jornadas de trabajo en invierno debían ser cortas y las de verano muy largas, que debían trabajar trescientos tres días por año, que el oro y la seda eran sus materiales de predilección, y que las actividades de los miembros del gremio estaban sometidas a un jurado.

Trece años más tarde, Jehan d'Argenteuil, el mismo que figura como miembro del jurado en 1303, encabeza la lista de doscientos sesenta bordadores que, presentes ante el Preboste de París Guillaume de la Magdeleine, establecen un nuevo estatuto que conserva los artículos del precedente, impone el pago de quince soles al Rey y cinco a los necesitados del oficio para poder ejercerlo, modifica el monto de las multas, destinadas al Rey y a los necesitados del gremio, permite el trabajo de noche a condición que las obras sean de buena calidad y, sobre todo, garantiza la situación de los aprendices, que siguen, sin embargo, trabajando como tales durante ocho años. Muchos de los bordadores mencionados están acompañados por sus respectivas esposas, lo cual demuestra que el oficio de bordador era ejercido en familia y que, muy probablemente, el taller era parte integrante del domicilio familiar. Por otra parte, en esta misma lista hay tantas mujeres como hombres, lo cual demuestra la importancia que se les acordaba en este oficio.

Hay que esperar casi doscientos años para que la situación de los aprendices cambie, al menos oficialmente. En efecto, Guillaume d'Estouteville modifica los estatutos y autoriza la presencia de dos aprendices por un periodo reducido a seis años. Por otra parte, y esto es importante, las obras realizadas en oro de menor calidad, llamado *or de bassin*, son aceptadas también, a condición que no se lo mezcle con el oro de buena calidad. Se estipula que el trabajo (*chef-d'œuvre*) que debía ser ejecutado para ser recibido *maître* debía ser en oro matizado y representar un personaje entero. Puesto que su fabricación necesitaba unos dos meses y un gasto considerable este trabajo fue reducido en tiempo y en dimensión y pasa sucesivamente de dos meses, a tres semanas y a una semana (a condición de pagar cien libras y dejar el trabajo a la confesión). Los hijos de los maestros debían presentar solamente cuatro flores de lirios en oro de Milán. Esto demuestra que se facilitaba la actividad del núcleo familiar, lo cual debía permitir la continuidad de los talleres por intermedio de las herencias.

En los siglos siguientes los estatutos fueron modificados en múltiples ocasiones y se fueron haciendo más precisas las reglas de ejecución de los bordados, tanto en lo que se refiere a los materiales empleados como a los tejidos que les sirven de base. Sin embargo, nada nuevo permite establecer cambios en la organización de los talleres y, sobre todo, de la personalidad del bordador. El hecho de que al gremio se le otorguen como protectores la Santa Virgen y San Clair no modifica en nada su organización, a no ser por la obligación que se le impone de honrarlos en las parroquias donde vivían.

Pocos estatutos tan detallados como los de París existen en otras ciudades, en particular en Londres (Staniland, K. 1992, pp. 16 y 17), donde la actividad de los bordadores era, como se verá más tarde, muy importante puesto que las obras producidas eran exportadas al continente y muy apreciadas por el Papa y los prelados. Sin embargo es muy probable que, de manera escrita o tácita, la actividad de los talleres y las reglas que reglamentaban sus actividades fueran muy semejantes en todos los países. Ellas permitían evitar una concurrencia desleal, sea mediante la utilización de materiales de menor calidad, sea mediante el empleo en gran número de una mano de obra poco especializada aun (los aprendices) o extranjera a la ciudad (Staniland, K. 1992, p. 16).

Los talleres

Profesionales

Poco o nada se conoce de los talleres profesionales que han podido existir en los primeros siglos del segundo milenio de nuestra era. Ya hemos visto que en la ciudad de París, a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV, había un gran número de bordadores y bordadoras, lo cual indica que los talleres eran numerosos, aun teniendo en cuenta que algunos maestros debían asociarse y muchos trabajaban con sus esposas. Uno de estos talleres, muy probablemente inglés, fue el autor de una obra incomparable por su magnificencia y su rareza. Se trata del frontal de altar del Museo Paul Dupuy de Tolosa del primer cuarto del siglo XIV y que ofrece un panorama iconográfico de gran riqueza asociado a una calidad de bordado excepcional (Durliat, M. 1995). El número de bordadores no parece haber cambiado mucho en el curso de los siglos siguientes, alrededor de doscientos maestros, lo cual muestra que la pertenencia al gremio estaba sometida a un *numero clausus* o que los encargos no justificaban ni el aumento ni la disminución de la mano de obra especializada.

A partir del siglo XV o XVI, algunos maestros tienen el privilegio de ser nombrados *bordadores del Rey* y pueden alojarse en el Louvre cuando Enrique IV pone a la disposición de los artistas los locales que eran vecinos de la gran galería del palacio. Otros, son bordadores de príncipes y personajes de alto rango (V-D, p. 35). Algunos de estos bordadores han sido probablemente los que ejecutaron los insignes ornamentos del terno de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, que fueron luego donados a la Orden del Vellón de Oro fundada por el Duque en enero de 1429 y que hoy enorgullecen el Tesoro de Viena. A pesar de la calidad y la riqueza igualada de sus bordados, toda de oro, perlas y sedas multicolores, no se conoce desgraciadamente el nombre de los artistas que lo concibieron y realizaron.

Puede ser que los Países Bajos hayan heredado la tradición de los bordados a través de los Duques de Borgoña o vice versa, puesto que los gremios de *culetstickers*, *porpointstickers* y *borduerwerchers* (Bodt, S. de 1987 a, p. 10) existían ya en el siglo XIV y XV en las ciudades de Brujas y Gantes. La pauta de esto la da también el hecho que entre 1497 y 1551 la iglesia Notre-Dame de Brujas recibe tres ternos en memoria de María de Borgoña, dos de ellos bordados por Jehan Marchant de Bruselas y Jehan Ghisbrecht (Versyp, J. 1960, p. 134). Del primero se conserva una cruz dorsal de casulla con la representación del árbol de Jesse. En 1545, Peter Joostel de Amsterdam tiene un pleito con la iglesia de San Walburg en Zutphen a causa de la demora en entregar sus bordados (Defoer, H. 1993, p. 74), y en 1551 y 1562 François Van Ygetem, de la ciudad de Lier, y Antoine y Pierre Van Roesbroeck (Farcy, L. de 1890, p. 81) reciben el encargo de bordar respectivamente una casulla y una dalmática con escenas historiadas para la Abadía de Everbode donde se encuentran aún hoy. François van Yteghem (o Ygetem?) fue bordador titular de la Abadía de Averbode a mediados del siglo XVI y padre de Paul y yerno de Edbeth, también bordadores de dicha abadía. Kockelbergh (1997, pp. 24-25) da detalles sobre los bordadores en Amsterdam, quienes, alrededor de



1586, están inscritos en el gremio de San Lucas, lo cual los incorpora a los pintores y dibujantes. Sin embargo, su número es muy reducido puesto que se cuenta solo con seis maestros. El número de bordadores aumenta en el siglo XVII y en 1628 son ochenta pues la Contra-Reforma incrementa los encargos de carácter litúrgico. En el siglo XVIII el número de bordadores vuelve a disminuir y solo cuatro maestros, fabricantes de casullas, perduran. Además de los bordados destinados a las iglesias, vasos con ramos de flores de extraordinaria calidad pictórica fueron hechos por artistas que firmaron sus obras. Entre ellos están documentados Anthony Jansen en 1640 (Bodt. S. de 1987 b, p. 20 y Gruber, A. 1986, pp. 46-47), y Wijnant Haelwech en 1650 (Bodt. S. de 1987 b, p. 89). La tradición de bordados en Brujas ha perdurado y la *manufacture royale «Grossé»* fundada en 1783 ha continuado restaurando y bordando hasta el día de hoy.

Un verdadero taller institucional de bordado se organiza cuando, en 1667, se establece la *Manufacture royale des Meubles de la Couronne* en los Gobelinos. Le Brun fue director de esta institución y los bordadores Simon Fayet (ou Fayette) y Phillibert Balland (Veron-Denise, D. 1995, p. 35) trabajaron en ella. No sería pues raro que en ese taller se bordara a partir de las pinturas realizadas por Le Brun. La extraordinaria calidad del trabajo en hilo de oro matizado y la perfección de la expresión de los personajes en la representación de Pentecostés, Figura 7, inspirada en la pintura de Le Brun para el pequeño seminario de Saint Sulpice en París, nos hace suponer que se trata de una obra digna de ese taller que desaparece en 1693 (Fruman, J. 1997, Catálogo, 1993, p. 191, n.º 178, Fruman, 2010, pp. 142-147, n.º 41). Sin embargo, una obra mayor, como fue el mueble bordado de la sala del trono en Versalles, fue realizada en el del Convento de San José donde, bajo la impulsión de *Madame de Montespan*, se había instalado un taller en el cual trabajaban, además de las jóvenes señoritas huérfanas y pobres que en él se educaban, dieciocho a veinte bordadores profesionales. El estilo particular de Charles Le Brun se encuentra en las cuatro (de una serie de ocho) excepcionales colgaduras bordadas por el taller de *Madame de Montespan* hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York (Zrebiec, A. 1989, pp. 32-37) representando los seis hijos del Monarca, él mismo y su favorita, *Madame de Montespan*. Otro taller importante es el que creara *Madame de Maintenon*, esposa morganática de Luis XIV, en Saint-Cyr, cerca de París. Este estaba dirigido por los Lherminot, padre e hijo, y un señor de Reynes (Farcy, L. de 1890, p. 82), bordadores profesionales que, se puede suponer, enseñaban el oficio a las pensionistas de la institución y fabricaban por encargo real o de particulares. A pesar de que Delobel tardó doce años en bordar, con el tema del Triunfo de Venus, la decoración del dormitorio de Luis XIV, el cubrecama por él realizado fue luego remplazado por otro ejecutado en el taller de Saint Cyr (Farcy, L. de 1890, p. 60).

¿Cuáles serían los talleres franceses que produjeron en 1650 los delantales de la carroza de la Reina Cristina de Suecia y la silla de montar y gualdrapa del príncipe heredero, Carlos Gustavo, futuro Carlos X? Y qué decir de los que bordaron los maravillosos trajes destinados a los reyes Carlos X y XI de Suecia, conservados todavía en la Armería Real (Conforti, M. 1988, pp. 146 y ss.). En todo caso, junto con las gualdrapas y sillas bordadas que engalanaban los doce caballos enviados por Luis XIV de Francia a Carlos XI en 1673, todas estas obras constituyen uno de los más extraordinarios testimonios de la

calidad lograda por los maestros bordadores franceses y permiten darse una idea de lo que debía ser el mueble bordado de la sala del trono del Palacio de Versalles. El bordado de oro y plata en relieve logra dar una impresión de trabajo de orfebrería pocas veces igualados y representa el paroxismo del estilo barroco elaborado por Le Brun. El hecho de que estos ornamentos provengan de Francia no quiere decir que el arte del bordado no fuera practicado en Suecia puesto

que, gracias a las estampas de Jean Lepautre (Ibid, p. 168) y Jean Berain, el estilo ornamental francés fue muy difundido. Como lo muestra el traje de Gustavo Adolfo, bordado por Sebastian Lellij en 1620 (Ibid, pp. 96-97), el tabardo de Corte del mismo (Ibid, pp. 100-101), los escudos heráldicos y las gualdrapas utilizadas en el cortejo funerario de Carlos X en 1660, los bordadores suecos, entre ellos Friedrich Feuerbrun, Nils Stare, Georg Ulrich y Jean Beranger (Ibid, p. 144), hacían prueba de una calidad comparable a la de las obras importadas.

Los bordados del Rey continuaron desempeñándose, en Francia, durante el siglo XVIII, y Charles Germain de Saint-Aubin fue uno de ellos. Al lado de estos maestros privilegiados hay que contar con los muy numerosos artesanos que trabajaban en ciudades tales como Lyon, donde el número de bordadores era, de acuerdo con de Farcy (Farcy L. 1890, p. 57) pero esto lo ponemos en duda, unos seis mil en 1782, menos de la mitad en 1791 y solo seiscientos en 1803. Poco queda hoy de lo muchísimo que deben haber producido. Sin embargo, recientemente nos ha sido señalado que en el Monasterio de Mafra, cerca de Lisboa, existen ternos completos que, de acuerdo con los documentos disponibles, fueron fabricados por talleres de la ciudad de Lyon hacia mediados del siglo XVIII (Montenegro, M. 1997). En 1751, fueron comprados en París para la coronación del Rey de Suecia Adolfo Federico, además de catorce capas pluviales y mitras, entre las cuales una blanca bordada de oro, para los obispos, el Gran Escudo Heráldico, el pendón del Estado y el tahali del Rey, estos tres ejecutados por de Troy, *Brodeur ordinaire de sa Majesté Louis Quinz*, y también otro escudo heráldico, una gualdrapa y un pendón de trompeta por el bordador Brach (o Prach) (Estham, L. 1997, p. 162). En París, Verón-Denise (1998) ha podido establecer la existencia de numerosas dinastías de bordadores a través los siglos XVI a XVII. Entre ellas la de los Vallet, Deluz, Delaporte, Dubois, Rémy, Saint-Aubin, Monvoisin, Billonois y Lefebure.

Claude Deluz, *brodeur ordinaire du Roi*, fue quien realizó en 1585-87 las vestimentas litúrgicas – un frontal, un palio, una casulla, dos túnicas (dalmáticas), una capa, estolas, pendones, paño de facistol, etc. – del Orden del Espíritu Santo para Enrique III de Francia, su creador, de quien recibió 1.200 escudos por este trabajo (Alcouffe, D. 1994, pp. 29-42). Se imagina la magnificencia de este trabajo cuando se ven las pinturas, describiendo las ceremonias de entronización, de Philippe de Champagne en los museos de Grenoble y Tolosa, y los elementos que han subsistido, expuestos hoy en el Museo del Louvre. Los fondos de todos los ornamentos están sembrados con las llamas a cinco lenguas del Espíritu Santo, y el frontal, el retablo, el palio y el paño de facistol tienen además escenas de imaginaria –la Anunciación y Pentecostés– y la paloma del Espíritu Santo.

Luego de la Revolución, periodo durante el cual por lo que hemos visto se puede pensar que los artes suntuarios mermaron considerablemente, la llegada del imperio napoleónico creó las condiciones para un renacimiento de este oficio. Así, el taller de Picot (Catálogo 1998, p. 17), creado en el último cuarto del siglo XVIII, fue encargado de los bordados del traje de Napoleón cuando era Primer Cónsul, de los de la Gran Capa cuando fue coronado Emperador, de su Trono en el Palacio de las Tullerías, de sus trajes de Corte, de los vestidos de Josefina y de sus damas de compañía y de numerosísimos estandartes de sus tropas. Este taller, conocido bajo el nombre de Brocard desde 1880, perduró hasta hace muy pocos años, siempre por descendientes de la misma familia, y ha ejecutado bordados para los Reyes Luis XVIII y Carlos X, el Emperador Napoleón III y la Emperadora Eugenia de Montijo en el siglo XIX. Durante los últimos cien años su actividad ha sido dedicada casi exclusivamente a la reconstrucción y a la restauración de decoraciones existentes en los palacios franceses y también extranjeros. Talleres especializados en el bordado destinado a la *haute couture*, como Lesage, al mobiliario, como Philippe Cécile, a los artículos de decoración, como Noël, Porthault et Jules Zéau, etc., existen aún en Francia.

En Inglaterra, Londres en particular, Staniland (1992, p. 13) señala que la organización de los bordadores era informal



hasta el siglo XV, cuando recibieron sus primeros estatutos. A pesar de ello la actividad de los talleres debe haber sido particularmente intensa si se tiene en cuenta la extraordinaria producción de «opus anglicanum» con que fue inundada Europa continental desde el siglo XIII. Mabel de Bury Saint-Edmunds es una bordadora de ese siglo muy ligada a las obras de «opus anglicanum» aun cuando ninguna de las conocidas puede serle atribuida. También, Gregorio de Londres produjo bordados para el Vaticano durante el pontificado de Urbano IX en el tercer cuarto del siglo XIII. Staniland señala en su excelente trabajo una familia de bordadores de la ciudad de Londres, los Settere, activos al final del siglo XIII y principios del siglo XIV. Además de Urbano IX, otros Papas fueron sensibles a la riqueza de las obras de los talleres ingleses. Clemente V regaló en 1309 a la catedral de Saint Bertrand de Cominges, donde todavía se encuentran, dos capas pluviales con motivo del traslado de las reliquias del Santo. El pluvial de Ascoli-Piceno fue de Nicolás IV (1227-1292), el de Agnani de Bonifacio VIII (1238-1303) y el de Boloña habría pertenecido a Benedicto XI (1240-1304).

Los bordadores de Londres, Robert Ascombe y Nicolás Halley, en el último cuarto del siglo XIV fueron personajes eminentes y el primero fue bordador del Rey Ricardo II. Fue solo en 1561 que los bordadores constituyeron un gremio organizado al cual se adhirieron todos. A fines del siglo XVI y principios del XVII, John Parr y Edmund Harrison bordaron para Jacobo VI, Carlos I y Carlos II de Inglaterra. Edmund Harrison, en particular, bordó, firmó y fechó (1637) un panel con historias de la vida de la Virgen para Sir William Howard (Arthur, L. 1995, pp. 21-23). Su *Presentación del Niño a los Pastores*, obra insigne en oro matizado figura hoy en la colección del Victoria and Albert Museum. En Temple Bar, Londres, centro de la sastrería existe aún hoy, con el nombre de Ede y Ravencroft, un taller de bordados que perenniza el que fue establecido por la familia Shudall en el siglo XVII.

Ya mucho antes de la conquista, las tierras de al-Andalus y Almería tenían talleres (*tiraz*) donde se producían telas y bordados para la corte de los califas de Córdoba, Granada y Sevilla. En 899 se conoce la existencia de uno en la corte de los Abadíes donde «...se bordaba el nombre del jefe rebelde Ibrahim ben Hachach, copiando la costumbre de Córdoba». Un ejemplo maravilloso del siglo XI es el del forro de la tapa del arca de las reliquias de San Isidoro en la colegiata de León (Catálogo, 1991 d) en el cual, en un damero se disponen animales estilizados cuyas formas hacen resaltar los colores de la sedas aun hoy perfectamente conservadas. Los bordadores hispano-musulmanes fueron los que ejecutaron los bordados de muchos de los paños encontrados en sepulcros cristianos, como los del monasterio de la Huelgas en Burgos.

Poco se conoce de los talleres de Cataluña que bordaron en el siglo XI o XII la colgadura llamada «Tapiz de la Creación» de Gerona y de los de Almería que en el siglo XII ejecutaron la casulla de San Tomas Becket que se encuentra en la Catedral de Fermo en Italia. En Granada, Sevilla y Valencia se desarrolla, a partir de fines del siglo XIV y principios del XV, la actividad de bordadores profesionales cuyas obras estaban destinadas a engalanar las iglesias recientemente reconquistadas o refundadas. En Valencia, muy numerosos bordadores han sido relacionados en los siglos XIV y XV por Sanchis (1917), quien no aporta, desgraciadamente, ningún ejemplo que haya sobrevivido esta época lejana. Se puede citar sin embargo como trabajo catalán el frontal de altar representando «San Jorge combatiendo al dragón» que se encuentra hoy en el Municipio de Barcelona y que fue bordado en la segunda mitad del siglo XV por Antonio Sadorní. Esta obra es de extrema importancia a causa de la calidad del bordado en general y de que él fue efectuado en relieve en particular. Bien que mucho más modesta, una obra de nuestra colección, hoy en Le Puy-en-Velay (Fruman, 2010, pp. 36-37, n.º 1), muestra una Virgen con el Niño (*sedes sapientiae*) que ornaba sin lugar a dudas el centro de un frontal de altar como el que se encuentra en el Victoria & Albert Museum de Londres (Inv. 257 T. B-1880) y que puede ser atribuida sin ninguna duda a un taller de Valencia de la primera mitad del siglo XV.

Entre 1474 y 1476, Antoni Guàrdia, bordador de Perpiñán, ejecuta por pedido del Cardenal Margarit de Gerona un conjunto de ornamentos del cual queda un frontal de altar que lo representa como donante (Martin y Ros, 1990). Turmo (1955), en su exhaustivo estudio de los bordados y bordadores sevillanos en los siglos XVI a XVIII, da una lista alfabética de casi trescientos nombres de los cuales quince son estudiados en detalle por el siglo XVI y 7 en el siglo siguiente. La importancia de estos talleres la da el hecho que catedrales extranjeras solicitaban sus servicios. La de la ciudad de Méjico encarga a Marcos Maestre alrededor de 1623 un terno de «casulla, dos dalmáticas con sus cuellos, capa pluvial, paño cubre cáliz, bolsa de corporales, dos estolas, tres manipulos y dos frontales» cuya ejecución duró casi diez años y costó, 2.000 reales, 700 ducados y 3.863 maravedís. Esta obra, de la cual algunos elementos están reproducidos en el libro de Turmo (Turmo, I. 1955, Lams. XXXII-XXXVI) es de la calidad de los trabajos del taller de El Escorial, activo unos cincuenta años antes, tanto por el diseño de las escenas y de las retorchas, que por su ejecución. Lasaga (1989, pp. 29-109) cita sesenta y tres bordadores trabajando en Granada en el siglo XVI. Puesto que la actividad de algunos de estos bordadores comienza en el segundo cuarto del siglo, se puede estimar que eran herederos de una tradición, en algunos casos familiar, anterior a la conquista. Los treinta y un bordadores del siglo XVII y los catorce del siglo XVIII que señala esta autora hacen pensar que o bien los encargos habían mermado (esto no aparece en la lista de bordados dada por Lasaga en pp. 330-331), o la producción necesitaba menos mano de obra, o esta era requerida en talleres fuera de la ciudad de Granada. Toledo tuvo sus propios talleres como lo demuestra la realización del terno del Cardenal Fonseca por Esteban Alonso, bordador en esa ciudad en el año 1526. En estos mismos siglos, ornamentos de gran magnificencia eran bordados por Francisco de la Vega, Juan de la Mota, Bautista de la Vega, Diego Puelles, Pedro de Guardia y otros (Arranz, J. sin fecha, pp. 107-110) para la Catedral de Burgos de Osma, de donde proviene también el monumental frontal de altar y retablo bordados del Art Institute de Chicago (Mayer Thurman, C. 1992, pp. 27-29), una de las grandes obras de arte del Renacimiento español influenciado por el arte flamenco.

El taller del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Junquera de Vega, 1963), fundado por Felipe II durante el último cuarto del siglo XVI, es un ejemplo típico de transferencia de las actividades de bordadores individuales a una organización institucional bajo control directo de la potencia real. Entre 1743 y 1756, Antonio Gómez de los Ríos, que fuera criado numerario del Rey Felipe V, realiza un pontifical bordado destinado al Palacio Real de Madrid (Barreno Sevillano, M. 1978), donde aún se encuentra amputado de algunas piezas. El pontifical consta «de un dosel para exponer al Santísimo, tres casullas, seis dalmáticas, catorce capas, un palio, un frontal para el altar, un paño para recubrir el pulpito, dos mitras, dos gremiales, una cubierta del libro para el Rey y otras cuatro para el uso de la Capilla, un sillón para el oficiante, dos asientos y una alfombra». Es una obra de trece años y con muchas pérdidas «pues por las noches se han levantado tempestades...», que ha necesitado mucha mano de obra, además de la del maestro bordador. Gómez de los Ríos ha empleado aprendices y oficiales por un jornal de 20 reales, que puede compararse con el suyo, de 30 reales, que no pensaba cobrar. El coste total del terno fue de 856.280 reales de vellón. De esta obra magistral, la Figura 9 (Fruman, 2010, 182-189, n.º 62) presenta el capillo de la Resurrección de Cristo, inspirado directamente de la pintura homónima de Tintoretto en la Escuela de San Roco en Venecia a través del grabado de la obra ejecutado por Sadeler. Se trata de un bordado en «pintura a la aguja» realizado con pequeñas perlas barrocas y un marco de hilos de oro llano y en relieve. Este bordador también realizó, entre 1738 y 1741, una serie de doce escenas del Quijote que pertenecieron al Palacio Real de Madrid (Catálogo de la subasta de Fernando Durán, Madrid, 6 de junio 1996, n.º 197). Además de haber bordado, Gómez de los Ríos enseñó a bordar al futuro Rey de Nápoles, y más tarde de España, Carlos III. Los Gómez de los Ríos formaron una di-



nastía de bordadores importantísima en el obrador del Palacio Real de Madrid en el siglo XVII pues a Antonio sucedieron sus hijos, Carlos y Domingo, y el primero enseñó a bordar a la infanta María Josefa (Catálogo de la subasta de Fernando Durán, 6 de junio 1996, n.º 197). Así educado en los trabajos de aguja, Carlos III encarga «a la corte de Nápoles» a su regreso a España el dosel de la sala del trono del Palacio Real de Madrid (Barreno Sevillano, M. 1979) y hace venir en 1760 a Matías Gasparini, decorador italiano, para realizar el diseño de las salas que un taller de cincuenta bordadores bajo la dirección de su mujer, María Luisa Bergonzini, realiza entre 1774 y 1791 (Cabeza Gil-Casares, C. 1992). Carlos IV hace ejecutar en 1793 por Juan López Robredo un extraordinario dosel bordado en oro y plata que se encuentra en el Palacio de la Granja (Barreno Sevillano, M. 1979).

En su estudio sobre los talleres de bordado de las cofradías sevillanas, Fernández de Paz (1982) da una idea cabal de ellos, tales como existían aún hace unos veinte años. La detalladísima descripción de dieciocho talleres que han operado en Sevilla entre mediados del siglo XIX hasta el momento de la redacción de su libro es una fuente de informaciones raramente disponible en otros lugares. Es muy instructiva la lista de las producciones con sus destinos y, en algunos casos, la duración de los trabajos y el costo de los mismos. El autor destacaba en el año 1980 que el porvenir que esperaba a los talleres de bordado en oro era alarmante y que muchos de ellos, profesionales, conventuales o domésticos, habrían de desaparecer. No sabemos cuál es la situación actual de estos talleres pero sí que España cuenta con un taller, Fernández y Enríquez en Brenes (Sevilla), que participa a la preservación de su rico patrimonio textil y que ha restaurado, entre otras muchas cosas, el salón de Gasparini del Palacio Real de Madrid.

En Sicilia ha existido a principios del siglo XII un taller real de bordados (Schuette, M. 1963, pp. 28-29) del cual se conocen varias obras. Los bordadores eran posiblemente árabes como lo indica la inscripción en caracteres cúficos de la orla del manto de coronación del Santo Imperio, en la cual la fecha es la del calendario de la Hégira. En la península italiana, la estructura política que perduró durante una parte considerable del segundo milenio de nuestra era, por un lado ciudades libres poderosas y por el otro el Papado, llevaron a establecer talleres destinados a satisfacer las necesidades de los estados seculares o pontificios. En un taller de la ciudad de Florencia fue ejecutado en 1336 bajo la dirección de Jacopo Cambi el extraordinario frontal de altar de la Coronación de la Virgen hoy en la Galleria dell'Accademia en Florencia. Bordadores florentinos agrupados en un taller dirigido por el maestro Geri Lapi realizaron también, por encargo de Raimondo de Area, el antependio que se encuentra hoy en la Catedral de Manresa en España. Un siglo más tarde, (Garzelli, A. 1973, p. 8) fueron ejecutados por un taller establecido especialmente por el gremio del *Arte di Calimala* y que, en 1466, contaba con un bordador florentino, un veneciano, dos flamencos, un francés y un español, los frontales que se encuentran hoy en el *Musei degli Argenti* en Florencia y la Basílica de San Francisco en Asise (Garzelli, A. 1973, p. 17) siguiendo los dibujos y bajo el control de Antonio de Pollaiuolo. Este mismo taller realizó con gran probabilidad y bajo la dirección de Coppino di Giovanni di Malines (Tilliet-Haulot, M. 1983), entre 1486 y 1488, los bordados según los dibujos del mismo pintor para el frontal de la vida de San Juan Bautista, hoy en el Museo de la Opera del Duomo florentino. Finalmente, se puede presumir que fueron los mismos talleres florentinos o sus sucesores los que ejecutaron en 1488 los bordados del terno de Santa Leocadia, perteneciente al Cardenal Cisneros (Catálogo 1992 b, p. 102). Lo dicho antes hace evidente que otras ciudades europeas e italianas, Malinas y Venecia en particular, debían disponer de bordadores y talleres capaces de responder a todos los encargos, aun aquellos excepcionales.

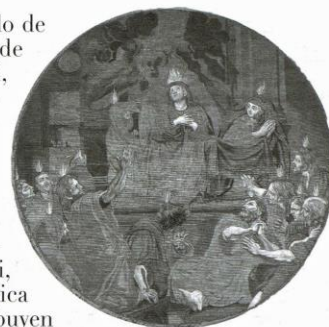
No solo fueron eximios los bordadores florentinos. En el siglo XVI en Milán, Scipione Delfinone produce para clientes reales y príncipes -Enrique VIII de Inglaterra, Felipe II de España y Ludovico Gonzaga de Nevers-, un estandarte para la

ciudad de Milán y un arredo de caballo para un cliente de París (Binzaghi, M. 1994, p. 100). De la familia Delfinone de Milán se conocen los nombres de tres generaciones de bordadores, Geronimo, Scipione y Marc'Antonio, activos durante el siglo XVI y principios del XVII (Binzaghi, M. 1994, p. 107). A Ludovica Antonia Pellegrini se le atribuyen varias obras: un frontal de altar con la

escena de la Natividad de la Virgen en el centro, el Ángel de la Anunciación a la derecha y la Virgen a la izquierda, según el dibujo de Procaccini, parte del terno para la canonización de San Carlos, y dos escenas bordadas en las tapas de un misal del 1594 (Binzaghi, M. 1994, p. 108). de Farcy (1890, p. 81) menciona una bordadora, Antonina Peregrina (quizás la misma?) que había fabricado bordados a principios del siglo XVII y que se encontraban en la Cartuja de Parma en 1765. Los bordadores milaneses fueron también muy activos en Roma donde ejecutaron obras seculares y religiosas de mucha importancia. Puede ser que hayan sido alguno de estos, junto con Francesco Bano y Giuseppe Cusano, quienes bordaron para el Papa Clemente VIII Aldobrandini la magnífica casulla de forma romana de la Basílica de San Juan de Letran (Catálogo, 1990, p. 143, n.º 71).

En el siglo XVIII, el Rey Juan V de Portugal encargó los ornamentos bordados que debían servir para engalanar el Monasterio de Mafra a talleres italianos, romanos y genoveses. Teniendo en cuenta el número de ternos que fueron fabricados, es evidente que los talleres fueron muy numerosos. No menos de diez bordadores son relacionados en el catálogo del Museo San Roque de Lisboa (Catálogo, 1988) para las ciento cincuenta y cuatro obras expuestas. Algunos de esos bordadores tienen el mismo apellido pero nombres diferentes, lo cual parece indicar que se trata de talleres familiares. Cosa rara, estos ornamentos se conservan casi intactos en el Museo de San Roque y en el mismo Monasterio de Mafra. La Figura 10 muestra un detalle de un frontal (Fruman, 2010, 180-181, n.º 61) bordado en hilos de seda imitando el trabajo de los puntos en hilos de oro y que proviene con toda seguridad del ajuar de este monasterio. En Nápoles debían existir talleres capaces de llevar a cabo obras muy importantes como el dosel de la Sala del Trono del Palacio Real de Madrid, bordado por encargo de Carlos III de España antes de 1766 (Barreno Sevillano, M. 1979). Este conjunto de colgadura, dosel y cortinas de puertas y ventanas sobre terciopelo rojo bordado en plata y plata sobredorada ocupa hoy el lugar en que fue ubicado originalmente. Quizás fuera este mismo taller quien ejecutó, medio siglo antes, las nueve colgaduras bordadas que se encuentran en el Museo Arqueológico de Madrid y que pertenecían a D. Ramiro Núñez y Felipe de Guzmán, Virrey de Nápoles y esposo de Ana Caraffa y Aldobrandino. Estas colgaduras, de muy grandes dimensiones, presentan una decoración constituida de un baldaquino sostenido por columnas salomónicas y una balaustrada que sostiene uno o tres imponentes jarrones con ramos de flores (Sánchez Amores, J. 1985). Estos son muy semejantes en cuanto al diseño a los de un frontal de altar de la misma época, pero realizado sin duda alguna en un taller conventual francés y del cual hemos de presentar una reproducción en la sección siguiente.

Las comunidades judías han dejado, a pesar de las destrucciones, numerosos testimonios de la utilización del bordado en los ornamentos litúrgicos. El Museo Judío de Praga (Catálogo, 1984) conserva magníficos ejemplos de colgaduras que provienen de talleres judíos de esta misma ciudad como lo atestiguan los nombres de los artesanos (Perlstickler, Perlhefter, Seidenmeter, etc.) bordados sobre ellas. Las obras más antiguas son del siglo XVI, en bordado de aplicación típico del periodo, y se extienden hasta el siglo XX. En Venecia existe también una importante colección de colgaduras y otros elemen-



tos litúrgicos que reflejan bien la adaptación de los talleres del gueto a la evolución artística de los gentiles.

En Rusia, a fines del siglo XVI fue fundado por la familia Stroganov un taller de bordados cuya actividad se prolongó, durante casi un siglo y medio, hasta el año 1740 (Catálogo, 1991 a). De este se conocen un centenar de piezas, exclusivamente litúrgicas, que estaban destinadas a las iglesias y monasterios que recibían los favores de la misma familia. En tan largo periodo de actividad existieron al mismo tiempo talleres dirigidos o patroneados por diferentes ramas de la familia. Entre los primeros se puede citar el de Anna Ivanovna, entre 1650-1660, que produjo numerosas obras entre las cuales una espectacular dalmática (*sakkos*) con escenas de la vida de Cristo y de la cual se conoce, hecho importantísimo, el modelo pintado en el mismo taller.

Conventuales

Uno de los talleres conventuales más antiguos, y del cual existen aún los archivos y las obras, es el del Real Monasterio de Guadalupe (García, 1991, García, 2006), en España, cuya actividad fue iniciada en el siglo XIV y persistió hasta el siglo XVIII. Los monjes bordadores (y también pintores) colaboraban con bordadores seculares para producir obras de real magnificencia que pueden ser admiradas en el Museo del Monasterio inaugurado por el Rey Alfonso XIII en 1928. En ese monasterio se conserva una casulla donada por María de Solier, esposa de Juan de Velasco y Sarmiento (1375-1418), Señor de Medina de Pomar, decorada con una cenefa con hornacinas y baldaquinos de arquitectura mozárabe muy particular y que abriga personajes (García, 2006, pp. 31, 39, 64, 65). Nuestra colección posee una cenefa con arquitecturas y coloridos prácticamente iguales, Figura 11, de la primera mitad del siglo XV que ha pertenecido a la colección José Moragas Pomar (1873-1945), y que fue expuesta del 12 de diciembre 1959 al 7 de enero de 1960, en la Sala Parés de Barcelona donde ella fue probablemente vendida.

Otro taller importante de España, que ya hemos mencionado, es el del Monasterio de El Escorial, activo a partir del último cuarto del siglo XVI y responsable de la realización de obras insignes como los ternos ricos de la vida y los milagros de Cristo, presentes aun en la Sacristía de San Lorenzo de El Escorial. A pesar de pertenecer a un monasterio, este taller reunía únicamente bordadores profesionales. La calidad de ejecución de esos bordados es extraordinaria como puede verse en la reproducción, Fig. 12, de una caída de altar representando Jesús y la Cananea (Fruman, 2010, pp. 78-81, n.º 18) según el dibujo de Barroso (Junquera, P. 1963, p. 577) reproducido por (Ángulo, n.º 351, figura LXX-XIII). El trabajo de oro matizado es de una extrema fineza y logra la representación pictórica del paisaje, la arquitectura y la vegetación. Los puntos de encarnación y de peleleado son utilizados para representar respectivamente los rostros y cabellos de los personajes. Los motivos y las franjas están engastados por medio de cordoncillos de hilo de oro de diferentes diámetros. De este obrador se conocen con bastante precisión los nombres de los maestros y oficiales que en el trabajaron (Junquera de Vega, 1963, p. 575, ver también el sitio de la Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial).

En Italia, las hermanas de Santa Brígida del Convento del Paradiso in Pian de Ripoli bordan en 1466 para el altar de Santa Maria Novella en Florencia un frontal con escenas de la vida de la Virgen. El diseño es de Pablo Schiavo, proveedor de dibujos para bordados. Obras de carácter secolar atribuidas a bordadoras ejerciendo en el siglo XVII en el *Istituto di S. Marta* en Bolonia se encuentran en el Museo Davia Bargellini de esa ciudad.

El siglo XVII fue el del apogeo de los talleres conventuales. Entre los muy numerosos existentes en Francia pueden citarse los de las Ursulinas, en las ciudades de Amiens y París, y los de las Visitan-

dinas, en Annecy, París, Moulins y Grenoble, entre otros. La producción de esos talleres fue muy numerosa puesto que no se consagraban solo a la realización de obras destinadas al monasterio sino que producían bordados eclesiásticos para todas las iglesias y comunidades que lo solicitaban. A pesar de los estragos de las leyes que exigieron la recuperación de los metales preciosos, oro y plata, que constituían algunas de esas obras, de la revolución Francesa y de las guerras sucesivas, muchos de esos ornamentos bordados han sido conservados. Como ejemplo reproducimos un frontal de altar, Figura 13, ejecutado por las Ursulinas de Amiens (Catálogo, 1992 a, Fruman, 2010, pp. 108-113, n.º 31) o de París y que reúne todos los elementos estilísticos de esta producción. Tres medallones ovalados y guirnalda de frutos y flores cuelgan de cintas tendidas en la parte superior. Los medallones, separados por sendos vasos sostenidos por leones alados y conteniendo imponentes ramos de rosas, representan, de izquierda a derecha, Santa Isabel (de Portugal o de Hungría) dando la limosna a un pobre, la Virgen con el Niño, y Santa Úrsula con sus atributos. Santa Isabel, cubierta con un manto en punto de Hungría, puede ser que represente la reina Ana de Austria, benefactora del convento de las Ursulinas de Amiens, donde se hace bordar por mil escudos una cubierta de cama que fue considerada como una de las obras maestras de los muebles de la corona (Farcy L. de 1890, p. 82). Las Ursulinas estuvieron también muy presentes en Alemania y en particular en Neuburg a.d. Donau donde la producción del siglo XVIII es remarcable por el número de frontales de altares, bordados con escenas de muy grandes dimensiones del antiguo y nuevo testamento, y numerosos ternos (Schulten, W. 1984), y en Canadá (Quebec) donde desembarca con sus compañeras María de la Encarnación el 1 de agosto de 1639 llevando un cubre cáliz y numerosas flores bordadas para embellecer un ornamento (Turgeon, C. 1997). Posiblemente de un Convento de Carmelitas proviene el frontal de altar, realizado con tubos y perlas de vidrio de origen veneciano y bordado de lana y seda, presentado en la Figura 14 (Carlano, 1985, p. 93, n.º 68, Fruman, 2010, pp. 114-118, n.º 32). Numerosas obras del siglo XVII provenientes de conventos de Carmelitas figuran en los catálogos de diferentes exposiciones (Catálogo, 1982 y Catálogo, 1993): entre ellas figuran dos maravillosas colgaduras provenientes de Aviñón, unos magníficos frontales de altar de Blois, y ornamentos de Metz.

Domésticos

El bordado doméstico es quizás el más antiguo de todos y aun cuando no se pueda hablar de talleres, debemos incorporarlos en esta sección. El más importante fue, sin lugar a dudas, el «de la Reina Matilde» que bordó, de manera inocente pero didáctica, la historia de la batalla de Hastings donde, el 14 de Noviembre de 1066, fue muerto el Rey Haroldo e Inglaterra se transformó en posesión de Guillermo de Normandía. De una altura de aproximadamente 50 cm y casi 70 m de largo no puede ser el trabajo de una única persona, Penélope normanda o británica, y posiblemente muchas fueron las manos femeninas que participaron en su realización. Sin embargo, es difícil distinguir diferencias notables estilísticas y/o técnicas.

La Reina Catalina de Médicis estuvo muy interesada por las labores de bordados y le dio gran importancia en la corte de Francia (Veron-Denise, D. 1995). No es raro pues que su nuera, esposa de Francisco II, la Reina María Stuart, en sus diecinueve años de desgraciado peregrinaje por diferentes prisiones, haya bordado en cañamazo, mientras esperaba su verdugo, los llamados Oxburgh Hangings (Swain, M. 1973). Para ello, bordadores profesionales, Pierre Oudry y Ninian Miller (Swain, M. 1973, p. 51), la acompañaron en algún momento y numerosos encargos de materiales fueron satisfechos. También, mientras se



encontraba detenida en el castillo de Shrewsbury, elegía sus modelos y bordaba en compañía de su «amable carcelera», Bess of Hardwick.

No todos los talleres domésticos fueron reales. En Alemania y Suiza, a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII, se desarrolló un tipo de bordado del cual se conservan numerosos ejemplos en el Schweizerischen Land(es)museum de Zurigo, en San Gallien y en la Abegg Stiftung de Berna (Suiza). Un punto que consiste en fijar un hilo de lana extendido por puntos transversales, llamado *couchure allemande*, permite la realización rápida de estas obras por personas poco experimentadas. La representación de los rostros es generalmente grosera y estos tienen ojos globulosos, como se puede ver en la Figura 15 donde se muestra una representación de la escena de Ester ante Asuero bordada en 1621 (Karbacher, U. 1997, Fruman, 2010, pp. 96-97, n.º 27). A pesar de la modesta calidad del bordado el resultado es decorativo y encantador.

El bordado fue considerado en los siglos XVII, XVIII y XIX como un medio privilegiado de educación de los niños, varones o mujeres. Ya hemos visto que el Rey Carlos III de España recibió en su infancia la enseñanza del bordador Gómez de los Ríos. En Inglaterra era común que los niños, a pocos años de edad, comenzaran a bordar. De estas labores han quedado numerosísimos testimonios en forma de *samplers* (muestrarios) bandas de tela sobre las cuales se disponían modelos de puntos de bordado, alfabetos, animales y, generalmente, el nombre y la edad del bordador. Un ejemplo de estos trabajos es el abecedario que presentamos en la Figura 16. En él está indicado primero que fue bordado por «alix privat; de diez años de edad, el año 1863» y luego «hermana *appollonie*» quien era posiblemente la maestra en la escuela de religiosas a la cual asistía Alix. Este no es ni uno de los trabajos más antiguos ni más finos realizados pero reúne todos los elementos decorativos –florero, ostensorio, corazones, candelabro, paloma del Espíritu Santo, pavo real, pájaro, etc.– empleados en el siglo XIX en las tareas educativas.

LA INSPIRACIÓN DE LOS BORDADOS

Poco se conoce de los artistas que inspiraron las obras de bordado ejecutadas por los artesanos que practicaban el «*opus anglicanum*». Sin embargo, se encuentra una similitud evidente entre las figuras y la arquitectura de las hornacinas bordadas y las miniaturas de los misales o los frescos que adornan los muros de las iglesias, como por ejemplo en Westminster.

En el renacimiento, pintores tales como Sandro Botticelli, Antonio Pollaiuolo, Bartolomeo di Giovanni, Raffaellino del Garbo, Perino del Vaga, Francesco Botticini, y probablemente muchos otros hoy ignorados, produjeron modelos destinados directamente a ser bordados. Entre las obras maestras que nos han dejado, debe de hacerse destacar el ya nombrado frontal de la vida de San Juan Bautista diseñado por Antonio Pollaiuolo y del cual las escenas aun conservadas en Florencia dan una idea de la preciosidad de la ejecución y de la belleza del dibujo. Estos y otros pintores han engalanado los santos que pintaban con atuendos en los cuales las cenefas son las mismas que los bordadores ejecutaban en la misma época. Quien inspiraba a quien es difícil decirlo cuando se admira el cuadro de Bartolomé Bermejo representando Santo Domingo de Silos en el Museo del Prado, en el cual la cenefa del pluvial, ornado de capillitas que cobijan santos personajes, es un documento sobre el trabajo de oro extendido y matizado a mediados del siglo XV. Un cuadro de Giovanni Bellini y tres de Cima da Conegliano en el Museo de la Academia de Venecia contienen cenefas en las cuales las capillitas evolucionan entre el gótico tardío y el renacimiento. Los dos San Nicolás de Jacob de Punder (1516-72) en la Walters Art Gallery de Baltimore tienen cenefas con hornacinas de oro engastadas de perlas de extraordinaria riqueza. Muchos otros pintores podían ser citados sin que esto agregue a este aspecto importantísimo de la inspira-

ción mutua entre bordadores y pintores. La arquitectura de las de este periodo permite establecer muchas veces el origen de los bordados y en este tema se pueden consultar los trabajos de Jansen (1948) y Alarcao (1993).

También parece importante destacar que, como lo hace notar Angulo (1977, p. 11) toda una serie de dibujos con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento fueron dibujadas en un taller de El Escorial cuya función era proveer modelos a los bordadores del mismo monasterio a fines del siglo XVI. Entre los artistas que participaron en esta producción de dibujos se pueden citar Miguel Barroso, Diego López de Escuriaz, Juan Fernández Navarrete, el Mudo, y muchos otros que no han sido aún identificados. En el tercer cuarto del siglo XVII, el taller de Bernini produce el diseño de una capa pluvial (?) destinada al Papa Clemente VII Chigi della Rovere (Silvestri, I. 1993, p. 53, Figura 32) en la cual se encuentran, en registros superpuestos, los símbolos de Chigi (los Montes de Piedad), della Rovere (el roble), Castille (la torre) y León.

Pero, lo más usual es que los bordadores se inspiren de las obras pictóricas de los artistas para elaborar, modificando el número de personajes y la posición de los mismos, una composición que se adapta al espacio reservado para ello en las vestimentas litúrgicas. Un ejemplo muy interesante es el de una casulla del siglo XVII, hoy en el Art Institute de Chicago, que presenta en el anverso una adaptación del fresco de Andrea del Sarto pintado entre 1511-12 en el claustro dello Scallzo en Florencia (Hecht, I. 1978). El bordador no hacía este trabajo de adaptación directamente a partir del fresco, sino que utilizaba para ello los grabados que circulaban en gran número a partir del siglo XVI. El «tondo» realizado a partir de la pintura de Pentecostés de Charles Le Brun, Figura 7, es un ejemplo típico de transformación puesto que de una estructura rectangular alargada ha sido necesario reorganizar los personajes para integrarlos en el interior de una frontera circular. Esto fue logrado (Fruman, J. 1998) gracias a la eliminación de algunos pocos personajes y, sobre todo, a la modificación de la disposición de los mismos. En el capillo bordado por Antonio Gómez de los Ríos, Figura 9, la representación del Cristo elevándose y de los soldados al pie de la tumba son idénticos a la que presenta el grabado de Sadeler de la pintura de Tintoretto en la Scuola de San Rocco, mientras que, de manera a adaptar el diseño a la dimensión del capillo, el bordador suprimió los tres ángeles que levantaban la lápida y los reemplazó por uno solo proveniente, muy probablemente, de otro grabado y de otro autor. En el frontal reproducido en la Figura 13, la imagen de la Virgen con el Niño es casi idéntica a un grabado de Jacques Blanchard (1600-1638). Hay que destacar que en los conventos de las Ursulinas muchas de las monjas eran muy buenas dibujantes, como fue el caso en Amiens de Madeleine Warin, hija del pintor Quentin Warin (1570-1634). Los grabados de obras de Rubens fueron también utilizados en la ejecución de bordados de los cuales quedan numerosos ejemplos (Catálogo, 1997, pp. 193-237).

Esto no solo sucedía con los bordados de talleres profesionales o conventuales. Los bordadores domésticos también procedían de manera análoga y esto lo demuestra de manera irrefutable el tríptico con imágenes de la vida de Cristo, Figura 17, de fines del siglo XVI y de origen suizo-alemán (Fruman, 2010, pp. 94-95, n.º 26). Las escenas de Cristo ante Herodes y de Cristo coronado de espinas fueron inspiradas por grabados de la Pequeña Pasión de Alberto Durero de principios del siglo XVI (1508-9), y la del entierro de Cristo de un grabado de Jost Amman de 1579. Cabe destacar que, allí donde los hilos han desaparecido, se puede ver el dibujo en grisalla hecho probablemente por otras manos que las de la bordadora.

Una fuente de inspiración fundamental han sido los libros de modelos para encajes y otras artes. Publicados a partir del primer cuarto del siglo XVI (Veron-Denise, D. 1995, p. 41), los diseños propuestos han irrigado los talleres profesionales, conventuales o domésticos. La inspiración de las flores, los grutescos, los roleos, las griegas son las mismas en el ámbito europeo de los bordados eclesiásticos o seculares. En el siglo XVII se comercializaban ya en toda Europa telas preparadas



con el diseño destinado a ser bordado. De mucho interés son los que se encuentran en la Colección Burrell (Arthur, L. 1995, pp. 28-29, Láms. 11 y 13) puesto que están parcialmente bordados de manera que se puede apreciar la integración cromática a cargo del bordador. Muchas veces el bordador reproduce el diseño de un tejido, como sucede en el paño de facistol (Catálogo, 1995, p. 146, n.º 197, Lám. p. 32, Fruman, 2010, pp. 90-91, n.º 24) del cual la Figura 18 muestra un detalle en el que se ve, en el interior de compartimentos ojivales limitados por hojas lanceoladas, un jarrón abullonado con asas y un ramo de flores. Junto a este se presenta un damas de nuestra colección con un diseño prácticamente idéntico y de la misma época, Figura 19. Los compartimentos ojivales fueron utilizados en los tejidos persas desde los siglos XV-XVI (Durian-Ress, S. 1986, p. 119) y un tejido mudéjar del siglo XV-XVI (Catálogo, 1985, n.º 53) muestra ya un vaso abullonado con un ramo de flores. El ejemplo presentado aquí es muy semejante a los tejidos de fines del siglo XVI y principios del XVII que se encuentran en el Museo de Artes Decorativas de Madrid (Arraiza, A. 1994).

El descubrimiento de América agrega al lenguaje decorativo la imagen del indio emplumado y, más tarde, los modelos de las «chinoiseries» se incorporan, en los siglos XVII-XVIII, en los chalecos de los caballeros, los vestidos de las damas, las colgaduras y caídas de camas y cortinas, y los ornamentos litúrgicos. Un ejemplo interesante de esta apropiación de modelos orientales es el diseño de la cenefa de una casulla italiana del siglo XVIII (Fruman, 2010, pp. 192-193, n.º 64) que muestra sobre un montículo en que nace una palmera un pájaro mitológico que ataca a una serpiente con su pico, Figura 19. A la inversa, muchos ornamentos fueron bordados por obreros asiáticos para el mercado europeo lo cual da a estas obras un aspecto inconfundible, muy típico en los trabajos indo-portugueses (Catálogo, 1991 c, pp. 94-95, n.º 37-39 y pp. 100-11, n.º 42-48) y chinos (Catálogo, 1991 b, p. 170, n.º 139, Catálogo, 1993, pp. 174-7, n.º 27, Catálogo, 1992 c, pp. 162-65, n.º 77 y 79).

El reinado de Luis XIV dio lugar a un impresionante desarrollo estilístico, del cual Jean Berain y Claude Marot son dos creadores mayores, que influyó en toda Europa. Se puede dar como ejemplo los dibujos de Berain para la carroza de Carlos XI de Suecia en los cuales se concentran todos los elementos –cariátides, baldaquinos, jarrones, festones, flores imaginarias, testas de leones, escudos– propios de este artista. La realización bordada, con la excepción de la franja del borde, sigue escrupulosamente el diseño y le agrega la belleza del color de las sedas bordadas y pintadas (Conforti, M. 1988, pp. 186-88, n.º 62-63). Este estilo es el que determina el diseño de la cabecera de un lecho a «baldaquín» que se encuentra en el Castillo de Cornatin, en Borgoña (Silvestri, I. 1993, p. 37, Figura 21). Italia fue también muy sensible a la influencia de estos dos artistas como lo señala Silvestri (1993, pp. 48-50). El espectacular bordado de las paredes, las colgaduras, las caídas y el cubrecama de la habitación de los esposos en el Palacio Mansi en Lucca (Silvestri, I. 1993, p. 52, Figs. 30 a y b) es un delirio de flores, ramos de flores, frutas, pájaros, floreros, etc., integrados en el interior de un motivo de roleos de hojas y ramas que se organizan espacialmente para constituir un conjunto perfectamente equilibrado. Es este un perfecto ejemplo del lenguaje decorativo de lo que fue el estilo *Regence* en Francia.

Del siglo XIX y XX nos parece importante reproducir aquí lo dicho por Fernández de Paz (1982, p. 59) referente a los oficios de los dibujantes de modelos para bordar y que se aplica también a todos los predecesores de los siglos pasados. «Resulta fácil, a golpe de vista, saber cuál es este oficio; si es un dibujante, el diseño resultará como un gran cuadro bordado; si es un tallista, abrirá las hojas según su costumbre para poder tallar con facilidad; si es un orfebre, las inclinara según su hábito para producir efectos de luces y sombras; si es un ceramista, dibujara según su manera de moldear; etc.».

Sir Edward Burne-Jones y William Morris en Inglaterra a fines del siglo XIX crearon, además de diseños para tejidos, obras bordadas. Durante los diez primeros años del siglo XX la Escuela de Nancy de «Art Nouveau» produjo también tejidos y bordados muy típicos de este periodo (Catálogo, 1980 b). Pintores de fines del siglo XIX y principios del XX, como Aristide Maillol, produjeron diseños que fueron transcritos en bordados por miembros de su propia familia (Veron-Denise, 2012).



EPÍLOGO

Este trabajo es necesariamente parcial puesto que, como lo hemos señalado al comienzo, hemos abordado solamente los bordados y bordadores en el ámbito europeo, con referencia particular a talleres y obras de carácter litúrgico de la Iglesia Católica. Esta elección estaba justificada por el hecho de que los autores, simples coleccionistas y no eruditos, son fieles a sus preferencias personales y deseaban ilustrar el texto con obras de su propia colección. Completar el trabajo para incorporar el tema de los bordados de las otras religiones –ortodoxa, judía y musulmana– y de las producciones populares y folclóricas en este mismo ámbito, incluyendo sitios de producción muy vastos y variados, necesitaría un espacio como el ya utilizado. Si este esfuerzo se extiende a los bordados de los cinco continentes el trabajo se torna enciclopédico y varios volúmenes serían necesarios para poder hacer una presentación cabal de ellos. Entonces, podemos esperar que esta modesta contribución permita descubrir, a aquellos que nunca se han interesado en los bordados y en sus producciones, la riqueza de esta actividad y despertar así vocaciones de investigadores y coleccionistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÃO, T. y SEABRA CARVALHO, J., *Imagens em paramentos bordados-Séculos XIV-XVI*, Instituto Portugues de Museus, 1993.
- ÁNGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1977, *A corpus of Spanish drawings*, Harvey-Miller, Londres, vol. 1.
- ALCOUFFE, D., 1994, *L'ordre du Saint-Esprit : la chapelle*, Revue du Louvre, 1.
- ANTÓN, F., 1987, *Ancient Peruvian Textiles*, Thames and Hudson, Londres.
- ARRAIZA, A. B., Comunicación personal, 13 junio 1994.
- ARRANZ, J.A., sin fecha, *La catedral de Burgo de Osma*, Guía Turística.
- ARTHUR, L., 1995, *Embroidery at the Burrell collection*, John Murray, Glasgow.
- BARREÑO SEVILLANO, M. L., 1978, *Capilla del palacio real de Madrid. Pontifical bordado*, Reales Sitios, pp. 17-21.
- 1979, *Doseles bordados para la Corona Española en el siglo XVIII (I)*, Reales Sitios, XVI, 59, pp. 57-64.
- BINHAGHI, M. T., 1994, *I ricamatori milanesi tra rinascimento e barocco*, en Venturoli, P., *I tessili nell'età di Carlo Bascapé vescovo di Novara (1593-1615)*, Interlinea ed.
- BODT, S. de, 1987 a, *De professionele borduurwerkers*, in *Schilderen met gouddraad en zijde*, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.
- 1987 b, *... op de Raempte off mette Brodse...*, H.J.W. Becht, Haarlem.
- BREL-BORDAZ, O., 1982, *Broderies d'Ornements Liturgiques XIII-XIV siècles-Opus Anglicanum*, Nouvelles Editions Latines, Paris.
- CABEZA GIL-CÁSARES, C., 1992, *Bordados del salón de Gasparini*, Reales Sitios, XIX, 114, pp. 10-28.
- CARLANO, M. T., 1985, *French Textiles from the Middle Age through the Second Empire*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.
- Catálogo, *Treasures from the Kremlin*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1980 a.
- Catálogo, *Broderies et tissus*, Musée de l'école de Nancy, Nancy, 1980 b.



- Catálogo, 1982, *L'art du XVII^e siècle dans les Carmels de France*, Musée du Petit Palais, Yves Rocher, Paris.
- Catálogo, *Textiles des synagogues*, Le Musée Juif d'Etat de Prague, 1984.
- Catálogo, Lyon, *Musée Historique des Tissus*, Graphic-sha Publishing Co. Ltd. Tokyo, Japón, 1985.
- Catálogo, *Coralli, talismani sacri e profani*, Novecento, Palermo, 1986.
- Catálogo, *Ancien Perou, vie, pouvoir et mort*, Nathan, Paris, 1987.
- Catálogo, *Tecidos*, Museu de São Roque, Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 1988.
- Catálogo, *Trésors du Vatican. La Papauté à Paris*, Centre Culturel du Panthéon, Paris, 1990.
- Catálogo, *Ícônes et icônes brodées de la Sainte Russie XVI^e et XVII^e siècles*, Société Présence du Livre, Thonon-les-Bains, 1991 a.
- Catálogo, *Via Orientalis*, Europalia, Bruxelles, 1991 b.
- Catálogo, *De Goa à Lisbonne*, Europalia, Bruxelles, 1991 c.
- Catálogo, *Tejidos antiguos de Castilla y León*, Edilesa, León, 1991 d.
- Catálogo, *au Fil du Temps*, Amiens, 1992 a.
- Catálogo, *Piedras vivas. La Catedral de Toledo 1492*, Catedral Primada de Toledo, 1992 b.
- Catálogo, *Du Tâge à la mer de Chine*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992 c.
- Catálogo, *Fil de Foi-Chemins de Soie*, Musée diocésain d'art religieux, Blois, 1993.
- Catálogo, *Livres en broderie*, Bibliothèque Nationale de France/DMC, Paris, 1995.
- Catálogo, *Rubens's textiles*, Hessenhuis, Antwerpen, 1997.
- Catálogo, *Les arts à l'aiguille*, Couvent des Cordeliers, Paris, 1998.
- CHATZIKADIS, M., 1975, *Musée byzantin*, Ekdotike Athenon S.S., Atenas.
- CONFORTI, M. Y WALTON, G. eds., 1988, *Sweden, A royal Treasury 1550-1700*, National Gallery of Art, Washington.
- CORCUERA, R., 1987, *Herencia Textil Andina*, Dupont, Buenos Aires.
- DEFOER, H.L.M. Y WÜSTEFELD, W.C.M., 1993, *L'art en Hollande au temps de David et Philippe de Bourgogne*, Waanders Editores, Zwolle.
- DROGUET, V. y REAU, M.-T., *Tours : decor & mobilier des édifices religieux publics*, Cahiers du patrimoine, n.º 30, Orléans, 1993.
- DURIAN-RESS, S., 1986, *Meistwerke mittelalterlicher Textilkunst*, Verlag Schnell & Steiner, München.
- DURLIAT, M., 1995, *Le parement d'autel brodé*, Les Cahiers du Musée Paul Dupuy, Toulouse.
- ESTHAM, I., 1997, *Fourteen episcopal copes and other textiles purchased in Paris in 1751*, Bulletin CIETA, 74.
- FARCY, L. de, 1890, *La Broderie du Onzième siècle à Nos Jours d'après les Spécimens Authentiques et les Anciens Inventaires*, Belhomme, Angers.
- FERNANDEZ DE PAZ, E., 1982, *Los talleres de bordados de las cofradías*, Editora Nacional, Madrid.
- FRUMAN, J., 1998, *Cinq chefs-d'œuvre de broderie d'une collection privée*, en Jarniat, N., *La broderie de l'antiquité à nos jours*, Paris.
- FRUMAN, J., FRUMAN, D. H., 2010, *Le trésor brodé de la cathédrale du Puy-en-Velay : Chefs-d'œuvre de la collection Cougard-Fruman*, Albin Michal, Paris.
- GANS, R. de, 1968, *Toutankhamon*, Editions de l'Érable, Paris.
- GARCÍA, S., 1991, *El museo de bordados del Monasterio de Guadalupe*, en Guadalupe, n.º 712, p. 139-152.
- = 2006, *Los bordados de Guadalupe - Estudio histórico-artístico*, Ediciones Guadalupe.
- GARZELLI, A., 1973, *Il ricamo nella attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Editrice Edam, Firenze.
- GRUBER, A., 1986, *Fleurs*, Abegg-Stiftung Riggisberg.
- HANYU, G., 1987, *Soieries de Chine*, Nathan, Paris.
- HARRIS, J., 1993, *5000 ans de textiles*, British Museum Press, Londres.
- HECHT, I., 1978, *An embroidery after Andrea del Sarto's The Baptism of the People*, Museum Studies 9, The Art Institute of Chicago, pp. 39-48.
- JANSEN, B., *Laat gotsch borduurwerk in Nederland*, L.C.J. Boucher, 'S-Gravenhage, 1948.
- JUNQUERA DE VEGA, P., 1963, *El obrador de bordados de El Escorial*, en *El centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*.
- KARBACHER, U., 1997, *Ins licht Gerückt*, Aus der Sammlung des Historischen Museums Luzern, Lucerna.
- KATALIN, D., 1981, *Agyar egyhazi gyujtemenyek kincsei*, Corvina Kiado, Budapest.
- KOCKELBERGH, I., 1997, *Antwerp's textile industry*, in *Rubens's Textiles*, Antwerpen, Hessenhuis.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, J., 1988, *Textiles Coptes*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.
- LASAGA, C. E., 1989, *El arte del bordado en Granada*, Universidad de Granada, Granada.
- LESPINASSE, R. de, 1892, *Les métiers et corporations de la ville de Paris*, Imprimerie Nationale, Paris.
- MARTÍN y ROS, R., VALANSOT, O. y SCHOEFER, M., 1997, *La chapelle de la Capilla Real de Grenade au Musée Historique des Tissus de Lyon*, Bulletin CIETA, 74, pp. 108-133.
- MARTIN y ROS, R., 1990, *L'antependium du Cardinal Margarit*, Bulletin CIETA, 68, pp. 102-105.
- MAYER THURMAN, C. C., 1992, *Textiles in the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago, Chicago.
- MENA, A. G., 1974, *Catálogo de bordados*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
- MONTENEGRO, M. M., 1997, comunicación personal.
- MUSICESCU, M., 1969, *La broderie médiévale roumaine*, Editions Meridiane, Bucarest.
- SAINT-AUBIN, C. G. de, 1770, *L'Art du Brodeur*, Paris, reedición por Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1983.
- SÁNCHEZ AMORES, J., 1985, *Las colgaduras bordadas del Convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid, en el M.A.N.*, Boletín del Museo Arqueológico Nacional, III, 2, pp. 177-193.
- SANCHIS y SIVERA, J., 1917, *El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, XXXVI, pp. 200-223.
- SCHUETTE, M. y MULLER-CHRISTENSEN, S., 1963, *La Broderie*, Morancé, Paris.
- SCHULTEN, W., 1984, *Das ehem. Ursulinenkloster in Neuburg a.d. Donau und sein Paramentschatz*, Verlag Schnell & Steiner, München-Zürich.
- SILVESTRI, I., 1993, *Il tessile nella decorazione degli interni del XVII secolo*, en Devoti, D. y Cuoghi Costantini, M., ed., *La collezione Gandini-Tessuti dal XVII al XIX secolo*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- STANILAND, K., 1992, *Les brodeurs*, Brepols, Paris.
- STONE-MILLER, R., 1992, *To Weave for the Sun*, Museum of Fine Arts, Boston.
- SWAIN, M., 1986, *The needlework of Mary queen of Scots*, Ruth Bean, Carlton Bedford.
- TILLIET-HAULOT, M. F., 1983, *La collaboration pour l'exécution des broderies liturgiques à la fin du Moyen Age, en L'attribution en peinture, en L'attribution en peinture-Apport du dessin sous-jacent*, Louvain la Neuve, pp. 57-65.
- TOWNSEND, G., 1944, *Some Greek liturgical embroideries*, Bulletin of the Museum of Fine Arts, XLII, 250.
- TURGEON, C. y LALONGER, L., 1997, *La broderie d'art chez les Ursulines de Québec*, Bulletin CIETA, 74, pp. 135-145.
- TURMO, I., 1955, *Bordados y bordadores sevillanos*, Universidad de Sevilla.
- VERON-DENISE, D., 1995, *Quelques aspects de la broderie en France au XVI^e et XVII^e siècles; milieux et modèles*, en Coron, S. y Lefèvre, M., *Livres en broderie*, Bibliothèque Nationale de France/DMC, Paris, pp. 33-43.
- = 1998, Comunicación personal.
- = 2012, *Aristide Maillol et les tentures brodées d'artistes à la croisée des XIX^e-XX^e siècles : une affaire de famille*, Journées d'étude de l'AFET, Le Puy-en-Velay (en curso de impresión).
- VERSY, J., 1959, *Het parament van Maria van Boergondie in de O.L. Vrouwekerk te Brugge*, in *Artes Textiles*, Centrum voor de Geschiedenis van de Textiele Kunsten, Gent.
- ZREBIEC, A., 1989, *French decorative arts during the reign of Louis XIV 1654-1715*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York.

