



LA INDUMENTARIA SEÑORIAL FEMENINA CATALANA DEL SIGLO XV: SU REFLEJO EN EL ARTE

Ester Torrents Iglesias

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



LA INDUMENTARIA SEÑORIAL FEMENINA CATALANA DEL SIGLO XV Y SU REFLEJO EN EL ARTE

Ester TORRENTS IGLESIAS (*"TORREDELFOORTH"*)

Dirigida por la Dra. SOFIA MATA DE LA CRUZ
Departament d'Història de l'Art



TESI DOCTORAL – TESIS DOCTORAL- DOCTORAL THESIS

Tarragona

2018



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "L'INDUMENTÀRIA SENYORIAL FEMENINA CATALANA DEL SEGLE XV I EL SEU REFLEX EN L'ART", que presenta Ester Torrents Iglesias per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament d'Història i Història de l'Art d'aquesta universitat.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado "LA INDUMENTARIA SEÑORIAL FEMENINA CATALANA DEL SIGLO XV Y SU REFLEJO EN EL ARTE", que presenta Ester Torrents Iglesias para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Historia e Historia del Arte de esta universidad.

I STATE that the present study, entitled "THE NOBLE FEMININ CLOTHING OF THE 15TH CENTURY IN CATALONIA AND HIS REFLECTION IN THE ART " presented by Ester Torrents Iglesias for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of History and Art History of this university.

Tarragona, 25 d' octubre de 2018 /
Tarragona, 25 de octubre de 2018/
Tarragona 25th of october 2018

El/s director/s de la tesi doctoral
El/los director/es de la tesis doctoral
Doctoral Thesis Supervisor/s

Sofia Mata de la Cruz

A mi padre por cultivar en mí el amor por el conocimiento;
A mi madre por enseñarme el valor de los detalles;
A Sofia Mata por compartir desinteresadamente conmigo su erudición;
Y a Pere Calderó, que en paz descansa, mi mentor artístico, mi segundo padre;

1. ÍNDICE

1. Prólogo	9
2. Introducción	11
3. Metodología	17
4. Estado de la cuestión	31
4.1. Fuentes del siglo XV	35
4.2. Primeros estudios	38
4.3. Estudios actuales	42
4.3.1 Indumentaria civil	42
4.3.2 Materiales y textiles	45
4.3.3 Joyería	48
4.3.4 Varios estudios de indumentaria	50
4.3.5 El estudio de la figura femenina en la Cataluña del siglo XV	50
4.3.6 Contexto historiográfico de Cataluña	51

PARTE PRIMERA

5. Cataluña en el contexto histórico, político, social, geográfico y económico del siglo XV	57
6. La indumentaria femenina señorial catalana del siglo XV	77
6.1 Sociedad noble de la época	77
6.2 La figura femenina en la Cataluña del siglo XV	93
6.3 Clasificación y definición de las prendas	121
6.3.1 Glosario de prendas	123
6.3.1.1 Ropa interior	129
6.3.1.2 Prendas de “a cuerpo”	146
6.3.1.3 Prendas de “encima”	163
6.3.1.4 Prendas de abrigo	186
6.3.1.5 Partes de las piezas	203
6.3.2 Glosario de complementos	209
6.3.2.1 Calzado	211
6.3.2.2 <i>Lligadures</i>	220
6.3.2.3 Otros complementos	254

6.3.3 Joyería	263
6.3.4 Colores en la indumentaria	302
6.4 Materiales y textiles	313
6.4.1 Tejidos	313
6.4.2 Encajes y bordados	358
6.4.3 Materias tintóreas	375
6.4.4 Pieles	385
6.4.5 La industria y el comercio textiles	399
6.4.6. Comparación con la industria castellana	418
6.5. Elaboración de las prendas	421
6.6 Evolución de la moda durante el transcurso del siglo	427
6.7 Influencias extranjeras	437
6.7.1 Moda italiana	437
6.7.2 Moda francesa	442
6.7.3 Moda morisca	447
6.7.4 Moda castellana	454
6.8 Particularidades territoriales	457
6.9 Psicología de las formas	465
6.10 Los preceptos morales del tiempo	473
6.11 Las leyes suntuarias	483

PARTE SEGUNDA

7. La indumentaria en la pintura y escultura catalanas del siglo XV	493
7.1 Joan Mates	495
7.2 Lluís Borrassà y Guerau Gener	519
7.3 Pere Joan	551
7.4 Lluís Dalmau	617
7.5 Bernat Martorell	641
7.6 Jaume Huguet	691
7.7 Bartolomé Bermejo	713
8. Conclusiones	723
9. Bibliografía	731

1. PRÓLOGO

Recién llegada a los estudios del máster *Análisis e interpretación del arte en relación al territorio*, impartido por el Departamento de Historia e Historia del Arte de la Facultad de Letras de la *Universitat Rovira i Virgili*, me sorprendió la recomendación del director del mismo, el Dr. Antonio Salcedo, en el sentido de que orientáramos el trabajo de final de máster hacia un tema en el que realmente quisiéramos especializarnos como investigadores. El Dr. Salcedo nos animó a hacerlo, no únicamente en dicho trabajo de final de máster, sino también en cuantos proyectos pudiéramos, a lo largo del curso. Ahí empezaron mis peripecias, ya que, de común acuerdo con los otros profesores, decidí elaborar todos los trabajos del máster enfocados a la historia de la indumentaria.

Mi camino empezaría con la ayuda de la Dra. Sofía Mata, que de forma oportuna encargó a los alumnos de su asignatura la elaboración de un estado de la cuestión sobre un tema a elegir. El mío versó sobre la indumentaria usada en tierras catalanas en las centurias que estudiábamos en su asignatura: los siglos XV-XVI. Sus consejos y buen hacer académicos ya no me abandonaron hasta el día de hoy, llegando a aceptar la dirección de mi tesis doctoral.

A dicho estado de la cuestión seguirían otros trabajos sobre indumentaria durante el curso, pero la labor realizada marcaría definitivamente el tema para el proyecto de tesis: *La Indumentaria Catalana de los siglos XV y XVI*. Una temática amplia, en definitiva, que consiguió llamar mi atención respecto a la belleza que podemos admirar en las prendas señoriales del postrer canto de la Edad Media, y también a las carencias de estudios presentados hasta el momento en ese ámbito. Esa investigación, supervisada por el Dr. Antonio Salcedo, acabó por acotar y definir la temática que centraría la presente tesis doctoral.

Esta investigación no pretende, ni mucho menos, emitir la última palabra sobre un tema que –y se dejará claro muchas veces a lo largo de la disertación–, es inacabable y abre numerosas puertas de investigación a todo aquel que quiera. Por lo que, y pidiendo perdón al lector por las carencias que de seguro encontrará, me dispongo a presentarles el resultado final del duro trabajo de los últimos cinco años de mi vida.

4. INTRODUCCIÓN

“Car con diu Salomó: L'àbit e-l vestir de la persona ensenyen la persona qui és” (Francesc Eiximenis)¹

Con el presente proyecto se inicia un apasionante viaje a través de una de las más flagrantes y bellas “banalidades” de la vida: el mundo del vestir. Y se preguntará el lector: ¿por qué semejante interés en algo, en apariencia, de tan ínfima relevancia para la historia de la humanidad o para la historia de Cataluña en concreto?

Por dos razones básicas. Por una parte, la evidente carencia de un estudio general al respecto, y por otra, la firme creencia de que la indumentaria de cualquier momento histórico es una puerta de acceso al modo de pensar de las personas de una época, un libro de semiología y símbolos que está esperando a ser leído. Muchas son las preguntas que surgen todavía a día de hoy al contemplar las obras de arte catalán del siglo XV: ¿había factores diferenciadores en los detalles de la vestimenta catalana respecto a la moda castellana del momento, la moda que podemos admirar en los retablos del siglo XV es realmente aquella que las grandes damas de la nobleza llevaban, el hecho de que las innovaciones italianas entraran por tierras catalanas durante el siglo XV produjo una diferenciación respecto a otras zonas españolas? Estas y otras preguntas todavía debían responderse al inicio de la investigación.

Es curioso y sorprendente constatar, a través del estudio de la bibliografía existente, el hecho de que nadie haya elaborado todavía un estudio detallado o una obra de consulta, no ya de la indumentaria del siglo XV catalán, sino de su entera historia al completo. Los detallados estudios parciales de muchos y brillantes investigadores todavía carecen de una síntesis que aúne los resultados y cubra las lagunas². La insuficiencia de estudios detallados al respecto, hasta fecha reciente, responde en gran parte a la consideración, incorrecta, de que el estudio de la moda es un tema mundano, casi sin importancia, propio del interés femenino y sin consecuencias directas en los

¹ EIXIMENIS, FRANCESC: *Lo llibre de les dones*, (vol. I). Biblioteca Torres Amat, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981, p. 42.

² Este tema en especial será analizado en detalle en el apartado Estado de la Cuestión del presente proyecto.

grandes descubrimientos de la historiografía. El reciente surgimiento del estudio de lenguajes no verbales del pasado, promovido desde el surgimiento de la Escuela de los Anales en Francia, con una dedicación a los análisis relacionales que agrupan estudios multidisciplinares, ha facilitado el estudio de la moda que surgió a finales de la Edad Media como un componente crucial para comprender la forma de pensar del momento.³

Lo que en principio iba a ser una tesis dedicada por entero a la indumentaria del siglo XV se convirtió rápidamente en una tesis dedicada únicamente a la vestimenta de las mujeres nobles del momento. Una reducción tan drástica de la temática de estudio merece, por supuesto, una explicación.

La carencia de un estudio general de la indumentaria catalana del siglo XV apuntaba a la posibilidad de hacer un estudio completo del siglo, incluyendo en el mismo desde la ropa civil de todos los estratos y clases sociales hasta la indumentaria eclesiástica y la militar. Un estudio semejante, con el vaciado documental tanto de documentos escritos como de documentos artísticos, conllevaría una inversión de tiempo que la actual legislación de estudios de doctorado no permite.

Teniendo un margen de actuación aproximadamente de tres a cuatro años, incluyendo la redacción y corrección de la tesis, se decidió acotar el análisis de forma un tanto drástica, siempre con el objetivo de realizar un estudio útil y con gusto por el detalle.

Este estudio es en definitiva el tipo de investigación que debería realizarse en todos los sectores sociales a lo largo del siglo XV. En este sentido se abre la puerta a la llegada en el futuro de las investigaciones que completen dicha centuria, estableciendo la guía cerrada y definitiva de la moda del momento en Cataluña.

Pese a todo, esta investigación no se ha elaborado sin dificultades. En primer lugar, la cantidad de vestiduras medievales que nos han llegado es realmente escasa y los frágiles materiales están en condiciones de conservación difíciles. En segundo lugar, los datos sobre indumentaria que encontramos en las fuentes escritas son realmente difíciles de interpretar. Muchas son las ordenanzas, leyes, testamentos y un sinfín de documentos a los que se puede acceder sin conseguir una sola descripción de indumentaria que no sea confusa o que vaya más allá de palabras aisladas que esperan a ser definidas todavía. En cualquier tema de estudio de la Edad Media que se precie, el

³ MARTÍNEZ BARREIRO, ANA: *Mirar y hacerse mirar: La moda en las sociedades modernas*, Ed. Tecnos, (prólogo de Enrique Gil Calvo), Madrid, 1998, p. 15-17.

estudioso se encuentra ahogado en la bibliografía, ya que muy frecuentemente se innovan los estudios y se publican investigaciones y artículos. En muchas ocasiones el afán investigador y la sed de conocimiento podría llevarle a un camino que no solo no lleva a ninguna parte, sino que además podría apartarle de la línea de investigación que haya decidido recorrer.

Es frecuente encontrar un solo concepto que se representa en más de una unidad léxica, o incluso al revés, diferentes conceptos que son sintetizados y descritos con una sola palabra. En realidad, este problema afectará al historiador de indumentaria incluso en el estudio de siglos muy posteriores. Además, a todo ello debe sumarse la vaguedad en el uso de ciertos términos. En muchas ocasiones las prendas se agrupan por familias y únicamente se las menciona por el nombre general de la familia, sin especificar el tipo particular⁴. También cabe mencionar aquellos términos que designan prendas que después de su desuso en el ámbito civil siguen apareciendo en la documentación, ya que todavía son utilizadas por grupos ajenos a estas modas, como los clérigos⁵. La lectura de los documentos debe hacerse desde una perspectiva extremadamente cautelosa a este respecto.

Por último, para elaborar un análisis completo, además se debe abarcar todo un abanico de manifestaciones en el que muchas personas no piensan, como la realidad de que la indumentaria no solo se reduce al vestido sino que también abarca el peinado, los complementos, joyas, maquillajes y adornos personales.⁶ Y en lo que se refiere al desarrollo de la moda, los términos del auge y del declive de una tendencia son tremendamente difíciles de establecer y a veces se mezclan o se alargan a lo largo de los años.

Esta tesis se ha dividido en dos secciones básicas: una primera parte que funciona como un diccionario de consulta con las prendas analizadas al completo –su definición y evolución histórica, así como los materiales y su elaboración–, y una segunda parte en la que se lleva a cabo una aplicación práctica de toda esta información, aplicándola al estudio de algunas obras de arte catalán que fueron realizadas a lo largo del siglo XV. No se había elaborado antes ningún diccionario consultivo de prendas y materiales de la indumentaria catalana del siglo XV, ni tampoco se habían analizado

⁴ SANCHEZ ORENSE, MARTA: “Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis”, *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua* (San Millán de la Cogolla), 1, (2008), p. 65.

⁵ SANCHEZ, 2008, p. 72.

⁶ LURIE, ALISON: *El lenguaje de la moda: una interpretación de la forma de vestir*, ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 22.

desde ese punto de vista las obras que se mostrarán. Uno de los retos de esta tesis ha sido el diseño de sus dibujos explicativos, una característica difícil de encontrar en investigaciones de este tipo, que ayudan al lector a ver con claridad las explicaciones de las definiciones.

Pese a esta gran cantidad de trabajo, se ha de decir que los resultados son realmente fascinantes, ya que se basan en la realidad que el sentido común nos hace ver: las personas que analizamos en nuestros estudios históricos, al igual que nosotros hoy en día, son hijas de su tiempo y circunstancias. Las afinidades políticas, sociales, religiosas o culturales, incluso los sucesos imprevistos de amplia publicidad en el momento pueden influir en sus ideas y pensamientos, y esto definitivamente acaba mostrándose en el arte de la época, en el ideario que nos transmiten a través de sus escritos e incluso en la imagen que deseaban dar de sí mismos a través de su indumentaria.

Esta es la aspiración de la presente tesis doctoral, mostrar la importancia de la indumentaria catalana del siglo XV en su contexto para así poder determinar, por comparación, hasta qué punto fue importante este tema en la sociedad. Se ha intentado así leer a través de la psicología de la moda y del vestido de hace cinco siglos, dejando que nos hablen de los valores y la decadencia de un momento histórico. El vestido “nos habla”, muchos son los que así lo afirman⁷, y a través de la sociología de la moda es posible acceder a las ideas de las personas del momento.

Pastoreau afirmó que la indumentaria era una fuente de primer orden para ver las implicaciones ideológicas de toda una sociedad, ya que se establecía como el soporte de sus signos y símbolos.⁸ Es en definitiva una herramienta de representación de los grupos sociales.⁹ La indumentaria básicamente se establecerá como un instrumento de triple funcionalidad: por una parte sirve para que las personas se protejan de las inclemencias del tiempo, por otra parte sirve para embellecerlas y por último para marcar, a ser posible claramente, su condición social o poder adquisitivo.¹⁰

La imaginación de los historiadores los lleva casi siempre a recordar los grandes episodios de la historia: las coronaciones de reyes, los momentos que

⁷ SQUICCIARINO, NICOLA: *El vestido habla*. Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1990, p.17.

⁸ PASTOREAU, MICHELLE: *Azul: Historia de un color*, Ed. Paidós Hibernica, Madrid. 2010. p. 89.

⁹ MARTINEZ, MARIA: “Indumentaria y sociedad medievales s.XII-XV”. En *La España Medieval*, Murcia, nº26, Universidad de Murcia, 2003, p. 36.

¹⁰ SANCHEZ, 2008, p. 66.

cambiarían la historia, el descubrimiento de nuevas tierras... La cuestión es: cuando la imaginación nos lleva, fantasiosa y caprichosa, a esos momentos, ¿cuál era el aspecto de esos personajes que hubiéramos deseado conocer, qué sombreros usaban, sobre qué tipo de sillas se reclinaban, arrastraban sus vestidos sobre el suelo de los palacios o de la calle? Es esta la “historia de las cosas pequeñas”, aquella que nos permite hacernos el cuadro completo del momento. Aquella historia de las cosas usadas y vistas, no la de los grandes hechos, sino la de los cambios y placeres menores. Una historia en muchos casos subestimada, pero sin la cual no podríamos reconstruir la realidad en nuestras mentes.

Se inicia a partir de ahora un apasionante viaje, de la mano de las cosas pequeñas, de la mano del preciosismo y la opulencia, de la mano de la banalidad y la estética, a través de uno de los siglos más cambiantes e interesantes de la historia de Cataluña: el siglo XV, visto a través de la indumentaria que nos muestran sus imágenes.

3. METODOLOGÍA

Ramón Soriano en su obra dedicada a orientar a los doctorandos en la elaboración de su tesis, diferencia los tipos de éstas en generalistas o específicas, compiladoras o de autor, de investigación pura o de aplicación, y revisionistas o novedosas.¹¹ Se puede afirmar que la presente tesis tiene un poco de todas ellas, más de algunas que de otras, como seguidamente se explicará.

Esta tesis es efectivamente específica, ya que se ha pasado de un estudio inicial dedicado a la moda general de Cataluña -incluyendo la masculina, la femenina, la eclesiástica y la militar de los siglos XV y XVI y también a modo comparativo con la moda castellana-, a un estudio más detallado, no solo circunscrito al siglo XV y al estamento noble, sino también reducido a la figura femenina. Esto ha permitido llevar a cabo un análisis realmente detallado, fruto de un exhaustivo estudio de algunas obras de arte catalán del siglo XV.

Esta investigación es en parte de autor y en parte compiladora. Es compiladora porque reúne la mayoría de la información de la que se dispone actualmente al respecto en los temas principales que se tratan, sobretodo en lo referente a las definiciones de las diferentes prendas, así como de la evolución en el uso de materiales y formas del vestido y la silueta a lo largo del siglo. Por otra parte, también puede decirse que es una investigación de autor, porque ofrece puntos de vista propios, elaborados en base al análisis exhaustivo de realidades que no se habían estudiado anteriormente de forma unificada.

Esta investigación es revisionista, porque analiza, reestructura y ordena todo aquello que ha sido dicho y descubierto al respecto, desde el inicio de las investigaciones sobre indumentaria hasta la actualidad. Por otra parte, también se puede considerar como una tesis novedosa, ya que todas estas investigaciones e información son harto escasas en comparación a otros muchos temas. Esta realidad ha requerido de una indagación muy amplia partir de fuentes documentales artísticas, cosa que sumada a

¹¹ SORIANO, RAMÓN: *Cómo se escribe una tesis: guía práctica para estudiantes e investigadores* (con la colaboración de Marisa Soriano), ed. Berenice, Córdoba, 2008.

la elaboración de unos dibujos guía, de elaboración propia y por tanto inéditos, le dan ese carácter novedoso que tanto es buscado en las investigaciones.

Por ello también se puede decir, finalmente, que esta tesis ha sido elaborada en su primera parte como una tesis de investigación pura; y en su segunda, en la sección de análisis sobre las obras, como una tesis de aplicación, ya que en esta última sección se usan todos aquellos conocimientos para sacar unas conclusiones a partir de las mismas.

A principios del siglo XX la historiografía recibió un impulso innovador, una nueva tendencia de los historiadores destinada a centrar sus esfuerzos en analizar la historia dentro de conceptos relacionales, aquellos que entienden los sucesos dentro de una red interrelacionada de hechos y tendencias¹². El concepto de red, dentro de la historia y la historia del arte, está definitivamente de moda en nuestros días, un concepto que ayuda a comprender que las diferentes realidades de los momentos históricos están interconectadas a lo largo de toda la geografía y los estratos sociales.

La historia dio un giro y cambió hacia un nuevo objeto de estudio con la llegada de la Escuela de los Anales de Francia. Esta tendencia, considerada actualmente como una de las más fuertes e importantes del siglo XX, investiga sobre aquellos temas de la historia que hasta el momento no habían sido analizados en profundidad, como el papel de la mujer, por ejemplo.¹³

Esta nueva forma de análisis es mucho más trabajosa, ya que requiere de una mayor documentación y mucha más comparativa, y obliga al historiador a salirse de las puertas de la clase social que está analizando, incluso del contexto temporal y geográfico, para buscar esas relaciones, esa red en definitiva de sucesos e influencias que son artífices de aquellos sucesos o tendencias que está estudiando.

Además de todo esto se ha de decir que el estudio de la indumentaria requiere de un acercamiento multidisciplinar necesario, que se basa en una combinación muy elaborada de geografía, sociología, literatura, lingüística, economía, historia, historia de la tecnología e historia del arte. Para llegar a una mejor comprensión de la moda y de

¹² COULON, DAMIÁN: “Barcelona en las redes mercantiles marítimas y terrestres del gran comercio en la Baja Edad Media.” En *Quaderns d’Historia 18: Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*, coord. Ramón Grau, (Barcelona) Arxiu Històric de Barcelona, 2012, p. 147-149.

¹³ ANTOREZ ONRUBIA, M^a ANTONIA: “La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes del siglo XV”, en *La vida cotidiana en la Edad Media*, Instituto de Estudios Riojanos, Nájera (Logroño), 1998, p. 369.

los grupos sociales que usaban de ella se ha buscado la interrelación de todas estas disciplinas.¹⁴

A rasgos generales se puede afirmar que a través de la *geografía* es posible determinar los focos de aparición de las tendencias. También facilita determinar aquellos lugares donde hubo una mayor variedad de trajes y cómo su localización en el mapa indica si se favorecieron o no las rutas comerciales o las relaciones con ciertos países más que con otros. Incluso puede verse hasta qué punto modas creadas en nuestras tierras tuvieron difusión en otras.

A través de una disciplina como la *historia* se pueden llegar a saber los aportes a la moda de cada cultura europea, en función de cambios o tendencias producidos por cambios políticos, en definitiva, en función de la mayor o menor preponderancia de ciertos países. La historia ayudará a situar y comparar la evolución de la moda en relación al devenir histórico y a los avatares políticos de la Cataluña del siglo XV.

A través del *estudio social* se pueden entrever las razones y los impulsos que movían a la aceptación de nuevas tendencias en la moda por parte de la monarquía, la nobleza y la burguesía, incluyendo reflexiones psicológicas e incluso un acercamiento a las razones morales a las que respondieron o las ideas que pretendían mostrar.

La *literatura* del momento, ya sean las novelas caballerescas o la literatura de contenido moral, aporta una gran cantidad de datos sobre la propia moda: tendencias, tejidos, colores, complementos, etc.

Los estudios acerca de la *economía* del siglo XV en nuestras tierras ayudan a entender la importancia del sistema económico que dependía de la moda: producción de tejidos, tintes, calzado y complementos, importación y exportación de productos, etc.

A través de un estudio de la *historia de la tecnología y de la industria* se puede llegar a comprender el origen y la fabricación de ciertos materiales, algo que en definitiva determinó la aparición de ciertas modas. Por citar un ejemplo, la moda del color negro se expandió en el siglo XV gracias a los avances de la industria del tinte, que consiguió unos colores intensos y brillantes que jamás antes se habían podido reproducir.

Es fundamental que todo lo anterior se acompañe de un *análisis artístico*, lo cual proporcionará una visión más amplia de todo el conjunto, buscando las razones para elección de las formas, el uso de los colores, y la ornamentación.¹⁵

¹⁴ MARTINEZ, 2003, p. 36.

Por último, habría que añadir que, para conseguir alcanzar este objetivo, fruto de un trabajo arduo y amplio, se ha hecho uso de las imágenes a modo de documentos fuente. Esta forma de trabajar se ha extendido entre los historiadores del arte y cada vez es más aceptada, gracias al buen hacer de muchos, como una forma válida de comprobar el estilo de la vida cotidiana de un momento histórico.

En la historia del arte las imágenes se han usado muy frecuentemente como ilustraciones del texto al que acompañaban, como referencias de los datos de la época, pero raramente se han usado como fuentes en sí mismas. En esta investigación se usa de ellas en este tercer estadio. Se confrontarán esas imágenes con los textos del momento y se intentará extraer de las mismas esa infinidad fascinante de detalles secundarios que comúnmente suelen pasar desapercibidos a la gran mayoría. Con ello se busca el revalorizar el uso de las imágenes para la historia, y, en definitiva, revalorizar la historia del arte en último término, como la gran herramienta de estudio que es.

LA VOZ DE UN SIGLO A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES

Como segunda sección de esta tesis doctoral se ha introducido un análisis directo de siete obras de arte, a través de las cuales se puede hacer un seguimiento del transcurso de la moda del siglo XV en Cataluña y de cómo era representada por los pintores que vivieron en el momento.

¿Por qué se ha escogido otorgar una parte tan importante del trabajo a esta sección? Muchos investigadores opinan que el historiador debe deshacerse de sus convicciones metodológicas e historiográficas para elaborar un buen acercamiento a lo que nos dicen las voces de otro siglo, ya que de otro modo se corre el peligro de abordar mal el estudio, influidos en exceso por la visión actual que se tiene de de las cosas.¹⁶

Las imágenes de un siglo nos permiten recuperar ideas, modelos e ideas tan fielmente como lo haría una escritura o un alegato. Son, en definitiva, canales de transmisión, incluso canales propagandísticos que, igual como en aquella época pretendían enviar un mensaje claro y comprensible para todos, pueden también ser descifrados en la actualidad.

¹⁵ HOYOS SANCHO, NIEVES DE: "Folclore indumental de España", *Revista de Tradiciones populares*, 1:1/2 (1944), p. 142.

¹⁶ DUBY, GEORGES; PERROT MICHELLE: *Historia de las mujeres. Vol II. La Edad Media* (dir. por Chistiane Klapsch-Zuber). Taurus ediciones, Madrid, 1992, p. 398-399.

En los presentes estudios muchas veces se subestima el poder de la imagen para darnos información sobre la forma de pensar, o incluso sobre el ideal de mujer que se tenía en aquel entonces. Es por ello que se ha dado una gran importancia en esta tesis al examen de algunas obras artísticas del siglo XV como una fuente importante de documentación directa para elaborar el análisis de la segunda parte de la investigación. Se pretende con ello que la imagen nos hable por sí misma, como un vivo testimonio de su época.

En el mensaje de estas obras está implícita la voluntad de las personas que las encargaron, el propio contexto y el pintor mismo, así que en el análisis no se han ahorrado introducciones breves a la vida de los pintores, así como una rápida descripción del momento en el que elaboraron esas obras de arte, para ayudar a comprender mejor todos los diferentes aspectos que ofrecen las imágenes. Estas serán analizadas de la forma más detallista posible, incluyendo fotografías de la máxima calidad y dibujos de todos los vestidos identificables en cada una de ellas.

DOCUMENTACIÓN QUE SE HA CONSULTADO

Atendiendo más específicamente al sistema de investigación que se ha utilizado, se han de enumerar las diferentes fuentes que han sido usadas para elaborar la tesis, así como el punto de vista de aproximación a las mismas. La enumeración que se hace a continuación es general¹⁷.

1. Los inventarios

El análisis de los inventarios de bienes de familias nobles es una espada de doble filo, un estadio obligatorio de la investigación que también plantea muchas incógnitas. Para empezar, en la mayoría de ellos es difícil diferenciar cuáles de las prendas son para uso únicamente privado y cuáles no. Los tejidos muchas veces no se mencionan, sino únicamente la tipología de las mangas, la aparición o no de bordados, etc.

Además de todo este análisis, es de gran ayuda compararlos con los inventarios de familias burguesas, ya que ayudan a equilibrar la impresión de fastuosidad y riqueza que nos han dejado y, sobre todo, nos ayuda a sopesarla.¹⁸

¹⁷ Para una enumeración más específica de cuales han sido estas fuentes, acudir al Estado de la Cuestión, y la bibliografía detallada que se ofrece al final de este estudio.

¹⁸ ARIÈS, PHILIPPE; DUBY, GEORGES (DIR): *Historia de la vida privada. De la Europa feudal al renacimiento. Vol. 4: El individuo en la Europa feudal*. Taurus Ediciones, Madrid, 1988. p. 250.

2. Las obras literarias del momento

Este tipo de obras son una fuente de información imprescindible para el investigador, ya que ofrecen descripciones en algunos casos muy detalladas de las prendas y materiales usados a lo largo del siglo.

Dos obras de consulta imprescindible son *Tirant lo Blanc*¹⁹ y *Curial e Guelfa*²⁰. Se ha intentado medir con qué frecuencia se hace mención de las vestiduras, así como cuáles son los materiales y modelos más mencionados. También se ha intentado analizar las descripciones de los personajes femeninos en conjunto, para la elaboración por semejanza de un estándar de belleza femenina del momento y así ver, a través de su comparación con las obras artísticas, si este tipo de ideal de belleza era unitario y hasta qué punto varió a lo largo del siglo XV.

A través de las lecturas de estas obras se ha podido observar que ciertos materiales, joyas, incluso ciertos tipos de piedras preciosas, son los más mencionados entre los objetos nobles. Por tanto, se podría afirmar que a través del compendio de las informaciones que se encuentra en la literatura catalana del siglo XV es posible establecer cuáles eran los materiales más apreciados y más buscados.

Por otra parte, también se ha de decir que la literatura y la información que esta nos da debe ser manejada en una investigación con sumo cuidado, pues hasta cierto punto el historiador no está seguro de si las descripciones que encuentra responden más a los ideales que a la realidad.

Por ello, como metodología de trabajo, resulta imprescindible comparar este tipo de información con los conocimientos que se tiene de las pragmáticas y leyes suntuarias así como de los inventarios, las obras de arte y las descripciones históricas de la época.

3. Obras moralistas

Las obras de los moralistas del momento, como Francesc Eiximenis (1330-1409), han sido analizadas de forma exhaustiva para señalar aquellas las partes en las

¹⁹ MARTORELL, JOANOT: *Tirant lo Blanch* [1490]. Edicions 62, Barcelona, 1984.

²⁰ ANÒNIM: *Curial e Güelfa* [1435-1462], Edicions 62 y La Caixa, Barcelona 1979. En relación con esta obra es indispensable anotar la tesis doctoral de Abel Soler, "La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context de Curial e Güelfa", presentada durante la elaboración de la presente tesis. Un compendio de 5.200 páginas que asegura que la novela de caballerías del siglo XV la escribió Enyego d'Avalos, un camarlengo de Alfonso El Magnánimo. Pese a esto y a la espera de que semejantes afirmaciones se vean aceptadas por el mundo académico, continuaremos citando como anónima la obra en la presente tesis.

que se menciona a la mujer y se dan las claves de la visión que se tenía en la época de la misma, así como la opinión sobre la moda del momento en general.

El peligro de las obras moralistas es que, leamos la que leamos, desde la perspectiva actual siempre nos van a parecer obras misóginas, excesivas en sus prohibiciones. Se ha buscado un equilibrio en el análisis, intentando apaciguar esta visión, producida por la libertad de pensamiento actual, a través de la comparativa con la realidad medieval del momento, tanto dentro del país como fuera. Por ello se han citado otros textos moralistas del resto de Europa, algunos otros referentes a las ideas en el siglo anterior, así como diversas aproximaciones a la realidad del trato a la mujer en nuestras tierras, para llegar a comprender realmente hasta qué punto eran estrictas las ideas de algunos pensadores. A propósito de este objetivo siempre son de ayuda los análisis o ensayos sobre los diferentes autores mencionados, que ayudan a ver el contexto social en el que fueron escritas esas palabras.

4. Obras de investigación

Cualquier investigación, en especial aquellas que carecen de información elaborada, debe empezar a construirse poniendo los buenos cimientos de la comparativa. En la búsqueda de bibliografía siempre se ha intentado ir de lo general a lo particular, intentando encontrar todas aquellas obras que hablan sobre la indumentaria en nuestras tierras, pero tampoco olvidando seleccionar y analizar aquellas que analizan las modas que en ese mismo instante estaban en auge toda Europa.

A través de este trabajo se ha buscado la contextualización de la que se ha hablado anteriormente, desde el punto de vista moral, social, histórico y de género. Sobre todo, para ayudar también al lector a entender Cataluña, a la mujer catalana y su forma de vestir en el contexto de la Europa del siglo XV, que dejaba la Edad Media para entrar en el Renacimiento.

CRITERIOS PARA LA ELABORACIÓN DE LOS DIBUJOS EXPLICATIVOS

Fuera de nuestras tierras las guías ilustradas de la historia del vestido han sido muy comunes desde los inicios de la investigación al respecto. Buen ejemplo de ello son

las obras de Leventon²¹ o Racinet²². A nivel nacional, un ejemplo serían Francisco Barado o Josep Puiggarí.²³

¿Por qué este tipo de trabajos eran útiles? Mas allá del puro placer de mostrar dibujos atrayentes para el divertimento del lector, muchas de estas obras se han establecido como una guía fiable para el investigador medio que desee identificar con facilidad el vestuario de los personajes que está viendo en una escena pictórica o una escultura.

Esta obra de investigación pretende, a través de los dibujos, dar ejemplos a diversos niveles:

1. En primer lugar, *modelos básicos* con los que el lector pueda hacerse fácilmente una idea de la estructura y de las formas básicas de las prendas, que en función de la confección pueden acabar dando imágenes muy distintas pese a ser de la misma clase. El modelo base es simplificado, y si está bien interiorizado por el investigador le permite identificar fácilmente la prenda, aunque esta haya sido muy retocada o recargada en su confección.

Ejemplo de dibujos que muestran el esquema base de los briales al estilo francés (primero) y al estilo borgoñón (segundo). Estos dibujos ejemplifican las características base de ambos estilos.



²¹ LEVENTON, MELISA: *Vestidos del mundo. Desde la antigüedad hasta el siglo XIX*, ed. Blume, Barcelona, 2009.

²² RACINET, AUGUSTE: *The complete costume history*, ed. Taschen, London, 2003 (1ª ed. 1888, Paris, Librairie Firmin-Didot).

²³ PUIGGARÍ, J: *Álbum de Iconografía e Indumentaria Españolas*. [posterior a 1867]. 4 vols. Ms. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. BARADO, F: *Historia del peinado*, ed. José Serra, Barcelona, 1880 (facsimil ed. Maxtor, 2010).

2. En segundo lugar, *modelos en cronología*. Estos modelos son dibujos explicativos que, colocados en orden cronológico, ayudarán a ver claramente la evolución de las diferentes piezas a lo largo del siglo. Estas líneas evolutivas están basadas en obras artísticas elaboradas en el momento. A partir de varias de ellas se han elaborado dibujos sintéticos que muestran las líneas generales, prácticamente década por década, para que el lector aprenda a identificar cómo puede llegar a cambiar realmente a lo largo del siglo una prenda y así ver las características que realmente serán comunes en todas las épocas. Es así como se mostrará la forma de identificar a lo largo de todo el siglo por ejemplo un brial, una de las prendas bases más cambiantes a lo largo de todo el recorrido que estudiamos.

Dibujos explicativos que muestran de forma cronológica los diferentes cambios de estilo sobre una única prenda: el brial.



3. En tercer lugar, *modelos ilustrativos* para obras de arte. La segunda parte de esta tesis se dedicará, como ya se ha explicado, a analizar cómo algunos de los pintores y escultores más importantes del siglo XV mostraron a través de sus obras la moda del momento en Cataluña. Cada obra que se analiza será “desmontada” en detalle en lo que se refiere a la explicación de la indumentaria. Por lo que, para ir más allá de las imágenes de las que se dispone en la actualidad, se incluyen unos dibujos explicativos de cada una de las prendas que aparezcan en la obra.

Ejemplo de algunos dibujos explicativos de la segunda sección de la tesis elaborados para la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau.



¿Por qué se añade esta última elaboración de dibujos explicativos? En los cuadros que se analizarán hay vestidos que son difíciles de identificar si no se lleva largo tiempo estudiando en detalle la indumentaria del siglo XV. Hay vestidos que únicamente se ven de espaldas, otros de los que únicamente vemos una parte o medio cuerpo. Estos atisbos inacabados de indumentaria serán completamente elaborados en los dibujos explicativos. La voluntad de cada uno de los dibujos será responder visualmente a preguntas como: Si esta doncella, esta viuda o esta mujer estuviera de pie frente a mí, ¿cómo se verían las prendas que lleva, hasta qué punto llegaría la longitud de sus ropas, como sería la caída de las telas, se vería el forro de su manto? A través de los dibujos presentados se puede comprender a la perfección cómo era la estructura de la prenda que en el cuadro quizás únicamente vemos de lado, arrugada o incluso recogida.

EL ESTILO Y TÉCNICA DE LOS DIBUJOS

Para la elaboración de los dibujos se requería escoger una técnica que permitiera expresar texturas y estampados sin el uso del color. ¿Por qué se ha descartado el uso del color?

Lo que se pretende con los dibujos explicativos es crear en la mente de los lectores una idea base que es aplicable a toda la infinidad de materiales textiles y

colores que se usaban en aquel momento. Por tanto, para explicar la silueta de cintura estrecha y múltiples pliegues perfectamente colocados que veremos a mediados de siglo, de poca ayuda nos es incluir un dibujo que esquematice esta silueta en un color determinado. Lo que se pretende con este dibujo es que el lector identifique la diferencia entre este tipo de silueta y la silueta de treinta años después, más fácilmente. Para ello se debe intentar simplificar al máximo el ejemplo base que se está ofreciendo. Este dibujo debe establecerse realmente como un punto de referencia que pueda usarse para la correcta identificación en una multitud de cuadros, dibujos y esculturas, independientemente del carácter del material o el color que se emplee en él. Una vez cumplido esto, dentro de este objetivo también se buscaba poder mostrar todas las variantes que se podían dar dentro de un mismo diseño base de silueta, es decir, la gran variedad de diseños que podía desarrollarse a partir de la estructura de una misma prenda y complemento.

En definitiva, la técnica a escoger debería poder mostrar fácilmente formas y texturas diferentes, para que en el mismo dibujo se pudiera diferenciar fácilmente la mayor pesantez de ciertas prendas o complementos que otros. Una técnica plana como la tinta hubiera dado problemas con los difuminados. Por otra parte, se corría el peligro de presentar unos dibujos harto parecidos a los elaborados en los estudios de principios de siglo, excesivamente clásicos, donde el detalle en ocasiones es difícil de mostrar. El lápiz de grafito, de todas las técnicas a blanco y negro, es la técnica que permite un mayor manejo de las sombras y los degradados. Tiene la cualidad además de favorecer el detalle y las luces. Por ello para todos los dibujos, a excepción de ciertos ejemplos de joyería, se ha usado esta técnica.

LA EXCEPCIÓN DE LA JOYERÍA

Los materiales en joyería son a las piezas lo que las diferentes prendas a los modelos originales, es difícil mostrar una pieza en blanco y negro y que se aprecie cuales son los materiales usados. En el caso de la joyería es importante apreciar si las piedras engastadas eran esmeraldas o rubíes, los metales plata o oro, o incluso diferenciar la tela de las aplicaciones de detalles y cuentas que se hacían sobre esta.

Respecto a la ejemplificación de los diferentes diseños de joyería en dibujo la realidad es que para se pudieran apreciar estos diferentes materiales el color es

imprescindible, sobretudo en lo que respecta a la reproducción fiel de las joyas que se ven detalladas en los diferentes cuadros.

El hecho de que hubiera una cantidad más limitada de dibujos de joyería necesarios llevó a dar un paso más y a elaborarlos en color. Un acierto, en definitiva, ya que los dibujos finales de tejillos, diademas, coronas y aplicaciones muestran la fastuosidad de unas piezas que difícilmente se podrían mostrar de otra forma.

Ejemplo que se puede admirar en el análisis del cuadro de la *Verge del Consellers* de Lluís Dalmau.



EL ESTILO DE LOS DIBUJOS

Vista la explicación de las dos técnicas base escogidas, es momento de exponer la apariencia general de los dibujos. En esta investigación se ha buscado desmarcarse de los clásicos dibujos explicativos, presentes en investigaciones del pasado. Se ha buscado elaborar un “maniquí base”, es decir, un cuerpo imaginario sobre el cual colocar todas las piezas de ropa que se deseaban reproducir y que por tanto es el mismo para todos y cada uno de los dibujos.

¿Por qué ayuda esto? Porque mostrar como quedarían los diferentes vestidos de la época sobre un mismo cuerpo ayuda a percibir los cambios de volumen y de forma adecuadamente. Este cuerpo base común a todos los diseños se ha elaborado intentando dar un estilo propio en el que se puedan ver claramente los detalles, desde la cintura a los hombros y las faldas.

En general se ha intentado respetar una serie de normas, para que el resultado final de los dibujos no resultara excesivamente artificial, normas que están muy bien

explicadas y razonadas por Luís de Hoyos en uno de sus artículos.²⁴ Por una parte, el historiador destaca la importancia de dejar la creación y la imaginación fuera para mantener el carácter objetivo en los dibujos. Por ejemplo, un error muy común en la elaboración de grabados sobre indumentaria es sustituir o inventar los hechos para adaptarlos a lo que entendemos actualmente por bello, o para elevar la supuesta categoría estética de los dibujos o las prendas. En definitiva, el objetivo es evitar una búsqueda de la belleza, según el concepto del propio dibujante, que pueda empañar la realidad del momento. Esto es siempre algo que se ha evitado a toda costa.

Por otra parte, se ha intentado que el estilo general y artístico de los dibujos conserve una frescura alejada de la línea de muchas reproducciones de vestidos del pasado. Se ha buscado que los dibujos, pese a representar la indumentaria que era llevada por mujeres aristócratas de hace 500 años, sean actuales. En definitiva, y para finalizar, en este trabajo se presentan unos dibujos que pese a simbolizar una realidad del pasado y perseguir con ello una veracidad científica no pierden con ello el carácter evidentemente artístico, que les otorga un valor por sí mismos.

²⁴ HOYOS SAINZ, LUIS: “Zonas de ornamentación en los trajes populares de España”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 9:1 (1953), p. 126-127.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La historia de la indumentaria representa, aparentemente, ser una hermana menor de las grandes investigaciones de la historia del arte. Lo que para muchos podría ser entendido como un tema menor, para otros es interpretado como un asunto de gran atractivo: es un campo repleto de temas sobre los que parece que no abunda la información. A continuación, se analiza de forma detallada toda una serie de publicaciones que han estudiado, directa o indirectamente, la indumentaria catalana de los siglos XV y XVI, desde aquellos mismos tiempos hasta la actualidad.

Para elaborar un estado de la cuestión riguroso es preciso examinar las diferentes tendencias y opiniones, pero en este campo de la investigación no hay una tendencia clara hacia las discusiones y posiciones polarizadas. En el mundo de la historia de la indumentaria no proliferan las discusiones sobre atribuciones a unos u otros autores o sobre la mayor o menor conveniencia de una visión o otra. De los más de 150 títulos que se han repasado, solamente dos parecen entrar en cierta polémica sobre la datación de una obra: los artículos “Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra” y “La Dama del Armiño y la moda (datos para su fechación y su atribución)”, ambos de Carmen Bernis²⁵.

Lo que se halla en la historia de la moda es toda una lista de temas, que por igual son importantes para elaborar una visión completa. Ciertos autores, con voluntad de elaborar un estudio generalista, dejan apartados algunos de ellos; otros autores, con voluntad de elaborar un análisis de un aspecto determinado, no se sienten obligados a enfocar su atención en los demás. Hay ciertos temas que parecen plenamente abandonados, otros que todavía no se han tratado y algunos que son temas estrella. Será en base a esto, a la forma y la metodología utilizada por los investigadores, que se irá estableciendo un “juicio” de las diferentes obras analizadas.

²⁵ BERNIS, CARMEN: “Pedro Berruguete y la Moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra”, *Archivo Español de Arte* (1959) tomo 32, nº125, 1959 ENE-MAR, pp. 9-28. Id, “La Dama del Armiño y la moda (datos para su fechación y su atribución)”, *Archivo Español de Arte*, CSIC. Tomo 59, Nº 234, (abr.-juny 1986), p. 147-170.

Sería literalmente imposible elaborar un análisis completo de todas las obras que han sido usadas para la elaboración de esta tesis doctoral. El trabajo ya tedioso para el doctorando sería imposible de soportar para el lector pues ocuparía una cantidad de texto ingente que únicamente conseguiría que se perdieran de vista las obras centrales de cada aspecto a tratar.

Para la elaboración de este estado de la cuestión únicamente se han seleccionado aquellas obras que han resultado un ejemplo a seguir para cada uno de los apartados de este estudio, aquellas que en el momento representaron realmente un salto adelante en la investigación del momento y aquellas otras que todavía hoy se establecen como referentes que no han sido superados.

Es el momento, pues, de explicar en qué orden se expondrán las publicaciones. Un estado de la cuestión clásico establecería un desarrollo estrictamente cronológico de las diferentes publicaciones a lo largo del tiempo. Un análisis al que respondería la tabla detallada que se expone a continuación:

Lista cronológica de las publicaciones usadas en el estudio

1398	Bernat Metge, <i>Somni</i> .
1460	Jaume Roig, <i>Espill o llibre de les dones</i> .
1435-1462	Anónimo, <i>Curial e Güelfa</i> .
1475	<i>Manifests de les Sedes</i> .
1477	Fray Hernando de Talavera, <i>Tratado del vestido, del caçar e del comer</i> .
1490	Joanot Martorell, <i>Tirant lo Blanc</i> .
1435-1497 aprox.	Joan Roís de Corella, <i>Poesia i prosa</i> .
1495	Francesc Eiximenis, <i>Llibre de les dones</i> .
1497	Isabel de Villena, <i>Vita Christi</i> .
1449 y 1499	<i>Pragmáticas contra el lujo</i> .
1691	Antonio León Pinelo, <i>Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres</i> .
1777	Juan de la Cruz Cano, <i>Colección general de los trajes de España</i> .
1869	Serafín Maria de Sotto, conde de Clonard, <i>El traje de los españoles: desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos</i> .

- 1880
Francisco Barado, *Historia del peinado*.
- 1886
Josep Puiggarí, *Monografía histórica e iconográfica del traje*.
- 1915
Natividad de Diego y González; África León Salmerón, *Compendio de Indumentaria española*.
- 1944
Agustí Duran i Sempere *El gremio de los zapateros*.
- 1948
Agustí Durán i Sempere *Brocados y maestros brocanteros en el siglo XV*.
- 1957
Carmen Bernis, *Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer*.
- 1978
Carmen Bernis, *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*.
- 1987
Javier Barreras; Javier Montañés, *Diccionario de joyería*.
- 1988
Rosa M. Martín i Ros, *El teixit, el brodat y les puntes en el Renaixement*.
- 1989
M^a del Carmen Martínez Meléndez, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*.
- 1990
Joan Roca Escolà, *El calze de Plegamans, joia de l'orfebreria catalana del Renaixement*.
Nicola Squicciarino, *El vestido Habla*.
- 1991
Isidra Marangues i Prat, *La indumentaria civil catalana. Segles XIII al XV*.
Bonnie Anderson; Judit P. Zinsser, *Historia de las Mujeres: una Historia propia*.
Ferruccio Bertini, *La mujer Medieval*.
- 1992
Cristina Borau, *Cinc cents anys d'indumentària a Catalunya*.
Germán Navarro Espinach, *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*.
Georges Duby; Michéle Perrot, *Historia de las mujeres. Vol II. La Edad Media*.
Núria Dalmases, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*.
La Historia de Catalunya (el Periódico).
- 1993
Jaume Huguet. 500 anys.
- 1994
Germán Navarro Espinach, *Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457-1512)*.
Alison Laurie, *El lenguaje de la moda: una interpretación de la forma de vestir*.
- 1995
Germán Navarro Espinach, *Industria y artesanado en Valencia, 1450-1525: las manufacturas de seda, lino, cáñamo y algodón*.
- 1996
Meritxell Casadesús, *L'Orfebreria barcelonina del segle XVI. Catàleg d'obra de les comarques del Vallès i el Maresme*.
Jaume Aurell i Cardona, *Els mercaders catalans al Quatre-cents. Mutació de valors i procés d'aristocratització a Barcelona (1370-1470)*.
- 1998
Pilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*.
Mercé Aventú; Josep Maria Saldrach, *Història Medieval de Catalunya*.
Ana Martínez Barreiro, *Mirar y hacerse mirar: las modas en las sociedades modernas*.
- 1999
Carme Batlle, *L'expansió baixmedieval (segles XIII-XV)*.
Germán Navarro Espinach, *Los Orígenes de la sedería valenciana: (siglos XV-XVI)*.
- 2000

Jordi Bolós, *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval*.

2001

Pierre Bonassie, *Las Españas Medievales*.

2002

Jordi Aguelo; Josefa Huertas, *Les polseres de vidre del convent de Santa Caterina*.

2005

Teresa Vinyoles Vidal, *Història de les dones a la Catalunya medieval*.

Damien Coulon, *Barcelona i el gran comerç amb orient: Un segle de relacions de Barcelona amb Egipte i Síria (c. 1330-1430)*

2007

Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*.

Julio Valderón, *La vida cotidiana en la Edad Media*.

2008

Teresa Vinyoles Vidal, *Les dones i la pau en el context de les guerres del segle XV*.

2010

Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?

2012

Damien Coulon, "Barcelona en las redes mercantiles marítimas y terrestres del gran comercio en la Baja Edad Media".

Si este tipo de desarrollo es eficaz en los dos primeros apartados del estado de la cuestión, puede tornarse confuso al entrar en las publicaciones de carácter más reciente. Los temas en que se desdobra la investigación actual de la indumentaria son los siguientes:

- ✓ Fuentes del siglo XV
- ✓ Primeros estudios
- ✓ Estudios actuales: indumentaria civil, materiales y textiles, joyería, varios estudios de indumentaria, el estudio de la figura femenina en la Cataluña del siglo XV y el contexto historiográfico de Cataluña

Excepto en el caso de algunos temas determinados, en el presente estado se analizará un mínimo de tres publicaciones por cada uno de los temas. Se ha tratado la evolución de cada tema de forma individual a nivel de indumentaria civil, comercio, textiles y joyería, etc. Con la evolución de las publicaciones en cada tema, para reducir al máximo unas conexiones evolutivas tediosas, en una cascada cronológica que no sería comprensible.

LA CUESTIÓN METODOLÓGICA

Cuando se inicia una aproximación a una historia general de la indumentaria hay ciertos preceptos previos, de sentido común, que se deben tener en cuenta al elaborar el esqueleto base de la investigación. En primer lugar, se encuentra un sinfín de publicaciones cuyo título, "Historia de la indumentaria", parece dejar patente que se tratan todos los aspectos, cuando generalmente no es así.

Esta afirmación parte de la idea de que una historia de la indumentaria catalana que sea completa debe abarcar, en mayor o menor detalle, todo el espectro social de la época y del lugar que se analicen. Bajo este supuesto se puede afirmar que cualquier investigación al respecto que pretenda ser rigurosa, y sobretodo, completa, debe analizar al menos los tres estratos sociales: el eclesiástico, el civil y el militar. Un análisis tripartito a ese nivel podrá denominarse con propiedad "Historia de la indumentaria" sin especificar más. Si

un estudio únicamente analizara la moda civil, dejando de lado la eclesiástica o la militar (característica común a las publicaciones de historia de la moda), se debería especificar de algún modo en el título o el subtítulo de la publicación. Esta es una característica inexistente en muchos de los estudios que se analizará a continuación. Un “problema” producido seguramente por la falta de una metodología consensuada en el mundo de la historia del traje.

Habiendo suministrado ya la lista cronológica de las diferentes publicaciones, para mayor comodidad y consulta en caso necesario, se analizarán las publicaciones por bloques, primero temporales y a continuación temáticos:

4.1 FUENTES DEL SIGLO XV AL XVI

Una de las preguntas más frecuentes dentro de un estado de la cuestión es hasta dónde se debe llegar en el tiempo en la referencia de publicaciones. Dada la escasez de información al respecto es posible dedicar un corto espacio a las principales fuentes, contemporáneas a la época de estudio, que todo investigador debería consultar si desea llevar a cabo una historia de la indumentaria rigurosa y detallada. Entre los títulos que se mencionan se encuentran textos y narrativas, análisis históricos incluso disposiciones legales, a las que difícilmente se tiene acceso de no acceder a las bibliotecas y archivos del más alto rango.

Documentos y legislación

Buen ejemplo de ello son los *Manifests de les Sedes de 1475*, que se conservan en el Archivo del Reino de Valencia. Las consecuencias de este manifiesto dictado por la corona se ven en *La Taula General del Tall del Drap*, que muestra la inmediata proyección fiscal de los impuestos sobre la seda. Estos dos documentos ofrecen una clara idea de las completas y complejas relaciones comerciales con los mercaderes genoveses durante la época.

Por otra parte, y en referencia a otros documentos expedidos por la propia Corona, habría que analizar toda la serie de *Pragmáticas contra el lujo* que se promulgaron a lo largo de los siglos XV y XVI para controlar los excesos de la aristocracia y la burguesía en la indumentaria. Algunas de ellas, como las de 1449 y 1499, carecen de estudios académicos que aúnen sus menciones, prohibiciones y estatutos. Esta cuestión sería una línea excelente de investigación que todavía permanece por explorar.

Literatura moralista

Algunas publicaciones que tratan el tema del vestido son directamente consecuencia de documentos como las **Pragmáticas**, como por ejemplo las obras de los moralistas del momento. El más conocido de todos fue Francesc Eiximenis, escritor franciscano catalán, que fue uno de los autores medievales más publicados y leídos de la época. Sus obras se hallan en las bibliotecas de los mercaderes incluso hasta la segunda mitad del siglo XV. Pese a no ser muy original en sus ideas condenatorias nos da unas descripciones muy interesantes. Fue en definitiva, al igual que Ausiàs March pero en otro contexto, uno de los últimos escritores medievales y uno de los primeros renacentistas.²⁶

Francesc Eiximenis nos presenta sus ideas respecto al vestir de la mujer en su **Llibre de les dones**, publicado por primera vez en **1495**²⁷. En principio es un manual para la educación de las damas, pero se encuentran incesantes referencias moralistas respecto al vestir, incluso respecto a las joyas. La obra se escribió realmente hacia 1396, tan sólo a cuatro años del inicio del siguiente siglo, así pues, representa una fuente inestimable para aproximarnos a la situación de la indumentaria en los primeros años del siglo XV.²⁸

Jaume Roig (1400-1478) escribirá su **Espill o llibre de les dones**²⁹ aproximadamente en **1460**. En esta obra, tintada por una visión misógina, se describen desde las costumbres de las damas a la hora de vestirse hasta piezas, joyas, incluso detalles sobre la confección de las telas o los trabajos de costura hogareños de las mujeres.

Sor Isabel de Villena (1430-1490) se postulará como una de las pocas mujeres de la época en elaborar obra escrita. Su **Vita Christi** fue editada el **1497** por Aldonça de Montsoriu, su sucesora, en Valencia³⁰. Este texto se establecerá prácticamente como una contestación a Jaume Roig, y pese a que no proporcione información sobre la indumentaria, sí es una muestra viviente de la realidad intelectual de las mujeres cultas

²⁶ AURELL I CARDONA, JAUME: *Els mercaders catalans al Quatre-cents. Mutació de valors i procés d'aristocratització a Barcelona (1370-1470)*. Pagès Editors, Lleida, 1996, p. 185, 186.

²⁷ EIXIMENIS, 1981.

²⁸ Este libro es uno de los documentos más accesibles y mejor divulgados de la actualidad ya que cuenta con versiones digitalizadas tanto en la Biblioteca Digital Hispánica, como en el CBUC.cat, así como una edición facsímil del de 1981 editada por Curial.

²⁹ ROIG, JAUME: *Espill o Llibre de les dones [1460]*, (Historia de la literatura catalana), Edicions 62/Orbis, Barcelona, 1984.

³⁰ VILLENA, SOR ISABEL DE: *Vita Christi [1497] / Sor Isabel de Villena; introducció i selecció de Lluïsa Parra*, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 1986.

del momento, que encajaban en las expectativas que de ellas se tenían: esta obra es una obra doctrinal en la que se relaciona a las mujeres con Cristo a través de una espiritualidad explicada a través de sueños e incluso ideas apócrifas, que acabó encajando con las ideas religiosas del momento.

Fray Hernando de Talavera (1428-1507) en **1477** escribiría su *Tratado del vestido, del caçar e del comer*,³¹ en el que se dedicaría a criticar, indignado, las “deshonestas” modas del vestir de su tiempo, como por ejemplo el verdugado y otras tendencias también presentes en tierras catalanas. Talavera, fraile franciscano, pertenece al grupo de escritores eclesiásticos de vocación moralista a través de los cuales se puede acceder a las menciones de indumentaria, tema recurrentemente criticado.

Literatura

En el campo de la literatura se han de mencionar autores extensamente conocidos como Bernat Metge (1346-1413) que escribiría su *Somni* en **1398**,³² una obra de reafirmación personal que sería leída a lo largo del siglo XV y cuyas ideas sobre la mujer influirían en muchas personas. No es decir poco el hecho de que dedicara a la figura femenina toda una sección (o libro) de su obra, únicamente para advertir al lector masculino de los peligros de confiar en las mujeres. Será también a través de las descripciones del supuesto mal carácter de las mujeres donde veremos descritos complementos, vestidos, incluso costumbres estéticas de las damas del momento.

*Curial e Güelfa*³³ es también una de las obras cumbre de la literatura caballeresca del siglo, escrita probablemente **entre 1435 y 1462**. Pese a todas las incógnitas que pesan sobre ella, por ejemplo, respecto a su autor, o incluso respecto al lugar específico donde fue escrita, es una novela de caballerías evidentemente medieval. En ella, pese a las diferentes descripciones de vestuario, se observa una preponderancia de descripciones de joyas.

Entorno a **1460**, Joanot Martorell (1413-1468) empezaría a escribir su *Tirant lo Blanc*, finalmente **editada en 1490**, como muestra de la idealización de la nobleza.³⁴ Esta obra está repleta de referencias a la moda del momento, tanto masculina como

³¹ DE TALAVERA, FRAY HERNANDO: *El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera* (1496) (Ed. de Teresa de Castro), Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval, t. 14, 2001, p. 11-92.

³² BADIA, LOLA; LAMUELA, XAVIER: *Obra completa de Bernat Metge*, Biblioteca Gasela, Editorial Selecta, Barcelona 1975 (2ª edición).

³³ ANÒNIM, 1979.

³⁴ MARTORELL, 1984.

femenina. En general en la novela se detecta una clara predominancia de las descripciones de indumentaria masculina, tanto en el número de menciones como en la extensión de estas. Más avanzada la historia esta característica parece romperse un poco con la llegada de la figura de Carmesina, cuyas ropas son descritas con más detalle que las de su madre la emperatriz. Las menciones de ropa femenina y sus subsiguientes descripciones aumentan exponencialmente con la aparición del personaje. No sólo ella recibe más atención en la descripción de su vestuario, sino también otras damas y reinas. Se igualan en esta sección las menciones de ropa masculinas, incluso llegando a sobrepasarlas.

En base a la información que proporciona Martorell á se puede establecer:

1. La repetición casi continua de ciertos materiales y prendas: esta repetición se hace tan recurrente que se puede llegar a la conclusión de que las telas, pieles y prendas mencionadas eran las más valoradas.

2. Los ideales femeninos parecen extremadamente definidos y repetidamente encajan en aquellos personajes de más alta alcurnia, como las princesas. La descripción de la princesa de Francia, cuando debe casarse con el rey de Inglaterra, así como la larga descripción de la propia princesa Carmesina, son puntales en este sentido.

Finalmente, y como cierre al grupo, **Joan Roís de Corella** (1435- 1497), uno de los máximos representantes de la prosa valenciana del momento que elaboró unas obras casi plenamente renacentistas en las que se pueden encontrar numerosas menciones a las piedras preciosas.³⁵

4.2 PRIMEROS ESTUDIOS

Después de las diferentes muestras de lo escrito sobre indumentaria en la época, es momento de posar la mirada en los diferentes escritos que dan el pistoletazo de salida al análisis de la moda en siglos posteriores.

La primera muestra se encuentra a finales del XVII y viene de la mano de Antonio León Pinelo (1589-1660) en su *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres*³⁶, publicado en 1691. El libro trata única, extensa y rigurosamente de los velos de mujer, estableciendo un impresionante y exhaustivo estudio al respecto, donde se

³⁵ ROÍS DE CORELLA, JOAN: *Poesia i prosa. (Història de la literatura catalana)*, Edicions 62 / Ediciones Orbis, Barcelona, 1985.

³⁶ LEÓN PINELO, ANTONIO: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres*. Ed. Juan Sánchez, Madrid, 1691.

encuentran desde ejemplos de las diferentes naciones hasta ejemplos españoles de la antigüedad o del siglo XVI: modelos para mujeres casadas, doncellas, novias, representaciones sacras, etc, junto con los símbolos que acompañan a cada una de estas figuras. Por ello se puede considerar como el primer libro que trata una prenda de vestir en particular de forma tan exhaustiva.

En 1777 Juan de la Cruz Cano (1734-1790) publicó la *Colección general de los trajes de España*,³⁷ tanto antiguos como modernos, una publicación por entregas, en base a grabados elaborados por el mismo autor que todavía se conservan en Madrid. Fue un trabajo colosal para la época que requirió la ayuda de colaboradores. De la Cruz inició a nivel nacional una nueva tipología de libros de grabados que ya estaban extendidos por Francia y todo el norte europeo, pero que eran desconocidos todavía en España. Es el libro más conocido y de mayor éxito del estudioso, y su ejemplo sería seguido por Antonio Rodríguez, José Ribeles y Miguel Gamborino.

De la mano de Serafín Maria de Sotto, conde de Clonard, (1793-1862) llegaba en 1869 su obra *El traje de los españoles: desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católico*,³⁸ un trabajo de análisis de la indumentaria a nivel español. Para definirlo se debe admitir la dificultad que presenta un libro que, pese a dar una información interesante, usa un vocabulario que ciento cincuenta años después nos resulta un tanto dificultoso. En algunas ocasiones aparecen términos de indumentaria que nos son desconocidos y que seguramente eran de común uso en las fechas de la publicación.

El libro consigue llamar la atención gracias a la cita que se hace de la moda catalana dos veces en el capítulo que dedica a la indumentaria renacentista. La primera mención se hace en relación al reino de Aragón, en el que se decretó una ley respecto al vestir de los caballeros en 1399³⁹; la segunda la hace respecto a los tabardos catalanes que se usaban para resguardarse del frío, a modo de abrigos, durante el siglo XVI.⁴⁰

El libro del conde de Clonard usa interminables listas y citas de documentos: inventarios, compras para la servidumbre de palacio, compras para las reinas o las infantas etc., en cantidades suficientemente extensas como para dejar en un

³⁷ CRUZ CANO, JUAN DE LA: *Colección general de los trajes de España, tanto antiguos como modernos*, Madrid [1777]. Turner, Madrid, 1981.

³⁸ CLONARD, CONDE DE: *Discurso histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*. Memorias de la Real Academia de la Historia. IX. Madrid, 1869.

³⁹ CLONARD, 1869, p. 178.

⁴⁰ CLONARD, 1869, p. 200.

humilde lugar la explicación razonada de la indumentaria. Incluye citas a pie de página, lo que convierte esta obra casi en un libro puente a los documentos originales para el investigador actual. Es notable que de Soto no olvide, eso sí, a nivel español, la indumentaria militar y la clerical, dando una primera muestra de lo que sería un análisis completo en estructura.

Josep Puiggarí (1821 – 1903), en su *Monografía histórica e iconográfica del traje*,⁴¹ publicada en **1886**, realiza un recorrido sistemático por la moda de diferentes momentos históricos y regiones, estableciendo interesantes ideas respecto a la moda que por primera vez se veían la luz a nivel español.

Lo primero que llama la atención del análisis de Puiggarí es la visión que tiene de la historia de la indumentaria, ya que primeramente la incluye como una parte más de la arqueología. En segundo lugar, la califica como arte, cosa sorprendente incluso en fecha tan reciente. Este hecho lo identifica como un indiscutible amante de la indumentaria, algo excepcionalmente curioso viniendo de un hombre, cuando hasta en la actualidad parece costar que los historiadores del arte vean la historia de la indumentaria como algo más que un accesorio bellamente vacío, o como un estudio más propio del interés de las historiadoras del arte. En tercer lugar, Puiggarí define la indumentaria como una forma en la que se exterioriza al individuo, casi definiéndola como forma de expresión personal. Para él la indumentaria representa un paso adelante en la racionalidad del hombre, una “necesidad de decencia y abrigo”⁴².

En la introducción Puiggarí especifica claramente en base a qué separación sistemática analizará las diferentes tendencias de indumentaria. Se establecen tres divisiones dentro de la materia:

- 1º El origen y la localización, por regiones o países (que se funde con las dos siguientes).
- 2º La historia por épocas y regiones.
- 3º El lado artístico, en función de las manifestaciones y estilos (en parte accidental de la segunda división).⁴³

⁴¹ PUIGGARÍ, JOSEP: *Monografía histórica e iconografía del traje* [Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886]. Librerías París-Valencia, 1998 (ed. facsímil).

⁴² PUIGGARÍ, 1886, p. 9.

⁴³ PUIGGARÍ, 1886, p. 10.

Será el primero en utilizar este tipo de metodología, y será imitado por ello. El libro analiza de forma más o menos detallada la indumentaria desde el antiguo Egipto hasta el mismo siglo XIX.

La parte que despierta nuestro interés comienza en su sección sobre la indumentaria del siglo XV, a finales de la sección dedicada al tercer período de la Edad Media⁴⁴. Después de una primera imagen general de la moda europea del momento mencionará la preponderancia del comercio de los catalanes de principios del XV junto con sus consecuencias más inmediatas, como fue la expansión de la moda catalana hasta lugares como Venecia.⁴⁵ Visión que posteriormente será apoyada y retomada por Francesc Torrella i Niubó.

El libro de Puiggarí está excelentemente ilustrado con grabados acompañados siempre de claras notas al pie. Se discuten las diferentes tendencias a la hora de llevar una prenda de vestir u otra, incluso se refutan las ideas de otros autores, que no menciona. En algunas ocasiones se detecta una falta de definición de los términos que se usan en las explicaciones directas, en las que se explica perfectamente cómo se llevan las piezas de ropa, pero no cuáles son éstas.

Puiggarí incluso se permite criticar la fealdad de las modas del siglo XV. Irá mencionando de forma constante la moda catalana, como por ejemplo la forma de vestir de las damas catalanas y de sus caballeros, a través de la cual ofrecerá una idea de la moda de los demás “reinos españoles”. Estas referencias prácticamente desaparecerán en la sección dedicada al siglo XVI, cosa comprensible dada la preponderancia de la moda de la corte española y la decadencia de la influencia catalana en aquel siglo, todo ello sin olvidar la indumentaria clerical, comentada de forma muy breve, pero no olvidada, al fin y al cabo, y dando un buen protagonismo a la indumentaria militar, de la que hará una excelente explicación. Dedicará asimismo un apartado a la joyería.

La extraordinaria obra manuscrita de Puiggarí que se conserva en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -poco conocida y difundida hasta que dicha institución la ha digitalizado y ha posibilitado su consulta a través de internet-, posiblemente se trata de un trabajo preparatorio de la anterior, con dibujos a mano alzada del autor inspirados en toda una serie de obras de arte hispánico.⁴⁶

⁴⁴ PUIGGARÍ, 1886, p. 142-202.

⁴⁵ PUIGGARÍ, 1886, p. 144, 145.

⁴⁶ PUIGGARÍ, JOSÉ: *Álbum de Iconografía e Indumentaria Españolas*. [posterior a 1867]. Ms. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Por último, cabe mencionar a las estudiosas Natividad de Diego y González y África León Salmerón, que publicaron conjuntamente en **1915** el *Compendio de Indumentaria española*. Publicación que, en la línea de la anterior, cita de forma puntual las modas catalanas por razón de ser Cataluña el lugar de introducción de las modas italianas de principios del XV.⁴⁷

Lamentablemente, en todos los títulos hasta el momento analizados, la indumentaria catalana se menciona de forma anexa y fugaz. En la siguiente sección se analizarán, en su mayoría, publicaciones actuales que rompen con esta dinámica tomando ya la moda catalana como tema central.

4.3 ESTUDIOS ACTUALES

Como ya se mencionó en la introducción, es el momento de analizar por temáticas una generación de publicaciones del siglo XX que dan un salto respecto a las anteriores publicaciones en lo que a temática y estilo se refiere.

4.3.1 Indumentaria civil

Carmen Bernis siempre representará un nombre de referencia a nivel nacional en lo que respecta a la historia de la indumentaria renacentista española. Esta historiadora ya se especializó en historia del traje en su doctorado. Sus estudios se centran en la historia general a nivel español, pero rara vez es específica respecto a las diferentes regiones. Se puede deducir que ofrece escasas menciones respecto a la indumentaria catalana, y es cierto. Un ejemplo sería el artículo dedicado a la camisa del siglo XV: *Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer*, publicado en **1957**. En él se detallan las vías de introducción de las diferentes modas, y respecto a la tendencia de mostrar la camisa a través del jubón o otras prendas se menciona el primer ejemplo en Cataluña. El retablo de San Miguel de Jaume Huguet (1456) es la primera muestra de este tipo de moda en España, así como un retablo del maestro de San Quirze que se conserva en Munich. Ambos son muestra de la introducción de las modas italianas de la época a través de Cataluña.⁴⁸ En realidad, ésta es la única mención que hace Carmen Bernis de las modas catalanas del momento. Pese a ello, se ha de anotar que la forma de

⁴⁷ DIEGO Y GONZÁLEZ, NATIVIDAD DE; LEÓN SALMERÓN, ÁFRICA: *Compendio de indumentaria española*. Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1915, p. 83.

⁴⁸ BERNIS, CARMEN: "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer", *Archivo Español de Arte* (1957), tomo 30, nº119, (1957), jul.-sept., p. 203.

trabajar de la historiadora a través de sus publicaciones en revistas, congresos y libros será un ejemplo a seguir, cuyos patrones se verán repetidos en los análisis de muchos de los que quieran estudiar la historia del traje catalán.

En su obra *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*⁴⁹ (1978) también menciona la moda catalana a través del comentario de diversas obras artísticas. Por otra parte, esta obra también se establece como el buque insignia de su producción como historiadora explicando desde las definiciones de las prendas hasta la evolución de las siluetas durante el siglo. Todo ello se establece como una base perfecta de comparación y fuente de qué prendas eran usadas en el vecino reino de Castilla y cuando fueron adquiridas.

Dentro todavía de los estudios sobre la indumentaria española hay que mencionar el análisis de Sousa Congosto en su *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, publicado en 2007, que incluye un repaso introductorio que es de gran ayuda.⁵⁰

El primer título importante en tratar la indumentaria catalana, de forma monográfica, central y protagonista, es la obra que publicó en 1991 Isidra Maranges i Prat: *La indumentaria Civil catalana. Segles XIII al XV*.⁵¹ En su introducción se aclara que la investigación se ha completado a partir de un conjunto de fuentes documentales publicadas y que las posibilidades de ampliarla son grandes.⁵² La singularidad del trabajo de Maranges no sólo reside en ser prácticamente una primicia, y una de las pocas muestras de investigaciones monográficas respecto a la indumentaria catalana, sino en ser prácticamente la única en hablar de la forma de vestir del pueblo raso en detalle. La investigadora, además, cita constantemente la documentación en la que basa sus informes, lo que facilita la lectura de sus comprensibles explicaciones. Otra de las innovaciones reside en que en vez de dividir su presentación en forma cronológica lo hace por temáticas. Encontramos, así, capítulos dedicados tanto a vestidos como a pieles, ornamentos, guantes, calzado, sombreros, etc, un estudio que parece no dejar nada de lado, dando incluso explicaciones para los temas que deja en el tintero como por ejemplo el de la indumentaria militar. Por ello, representa una de las publicaciones eje.

⁴⁹ BERNIS, CARMEN: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (2 vol. 1. *Las mujeres*. II. *Los Hombres*). Madrid, Instituto Diego Velásquez. CSIC, 1978.

⁵⁰ SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO DE: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Ed. Istmo, 2007.

⁵¹ MARANGES I PRAT, ISIDRA: *La indumentaria civil catalana. Segles XIII-XV*, Premi Antoni Rubió Lluch 1981. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991 (Memòries de la Secció Històrica-Arqueològica, XLI).

⁵² MARANGES, 1991, p. 7.

Cristina Borau sería la siguiente en tomar el relevo de la historia del traje con la publicación del libro *Cinc-cents anys d'indumentària a Catalunya (1992)*, un análisis histórico y terminológico que abarca desde el siglo XV hasta la actualidad. Un largo y monumental periodo de tiempo que la autora consigue sintetizar en tan solo 64 páginas. Representa prácticamente el único libro de divulgación respecto al tema fácilmente accesible a nivel de bibliotecas y de librerías, pero lo cierto es que, pese a presentar una completa lista de vocabulario y terminología del traje catalán, el estudio de Borau deja mucho que desear respecto a la clara diferenciación de las diferentes prendas renacentistas. Después de reiterar las diferentes influencias europeas en las modas catalanas, -las mismas a las que hace referencia Bernis-, pasa a describir las evoluciones diferenciadas de la moda masculina y femenina, y ofrece una serie de listados de definiciones de las diferentes prendas. Por una parte, estos listados no responden a la división hombre-mujer que se hallan en las descripciones precedentes, sino que están abocados de forma casi indiferente, algunos de ellos incluso sin definición⁵³. Esto podría hacer perder fácilmente al lector investigador, no digamos ya al curioso generalista.

Por otra parte, el libro carece de bibliografía, que no se cita ni siquiera al final de los capítulos, cosa que dificulta la labor del investigador que se aproxima a la publicación, sobretodo en lo que respecta a la copia de autores relevantes como Eiximenis (cuyos fragmentos se mencionan en el texto sin ningún tipo de aclaración sobre su origen) y de otro tipo de fuentes que la autora asegura haber consultado.

Borau cae en el error general de dejar de lado la indumentaria tanto militar como la eclesiástica. Una historia completa y general de la indumentaria debe englobar todos los estratos sociales. En caso de que esto no se lleve a cabo, como es el caso, debe acotarse el tipo de indumentaria estudiado: civil, eclesiástica o militar.⁵⁴ Esta serie de carencias puede venir dado por el hecho de que Cristina Borau, en definitiva, es una especialista en el arte de los siglos XIV y XV, a juzgar por la bibliografía existente⁵⁵, pero no una especialista en historia de la indumentaria. Cosa que tampoco puede eximirla de ciertos vacíos temáticos en su libro a juzgar por el próximo artículo que merece nuestra atención.

⁵³ BORAU, CRISTINA :*Cinc cents anys d'indumentària a Catalunya*. Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 17.

⁵⁴ Véase el recuadro “La cuestión de la metodología”, en este mismo capítulo.

⁵⁵ Con títulos como su tesis de doctorado, *El Mecenatge pictòric a la seu de Barcelona: de la fundació dels beneficis a la comitència dels retaules: 1346-1420* (1990) o *Els Promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, Fundació Noguera (2003).

Ha de decirse en su favor que hace referencia a aspectos como los del color y los complementos que no siempre son comunes a todas las investigaciones, así como un detallado análisis de los materiales y el contexto de las diferentes tendencias en moda.

En 1993, la Generalitat de Catalunya publicaría el catálogo *Jaume Huguet 500 anys*, dedicado íntegramente al gran artista catalán. Uno de sus artículos, el de Sofía Mata, “La indumentaria a l’obra de Jaume Huguet”⁵⁶, en el espacio de unas siete páginas hace un detallado y riguroso análisis de la indumentaria contemporánea a las obras de Huguet, la indumentaria de la primera mitad del siglo XV, a través de sus pinturas. Mata presenta un análisis elaborado de cero a partir de las pinturas del artista, en el que se destaca tanto el contexto social que nos muestran las ropas representadas, como sus influencias predominantes, tanto las interiores como las exteriores. Se destacan los elementos que son de factura propiamente catalana, haciéndose así una clara diferenciación entre la ropa llevada por tendencia y la ropa vestida por tradición local.

Siempre ejemplificado con las obras de Jaume Huguet, se describen las diferentes prendas civiles masculinas y las femeninas, haciendo hincapié en aquellas que marcan un cambio de moda o una excepción. Todo ello en un análisis que responde a una tripartición de capas (las “interiores”, las de “a cuerpo”, y las “de cubrir”).

Por otra parte se hace notar lo completo del análisis de Sofia Mata al ver una clara estructuración lógica y de desarrollo suave en su artículo, que no deja vacío ninguno de los estadios de la moda, cubriendo temas como los materiales, los tejidos, la indumentaria militar (como mencionaremos más adelante), así como el vestuario de los personajes bíblicos representados: desde María (junto con las diferentes modas en función de la edad con la que se la representaba) hasta los apóstoles y los reyes magos, pasando por los santos, incluso por Jesús.

4.3.2 Materiales y textiles

La temática de los tejidos no ha sido tratada de forma monográfica hasta fecha reciente y se ha hecho más particularmente a través de pequeños artículos y conferencias. Si la historia de la indumentaria es entendida por muchos, ya en su origen, como una disciplina que es instrumento de la historia del arte en general (para ejercicios como el de la datación), dentro del mundo de la historia de la indumentaria, la historia de los tejidos

⁵⁶ MATA, SOFIA: “La indumentària a l’obra de Jaume Huguet”, *Jaume Huguet 500 anys*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 98-103.

recibe el mismo trato: se impone como un complemento de la historia de la indumentaria, y todavía no ha sido explorado de forma definitiva en una publicación extensa y rigurosa. Pese a encontrar artículos generalistas al respecto ya en 1947, como es el caso de Agustí Duran Sanpere⁵⁷, no será hasta la década de los ochenta que veremos el tema tratado a nivel catalán. Por ejemplo, en las diferentes conferencias impartidas en el museo textil de Barcelona en el año 1988 se hallan dos buenos ejemplos de este tipo de análisis.

Por una parte, podemos analizar la rigurosa disertación de Rosa M. Martín i Ros **“El teixit, el brodat y les puntes en el Renaixement”**,⁵⁸ en la que se lleva a cabo un detallado estudio de las tres tipologías de materiales. En definitiva, esta historiadora se establecerá como especialista del tema a nivel catalán. Después de una breve introducción al mundo de la industria textil, con sus dos vertientes (la de la lana y la de la seda), así como a los centros importantes de producción, pasa a hacer una detallada descripción de los tejidos.

En su disertación describe el carácter de las tramas, los usos, las formas de trabajar y los orígenes de los diferentes puntos y bordados. Pese a la reducida extensión del artículo que recoge su conferencia, se hacen constantes referencias a ejemplos de tierras catalanas.⁵⁹ También se hace referencia a algunos de aquellos momentos históricos cumbre en los que se dio el pistoletazo de salida de alguna moda, como es el caso del descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón en el Esquilino romano. Incluso se hace referencia a la influencia de Génova en tierras catalanas gracias al comercio y llegada de mercaderes a Barcelona (el tema, que únicamente es apuntado por Martí i Ros, será estudiado en más detalle por Navarro Espinach en un artículo, que se analizará más adelante). Las dudas patentes, así como la explicación del cierre del siglo XVI forman la conclusión de un artículo que brilla por su rigurosidad, que consigue dar una visión de conjunto sin dejar de lado los ejemplos detallistas propios del buen hacer del historiador. Este artículo, todo ha de hacerse notar, carece de una bibliografía mínima. Cosa justificada al ser únicamente unas memorias mecanografiadas de un ciclo de conferencias.

⁵⁷ DURÁN SANPERE, AGUSTÍ: “Brocados y maestros brocanteros en el siglo XV”, en *Barcelona divulgación històrica*, (Barcelona), 5 (1948), p. 83-87.

⁵⁸ MARTÍN I ROS, ROSA M.: “El teixit, el brodat y les puntes en el Renaixement”, en *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixits, indumentària: síntesi del cicle de conferències anual del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, gener-febrer-març 1988. Museu Tèxtil i d'Indumentària*, (gener-febrer-març 1988), Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1988, p. 36-39.

⁵⁹ MARTÍN I ROS, 1988, p. 37.

Martínez Meléndez es a nivel español el gran referente en lo que respecta a la creación de un diccionario de términos y clases de textil medieval con su obra *Los nombres de tejidos en castellano Medieval (1989)*. Lo más interesante de su estudio es que no solo enumera los diferentes tipos de tejido por familia, sino que también especifica el origen de los vocablos. Dedicó un apartado completo a los términos que tienen origen únicamente aragonés.⁶⁰

Como ya se apuntó previamente, Navarro Espinach es el siguiente nombre de referencia respecto al estudio detallado de los textiles. Su artículo “**Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457-1512)**” se elaboró en un seminario celebrado en Pisa en 1994 y pese a centrarse casi por completo en las relaciones valencianas con Génova en lo que respecta a la seda, apunta la introducción de tal relación mercantil por vías barcelonesas.

Gracias a la colaboración de los diferentes expertos de comercio medieval mediterráneo, en el seminario, así como tras el contraste de los estudios y documentos valencianos con los documentos genoveses conservados en el *Instituto di Storia del Medioevo e dell'Espansione Europea* de Génova,⁶¹ Navarro pudo elaborar un detallado artículo de riguroso resultado. En él se mencionan fuentes extremadamente interesantes para el estudio del historiador de la indumentaria, como son el **Manifest de sedes** de 1475 y la **Taula general del tall del Drap**. Navarro Espinach ha dedicado mucho tiempo de su investigación a las relaciones mercantiles textiles y a su desarrollo en Valencia. Muestra de ello son sus libros *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV (1992)*,⁶² y *Los Orígenes de la sedería valenciana: (siglos XV-XVI) (1999)*,⁶³ estudios finalmente revisados en su tesis doctoral de cuatro volúmenes: *Industria y artesanado en Valencia, 1450-1525. Las manufacturas de seda, lino, cáñamo y algodón*⁶⁴, dirigida por Paulino Iradiel, con quien ha vuelto a colaborar,⁶⁵ que se ha establecido como la obra de referencia al respecto desde entonces.

⁶⁰ MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a DEL CARMEN: *Los nombres de tejidos en castellano Medieval*, (Series Léxica. Universidad de Granada), Publicaciones de la Cátedra de Historia de la lengua Española, Granada, 1989.

⁶¹ NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: “Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457-1512)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 24, (1994) p. 203-204.

⁶² NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *El Despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1992.

⁶³ NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *Los Orígenes de la sedería valenciana: (siglos XV-XVI)*. Ajuntament de València, Valencia, 1999.

⁶⁴ NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *Industria y artesanado en Valencia, 1450-1525: las manufacturas de seda, lino, cáñamo y algodón*, Universitat de València, Valencia, 1995.

Ya a nivel europeo y elaborando un repaso general del despegue de las industrias textiles más importantes, así como su distribución y cualidades, Maguelonne Toussaint-Samat en su *Historia técnica y moral del Vestido*⁶⁶ dedica un tomo a la historia europea del textil y ayuda a establecer los focos más importantes de importación textil y de competencia industrial.

Para estudiar la temática de las tinturas hemos de recurrir a *Els Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*⁶⁷. A cargo de diferentes autores y publicada por el *Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa* en **2010**, se hace un amplio y hasta científico recorrido por las diferentes materias tintóreas que se tenían al alcance durante la época, así como se aportan ejemplos de textiles que han llegado hasta nuestros días elaborados con este tipo de tintes, así como los procesos de los que se dispone para identificarlos.

4.3.3 Joyería

La joyería parece también uno de aquellos temas desterrados en cuanto a la discusión sobre la indumentaria. La tendencia general de los historiadores de la indumentaria a dejar de lado los complementos, en su mayoría, y centrarse en las prendas de ropa más esenciales y vistosas, parece acentuarse en lo que respecta a la joyería. No es habitual que se haga mención de ella en los artículos y libros principalmente dedicados a indumentaria, pero sí existen estudios que han sido dedicados al tema en singular.

Para empezar, un **Diccionario sobre joyería** como el elaborado por Javier Barreras y Javier Montañés⁶⁸ en **1987** es un buen referente para seleccionar todos aquellos términos que nos interesan e identificar su origen.

La gran masa de publicaciones destacadas al respecto parece eclosionar en su mayoría a principios de la pasada década de los años noventa. El camino fue iniciado por

⁶⁵ NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: “La industria i el comerç a la societat feudal del nord valencià (segles XIII-XVI) objeccions i limits” a *Millars: Espai i historia*, Castelló de la plana, Nº 29, (2006), págs. 71-92

⁶⁶ TOUSSAINT-SAMAT, MAGUELONNE: *Historia técnica y moral del Vestido* (3 vols.) Alianza Editorial, Madrid, 1994. Vol. 2.

⁶⁷ *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?* Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Terrassa, 2010.

⁶⁸ BARRERAS, JAVIER; MONTAÑÉS, LLUÍS: *Joyas*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1987.

una interesante publicación de Ramon Roca Escolà en **1990: *El Calze de Plegamans, joia de l'orfebreria catalana del Renaixement***.⁶⁹

Pero la gran publicación se presentaría en **1992** de la mano de Núria de Dalmasas, con su obra ***Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi***.⁷⁰

Dalmasas, una de las especialistas actuales de referencia respecto al tema, dirigirá posteriormente la tesis doctoral de Meritxell Casadesús: ***L'Orfebreria barcelonina del segle XVI. Catàleg d'obra de les comarques del Vallès i el Maresme***,⁷¹ publicada el 1996.

Más recientemente incluso se han elaborado artículos a nivel arqueológico con análisis más técnicos y científicos de los objetos que se han ido encontrando, ejemplo de ello es el artículo de Jordi Aguelo y Josefa Huertas publicado en **2002: “Les polseres de vidre del convent de Santa Caterina”**.⁷²

En definitiva, se puede afirmar que Núria de Dalmasas se establece como la gran especialista catalana con respecto al mundo de la orfebrería. El único problema estriba en que la orfebrería es un mundo tremendamente amplio en el que caben todas aquellas producciones elaboradas con metales y materiales preciosos. Se encuentran desde producciones para la Iglesia como objetos de adorno para el mobiliario de castillos, cubertería, etc, y en medio de todo ello una pequeña sección dedicada a la joyería. El estudio de Dalmasas analiza objetos de orfebrería variados, pero nada o casi nada joyería.

Se abre pues a este respecto una nueva puerta de estudio que quizás en los próximos años pueda ser explorada en más detalle en lo que se refiere a nuestra tierra.

⁶⁹ ROCA ESCOLÀ, RAMÓN: *El Calze de Plegamans, joia de l'orfebreria catalana del Renaixement; versió catalana de Ramon Folch i Camarasa*, ed. Egara, Terrassa, 1990.

⁷⁰ DALMASAS, NÚRIA: *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, 2 vol. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1992.

⁷¹ CASADESÚS, MERITXELL: *L'Orfebreria barcelonina del segle XVI. Catàleg d'obra de les comarques del Vallès i el Maresme* (tesi doctoral dir. por Núria de Dalmasas), Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.

⁷² AGUELO, JORDI; HUERTAS, JOSEFA: “Les polseres de vidre del convent de Santa Caterina”, 2002, p. 869-871. Recurso on-line consultado el 11/05/2017: museuhistoria.bcn.cat/sites/default/files/polseres.pdf

4.3.4 Varios estudios de indumentaria

Después de todos estos estudios mencionados es el momento de enumerar aquellos que dada su importancia merecen atención, aunque únicamente habrá ocasión de aludir a los mismos de forma esporádica, ya que encajan aquí y allá.

Para introducirnos a una aproximación a la historia del zapato sería un buen complemento la obra de Duran i Sanpere *El gremio de los zapateros*⁷³ publicada en **1944**, aunque sólo trate de establecer una historia del gremio en sí, sin hacer referencias prácticamente a modelos o a formas de elaboración, como sí hacen otros autores.

Para una aproximación al peinado se debe consultar la *Historia del peinado* de Barado⁷⁴ publicada en **1880**, actualmente a través de los facsímiles de Maxtor. Es en realidad una obra floja, con ilustraciones colocadas en base a la cronología y las regiones, e ilustraciones basadas en cuadros, con una muy escueta explicación al principio de la obra y poco más.

Finalmente, para hacernos una idea de la psicología de las formas y del porqué de su evolución se dispone de diferentes estudios que ofrecen un análisis a nivel más internacional, pero cuyas ideas son de gran utilidad.

Pilles Lopovetsky se establecerá como uno de los autores clave de la teoría de la moda ofreciéndonos su imprescindible estudio *El imperio de lo Efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*⁷⁵, donde se explicará el cambio de la moda a partir del siglo XIV y sus razones.

Alison Laurie también ofrece un interesante estudio en su publicación *El lenguaje de la moda: una interpretación de la forma de vestir*, editada en **1994**.

A nivel español le seguirá el paso Martínez Barreiro con su obra *Mirar y hacerse mirar: las modas en las sociedades modernas*, de **1998**⁷⁶, y en referencia a Italia, Nicola Squicciarino con su estudio *El vestido Habla*, de 1990.⁷⁷

4.3.5 El estudio de la figura femenina en la sociedad del momento

Entre el año 1991 y 1992 ocurrió una de estas curiosas coincidencias en el mundo académico que desata ríos de tintas en las revistas especializadas y que enfrenta a

⁷³ DURAN I SANPERE, AGUSTÍ; CAPMANY, AURÈLIA: *El gremio de los zapateros*, ed. Aymà, Barcelona, 1944.

⁷⁴ BARADO, 1880.

⁷⁵ LIPOVETSKY, PILLES: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1998 (6ª edición).

⁷⁶ MARTÍNEZ, 1998.

⁷⁷ SQUICCIARINO, 1990.

partidarios de un estilo de análisis u otro: la publicación casi simultánea de dos estudios que a nivel internacional analizaban la misma temática, la historia de la mujer en época medieval. Anderson, con su *Historia de las Mujeres: una Historia propia*⁷⁸ y Duby con su *Historia de las mujeres*⁷⁹, dos eminencias en referencia a la historia de la Edad Media europea, se vieron las caras en el mismo terreno de análisis con sus respectivos libros. No es este el momento de analizar los pros y los contras de cada uno, ni tampoco de posicionarnos a favor del mejor de los análisis, pero sí se ha de decir que ambas obras, acompañadas del análisis italiano del tema, de la mano de Ferruccio Bertini, *La mujer Medieval*⁸⁰, son tres libros indispensables para cualquiera que quiera introducirse en el argumento de la figura femenina en las sociedades europeas como un objeto histórico.

Bertini en su obra *La mujer medieval* ofrece un repaso más bien corto, con algunas ideas filosóficas al respecto del trato recibido por la mujer, muy interesantes, aunque como obra de consulta habría que reservarla para una investigación más bien complementaria, ya que aporta poca información a propósito del tema que se está analizando.

La gran especialista en el tema a nivel catalán es Teresa Vinyoles Vidal, con obras tan interesantes como el artículo *Les dones i la pau en el context de les guerres del segle XV*⁸¹, publicado en 2008, en el que explica la interesante función de las mujeres nobles en los períodos de guerra y cómo su dominio de las propiedades en ausencia del marido llegó a ser muy potente, explicando casos reales de nobles catalanas con poder que se establecen como buenos ejemplos de la situación femenina en nuestras tierras. También publicó *Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal*,⁸² pero su obra cumbre todavía a día de hoy es su *Història de les dones a la Catalunya medieval*.⁸³

4.3.6 Contexto histórico de Cataluña

Para elaborar la explicación del contexto político social, económico y religioso del siglo XV en Cataluña se dispone de una gran cantidad de títulos a examinar. Aquí se

⁷⁸ ANDERSON, BONNIE S.; ZINSSER, JUDIT P: *Historia de las Mujeres: una Historia propia*. Vol I, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.

⁷⁹ DUBY; PERROT, 1992.

⁸⁰ BERTINI, FERRICCIO: *La mujer Medieval*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

⁸¹ VINYOLES I VIDAL, TERESA: “Les dones i la pau en el context de les guerres del segle XV”, *Revista Pedralbes. Revista d’Història Moderna*, (Barcelona), vol 28, 2, (2008), p. 367-384.

⁸² VINYOLES I VIDAL, TERESA: “Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, Universitat de Barcelona, 25 (2003) p. 445-460.

⁸³ VINYOLES VIDAL, TERESA: *Història de les dones a la Catalunya medieval*, ed. Pagés, Lleida, 2005.

analizarán los principales consultados a la hora de elaborar el análisis histórico preliminar. La gran mayoría de títulos, accesibles y confiables, son monografías que retratan la realidad histórica, con una visión reciente del tema y con los últimos descubrimientos del siglo XV actualizados, que han sido redactados en su mayoría en la década de los años 90.

Philippe Wolff y Joaquim Nadal elaboraron en **1992** un estudio completo, a modo casi de manual, que ofrece una visión interesante del siglo XV. En su *Historia de Catalunya* destaca el hecho de que dediquen un espacio específico para elaborar un análisis de la evolución de la literatura y la lengua.⁸⁴

En **1996** Jaime Aurell i Cardona brinda uno de los estudios más interesantes sobre la sección más importante de la clase burguesa mercantil: *Els mercaders catalans al Quatre-cents. Mutació de valors i procés d'aristocratització a Barcelona (1370-1470)*.⁸⁵ En este interesante trabajo se describe a los mercaderes como promotores de la economía catalana del momento, su búsqueda de ostentación a imitación de los nobles, que incluye la descripción de la ropa que vestían para poder hacer una buena comparativa. Además, todo ello con menciones a los conflictos entre la Busca y la Biga, así como explicaciones completas sobre las relaciones culturales con Italia y el surgimiento de la cultura económica rentista, todos ellos detalles que realmente aclaran la visión del siglo.

Mercé Aventí y Josep Maria Saldrach ofrecerán en **1998** una de las publicaciones más detalladas respecto al siglo XV catalán: *Historia Medieval de Catalunya*. Las extensas explicaciones ayudan en gran manera a comprender la relación entre los factores sociales, políticos y económicos durante el siglo. A todo ello se suma una buena explicación de la preponderancia valenciana, que podrá relacionarse fácilmente con los artículos de Navarro Espinach o la obra de Paulino Iradiel sobre el papel de Valencia en la expansión mediterránea.⁸⁶

Carme Batlle en **1999** aporta un buen estudio, *L'expansió baixmedieval (segles XIII-XV)*⁸⁷, con un análisis en base a la trayectoria de los diferentes monarcas. Su

⁸⁴ NADAL I FABREGAS, JOAQUIM; WOLFF, PHILIPPE: *Història de Catalunya*, Oikos Textos, Barcelona 1992.

⁸⁵ AURELL I CARDONA, 1996.

⁸⁶ IRADIEL MURUGAREN, PAULINO: *La Corona d'Aragó. El regne de Valencia en l'expansió mediterrània (1238-1492)*, ed. Auca Llibres Antics, Valencia, 1991.

⁸⁷ BATLLE I GALLART, CARME: "L'expansió baixmedieval (segles XIII-XV)", en *Història de Catalunya* (dir. por Pierre Vilar), vol 3, Edicions 62, Barcelona, 1999.

estudio se detiene a analizar la vida cotidiana de los nobles y ofrece además excelentes mapas de las redes de comercio del momento.

Más adelante aparecerán los estudios de Damien Coulon, de lo más completo que hay para estudiar las relaciones comerciales mercantiles catalanas del momento a través de las rutas del Mediterráneo: **“Barcelona i el gran comerç amb orient: Un segle de relacions de Barcelona amb Egipte i Síria (c. 1330-1430)”**,⁸⁸ publicado en 2005 o **“Barcelona en las redes mercantiles marítimas y terrestres del gran comercio en la Baja Edad Media”**,⁸⁹ publicado en 2012.

Con el cambio de siglo también vendrán los análisis de la vida cotidiana en nuestras tierras. Dos obras básicas: *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval* de **Jordi Bolós**, editada en 2000⁹⁰, y a nivel más general, la obra de Julio Valderón, *La vida cotidiana en la Edad Media*, publicada en 2007.⁹¹

Finalmente, para establecer una comparativa con la historia contemporánea del vecino reino de Castilla se dispone del estudio de Pierre Bonassie, *Las Españas Medievales*, editado en 2001.⁹² En esta obra también se halla información interesante sobre la situación de la nobleza y algunos detalles fascinantes. Como menciones especiales, la dote para las damas, la vida religiosa de los laicos o la promoción de la pequeña nobleza.

⁸⁸ COULON, Damien: “Barcelona i el gran comerç amb orient: Un segle de relacions de Barcelona amb Egipte i Síria (c. 1330-1430)”, *En Quaderns d'Historia 18: Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*, coord. Ramón Grau, (Barcelona) Arxiu Històric de Barcelona, (2012), p. 165-170.

⁸⁹ COULON, 2012.

⁹⁰ BOLÓS, JORDI: *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval*. Edicions 62. Barcelona, 2000

⁹¹ VALDERÓN BERUQUE, JULIO: *La vida cotidiana en la Edad Media*, Dastin ediciones, Madrid, 2007.

⁹² BONASSIE, PIERRE; GUICHARD, PIERRE; GERBET, MARIE CLAUDE : *Las Españas Medievales*, ed. Crítica, Barcelona, 2001.

PARTE PRIMERA

5. CATALUÑA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO, SOCIAL, GEOGRÁFICO Y ECONÓMICO DEL SIGLO XV

Breve Línea cronológica

- 1407 Crisis monetaria en la corona Catalano-aragonesa**
- 1410 Muere Martín el Humano, sin descendencia (se abre la crisis sucesoria)**
- 1412 Compromiso de Caspe / Fernando de Antequera es designado rey (Fernando I)**
- 1413 Rebelión/derrota del Conde de Urgell**
- 1416 Fallece Fernando I**
 - Alfonso el Magnánimo es nombrado rey**
- 1421 Alfonso el Magnánimo es reconocido como heredero al trono de Nápoles**
- 1442 Alfonso el Magnánimo conquista Nápoles**
- 1448 Los *remensa* empiezan a luchar por la abolición de los malos usos**
- 1452 La Busca crea el *Sindicat dels tres Estaments i Poble de Barcelona* en contra de la Biga**
- 1454 La Busca llega al gobierno del Ayuntamiento de Barcelona**
- 1455 Juan II deshereda a su primogénito Carlos, el Príncipe de Viana, que se va a Nápoles.**
- 1458 Muere Alfonso el Magnánimo**
 - Juan II, hermano del rey, hereda las tierras peninsulares de la corona catalano-aragonesa**
 - Fernando I de Nápoles, hijo del rey, hereda Nápoles, quedando separado este de la corona**
- 1460 Carlos de Viana se convierte en el personaje insignia de la oposición a Juan II**
- 1461 Fallece Carlos de Viana**
- 1462 Inicio de la Guerra civil**
 - Derrota de la Busca y revuelta *Remensa***
- 1465 Victoria de Juan II contra las fuerzas del Condestable, Pedro de Portugal**

1469 Fernando, todavía infante, se casa con Isabel de Castilla

1472 Paz de Pedralbes

1479 Fallece Juan II y Fernando hereda el trono como Fernando II.

1483 Inicio de la segunda guerra de los *remensa*

1485 Ejecución de Joan Salas, cabecilla de los *remensa* y derrota de estos

1486 Sentencia arbitral de Guadalupe

1494 Creación del consejo supremo de Aragón

LA SITUACIÓN PREVIA DEL SIGLO XIV

La Cataluña que habían visto los siglos XII a XIV había llevado consigo el esplendor de la expansión territorial y el crecimiento de una sociedad que, gracias al avance mercantil y económico, había quebrado el feudalismo tradicional. La producción cultural y artística aumentaron arropadas por un crecimiento económico y mercantil del que se hacia eco el desarrollo demográfico. La entrada en el siglo XIV quebró esta inercia.

El panorama de ese siglo en Cataluña fue el caldo de cultivo para los tiempos difíciles que asomarían al cambio de centuria. En realidad, la famosa crisis que sufren las tierras catalano-aragonesas durante el siglo XV tiene sus raíces en un siglo XIV lleno de acontecimientos preocupantes desde el punto de vista demográfico, político y económico. Cataluña entrará en lo que se conoce oficialmente como la crisis de los últimos años de la baja Edad Media.⁹³

Económicamente Cataluña entrará en una fase de estancamiento y recesión que incrementará las tensiones sociales. Por si fuera poco, las guerras llevadas a cabo por Pedro el Ceremonioso (1319-1387) producirán gastos que dejarán las arcas del estado en una condición deplorable. Su hijo, Juan I (1350-1396) no ayudará con su gestión deficiente, que incrementará los gastos públicos. Este rey, débil y mal aconsejado, eliminará prácticamente los avances efectuados por su padre. Pese a los problemas financieros del país pedirá dinero a las cortes para diferentes campañas militares, pero incluso estas se lo negarán ante las circunstancias financieras insostenibles que se presentaban.⁹⁴

⁹³ AVENTÍ, MERCÈ; SALRACH JOSEP M^º: *Historia Medieval de Catalunya*, Ed. Proa, Barcelona, 1998, pp. 132-135.

⁹⁴ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p.142-143.

Este tipo de desequilibrios económicos acababan siempre siendo acarreados por la población, que por aquel entonces ya estaba al borde del colapso demográfico después de las calamidades que habían sufrido a lo largo del siglo: en 1333 los cambios meteorológicos sufridos en Eurasia producirán las primeras malas cosechas que desembocarán en el que sería llamado *any de la gran fam*, en 1347. La peste negra haría su aparición tan solo un año después en tres ráfagas consecutivas, en 1348-1349 (*les grans mortaldats*), 1362-1363 (*mortaldat dels infants*) y 1371 (*mortaldat dels mitjans*).⁹⁵ Obviamente a lo largo de toda la Edad Media, incluso durante los períodos de crecimiento, las hambrunas y las malas cosechas fueron recurrentes, pero esta vez la acumulación de catástrofes epidémicas que las acompañaron acabó con el relevo generacional en cuestión de medio siglo.

Una Cataluña que en 1300 tenía sobre los 500.000 habitantes, en 1479 había perdido más del 50% de la población y se había quedado en 224.000. En la misma ciudad de Barcelona se pasó de 50.000 habitantes en 1340 a 20.000 en 1479, esto representaba una mortalidad de casi el 60%, algo insoportable para la época.⁹⁶ Pese a estas cifras alarmantes algunas voces intentaban desdramatizar unos sucesos que se extendieron por una Europa que salvo excepciones también tardó en recuperarse.⁹⁷

MARTÍN EL HUMANO (1356 - 1410): EL FINAL DE UNA DINASTIA NACIONAL

El primer rey del siglo, Martín el Humano, era hermano de Juan I (1350-1396) y tuvo que hacer frente a los problemas políticos que su antecesor había dejado. Entre otras cosas obligó a juzgar a los exconsejeros del rey por malversación de fondos.⁹⁸

Su pobreza económica como rey se vio expuesta ante la fallida de su propuesta para la recuperación de las tierras reales. Propuso que las personas residentes en estas tierras pagaran la deuda financiera en nombre de la corona a cambio de un trato privilegiado respecto a los impuestos en un futuro, pero los nobles, interesados en una monarquía débil que les permitiera influir en los asuntos, lo impidieron.

⁹⁵ VV.AA.: *Historia de Cataluña*, Ed. Primera Plana, Barcelona, El Periódico, 1992, p. 97.

⁹⁶ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p.161.

⁹⁷ NADAL; WOLFF, 1992, p. 61.

⁹⁸ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 143.

A nivel peninsular mantuvo una buena relación con Castilla ya que su rey, Enrique II de Castilla – un Trastámara – había llegado al poder gracias a la intervención de Pedro el Ceremonioso.

La política eclesiástica en estos momentos estaba ocupada con el Cisma de Occidente. Pese a la neutralidad que había conservado Pedro el Ceremonioso, sus descendientes tomaron partido por el papado de Aviñón. Esta decisión, en una época en la que ya se barajaba la posibilidad de un acuerdo pacífico sobre el tema, llegó con retraso. Se ganaron la animadversión del papa, que entregó dinero a los condados de Cerdeña y Sicilia para que se rebelaran. Posteriormente ambos papas fueron depuestos y finalmente el Concilio de Pisa de 1409 nombró a Benedicto XIII. Pedro de Luna se refugiaría entonces en la Corona de Aragón, donde tendría un papel importante en el cambio dinástico que estaba por ocurrir.

Formará parte de su política exterior el matrimonio con María I de Sicilia (1363-1401), que fallecerá el 1401. De este matrimonio nacería Martí, llamado “El Joven” (1374-1309). Intentó solventar la pérdida de los ducados de Juan II enviando su hijo a pacificar Cerdeña el 1409, pero esto costó la vida de su único sucesor, que falleció ese mismo año por fiebres infecciosas. De los seis hijos del anterior rey, Juan I, ninguno había quedado con vida. Martí tuvo tres hijos, pero todos murieron también antes que él. Un hijo ilegítimo más, Federico, jamás sería aceptado como heredero.⁹⁹ De su matrimonio con Margarita de Prades (1388-1429) no nació ningún hijo y murió sin descendencia abriendo un periodo de inseguridad política, que será conocido como el Interregno.¹⁰⁰

EL INTERREGNO

Cataluña, Valencia y Aragón no se pondrán de acuerdo en la elección de rey. Cuando el rey agonizaba en mayo del 1410, los *consellers* le preguntaron si estaban autorizados a escoger al candidato más adecuado para la corona y él, probablemente en sus últimos e inconscientes momentos respondió afirmativamente. Entre los candidatos encontraron: El infante Federico, Luis de Anjou (nieto por la línea femenina de Juan I), Jaime de Urgell (nieto por la línea masculina del rey Alfonso y cuñado de Martín), y Fernando de Antequera (nieto de Pedro el Ceremonioso).

⁹⁹ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 145-146.

¹⁰⁰ VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 106.

Los bandos se establecieron desde un primer momento como irreconciliables. El parlamento estaba tan dividido que ni siquiera pudo escoger a un candidato, Valencia se puso en contra de Aragón, incluso el papa Benedicto XIII formó un propio bando al respecto, favoreciendo por miedo los intereses de Francia. Finalmente se constituyó una comisión para la elección del rey, se escogieron nueve comisarios, tres por cada reino, y se reunieron en Caspe. Hasta siete candidatos fueron examinados: Jaime de Urgell, Luis de Anjou, Federico de Aragón, Alfonso de Gandía y su hijo, Juan de Prades, Fernando de Antequera.¹⁰¹

Este último sería el que mostraría mayor habilidad para aprovecharse de las divisiones del momento poniendo de su parte al papa Benedicto XIII, Castilla y Aragón, y cristalizando su soberanía en el Compromiso de Caspe.¹⁰²

FERNANDO I: EL INICIO DE LA RUPTURA CON LOS ESTAMENTOS.

Fernando I de Trastámara (1380-1416) aunque sea conocido como “Antequera”, cuyo breve reinado no durará más de cuatro años (1412-1416), intentará aplicar el gobierno autoritario de Castilla a unas tierras catalanas acostumbradas por tradición al pactismo con el rey. Otros reyes catalanes intentaron hacer lo mismo pero siempre cediendo.

Su esposa Leonor de Albuquerque (1374-1435) poseía muchas propiedades que establecían la base de su poder político. Además de esto le prestigiaba la regencia en Castilla que le había sido confiada en nombre de Juan II, su sobrino, en nombre del cual dirigió campañas contra el reino de Granada.¹⁰³ A diferencia de su antecesor, Fernando pertenecía a una familia noble bien establecida económicamente, sus riquezas procedían de tierras castellanas, lo que en realidad le eximía de pedir permiso a las cortes para efectuar sus planes. Además de todo ello se rodeó de consejeros extranjeros, lo que acabó empeorando el ambiente en las cortes de 1413: el enfrentamiento y la ruptura se fraguaron.

Los primeros años de su reinado quedaron marcados por los conflictos con Jaime de Urgell que, carente de carácter para negarse a semejante contienda, se dejó

¹⁰¹ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p.148-150.

¹⁰² VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 107.

¹⁰³ BATLLE, 1999, p. 195.

llevar por los consejos de su madre y de Antón de Luna para organizar una revuelta contra el rey. El noble no tardaría en perder su batalla.¹⁰⁴

La ambición de Fernando queda demostrada por la amplia política de acuerdos que elaboró en base a los matrimonios de sus hijos, con los que se emparentó a toda la península: casó a su primogénito con la hija del rey de Castilla, María; a Juan, su segundo hijo, lo casó con Blanca de Navarra; a su hija María la casará con Juan II de Castilla; y finalmente a su hija Leonor con Eduardo I de Portugal. A nivel mediterráneo se inicia una expansión. Fernando retomará las relaciones políticas con Egipto y el Zagreb, conseguirá la autoridad deseada en Sicilia y Cerdeña, así como la deseada paz con Génova.¹⁰⁵

Económicamente el reinado de Fernando I representó un cierto final a una deflación que había comenzado ya en las últimas décadas del siglo XIV. La monarquía había estado en ruina, como hemos visto, pero la Generalitat también luchaba por sus deudas, había desorden en el sistema monetario y muchos bancos se habían declarado en quiebra. Este será uno de los problemas a los que deberá enfrentarse su sucesor.

ALFONSO IV EL MAGNÁNIMO (1396-1458): LA EXPANSIÓN CATALANA IMPERIALISTA

La ruptura que su padre orquestó con los estamentos será el mayor de los problemas a los que el nuevo rey habrá de enfrentarse¹⁰⁶, pese a todo Alfonso el Magnánimo se establecerá como uno de los reyes más famosos del siglo XV catalán, su reinado será un símbolo de esplendor a través de las conquistas que consiguió a lo largo del Mediterráneo.

Para la financiación de sus importantes campañas contó con el apoyo de las cortes valencianas. En esta época Valencia comenzará a imponerse económicamente por encima de Cataluña, así como también en sus recursos.

En 1423 intentará suceder a Juan II en el trono de Nápoles, pero sus intentos serían fallidos, quedando incluso prisionero del duque de Milán en Ponza, hasta su conquista definitiva en 1443, después de una guerra que comenzó en 1436. Sus aspiraciones italianas no pararían aquí, ya que también intentaría acceder al ducado de Milán, así como conseguir islas italianas situadas en el Egeo para molestar el

¹⁰⁴ BATLLE, 1999, p. 195.

¹⁰⁵ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 154.

¹⁰⁶ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 151.

expansionismo genovés. Pese a todos sus intentos, en esta ocasión no conseguiría sus objetivos. Sí alcanzará una gran actividad diplomática, afianzando las posiciones catalanas en las costas adriáticas y otros lugares, pero aunque el comercio aumentó exponencialmente bajo su dominio, las guerras que llevó acabo no lo favorecieron como cabía esperar.¹⁰⁷

Sus victorias en Nápoles junto a su ausencia de la Península desembocarán en la formación de una corte humanista en esos territorios. En los territorios catalanes de la corona dejará a su esposa, María de Castilla, como lugarteniente.



Territorios de la corona catalano-aragonesa en tiempos de Alfonso

Los favores a los *remensas* y las leyes elaboradas contra los “usos”, la presencia de consejeros castellanos y la política de recuperación de las tierras reales, crearán tensiones entre los gobernantes catalanes, que realmente deseaban los cargos principales para personalidades de la tierra, la independencia de la Real Audiencia de la Casa Real y la promoción de la Generalitat.

Además se desataría una rebelión en Mallorca que llegaría hasta la ciudad, obligando al rey a intervenir con soldados a sueldo.¹⁰⁸ La tónica en estas circunstancias será la de un rey que únicamente aparece en el reino con el propósito de solventar problemas de gran calibre.

La ausencia del rey no favorecerá a una reina regente que constantemente intentaba conseguir dinero de las cortes para un rey que en el fondo no favorecía a aquellos que las componían. El rey creía firmemente que sus conquistas beneficiaban al comercio catalán así que no comprendía las constantes negativas de financiación bélica que encontraba. La oligarquía además se vio apartada del gobierno de la ciudad de Barcelona cuando Galceran de Recasens, lugarteniente a favor de la reina, le quitó el poder a la Biga y se la dio a la Busca.

¹⁰⁷ BATLLE, 1999, p. 197-199.

¹⁰⁸ VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 114.

En 1455, además, se dictaría la sentencia que suspendía provisionalmente las servidumbres de los campesinos. Esto sumado a la gobernación de Juan de Navarra, carente de sutilezas y repleta de autoritarismo e intrigas, acabó fraguando en una oposición entre el rey y los estamentos que en las cortes de Barcelona del 1454 se hicieron irreconciliables.¹⁰⁹

Económicamente hablando el periodo de reinado de Alfonso fue de recuperación. Los sueldos y los precios parecían subir equitativamente en un contexto de bonanza para la agricultura y el comercio. Será durante esta época cuando ciudades como Valencia entrarán en un periodo de bonanza que mantendrán todo el siglo.¹¹⁰ Pese a todo algunos autores sitúan en este preciso instante el inicio de la decadencia económica sin remedio que alcanzará a Cataluña. No puede negarse también que el declive económico comenzará suavemente en 1425 a 1430 y ya no se detendrá, afectando a las actividades del sector secundario y terciario, actividades que en definitiva eran la especialidad de Cataluña.

La gran industria lanera de Barcelona perderá a partir de entonces la mitad de su volumen en base a la caída de la demanda mediterránea y la carencia del tráfico exterior.¹¹¹

LA BUSCA Y LA BIGA: RETRATO DE UN CONFLICTO SOCIAL DE BASE ECONÓMICA

A nivel general, a lo largo de todo occidente, el siglo XV fue una centuria marcada por las crisis municipales y la ciudad de Barcelona no fue menos. Esta tendencia general se plasmó en nuestras tierras con el conflicto entre la Busca y la Biga, las dos facciones sociales en las que se dividió la ciudad.

La Biga era la imagen de la oligarquía urbana, formada básicamente por los grandes mercaderes y los rentistas, relacionados a la nobleza y la jerarquía eclesiástica, que controlaban la Generalitat.

La Busca en cambio, dirigida por Ramon Guerau, representaba a los mercaderes, artesanos y menestrales. Esta sección social buscaba que las estructuras municipales se democratizaran en un mayor grado e impusieran medidas proteccionistas que a su modo de ver solucionarían la fuerte crisis económica. Llegaron a crear el "*Sindicat dels Tres*

¹⁰⁹ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 152-156.

¹¹⁰ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 162.

¹¹¹ NADAL; WOLFF, 1992, p. 63.

Estaments i Poble de Barcelona” de mucho poder, hasta que sus dirigentes fueron apropiadamente eliminados por el sector contrario.¹¹² Las políticas de devaluación económica no hicieron mas que aumentar el abismo entre estos grupos sociales, ya que la Busca deseaba la devaluación monetaria para evitar la fuga de dinero, pero la Biga temía que esto afectara a el poder económico que le conferían las rendas.¹¹³

En este momento corremos el peligro de inconscientemente analizar el problema desde los postulados del mundo actual. La crisis económica que marcó el siglo XV catalán es una realidad extremadamente compleja en la que los programas políticos se aplicaban en base a las circunstancias inmediatas y para solucionar problemas presentes. Lo cual choca por completo con la tendencia de la política económica actual, cuya base principal son las ideologías y los planes de futuro, incluso a largo plazo.¹¹⁴

JUAN II (1398-1479)

Juan II, el hermano del anterior rey, se conocerá como un sucesor fuerte e inteligente pese a sus problemas, que consiguió reforzar la monarquía y recortar competencias a la Generalitat.¹¹⁵ Todavía infante, fue casado con Blanca de Navarra en 1420. De este matrimonio nacerá Carlos, Príncipe de Viana, que ante el fallecimiento de su madre tenía sus esperanzas puestas en el trono de Navarra. Su padre, que había sido nombrado lugarteniente de la corona en Cataluña por su hermano el rey, se lo arrebató, abriendo esto la puerta al resentimiento entre padre e hijo, una puerta que solo se cerraría a través de la guerra y la muerte.¹¹⁶

A la muerte de Alfonso el Magnánimo sería declarado rey como Juan II, y se decantaría por apoyar a la Busca, así como al movimiento *remensa*. La poderosa oligarquía instalada en Barcelona, viendo peligrar sus privilegios, apoyaría incondicionalmente al primogénito del monarca. El enlace del rey con Juana Enríquez y la obvia predilección del rey por su hijo en común, Fernando (1452-1516), no mejoró las cosas.

¹¹² VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 116.

¹¹³ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 184.

¹¹⁴ AURELL I CARDONA, 1996, p. 323.

¹¹⁵ NADAL; WOLFF, 1992, p. 303.

¹¹⁶ VV.AA.: *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa SA, 2000.

Económicamente Cataluña entró en un período de crisis aguda que duraría hasta finales de siglo, con la caída de la producción y de los precios. Todo ello contrastaba con las circunstancias de la mayoría de países europeos de ese momento.¹¹⁷

Carlos, en 1460, regresaría a tierras catalanas después de haber estado ausente o exiliado bajo protección, pero su padre estimó como una traición el que recibiera por su parte a los emisarios de Castilla.¹¹⁸ Una falsa carta fue encontrada en posesión del Príncipe Carlos y fue encarcelado, y pese a que el rey accedió a liberarlo, se desató la guerra entre él y la nobleza.

Para cuando las tensiones políticas se calmaron, se liberó a Carlos, pero con la Concordia de Vilafranca del Penedès en 1461 se le impidió volver a entrar en tierras catalanas sin el permiso del *Consell*. El Príncipe Carlos moriría ese mismo año, y las sospechas de asesinato salpicarán al rey haciendo estallar la guerra civil en 1462.¹¹⁹

LA GUERRA CIVIL (1462-1472)

Los dos bandos de la guerra quedan totalmente definidos por los conflictos anteriormente explicados. En un primer momento en el bando real encontraremos al infante Fernando, que junto con su madre serán protegidos por la facción *remensa* de los ataques de la Generalitat en alianza con Enrique IV y Pedro de Portugal, a los que se les ofrecerá la corona. El rey por su parte intentará desvanecer esta ofensiva uniendo sus fuerzas con sus aliados franceses.

En el primer periodo de guerra (1462-1463) Juan supo mantener el conflicto a su favor ya que Enrique IV decidió no tomar partido ante el peligro de una guerra civil en sus propios territorios. Durante un segundo periodo (1463-1466) Juan siguió imponiéndose, ya que, pese a que el bando contrario al monarca ofreció la corona a Pedro de Portugal, este murió en 1466 sin éxitos militares que lo avalaran. Será en este momento en el que se comenzarán a ver las primeras deserciones en el bando contrario.

Por último, en el postrer periodo, de 1466 a 1472, las cortes ofrecerán de forma desesperada la corona a Renato I de Provenza, consiguiendo así que Francia interviniera en la guerra.¹²⁰ El conflicto avanzó y Juan acordó de forma muy inteligente el enlace entre su hijo Fernando y la infanta Isabel de Castilla (1451-1504). Este hecho giró la

¹¹⁷ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 162.

¹¹⁸ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 157.

¹¹⁹ VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 118-119.

¹²⁰ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p.158-159.

moneda y le convirtió de nuevo en el bando preponderante, dado que le granjeaba los favores de Castilla, así como de Aragón y Valencia. Los franceses se habían aliado con la Generalitat, pero poco pudieron hacer ante la campaña de 1470.

El 1472, después de diez largos años de guerra civil, llegaría la paz de Pedralbes, con la que se volvería a la situación política anterior a la Concordia de Vilafranca. El país quedaría definitivamente hundido económicamente, con paro, crisis del gran comercio, migración de capitales, emigración, despoblamiento y quiebra del sistema financiero en definitiva.¹²¹

Cataluña había quedado más que desgastada, con los mismos problemas enquistados de antes de la contienda y con menos territorios, ya que los Anjou aprovecharon la debilidad para anexionarse los condados del Rosellón y la Cerdaña.¹²²

Los análisis realizados al *Peritatge*, el impuesto que por aquel entonces servía para medir el movimiento mercantil en el puerto de Barcelona, hablan por sí solos, la crisis industrial y comercial había llegado a su clímax, y sería seguida por una crisis agraria que comenzaría ya en 1462.¹²³

FERNANDO II (1452-1516)

La llegada de Fernando II establecerá un periodo general de pacificación, o al menos de voluntad de ella, así como de recuperación económica. Se encontrará en 1480 con los mismos problemas que se encontró su padre al acceder al trono: la cuestión de la recuperación del Rosellón, la cuestión *remensa*, una Generalitat sin fuerza, la agricultura destruida, el desorden monetario y la subsiguiente caída de la *Taula de Canvi*, la decadencia del comercio internacional y el pactismo que se le volvía a imponer,¹²⁴ pero las medidas que asumió fueron eficaces, como demuestra la historia de los dos siglos posteriores.

Respecto al problema con los *remensas* en un principio, y para afianzar su poder como rey, tuvo que ceder ante la nobleza. El rey les permitió reunirse para intentar solucionar sus problemas, pero los nobles por su parte se encargaban de impedir y boicotear esas reuniones. La rebelión de aquellos que en su día le protegieron no tardaría en llegar de la mano de Pere Sala.

¹²¹ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p.163.

¹²² VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 120.

¹²³ NADAL; WOLFF, 1992, p. 64.

¹²⁴ BATLLE, 1999, p. 208.

Con su buen hacer en política conseguirá establecerse como un mediador entre las partes, nombrando a Iñigo López de Mendoza¹²⁵, sin posicionarse claramente por ningún bando. Estallarían la que se conocería como la segunda guerra *Remensa*, pero Fernando consiguió la derrota de los *remensas* en Gerona el 1485 así como la abolición de los malos usos en 1486 con la llamada Sentencia de Guadalupe.¹²⁶

Estas medidas promovieron una estabilidad las tierras catalanas, sin eliminar las herramientas que los señores medievales tenían para mantener su propio estatus. Estableció un pactismo moderado entre la corona y las instituciones culminado en 1494 con la creación del Consejo Supremo de Aragón.

Tuvo problemas para implantar la Inquisición en tierras catalanas, pero consiguió por vía diplomática la recuperación de los deseados Rosellón y Cerdeña el 1493 a cambio de su neutralidad política.

Un tema que no puede dejar de mencionarse es el relacionado con el descubrimiento de América, cuyo acceso libre junto con todos sus subsiguientes beneficios quedarían restringidos únicamente a los habitantes de Castilla.¹²⁷

Los relatos de algunos personajes como el del mercader Hyeronimus Münzer de Núremberg, en su obra *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam*, que viajó en 1494-1495 por España y Portugal,¹²⁸ nos muestran medio siglo de decadencia mercantil de Barcelona aprovechada por Valencia para establecer su preponderancia y sellada con la huida masiva de los mercaderes judíos establecidos en los puertos a causa de los estragos de la Inquisición. Barcelona acabará pareciendo una ciudad muerta en comparación con lo que antaño fue, definitivamente abandonada por su rey.¹²⁹

Con el fallecimiento de Isabel la Católica y el inicio del nuevo siglo comenzaría una época políticamente turbulenta después de la cual, con Carlos I ya en el trono, Cataluña había perdido todo poder, convirtiéndose en un pequeño trozo del territorio imperial, finalmente olvidado a la sombra de la gran corte castellana, que veía comenzar por aquel entonces sus siglos de oro.¹³⁰

¹²⁵ BATLLE, 1999, p. 210.

¹²⁶ VV.AA.: *Historia de Cataluña*, 1992, p. 122-123.

¹²⁷ BATLLE, 1999, p. 213.

¹²⁸ MÜNZER, JERÓNIMO: *Viaje por España y Portugal (1493-1494)*, ed. Colección Almenara, (trad. Padre José López de Toro), Madrid, 1951.

¹²⁹ NADAL; WOLFF, 1992, p. 64.

¹³⁰ NADAL; WOLFF, 1992, p. 306.

EL COMERCIO DURANTE EL SIGLO XV

En muchas ocasiones los análisis historiográficos dan por sentado o ignoran la importancia del comercio para la sociedad del momento, y en las síntesis históricas vemos muchos de estos factores explicados de pasada a la sombra de los sucesos económicos y políticos. En nuestro análisis previo no deseamos que así sea, ya que no debemos ignorar que, a través de las conexiones con otras culturas, establecidas por los mercaderes, llegaron hasta estas tierras nuevas formas de pensar, ancladas en una red de influencias a la que también Cataluña pertenecía. Es por ello que, si no entendemos el lugar de Cataluña en toda esta red de influencias internacionales, y la mayor o menor preponderancia de las ideas o modas procedentes de las diferentes partes de Europa y el Mediterráneo, no comprenderemos la visión global que requiere el estudio que juntos habremos de iniciar en breves páginas.

Como todos sabemos, una red de vías de comunicación adecuadamente establecidas y protegidas es la base de un buen comercio. Durante la Edad Media este tipo de circunstancias favorables distaban de acercarse a la realidad, especialmente en lo relativo al viaje por tierra. A la altura del siglo XV los caminos terrestres estaban infestados de bandoleros por una parte y de peajes señoriales por la otra. Hemos de tener en cuenta que en aquellos momentos era imposible realizar un desplazamiento por tierra a más de 70 kilómetros por día, por ejemplo, la tarea de atravesar Francia llegaba a ocupar 20 días. Por ello, tanto por la rapidez como por su mayor seguridad, los comerciantes se inclinaban mayormente por las vías acuáticas, tanto las fluviales como las marítimas.¹³¹

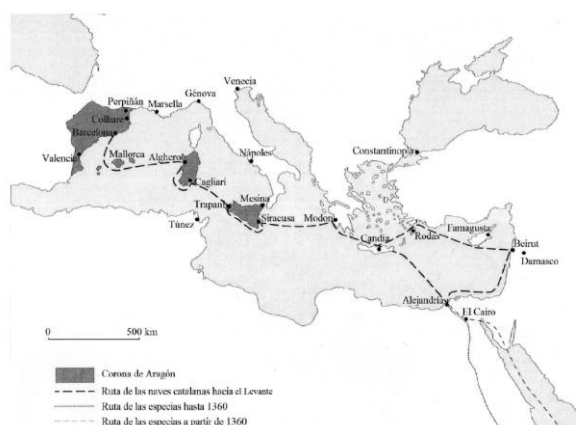
El comercio marítimo fue uno de los puntos fuertes de la Cataluña del siglo XV y se mantuvo activo y en forma hasta bien entrada la mitad de siglo. Entre 1360 y 1370 hubo un aumento exponencial en las inversiones en naves nuevas. Durante el siglo XV las naves de tonelaje medio y grande del siglo pasado dejaron paso a un nuevo tipo de nave que pese a ser más pequeña aumentó en gran número. Esto no tardó en situar a Barcelona como un centro comercial al nivel de Génova y Venecia. El comercio se vio potenciado al amparo del buen trabajo de la diplomacia catalana y del beneplácito de los monarcas, que, con el objetivo de proteger esta actividad tan lucrativa promocionaban las buenas relaciones, por ejemplo las establecidas con los sultanes mamelucos.¹³²

¹³¹ VALDERÓN, 2007, p. 58-61.

¹³² COULON, 2005, p. 165-167.

La crisis también lo afectó como a muchos otros sectores. Las primeras medidas proteccionistas vendrían ya en 1345 con las limitaciones en los seguros de las embarcaciones extranjeras.

Los negocios de los mercaderes catalanes se desarrollaron muy bien en el oriente mediterráneo, la flota catalana llegó a puertos tan distantes como Damasco, Beirut, Rodas o Alejandría. A estos puertos se exportaban desde Cataluña mercaderías preciosas que en un principio fueron extraídas de tierras de la corona como son el oro, que se extraía de los yacimientos sardos, o los corales.¹³³ En estos recorridos de largo alcance no se disponía de una red real de puertos afiliados de forma comprometida y organizada como podríamos entenderla en la actualidad, simplemente establecieron una línea de navegación a través de puertos insulares que les facilitara el recorrido a las ciudades que realmente interesaban por las materias primas que allí se conseguían. En realidad, los venecianos disponían de más puertos en ese respecto, y en 1412 llegaron incluso a Barcelona, donde se les ofrecía paño de lana de calidad.¹³⁴



*Mapa explicativo de las rutas de las naves catalanas en el Mediterráneo durante los siglos XIV y XV;*¹³⁵

Es fácil ver a través de los diferentes estudios elaborados que Barcelona estaba bien situada en la “interfaz”¹³⁶, como algunos la llaman, de las redes comerciales de larga distancia del momento. En 1422 se asiste a la prohibición de la importación de tejidos extranjeros, que no funcionará, como veremos en próximos apartados de este estudio. Se iría limitando la embarcación de mercaderías extranjeras en el puerto de

¹³³ COULON, 2005, p. 168.

¹³⁴ COULON, 2012, p.150-152.

¹³⁵ COULON, 2012, p. 151.

¹³⁶ COULON, 2012, p. 162.

Barcelona hasta que finalmente en 1447 se verán medidas de desesperación ante la crisis, como fue la expulsión de los mercaderes florentinos del conjunto de la corona.

Sabida es la eterna enemistad medieval entre genoveses y catalanes, que se disputaron constantemente la dominación de las rutas mercantiles. Los genoveses acabarían por aliarse con Castilla, que también tenía una marina en el Mediterráneo.¹³⁷

La guerra esparció a los mercaderes entre los dos grupos dominantes de la Busca y la Biga. En esta división social no debe entenderse la Biga como un grupo al margen de esta clase social ya que los grandes mercaderes, en cuyas manos se encontraban las grandes rutas comerciales a lo largo y ancho del Mediterráneo compartían ideas con ellos. En definitiva, se trataba de una pugna entre el modelo de vida especulativo y rentista de los mercaderes acomodados y el modelo de vida y economía emprendedora y productiva de los mercaderes viajeros.¹³⁸

Durante el reinado de Fernando II se intentó el llamado “*redreç de la Mercaderia*” a partir de 1481, con la implantación de aranceles de aduanas, leyes de navegación, y las medidas de carácter fiscal y proteccionistas que tanto habían sido reclamadas. Toda esta serie de cambios no serían más que el precedente de la política mercantilista que se extendería por toda Europa durante el siglo XVI.¹³⁹

La tendencia general después de la guerra civil fue a la progresiva pérdida de la entrada de mercaderes con iniciativa en la ciudad. Barcelona vivirá mayoritariamente de espaldas al mar a partir de ese momento, desde la época moderna hasta inicios de la contemporánea.¹⁴⁰

LA ECONOMÍA

Debemos comentar brevemente un atisbo general de la economía del siglo que ya hemos ido mencionando en detalle en nuestra síntesis de los diferentes reinados.

El gran título económico que muchos darían a este siglo después de haber leído las últimas secciones de este análisis quizás sería “Crisis” pero ya son muchas las voces que discrepan de esa visión catastrofista elaborada por Vicens Vives a mediados del

¹³⁷ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 165.

¹³⁸ AURELL I CARDONA, 1996, p. 316.

¹³⁹ NADAL; WOLFF, 1992, p. 305.

¹⁴⁰ AURELL I CARDONA, 1996, p. 288.

siglo pasado¹⁴¹. Algunos autores aseguran que la documentación y las fuentes sí apuntan a una desaceleración muy marcada del sistema económico de la corona, pero en una fluctuación lineal, mas naturalizada y menos catastrófica de lo que en ocasiones se desea ver.

La actitud de los mercaderes al respecto de la supuesta crisis no ayudará ya que se establecerán casi como los principales promotores de la especulación financiera. La mayoría de los mercaderes catalanes actuó sin un norte claro, dando preferencia general a los intereses personales por encima de los colectivos, siendo esto una clara muestra de la disgregación social general y específica social de este grupo.

Los mercaderes acomodados parecieron mucho más interesados en granjearse puestos de poder en el gobierno que en aplicar medidas con visión comercial de futuro. Por ello que se dice que al pasar el siglo la calidad de los mercaderes catalanes fue disminuyendo a favor de la pericia de los mercaderes italianos.¹⁴²

Por otra parte, la política monetaria aplicada por los reyes tampoco ayudó; monedas como el *croat* de plata o el florín de oro no consiguieron la confianza de la población. Esto hizo que para mantener el valor del oro y la plata se entrara en una política de austeridad y proteccionismo, así como de devaluación de la moneda.

LA LENGUA CATALANA

La lengua catalana alcanzará durante el siglo XV la plenitud deseada de los siglos medievales. Se usará en todos los géneros literarios. Gracias a la preponderancia de Valencia, veremos un predominio de los autores valencianos, que en su mayoría escribieron en un finísimo catalán antiguo del que podemos disfrutar todavía en su medida en las reediciones actuales de sus obras.

No debemos olvidar por otra parte que el papa Borgia fue súbdito de tierras catalana-aragonesas y como consecuencia instauró el catalán en la corte pontificia.¹⁴³

LA FORMACIÓN

Respecto a la formación general se ha de decir que era extremadamente baja. La universidad llegó un tanto rezagada y únicamente con tres facultades. La mayoría de

¹⁴¹ VICENÇ VIVES, JAIME: *Evolución de la economía catalana durante la 1ª mitad del siglo XV, IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Publicaciones de la institución Fernando el Católico, Palma de Mayorca, 1955.

¹⁴² AURELL I CARDONA, 1996, p. 325-376.

¹⁴³ NADAL; WOLFF, 1992, p. 94-95.

estudiosos de la corona catalano-aragonesa se trasladaban a Montpellier para cursar sus estudios universitarios. La primera de las universidades llegaría a Lérida el 1289, a esta seguiría la de Perpiñán en 1319, la de Huesca en 1348, la de Gerona en 1440, la de Barcelona finalmente en 1450 y la de Zaragoza en 1474.

La formación religiosa de los laicos era además tremendamente deficiente: prácticamente se basaba en el conocimiento de tres oraciones: el Ave Maria, el *Pater Noster* y el Credo.¹⁴⁴

RELIGIÓN

Durante este siglo veremos un cambio en la política religiosa de los monarcas. Este cambio se verá gestado por la presión popular, que centrará sus odios y la tensión de la crisis sobre los grupos con diferente religión. La coexistencia hasta el momento medianamente pacífica que se había dado entre las tres grandes religiones monoteístas se verá definitivamente rota y de manera brutal.

Todo esto se plasmará definitivamente en la expulsión de los judíos en 1526 y la posterior implantación de la Inquisición. Se expulsaron 50.000 judíos de las tierras catalano-aragonesas.

LA CREACIÓN LITERARIA

La producción literaria, como en todas las épocas, será una imagen viva de los sucesos del momento. Durante el siglo XV las lecturas de la aristocracia giraban en torno a una cantidad cada vez más igualada de libros profanos y religiosos. Las lecturas se vuelven cada vez más laicas y también a través de estas producciones literarias podemos ver bien retratada las piezas de indumentaria del momento.

En general y a modo de resumen podemos decir que los libros de caballerías se van a imponer, en detrimento de la lectura sobre libros de espiritualidad. Pese a todo sí veremos una mayor proliferación de libros dedicados a vidas de santos, imagen propia de la *devotio moderna* que traían los nuevos aires de siglo. Por último decir que la historiografía como género en sí mismo también entrará con fuerza¹⁴⁵

La poesía catalana aunarà una multitud de influencias diferentes que enriquecerán su labor. Los poetas por una parte recibirán la influencia medieval de la

¹⁴⁴ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 303-311.

¹⁴⁵ AURELL I CARDONA, 1996, p. 28-31.

poesía trovadoresca y la obra de Ausiàs March, pero también las influencias italianas y francesas. La poesía narrativa en cambio todavía mantendrá el gusto por los temas artúricos y las historias del refinado amor cortés. Respecto a la prosa narrativa hemos de admitir que este será el gran siglo de la novela caballeresca catalana, con obras insignia como *Curial e Guelfa* o *Tirant lo Blanc*, con aproximaciones más realistas al tema, incluso desde el lado humorístico.¹⁴⁶

Las referencias a las que podemos atenernos para reconstruir este periodo y la información que de él nos interesa, conciernen tanto a la historiografía como a la literatura. Durante el siglo XV Pere Tomic sería máximo representante de la historiografía medieval, con su *Histories e conquestes dels reis d'Aragó e Comtes de Barcelona* que aparecería en 1438 y que presenta los hechos históricos desde una óptica extremadamente monárquica. En cambio, la historiografía humanista, con su punto de vista aristocrático, traerá obras diferentes de la mano autores como Joan Margarit, Jeroni Pau o Pere Miquel Carbonell.

En el campo de la literatura podemos repasar aquellos autores extensamente conocidos actualmente como Francesc Eiximenis, moralista leído a principios de siglo, que pese a no ser muy original en sus ideas condenatorias nos da unas descripciones muy interesantes. Sus libros serían los primeros publicados en la imprenta, además se estableció como uno de los más leídos, estando incluso en las bibliotecas de los mercaderes hasta la segunda mitad del siglo XV. Fue, en definitiva, al igual que Ausiàs March pero en otro contexto, uno de los últimos escritores medievales y uno de los primeros renacentistas.¹⁴⁷ A finales del siglo XIV los contactos de Cataluña con Italia habían favorecido que el humanismo y sus ideas penetrasen en nuestras tierras, creando movimientos de reacción, como muestran las obras de san Vicente Ferrer, que defendió incansablemente el pensamiento medieval. La poesía trovadoresca y la literatura basada en el amor cortés también establecerán las novedades de una literatura que como la obra de Bernat Metge no tiene más que intenciones literarias de auto reafirmación, como *Lo Somni* (1398).

Ausiàs March (1397-1459) será de los primeros en hacer una producción literaria a medio camino entre el humanismo y las ideas medievales. La ascensión de Valencia como ciudad potencial desde el punto de vista económico también se verá

¹⁴⁶ NADAL; WOLFF, 1992, p. 114, 115.

¹⁴⁷ AURELL I CARDONA, 1996, p.185, 186.

reflejada en la nueva preponderancia de escritores valencianos como Joanot Martorell y su obra *Tirant lo Blanc*, muestra de la idealización de una nobleza que por aquel entonces ya estaba en decadencia. Jaume Roig nos brindará su *Espill o llibre de les dones* que definirá una visión misógina de las mujeres a través de sus aventuras, así como una negación del arquetipo del caballero. Sor Isabel de Villena se establecerá como la única mujer del grupo, con su *Vita Christi*, una obra que casi se establece como una respuesta a la misoginia de Jaume Roig. Finalmente, y como cierre al grupo, encontraremos a Joan Roís de Corella que se establecerá como el máximo representante de la prosa de estilo valenciana en unas obras a las que ya podemos designar casi como plenamente renacentistas.¹⁴⁸

EL VECINO REINO DE CASTILLA

Lo primero que llama la atención respecto al reino de Castilla es que, a diferencia de la corona catalana-aragonesa, conservará su vitalidad demográfica durante todo el siglo.¹⁴⁹ Mientras que en Cataluña se producirá una tragedia económica, en Castilla todavía se conservará una vitalidad que proporcionará un periodo de estabilidad entre 1400 y 1430, pese a la inflación descontrolada que alcanzó hasta 1470. Incluso en las luchas sociales del momento Castilla mostrará movimientos menos acentuados que en Cataluña. La lucha anti-señorial se mostrará en mucho menor grado, únicamente en ejemplos puntuales diseminados a lo largo de su territorio.¹⁵⁰ Respecto a la política religiosa, marcada por la mano de hierro de Isabel la Católica, verá la expulsión de los judíos y la introducción de la Inquisición.

¹⁴⁸ AVENTÍ; SALRACH, 1998, p. 168-173.

¹⁴⁹ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 280.

¹⁵⁰ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 286.

6. LA INDUMENTARIA FEMENINA SEÑORIAL CATALANA DEL SIGLO XV

6.1 LA SOCIEDAD NOBLE DE LA ÉPOCA

Llegó el momento de analizar el estamento social cuya indumentaria estudiaremos. La nobleza es un grupo social fascinante, con unos comportamientos específicos que buscaban unos objetivos muy concretos. El uso de la indumentaria será un medio y una muestra de este tipo de objetivos y deseos buscados. Por ello a continuación se analizará el carácter, las costumbres y la vida cotidiana de este estrato social. Entendiendo sus preocupaciones, sus objetivos y, sobretodo, la imagen de si mismos que deseaban proyectar, tendremos la base adecuada para comprender el porqué de las modas que analizaremos en detalle.

Durante el siglo XIV en Cataluña encontramos un amplio grupo de hasta treinta y cinco familias que estaban activas en las cortes a través de cincuenta representantes, que ocupaban su tiempo en conseguir altos cargos de gobierno y al servicio del rey. Entre ellos encontramos condes, vizcondes y barones, además una segunda capa de baja nobleza formada por caballeros, los llamados *donzells* y los hombres de *paratge* – payeses ennoblecidos con el privilegio de pertenecer al sector militar-. Esta segunda capa conformaría un grupo de unas mil familias, que no disponían de gran influencia y que en realidad se desarrollaba por y para la nobleza de primer rango.

Esta alta nobleza, no contenta solo con el poder, también ansiaba el prestigio social, un tema que llegará a ser su gran obsesión. Por ello gastará tiempo y recursos en marcar diferencias con el resto de los estamentos. Este sentimiento de superioridad se mostrará a través de toda la elaboración de la heráldica, un uso profuso de objetos de oro en todos los ámbitos posibles de la vida, el color rojo como distintivo, y la búsqueda del exceso en todas sus manifestaciones posibles, desde el alimento hasta la las reglas de la corte o la indumentaria: todos ellos símbolos propiamente externos.¹⁵¹

¹⁵¹ BATLLE, 1999, p. 257.

A lo largo del siglo asistiremos a un proceso de desaparición de la vieja nobleza, sorprendentemente a expensas de los monarcas, que en su voluntad de controlarla promocionaron mayoritariamente a la media nobleza. Será durante la época de los Trastámara cuando desaparecerá la mayoría de estos linajes antiguos, sobreviviendo tan solo el 4% de ellos.

Durante el reinado de Isabel y Fernando los elementos superiores de la nobleza como condes, vizcondes, barones, magnates y ricoshombres, comenzarán a confundirse. Pese a todo, esta clase social crecerá ligeramente durante esta última parte del siglo. En Cataluña, por ejemplo, los reyes concederán títulos como “noble del principado de Cataluña” “nobleza de Cataluña” o “noble del condado de Cataluña”.¹⁵²

LOS IDEALES CABALLERESCOS:

Esta nueva nobleza, deseosa también de aparentar un gran pasado y consciente del prestigio otorgado a las grandes y antiguas casas de la vieja nobleza, promoverá la elaboración de extensos estudios genealógicos a lo largo de todo el siglo para justificar la pureza de su sangre y estirpe.¹⁵³ Parece ser que durante el siglo XV se extendió la moda de buscar ancestros notables en los linajes más preponderantes de la nobleza. A nivel español, por ejemplo, los Mendoza hicieron entrever en los documentos que eran descendientes del mismísimo Cid el Campeador.¹⁵⁴

Joanot Martorell cuando explica a mitad de su obra *Tirant lo Blanc* cuáles son los mayores bienes de la naturaleza nombra como primero y más importante el “gran linaje”:

“CXIII. *Los béns de la natura:*
- *Lo primer és el gran llinatge, lo segon és granea e bellesa de cos, lo tercerés gran força, lo quarté s gran llaugeria, lo cinquè és sanitat de cos, lo sisè és clara e bona vista, lo setè és clara e bona veu, l’huítè és jovent e alegria.*”¹⁵⁵

Prueba física de esta moda del linaje son los azulejos con heráldica familiar, como los que se conservan en el Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid, en el Museu de Ceràmica de Barcelona y en otras instituciones catalanas y valencianas.

¹⁵² BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 327.

¹⁵³ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 291-295.

¹⁵⁴ YARZA, JOAQUIN: *La nobleza ante el Rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, ed. Viso, Madrid, 2003, p.15.

¹⁵⁵ MARTORELL, Vol. I 1984, p. 412.

Otra prueba más de la extensión de los ideales caballerescos en la clase dirigente del momento es el culto especial que recibía san Jorge en nuestras tierras. San Jorge fue el santo caballero en definitiva y la nobleza lo estableció como representante propio, imagen de su propia alma. Se conservan pocos retablos dedicados a este santo, pero su culto, tan ligado a la monarquía y la nobleza, todavía puede percibirse en obras como el retablo de San Jorge de Bernat Martorell o el frontal de San Jorge de Antoni Sadurní. Este tipo de obras, como era de esperar, fueron financiadas por militares, caballeros y personajes de la realeza. La Diputació General de Cataluña lo adoptó como patrón, y las Cortes Generales en 1456 establecieron el 23 de abril como festividad del mártir de los caballeros.¹⁵⁶

Se le menciona en las novelas: cuando Güelfa le entrega su alcandora personal de impla a Curial, para que la lleve sobre la armadura, ella y la abadesa bordan sobre ella cuidadosamente cruces de San Jorge:

“La Güelfa... se n’entrà en una cambra petita e despullà’s tota nua, e pres l’alcandora d’impla que vestia e ... e entre ella e l’abadessa, ab la major cuita del món feren per l’alcandora, així per los pits com per les espatles d’alt a baix, creus de sant Jordi, e semblantment per les mànegues;”¹⁵⁷

LA PEQUEÑA NOBLEZA

Los *donzells* y los caballeros, que ya hemos mencionado anteriormente, subsistirán a base de unas rentas mucho más reducidas que la alta nobleza, producidas normalmente por un pequeño castillo y sus escasos territorios adyacentes. La renovación de este estrato dentro de la nobleza se efectuaba a través de los servicios efectuados a favor del monarca. El término *donzell* es originario de los caballeros sin armas y en realidad Cataluña despuntó por ser una zona en la que este tipo de pequeña nobleza aumentó, siendo muy común en la zona norte. Por lo general fueron hijos segundos, sin recursos a los que acceder, ni tampoco esperanzas de entrar en las órdenes de caballería. Representan el estado más bajo de la clase nobiliaria, casi rozando la plebe.¹⁵⁸

¹⁵⁶ MACIAS, GUADAIRA; CORNUDELLA, RAFAEL: “Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi: del retaule als brodats”. En *Locus Amoenus*. (Bellaterra), Universitat Autònoma de Barcelona, 11 (2011/2012), p. 24.

¹⁵⁷ ANÒNIM, 1979, p. 86.

¹⁵⁸ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 327-330.

Nadal y Fábregas asegura que, pese a todo, en tierras catalanas a los llamados *curials* se les permitía vestir de forma similar a la alta nobleza, desde los tiempos del rey Pedro el Ceremonioso.¹⁵⁹ Esto significa que no tendrían problemas ante la ley por vestir sedas y pieles. Si la baja nobleza disponía de esta permisividad, podemos hacernos una idea de los extremos a los que debía llegar la alta nobleza.

LA SITUACIÓN EN CASTILLA

Joaquín Yarza explica que el siglo XV Castilla asistirá a uno de las grandes épocas de la nobleza de linaje, en especial a partir de la década de 1430. Nombres de familias harto conocidos como los Pimentel o los Suárez establecerán alianzas mutuas con el fin de influir sobre una corona debilitada, a la vez que aparecieron nuevos linajes. La nueva nobleza castellana se fraguó a partir de individuos con habilidad y capacidad que tomaron provecho de las circunstancias para entrar en la administración real del reino y granjearse los favores del monarca.¹⁶⁰

Los ideales caballerescos que en nuestras tierras veremos representados por los textos de *Tirant lo Blanc* o *Curial e Güelfa* se verán también reflejados a nivel castellano a través de textos como los de Alonso de Palencia o Diego de Valera.

Con la unión de Fernando e Isabel la suerte de las casas nobles de ambas coronas se verá igualada, ya que durante el reinado de Fernando II el monarca haría una política de asimilación de la nobleza catalana a la castellana promoviendo los enlaces matrimoniales entre la aristocracia de ambos reinos, consiguiendo así uniformizar esta clase social y mantenerla en deuda con la monarquía.¹⁶¹

LA VIDA COTIDIANA DE LA NOBLEZA

Los castillos

Los castillos de la nobleza en un principio eran en baluartes de protección frente al enemigo, pero al final de la Edad Media se instauró una nueva tipología de castillos, formados en torno a un jardín. Estos castillos nuevos ya no necesitaban defender unas tierras recién conquistadas, así que fueron construidos en zonas más cercanas a la

¹⁵⁹ BATLLE, 1999, p. 260, 261.

¹⁶⁰ YARZA, 2003, p. 13.

¹⁶¹ BATLLE, 1999, p. 258.

ciudad, o en valles de fácil acceso. Una de las funciones del castillo era guardar el tesoro amasado por la familia noble durante generaciones.¹⁶² Finalmente, este tipo de edificaciones serían abandonadas al cuidado de la baja nobleza, ya que la alta aristocracia terminó por trasladarse a los palacios que poseían en la ciudad.¹⁶³

Pese a ello, durante el siglo XV los castillos, a partir de los episodios que vemos descritos en la documentación, siguen siendo un espacio militar, a la vez que el domicilio fijo de muchas familias nobles y el centro de una hacienda agropecuaria. En tiempos de guerra siempre fue un lugar adaptado para el confort del noble, con cierto lujo y refinamiento. En él las damas de la nobleza pasaban la mayor parte del invierno en confortables camas y el verano en los jardines.¹⁶⁴

Las ocasiones para mostrar la riqueza de la indumentaria:

“E aquesta mala prudència dampna molt mesquí huy en lo món, en quant no han cura sinó solament, per quina-que via puxe haver diners e roba;”¹⁶⁵

-Francesc Eiximenis.

Era habitual la práctica de “vivir noblemente” o en “hábito de caballero”, términos que designaban el día a día de la ostentación de los grandes nobles, con costumbres como por ejemplo pasear a caballo por la ciudad seguidos de sus criados, ocupar asientos prominentes en la iglesia y demás. Su poder en las ciudades fue lo suficientemente grande como para que el rey realmente no pudiera hacer frente a los nobles a nivel local. En perseguir este fin muchos intentaron impedir un patriciado urbano que en la práctica se apoderó en parte del gobierno de Barcelona.¹⁶⁶

El gasto en moda, como veremos más adelante, era una dinámica imprescindible en el modo de ostentación de la vida de los nobles, no solo en Cataluña sino en toda Europa, tanto es así que en Venecia, ya a principios del siglo XVI y en vistas a toda la legislación suntuaria que se había debido hacer, las autoridades declararon oficialmente

¹⁶² YARZA, 2003, p. 78.

¹⁶³ BOLÒS, 2000, p. 29.

¹⁶⁴ VINYOLES, 2005, p. 82-83.

¹⁶⁵ EIXIMENIS, (vol. I) 1981, p. 226.

¹⁶⁶ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 330, 333.

que el cambio de las modas se había convertido en “lo más perjudicial para los recursos de caballeros y ciudadanos”.¹⁶⁷

Bernat Metge, escandalizado, hablaba de esta manera sobre los retardos comunes entre los caballeros a la hora de acicalarse adecuadamente:

*“¿Saps de qui pot hom bé dir això? Certament dels hòmens, qui en la vintena part de mija hora deurien ésser vestits e arreats per eixir de casa, e en botonar lo jupó, tirar les calces ..., trigarán per espai de tres hores. Puis farán mostra de llur cos, sutze dins per vicis, e bell defora per vestedures solemnes.”*¹⁶⁸

Semejante preocupación por la ropa, que Bernat Metge propone como origen de la aún peor preocupación femenina por el mismo asunto, respondía a la cada vez mayor importancia concedida a la ropa.

Las grandes familias nobles estaban realmente obsesionadas en aumentar su patrimonio.¹⁶⁹ Esa acumulación de riquezas en oro, plata, piedras, objetos de valor y tierras también era un estandarte que dichas familias buscaban ostentar a toda costa, aunque eso les granjeara no pocas animosidades. Los momentos de exhibición más comunes para los nobles eran las fiestas, las procesiones o las entradas del rey o las personalidades eclesiásticas más importantes.¹⁷⁰ Francesc Eiximenis comentaba respecto al tema:

*“ne tenen grans pompes, les quals ensenyen en grans e vans mengars e lits, cavalcadures, companyes e vestits, tenents cans e auçells, e juglars, e compania...”*¹⁷¹

Uno de los momentos de cotidianidad donde mejor se mostraba el poder y se buscaba ostentar la riqueza era durante los ágapes, ya que era cuando más se mostraba la diferencia con los siervos. La calidad, el tipo y sobretodo la cantidad de comida que se servía en las mesas señoriales era un claro indicador de superioridad. Los nobles, por ejemplo, hacían ostentación a través de platos con grandes cantidades de carne. La cantidad ingente de alimentos que se colocaba sobre las mesas en este tipo de festines no era, ni de lejos, consumida en la realidad, pues respondía más a un ejercicio de

¹⁶⁷ NEWETT, M.MARGARET: “The sumptuary Laws of vance in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, en T.F. Tout y James Tait (eds.), *Historical Essays by Members of Owens Collage*, Manchester- Londres, Longmans Green and Co. , 1902, p. 247.

¹⁶⁸ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 250.

¹⁶⁹ YARZA, 2003, p. 77, 78.

¹⁷⁰ BATLLE, 1999, p. 406.

¹⁷¹ EIXIMENIS, Vol. II, 1981, p. 414.

afirmación del poder que a un menú real acorde a las cantidades necesarias para los comensales. Las sobras eran usadas y repartidas dentro de un ritual de importancia en el que primero los sirvientes y luego los pobres se beneficiaban de las sobras de la mesa del señor.¹⁷²

También se designaba la posición de aproximación a la nobleza en función del asiento de los invitados. La iluminación de la habitación se colocaba siempre en torno a la mesa del anfitrión, así como los mejores, más copiosos y más nutritivos platos. Por tanto, la colocación de las mesas determinaba el acceso o no a ciertos alimentos, así como a la luz, dejando claro cuantas personas quedaban más iluminadas y por tanto destacadas. En definitiva, la ubicación en la mesa era el reflejo cuidadoso de la realidad.¹⁷³

En el ambiente cada vez más preponderantemente urbano del siglo XV las ocasiones más deseadas eran las fiestas. En ellas las autoridades municipales llenaban la ciudad de color, música y espectáculo. En los séquitos y procesiones cada estrato social debía diferenciarse tanto por el orden o lugar que ostentaba dentro del cortejo como por el color de la vestimenta que llevaba.

En *Tirant lo Blanc* aparece una vívida descripción de la boda del rey con la infanta de Francia, con el correspondiente desfile en el que participaba el resto de los nobles:

*“Aprés del Rei venien tots los grans senyors, tots vestits de brocat o de xaperia, o de setí o vellut carmesí o domàs; e totes les dones casades anaven així vestides com los marits. Aprés venien tots los hòmens viudos, e les dones vídues, tots vestits de vellut negre, e tots los guarniments de les bèsties d’aquella mateixa color. Aprés venien totes les doncellez ab tots aquells qui no eren casats, e tots anaven vestits de blanc o de verd, sedes, brocats o de xaperia. E en cascun estat dels dits portaven grosses cadenes d’or e fermalls d’or, ab moltes perles, diamants e pedres de gran estima, e casco feia son poder d’anar lo més abillat que podia.”*¹⁷⁴

A todos ellos seguían los eclesiásticos, los pobres (vestidos por el rey como regalo), los oficiales reales y después las mujeres públicas, con guirlandas de flores o planta de murta en la cabeza para ser fácilmente reconocidas. Las prostitutas tenían

¹⁷² GARCIA MARSILLA, JUAN VICENTE: *La Taula del Señor Duc: Alimentació, gastronomia i etiqueta a la cort dels Duchs reials de Gandia*, ed. CEIC, Alfons el Vell, Gandia, 2010, p. 166, 167.

¹⁷³ GARCIA, 2010, p. 143, 156.

¹⁷⁴ MARTORELL, Vol.I, 1984, p. 75.

prohibido llevar mantos de cualquier tipo, las esclavas tenían prohibido usar colas, las viudas iban de color negro, y las casadas con la cabeza cubierta.¹⁷⁵

Un buen ejemplo de ello serían las justas que se organizaron en Barcelona con motivo de la llegada del rey Alfonso IV el 6 de agosto de 1424. Este *rench de junyir*, como lo mencionan los documentos, fue celebrado en la plaza del Born. Las justas eran muy comunes y no requerían de la presencia del rey para ser celebradas, a veces bastaba con conmemorar o celebrar el nombramiento de un nuevo caballero.

Entre las diferentes celebraciones en las que los nobles catalanes salían a la calle para ostentar sus riquezas encontramos: las justas, las celebraciones reales, las fiestas nupciales o de otro tipo, las celebraciones religiosas como las de Semana Santa, los fuegos de San Juan o la festividad del Corpus. Dicha fiesta era muy importante en Barcelona; también en Tarragona, en donde por aquel entonces se celebraba también de forma muy destacada la festividad de Santa Tecla.¹⁷⁶

Dado que la guerra y todo lo referente a lo militar era propio del estamento noble, éste se encargaba de ejercitar sus aptitudes militares en los torneos que tan frecuentemente se celebraban con cualquier excusa o pretexto, tanto es así que eran frecuentes los conocidos como “caballeros andantes”, que recorrían las tierras de torneo en torneo intentando sobrevivir con sus premios.

Cabe destacar que en este tipo de celebraciones era evidente una fuerte rivalidad entre la nobleza y la corona, para conseguir la fiesta más espectacular.¹⁷⁷

La realidad del constante gasto de los nobles en la ropa:

“cosa és devant Déu, e de la qual Britons e Francesos e puyts tots crestians portaran gran juy. Car sarrahins, hòmens e fembres, jamés no mudaren tayll de lurs hàbits, ne n fan excés ne vanitats; e crestians, tots anys, majorment francesos e Alamanys, Bretons e Anglesos, hòmens e fembres, muden tal e estil novell en lurs vestits e ornaments.”¹⁷⁸

La idea preconcebida de que en siglos pasados las modas pasaban más despacio que en la actualidad es totalmente errónea. Además el siglo XV en particular se destacó por producir unos diseños de moda en los que era extremadamente difícil reaprovechar las

¹⁷⁵ BATLLE, 1999, p. 407.

¹⁷⁶ BOLÒS, 2000, p. 138, 139.

¹⁷⁷ YARZA, 2003, p.13.

¹⁷⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 92.

piezas de tela usadas: detalles como los acuchillados, las mangas partidas, la proliferación de los girones y otros lo hicieron imposible, y lo cierto es que las prendas creadas no aguantaban el ritmo de avance de una moda que no permitía ni siquiera que las piezas de los ajueres pasaran de madre a hija.¹⁷⁹

Al hacer esta afirmación se debe tener en cuenta que el paso de las generaciones no se hacía de una forma tan paulatina como en el mundo occidental actual. Una mujer recién casada, normalmente entre los quince y dieciocho años, con un ajuar completamente nuevo, podía quedar encinta de su esposo a los pocos meses del matrimonio, y si tenían una hija lo más probable es que en un máximo de 18 años ya se encontrara en la misma posición que su madre. Este planteamiento nos hace darnos cuenta de que una madre de 33 años, que en la actualidad sería considerada joven, no podría ni donar a su hija de 18 años piezas propias para su ajuar, cuando ni tan sólo habían transcurrido 20 años desde el estreno del suyo propio.

Teniendo en cuenta las impresionantes sumas de dinero gastadas para elaborar el fastuoso ajuar de las novias que se analizará en el siguiente apartado, es sorprendente apreciar el desperdicio de capital económico que estas familias estaban dispuestas a soportar para mantener el estatus familiar ante la sociedad del momento.

A esta rapidez en el cambio de las modas se debe también sumar la cantidad de ropa que debía tenerse a la vez, para ir cambiando el vestuario a lo largo no solo de la temporada de fiestas sino también en el curso del día. Las ingentes cantidades de ropa y telas en el guardarropa de los nobles ya eran una constante desde hacía más de cuatro siglos. Bernat Metge afirma al respecto:

“¿Quantes e quals cerimònies penses que hagen a servir quan se lleven del llit? Regla general és que d’hivern e d’estiu no eixiran entrò són armades de totes peces; e és mester a la serventa que tot quant elles han a vestir, hoc encara calçar, ab les puces que hi són, sia posat sobre el llit. Puis, espau e ab gran devoció revesten-se pus copiosament que el papa quan deu celebrar la missa o santificar la crisma; ...”¹⁸⁰

Prueba de ello sería el inventario del noble catalán Arnal Mir, redactado en 1071. En la casa de este gran señor catalán se encontró una gran cantidad de pieles, guantes, sombreros, tejidos, incluso espejos.¹⁸¹ Debemos ser conscientes de la dificultad que conllevaba el colocarse todas estas prendas adecuadamente. Definitivamente cualquier noble de la época era incapaz de vestirse por sí mismo. Sin duda ya en aquella

¹⁷⁹ DUBY; PERROT, 1992, p. 176.

¹⁸⁰ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 224.

¹⁸¹ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 72.

época se buscaba que al presentarse en público tanto el señor como su familia y acompañantes fueran perfectamente acicalados: a la altura del linaje al que representaban. De Tirant se dice, en la novela de Joanot Martorell, que llamó la atención de las personas que lo rodeaban porque cada día se cambiaba toda la ropa pero no las calzas, una prenda que en cierto momento llega a ser símbolo de su amor por la princesa.

“E cascun dia se mudava de robes, mas no les calces.”¹⁸²

Como podemos ver, el asombro, casi escándalo, que produce Tirant al no cambiarse diariamente de uno de los componentes de su traje es muestra de que por aquel entonces era un tema tan común como en la actualidad la realidad de los cambios de ropa diarios, incluso varias veces a lo largo del día en función de la importancia de los actos a los que debía asistirse, en especial si se formaba parte de la corte real.

Otra de las características curiosas respecto al ingente gasto en ropa por parte de los nobles es también la moda de tratar con desdén este tipo de indumentarias, como si fueran de poco o nada valor. Con ello prácticamente se buscaba demostrar que pese al gasto irreverente de capital en ropa el noble se comportaba como si semejante despilfarro fuera una nimiedad.

Jaume Roig acusa a las damas de semejante trato descuidado a sus largas vestiduras:

*“...fent revocar
establiments d’abillaments
d’elles profans, imposats bans
fent perdonar, llexant doblar
en llur vestir, lo destruir
que totes fan; car totes van
ab grans entrulls, pompes, ergulls,
vanes despeses, faldes bé steses
ab ferradures e trepadures,
draps de gran preu; ab gran menyspreu
tot ho rosseguen, de fang empeguen,
fan-ne granera per la carretera
qui lo fem torca...”¹⁸³*

En *Tirant lo Blanc* cuando la infanta Ricomana pretende ver el verdadero carácter de Felipe, el príncipe con quien Tirant tiene amistad, le propone dar un paseo justo después de un aguacero. La infanta pretende ver con ello si realmente tiene un

¹⁸² MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 406.

¹⁸³ ROIG, 1984, p. 117.

carácter “noble”, si no es avaro y no le importa arrastrar las ropas de ricos materiales por el suelo enfangado. Felipe, preocupado por las ropas, que son de un valor económico considerable, le propone a Tirant que dos pajes les sujeten las faldas de la ropa para que no toquen el suelo. Tirant, indignado, lo acusa de ser muy tacaño a pesar de ser hijo de rey y le recomienda que piense más en su dama y menos en sus ropas. Esta situación presentada por el autor, definitivamente cómica, también es interesante como escenificación no solamente de la obsesión del siglo por las prendas rozagantes, sino también del concepto que se tenía de que un verdadero noble debía despreocuparse de sus ropas fuera cual fuese el valor de estas, si quería estar al nivel de su condición de sangre.¹⁸⁴

Otra parte importante del vestuario del noble, que entraba también dentro de lo que consideraríamos el tesoro familiar, era el elenco de joyas del que cada uno de los componentes de la familia disfrutaba. Este tipo de joyas, de gran valor también, era comúnmente usado como un “segundo tipo de inversión” en la época, aparte de las tierras y las rendas. La joya era un valor seguro, en definitiva, que se podría empeñar en caso de necesitar liquidez en determinado momento. En realidad, este tipo de acción fue tan común que hasta es descrita en las novelas del momento como *Curial e Güelfa*. En uno de los pasajes que nos relata esta última el joven caballero entrega joyas y joyeles a uno de sus amigos a modo de intercambio por una suma de dinero considerable:

“E així, io tenc joiells e robes assats, los quals lleixaré a vos; prec-vos me prestets diners ab què anarme'n pusca. Melchior respòs que era content. Per què, estimats joiells en molt gran preu, cinc milia ducats sobre aquells li prestà, e li'n donà cinc milia graciosament...”

En realidad, este tipo de acción era común incluso entre los reyes cuando tenían necesidad de fondos para financiar algunas de sus campañas de guerra. Se sabe que Isabel la Católica, entre muchos otros, empleó acciones semejantes con algunos de sus valiosos joyeles para financiar sus campañas en momentos de necesidad contra el Reino de Granada.

Las personas sobre las que ostentar

Generalmente los nobles tenían a su servicio entre cincuenta y cien criados, en función de lo que les permitieran las rentas y la fortuna familiar. Aparte de estos

¹⁸⁴ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 194.

disponían de los hombres de guerra, algunos judíos y esclavos árabes, así como esclavos de raza negra.

A estos criados se les hacían regalos en función de su rango y su trabajo. Regalos que acostumbraban a obsequiar en ocasiones especiales, como por ejemplo en las bodas, en agradecimiento por un servicio especial, al celebrarse un acontecimiento notable para el señor, etc.¹⁸⁵ Al final, la riqueza con la que se mostraba a los sirvientes también acabó siendo una propia ostentación del señor que los alimentaba. Los sirvientes dependientes de las familias nobles eran un reflejo de las riquezas familiares. A los sirvientes que acompañaban a los nobles en todo momento se les daba el nombre de “cortejo nobiliario” y entre otras muchas cosas era una de las principales muestras de poder.

Por ejemplo, a través de la documentación encontrada respecto a los conocidos duques de Gandía, familiares directos del papa Borgia, podemos saber cosas como sus cuentas de ingresos, los gastos diarios, los gustos señoriales que cultivaron con el tiempo así como las características principales del cortejo nobiliario que reunieron a su alrededor. Respecto a Alfonso el Joven, esa documentación nos informa que cuando le dan el título de conde de Denia en 1411, su cortejo agrupaba unas once personas; en 1418, siete años después, ya contaba con sesenta y seis.

Estos cortejos respondían también a una necesidad práctica, no únicamente de ostentación, ya que el noble llevaba consigo las personas y sirvientes que pudieran solucionarle cualquier tipo de problema que pudiera surgirle. Llevaba aquellos artesanos que pudieran suplir todas las necesidades momentáneas que pudiera tener. En esos cortejos no podían faltar sastres, plateros o peleteros, que trabajaban exclusivamente para su señor.¹⁸⁶

A los criados se les regalaban las piezas de ropa de las damas o señores nobles que ya estaban a su entender pasadas de moda. Dicho acto es una muestra de la incapacidad de reaprovechar la mayoría de las costosas telas de las piezas de ajuar pasadas de moda, por lo que, tal como se ha mencionado anteriormente, se obsequiaba con ellas a la servidumbre,¹⁸⁷ que por supuesto sí que estaba dispuesta a usarlas, e incluso a reciclarlas hasta lo máximo. Este tipo de transmisión y posterior reutilización de las

¹⁸⁵ BONASSIE ; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 325.

¹⁸⁶ GARCIA, 2010, p. 9-17.

¹⁸⁷ DUBY; PERROT, 1992, p. 176.

piezas por parte de los sirvientes es una de las razones por las que en la actualidad se dispone de tan pocos ejemplos.

Este hábito venía de muy lejos en el tiempo medieval, además fue común a todas las sociedades nobles europeas. Buen ejemplo de ello es el mariscal de Inglaterra, Guillermo, que, en 1219, ante la proximidad de su muerte, entregó todo su dinero a la Iglesia para que se empleara en oraciones por la salvación de su alma. Los clérigos, que parecían estar bien informados de los bienes del mariscal, le recordaron que en su castillo poseía mucha tela escarlata forrada de pieles, un bien valioso y preciado que pagaría muchas oraciones. El mariscal se negó en redondo a entregarlas y la razón fue que se acercaba la fiesta de Pentecostés y los caballeros a su servicio tenían derecho a estrenar “nuevas galas” durante esa festividad. El deber del amo para con los suyos pasaba por delante de la salvación, esto nos puede dar una idea de hasta qué punto las sociedades nobles respetaban este tipo de arreglos.¹⁸⁸

En nuestras tierras por ejemplo, Juana de Castre, a su muerte en 1479, tras la guerra civil, legó sus vestidos a las mujeres que por aquel entonces estaban a su servicio.¹⁸⁹ Los nobles con más poder adquisitivo incluso compraban y elaboraban ropa nueva para sus sirvientes. En la documentación respecto a los duques de Gandía encontramos en 1425 compras lujosas para la *naneta*, una mujer de muy baja estatura que se encontraba entre los bufones. A esta mujer se le compraron un *cot* y una *gonella* por valor de 56 sueldos.¹⁹⁰

Este tipo de costumbres no sólo se observa entre señores y criados, sino que también se daba entre señores y caballeros. Curial recibe para sus esposales algunas de las ropas del rey como regalo por parte de éste:

*“Curial, ja desarmat, e vestit de la millor roba del rei, estava entre les dones”*¹⁹¹

Además, era costumbre de los nobles de mayor rango dar muestra de su generosidad colmando con regalos valiosos a aquellos súbditos más fieles. Por ejemplo, era común que se regalaran joyas como símbolo de aprobación a caballeros que habían servido de

¹⁸⁸ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 81-82.

¹⁸⁹ VINYOLES, 2008, p. 382.

¹⁹⁰ GARCIA, 2010, p. 18.

¹⁹¹ ANÒNIM, 1979, p. 335.

forma exitosa a su señor. En *Curial e Güelfa* vemos cómo el rey obsequia con joyas a Curial en agradecimiento por sus servicios:

“...l'emperador no lleixà en casa sua, ne de sos servidors, moneda, ne vaixel·la d'or, ne joiells d'or, ne pedres precioses, ne perles que de gran preu fossen, que a Curial no ho trametés.”¹⁹²

Este tipo de regalos, evidentemente, también demostraban la superioridad económica del señor.

LA VIDA COTIDIANA DE LAS DAMAS NOBLES

La belleza

Una parte muy importante del día a día de las damas estaba centrada en el arreglo personal, tanto en el arreglo físico exterior como en los cuidados del cuerpo. En el inventario de Juana de Montpalau, que refleja la realidad del primer tercio del siglo XV, queda reflejado que dicha dama tenía entre sus posesiones un peine, agujas para el cabello, una caja llena de velos, dos espejos (una de una luna y otro de dos) y entre los objetos de perfumería y cosmética se encuentran un perfumador alejandrino de cobre, una caja para polvos, un cofre de papel dorado y una caja con esencia de violeta.¹⁹³

Asistimos también a una recuperación del gusto por los baños por parte de la nobleza, un momento concebido no tanto por razones de higiene como de cuidado del cuerpo, relacionado con la búsqueda de la conservación de la juventud y la aplicación de ungüentos, aceites y perfumes.¹⁹⁴

Las horas de trabajo

Las horas de trabajo de las damas en el interior de los castillos transcurrían a base de realizar labores generalmente de costura y bordados, usando los materiales que las sirvientas hilaban. No se sabe exactamente en qué tipo de estancias efectuaban estas labores, pero seguramente lo hacían en sus cámaras personales. Disponían de devanadores, tornos de hilar, cardadores, peines para peinar fibras como el cáñamo, fibras como estopa, lino, lana o incluso sedas.¹⁹⁵

¹⁹² ANÒNIM, 1979. p.324

¹⁹³ BATLLE,1999, p. 382

¹⁹⁴ BÒLOS,2000, p.124

¹⁹⁵ BATLLE,1999, p.283

La vida en el exterior

La vida diaria de exterior de una dama se diferenciaba mucho de la de un caballero. Las horas que transcurrían en el exterior del castillo las pasaban generalmente las damas en sus jardines, que frecuentemente poseían distracciones de gran belleza como pájaros enjaulados.¹⁹⁶

Estas realidades femeninas serán estudiadas con más detalles en el siguiente capítulo de la tesis dedicado a la figura femenina durante la Edad Media.

Finalmente debemos hacer un breve análisis de las otras clases sociales acomodadas con las que la nobleza del siglo se codeaba para intentar hacer también un ejercicio de caracterización a través de la comparativa.

LA BURGUESÍA

En la Edad Media, sobre todo en los siglos XIV y XV, empezó a no bastar con ser rico, también había que mostrarlo,¹⁹⁷ de ahí que comenzara la eterna competición entre la burguesía y la nobleza. Trayendo como principal consecuencia la elaboración de las leyes suntuarias para su control, leyes que analizaremos más adelante en esta investigación.

El grupo de los mercaderes entrará en alza durante este periodo de tiempo, estableciéndose como uno de los grupos sociales que más influirán en la evolución del siglo XV catalán. Esta clase social tiene una estructura familiar diferente a las demás clases sociales. En común con los aristócratas compartió su búsqueda del lujo y su devoción a la cultura material del momento. Muy interesante es a este respecto la reflexión que de ello hace Rodríguez Molina, donde se nos explica la tendencia de los mercaderes a un nivel de vida alto con una irresistible tendencia al lujo, un irrefrenable deseo de ostentación y una acumulación de bienes inmuebles muy al estilo de la aristocracia del momento.¹⁹⁸

El mimetismo que intentarán establecer en relación con los nobles y con el patriciado urbano también se evidencia tanto en la calidad de los tejidos de sus ropas, en

¹⁹⁶ BATLLE, 1999, p. 283.

¹⁹⁷ SIGÜENZA PERLADA, CRISTINA: “La moda en el vestir en la pintura gótica”, en *La vida cotidiana en la Edad Media, VIII Semana de Estudios Medievales*, (Nájera, 1997), Instituto de Estudios Riojanos, 1998. p. 355.

¹⁹⁸ RODRIGUEZ MOLINA, JOSÉ: “La vida material en Andalucía (s.XIII-XVI) estado de la cuestión”, *Hispania*, L, (1990), p. 683-700.

los que abundaban los terciopelos y las lanas, como en las prendas usadas y su cantidad. Las joyas, la cantidad de accesorios, el uso de *gonellas* y prendas a su altura, el uso de tintes coloridos -y por tanto caros-, fueron cada vez más comunes.¹⁹⁹

Esta clase social a finales de siglo ja contaba con una gran cantidad de rentistas,²⁰⁰ en una realidad en la que los mercaderes acomodados, con sus riquezas y su especulación, en la práctica no se diferenciaban tanto de los *ciutadans honrats*. Adoptarán muchas costumbres de la aristocracia, en este siglo ya urbanizada. ¿Y no son acaso las novelas de caballería un alto exponente de un intento de recuperación de los valores distintivos de la nobleza en medio de su decadencia?

“Els ciutadans honrats”: La competencia

El despertar de la burguesía durante los años de la baja Edad Media establecerá un cambio notable que acabará traduciéndose en el declive de la aristocracia. En la Cataluña medieval los componentes de la más alta esfera de la burguesía eran llamados *ciutadans honrats*, un estrato social cada vez más poderoso e influyente gracias a su capacidad de amasar grandes fortunas, que en muchos casos superaron a las de la nobleza.

En la práctica no se les distinguía visualmente, porque podían permitirse toda la parafernalia que rodeaba a la nobleza, es más, entre sus deseos estaba el de equipararla. Apoyaban las campañas militares del rey, vestían con oro y púrpuras y participaban en los desfiles más fastuosos. Durante la época de Fernando II llegarán a pedir al rey concesiones y privilegios. Esta falta de distinción visible con la nobleza, tan obsesionada por mostrar su diferenciación social, ocasionará que sean colocados en las listas de aquellos sectores sociales cuya indumentaria debía controlarse, para que no hubiera problemas de confusión social.²⁰¹

¹⁹⁹ AURELL I CARDONA, 1996, p. 74, 75.

²⁰⁰ BOLÒS, 2000, p. 24.

²⁰¹ BATLLE, 1999, p. 262.

6.2 LA FIGURA FEMENINA EN LA CATALUÑA DEL SIGLO XV

“En ninguna sociedad nacer hombre o mujer es un dato biológico neutro, una mera calificación...”²⁰²

En estas palabras de Georges Duby vemos reflejada la triste realidad del ser femenino durante muchos siglos de nuestra historia. Especialmente durante la Edad Media fueron ciertas, pues la mujer siempre se definió por su relación con el hombre: esposa, hermana, hija, ...²⁰³

En esta sección veremos retratadas una generación de mujeres cuyas vidas estuvieron marcadas por las funciones que les asignaban desde pequeñas. También las ambiciones familiares y sociales de promoción para las que serían usadas y por tanto toda aquella estrategia exhibicionista a la que se verían sometidas, en medio de las convulsiones históricas del momento.²⁰⁴

En la época medieval el universo de la Creación tenía su epicentro en el hombre, y la mujer estaba subordinada a él, siendo siempre equiparada a los niños. Era entendida como un ser en perenne estado infantil, pues con ellos tenía en común tanto la inconstancia como la ingenuidad, la falta de razonamiento y de control. Entre las cualidades que se asignaban a la mujer, además, estaban la malicia y la inestabilidad.

Francesc Eiximenis afirmaba:

“la dona és feta en linatge femení en menor que l’hom... Déu féu la dona fo per dar companyia a l’hom”²⁰⁵ ...“ Dona és hom occassionat, menor per natura que hom mascle”²⁰⁶

En una época en la que la constitución de los humores era considerada una ciencia llegaba a decirse que los humores femeninos eran muy parecidos a los de los niños. Un niño era un hombre a medio camino, a medio hacer, pero al llegar a la edad adulta esa “imperfección” o carencia quedaría solucionada, cosa que en el caso de la mujer no se produciría.

²⁰² DUBY; PERROT, 1992, p. 13.

²⁰³ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 14.

²⁰⁴ DUBY; PERROT, 1992, p. 20.

²⁰⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 13.

²⁰⁶ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 12.

Este tipo de opiniones que en la actualidad podrían parecernos incluso humorísticas, por lo extremistas, en realidad respondían a un convencimiento absoluto. Cuando Francesc Eiximenis realiza formulaciones semejantes no hace más que citar pensamientos comunes a aquellos que eran considerados sabios en ese momento y que estaban presentes en los tratados científicos que se encontraban en plena circulación²⁰⁷

LA LUCHA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XV

El siglo XV fue el siglo de Juana de Arco, una mujer fuerte que pasó de estar en 1429 ante los teólogos a estar en 1431 ante los jueces. También será el siglo en el que se publicará el *Malleus Maleficarum* (1487) el libro que refleja y guía con consejos la caza de brujas, conocido por muchos historiadores como la peor hecatombe femenina de la historia.²⁰⁸

La atención se vuelve hacia el ser femenino, surgen las dudas sobre si debe ser educada, aumentan los retratos profanos de damas y se escriben ríos de tinta al respecto por parte de los moralistas. El siglo XV es una centuria donde por vez primera queda de forma muy evidente, gracias a la literatura, el concepto en el que se tenía a la mujer, e incluso el concepto que tenía ella de sí misma. Asimismo, es la centuria en la que se produce lo que se conoce actualmente entre los eruditos como “La Querella de las mujeres”: una corriente filosófica de pensamiento creado y escrito por las mujeres en contra de las corrientes misóginas de algunos moralistas del momento.

La literatura misógina del siglo XV como el *Roman de la Rose* no permaneció sin respuesta alguna: autoras como Christine de Pizan (1364-1430) con su *Trésor de la Cité des Dames*, elaborado en 1405, respondieron a este tipo de ideas. Por ejemplo, defiende el derecho de la mujer a vestir y usar del vestido como fuente de placer para sí misma y no con el propósito de seducción. En la Corona de Aragón tendremos como representante de este movimiento a Isabel de Villena (1430-1490), la abadesa del convento de las clarisas de la Trinidad de Valencia.

En general las ideas de este movimiento fueron muy avanzadas pues giraban en torno a la búsqueda de una voz propia para la mujer en la vida pública. Entendían

²⁰⁷ GUIXERAS, DAVID; RENEDO, XAVIER: *Francesc Eiximenis: Llobres, Mestres i Sermons*. (vol II), ed. Barcino, Barcelona, 2005, p. 85-88.

²⁰⁸ DE MAIO, ROMEO: *Mujer y Renacimiento*, ed. Mondadori, Madrid, 1988, p.14, 15.

que la subordinación femenina respondía a una razón social más que a una física, y por tanto la mujer podía expresar sus opiniones sin tener que pedir perdón por ello.²⁰⁹

EL CONTROL DE LA MUJER:

Por la información que puede extraerse de las leyes suntuarias, el control y la vigilancia de la esfera femenina comenzó a extenderse a partir del siglo XIII. Owen Huges llegó a afirmar que la acusación y la represión de los excesos en las legislaciones únicamente se dirigía hacia ellas, y era una forma de reprimir un cuerpo que era entendido como un instrumento de pecado original²¹⁰. Hemos de decir que, al menos en el siglo XV y en nuestras tierras, no se daba de una forma tan acentuada. Los moralistas criticaban también los excesos masculinos, aunque sí incidían más en las debilidades del sexo débil en lo que se refiere a la cantidad de menciones. Francesc Eiximenis afirma algo semejante en su *Llibre de les dones*.²¹¹ Pero la medida de sus acusaciones se ve en ocasiones “suavizada” con otro tipo de afirmaciones:

*“Dona ha posada sobre tota angelical natura. Dona és estada e és de fet archa de virtut, plena de gràcia, mare e verge, patrona e avocada de tot humanal linatge ab Deu.”*²¹²

Las ideas que originaron la “Querella” no surgieron de la nada en la Edad Media; en realidad procedían de épocas anteriores. Pensadores cristianos como Tertuliano, en el siglo III, iniciaron una guerra de misoginia moral contra la mujer. Fácilmente se advierte la animadversión escondida bajo las palabras “¿No sabéis que cada una de vosotras es Eva?”. Estas ideas estaban basadas en aplicaciones extremistas de algunas de las epístolas de san Pablo, como los que se encuentran en la primera carta a Timoteo, donde se afirma:

*(1 Timoteo 2:13, 14)*¹³ *Porque primero fue creado Adán, y después Eva. Y no fue Adán el que se dejó seducir, sino que Eva fue engañada y cayó en el pecado.*

San Juan Crisóstomo (347-407) asimismo extendía el engaño de Eva a todas las mujeres. Por representar la puerta al pecado para los hombres, la mujer se convirtió en la personificación de todo aquello que no podía controlarse.²¹³ El gusto de la mujer por la moda acabaría siendo la muestra máxima de esto último. Las ideas de san Jerónimo

²⁰⁹ DUBY; PERROT, 1992, p. 600-603.

²¹⁰ DUBY; PERROT, 1992, p. 18.

²¹¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 15.

²¹² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 23.

²¹³ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 103.

(347-420) sobre la mujer también se difundieron extensamente. Francesc Eiximenis resume sus ideas, entre las que menciona la pérdida del juicio de los sabios que se relacionan en exceso con mujeres, los celos promovidos entre otros hombres si la esposa es bella, o el desprecio propio de la mujer que se sabe amada.²¹⁴

Bernat Metge afirmaba:

*“Tu saps bé que, per lo pecat de nostre primer pare Adam, tota la humana natura per justícia mereixia, e encorria de fet, pena infernal. E no ignores que per una sola fembra és estada remuda, la qual per la humilitat e excel·lencia de virtuts que hagé sobre totes quantes foren, són e serán, meresqué ésser mare del Fill de Deu.”*²¹⁵

El control de la mujer noble en el siglo XV era algo común y aceptado, las damas estaban constantemente vigiladas. El concepto de la debilidad femenina que se tenía en aquel entonces, que consideraba a la mujer como un ser especialmente predispuesto al pecado, tenía como efecto que se esperara de ellas una conducta intachable y las recluía a la vida privada en el interior de las estancias de los castillos.²¹⁶ Cuando salían al exterior del castillo o paseaban por las ciudades tenían un grupo de acompañantes con el que moverse, en realidad la soledad femenina era tan extremadamente mal vista como evitada.

LAS DIVISIONES DE LA MUJER:

Las mujeres del siglo XV se dividían en tres grupos en función de su sexualidad; todo giraba en torno al gran suceso del matrimonio:

- Doncellas
- Casadas
- Viudas

A estas se añadirán las eclesiásticas y las niñas. Esta tripartición, por supuesto, afectaba al trato social que recibían y también a la ropa que se les permitía llevar, sobre todo en lo que respecta al cubrimiento de la cabeza, muy relacionada con la sumisión al hombre y el respeto a Dios.

Con la llegada del siglo XV estas divisiones aumentarán ya que también se tendrán en cuenta las niñas y las religiosas. Este tipo de división, más compleja, la encontramos, por ejemplo, en los escritos de Francesc Eiximenis. Dichas clasificaciones

²¹⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 57.

²¹⁵ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 229 .

²¹⁶ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 88.

se tenían muy en cuenta y se mostraban, sobre todo, en los grandes desfiles de la corte y en las celebraciones solemnes. En *Tirant lo Blanc* se halla un gran número de estos ejemplos. En muchos se presenta cómo las mujeres nobles de la ciudad acompañan a la reina mientras que las doncellas acompañan a la princesa:

“après ixqué la Reina acompanyada de totes les dones d’honor de la ciutat, après per un poc espai ixqué la infanta Ricomna ab totes les donzelles sues e de la ciutat molt ben abilades que era cosa de molt gan delit de veure-les, après ixqueren los quaranta ambaixadors de França vestits ab robes de vellut carmesí, llargues fins als peus, ab grosses cadenes d’or que portaven, tots devisats en una manera.”²¹⁷

Las niñas

Se consideraba que la infancia de la mujer terminaba entre los diez y los doce años. En ese tipo de educación se entendía que la niña debía aprender ciertas cosas básicas, como por ejemplo las oraciones. Entre las enseñanzas que se darían a la niña estarían las labores textiles y los bordados, actividades que las mantendrían mentalmente ocupadas en algo no dañino. En esta tierna edad se debía educar a la niña a través de una combinación de vergüenza y temor. Entre otras cosas también se entendía que el adoctrinamiento religioso era esencial para que este tipo de estrategias funcionaran. Los padres también la enseñarían a permanecer callada siempre que no se le preguntara algo, y también a que controlara tanto las miradas como los gestos. El silencio de la niña produciría el beneficio de disimular sus defectos en público. Solía tenerse el concepto de que los padres no debían halagar demasiado a las hijas para intentar evitar la vanidad en sus corazones.

La educación de la niña en su comportamiento público era considerada un factor esencial a la hora de que esta honrara a la familia. En público era mal considerado que una niña hablara si no se le pedía que lo hiciera:

“Terçament li deven enseyar nodriments axí con que tostemps cayll e no parle, sinó poch e quan t serà enterrogada, ...ne gos jugar ab mions qui rews no li pertanyen, ne pendre res que li donen, ne juguen ab negú fora casa, o almeys ab licència de la mara. Axí meteyts que jamás no parle cridant, ne-s ria dissolutament, sinó pla.”²¹⁸

Este tipo de enseñanzas procedían de la aplicación directa de textos doctrinales como los incluidos en la primera carta de san Pablo a Timoteo:

²¹⁷ MARTORELL, 1984, p. 191, 192.

²¹⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 32.

(1 *Timoteo 2:11, 12*)¹¹ “*Que las mujeres escuchen en silencio, con todo respeto.*”¹² *No permito que ellas enseñen, ni que pretendan imponer su autoridad sobre el marido; al contrario, que permanezcan calladas.*”

La vergüenza como arma para educar a la mujer se usaba con el propósito de fomentar la castidad y frenar la tan temida espontaneidad. El ridículo público, propio de las personas que han hecho algo inadecuado, debía en todo momento advertir a la niña, que se convertiría en joven y esposa, a que no hiciera nada que se saliera de lo que se esperaba de ella.

El temor también era otro de los sentimientos que intentaban promoverse en las niñas. Este temor no debe ser entendido como un pavor sórdido a los golpes o al maltrato por parte del padre o del futuro marido, sino en un respeto basado en el cariño por la figura a la que se obedecía. El temor en teoría refrenaría a la niña y a la posterior mujer en base al miedo de ofender, decepcionar o desagradar.²¹⁹

Las doncellas

*“Yo tenía un cuerpo hermoso y atractivo, era lo que todos me decían, para halagarme, y a causa del orgullo y del placer que tales expresiones me procuraban me ponía bellas prendas y hermosas pieles bien adornadas y hacía que fueran muy estrechas y ajustadas; con lo que sucedía que el fruto de mi vientre sufría por ello grandes peligros, y yo hacía todo esto por disfrutar de la gloria y la alabanza del mundo. Porque cuando escuchaba a los hombres que querían agradarme: “Mirad qué espléndido cuerpo de mujer, digno de que lo ame todo un caballero!”, mi corazón rebosaba todo él de júbilo”*²²⁰

Estas palabras, puestas en boca de una mujer que supuestamente hace una confesión en público, fueron escritas entorno a 1371 por Gofrey IV de la Tour Landry (1320-1391), noble de Anjou, en su “*Libro para la enseñanza de las hijas*”. Textos como estos ayudan a entender que la búsqueda de una educación estricta de la doncella, moralmente hablando, encaminada a aplastar toda sombra de orgullo o vanidad, viene de lejos en la Edad Media y fue común a todas las tierras. Estas palabras fueron escritas poco antes de que Francesc Eiximenis hiciera la obra catalana paralela en nuestras tierras, muy leída durante el siglo XV.

²¹⁹ GUIXERAS; RENEDO, (vol II), 2005, p. 89, 92, 93.

²²⁰ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 43.

Como ya se ha dicho, la mujer dejaba de ser niña y empezaba a ser considerada doncella entre los 10 y los 12 años. En realidad, a partir de los 12 años se consideraba que la joven ya entraba en edad casadera. La educación de las doncellas corría a cargo de la madre y generalmente giraba en torno a que fuera sumisa primero al padre y posteriormente al esposo, pues se tenía el concepto de que así no causaría problemas al marido.

Respecto a la actitud de la doncella perfecta en público Eiximenis menciona:

“Si tu vols conèixer la valor de la fembra, guarda-li l’uyll, e-l comport de son cors e la lengua, car fembra qui bona és tostemps guarda en terra, e si-t garda jamés no fermerà l’uyll en negun hom, ans tantost lo gira a l’altra part o en terra. Axí meteix, diu aquest en què-s coneix fembra en son comport, car fembra honesta en tots sos comportants e gests – si-s vol en anar, en liguar, en vestir – mostra honestat, e si desvia de honest comportament ja dóna de si meteixa mal testimoni. Semblantment se mostra la dona en sa lengua, car dix aquest: Si fembra és parlera, senyal dóna de poch seny e de poch verguonya, e dóna senyal que es gran mençoneguera e gran barayllera...”²²¹

Se exigía generalmente a la doncella del siglo XV que fuera una mujer humilde en todo: desde el vestir hasta el hablar, en el momento de mirarse a sí misma, en el momento de salir a la calle, etc.²²² El tema de la forma de vestir, y todo lo que conllevaba el tema del arreglo personal era una preocupación constante de los moralistas de la época cuando adoctrinaban a las doncellas. Eiximenis afirma:

“Pensar deu encara la dona que tostemps que ella se vol ornar o affaytar per tal que sia cobeegada, que ella pecca mortalment, per bé que ella haga lo cor de no consentir a mal. Si s’affayta per tal que sia pus bella que les altres ensenya que no ha caritat en quant desiga haver exés de laor orada e vana més que altra. No res menys, que desigar aytal laor és oradura e pecat.”²²³

Por último, no podemos dejar de mencionar que en el arreglo personal de la época entraba el maquillaje, un complemento que no siempre era bien visto tanto en las doncellas como en las casadas:

“la donzella qui-s pinta, dóna assenyalat mal eximpli de si mateixa, car dóna a entendre a les altres que va cercant qui se n’asalt e qui la vuyla; e axí, pus per natura no-l troba, vol-ne trobar per art o per enginy... Car la dona maridada si és represa de son pintar, posa escusa que fa-ho per complaure a son marit. Mas la donzella no ha ninguna escusa qui sia al món. Dóna, encara, entendre als hòmens que vol eser amada, e cortejada, e tenguda per beylla...”²²⁴

²²¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981.p. 219

²²² EIXIMENIS, vol. I, 1981.p. 40

²²³ EIXIMENIS, vol. I, 1981.p. 47

²²⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 39.

En definitiva, o es difícil entrever que el tema era extremadamente común y que era una costumbre que pasaba de madres a hijas, sin que los impotentes moralistas pudieran hacer nada al respecto.

Vista la perspectiva de las doncellas en relación al matrimonio, se las educaba asimismo en cuestiones de economía y política doméstica, a fin de que estuvieran preparadas para gobernar su futura casa y a los criados, educar a sus propios hijos y además tener la capacidad de supervisar las cuentas económicas de su esposo para controlar desatinos en este sentido.²²⁵ En “*Le Ménagier de Paris*”, una obra de finales del siglo XIV dedicada a adoctrinar a las jovencitas en sus deberes y en la subordinación que le debían al marido, se incluyen consejos sobre las formas de dominar, escoger y cuidar de los sirvientes y los animales al cuidado de la casa, hasta consejos de horticultura.²²⁶

El tema de la soltería no llegaba a comprenderse en una sociedad en la que el sinónimo de soltería era comprendido como la vida eclesiástica: la dedicación a Dios. Se sabe que alguna noble de la corte fue soltera, pues aparece en la documentación, pero suelen ser casos aislados o extraños, generalmente protagonizados por mujeres que en su día mantuvieron una estrecha relación con algún noble de la élite. Es un tema que todavía está por estudiar con más detenimiento.²²⁷

Las casadas

El momento del matrimonio era una celebración crucial en la vida de una mujer noble de la época. Ya en el siglo XIII los jóvenes de la nobleza europea se casaban a una edad muy temprana, comúnmente a los 12 años las doncellas y a los 14 los caballeros,²²⁸ y debían asumir los propósitos que la entera familia reservaba para ellos. En Cataluña esta edad podía alargarse hasta los 20 en el caso específico de las mujeres. Francesc Eiximenis menciona la franja ideal para casarse entre los 18 años y los 25, pero en la práctica la edad era menor; sabemos por ejemplo que la mayoría de las jóvenes barcelonesas contraía matrimonio entre los 12 y los 18 años.²²⁹ Los jóvenes caballeros llegaban a designar a procuradores para que les buscaran la esposa más

²²⁵ GUIXERAS; RENEDO, (vol II), 2005, p. 89.

²²⁶ GRECO, GINA; ROSE, CHRISTINE (traductoras): *The good wife's guide: Le Ménagier de Paris, a medieval Household Book*, Cornell University Press, London, 2006. p. 6-7.

²²⁷ VINYOLES, 2005, p. 172.

²²⁸ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 305-311.

²²⁹ GUIXERAS; RENEDO, vol. II, 2005, p. 86, 90.

adecuada,²³⁰ y por regla general acostumbraban a tener unos diez años más que la novia.²³¹

En los esponsales se asistía a una competición abierta y encarnada entre las dos familias. En las ropas que llevaba la novia se exhibía el honor de su linaje de procedencia y en los regalos del novio se mostraban las riquezas del linaje que la recibía. A este respecto podrían mencionarse ejemplos italianos como los de Hipólita Sforza, que se casó con Alfonso de Aragón en 1464. La novia recibió una bata bordada con 8.966 perlas y 70 libras de plata, unas cifras impresionantes en nuestros días.²³²

- La dote

En los años precedentes de la Edad Media lo común había sido la llamada “dote marital”, un caudal que la novia recibía por parte del marido y que hasta cierto punto garantizaba que este la trataría bien. Esta tradición llegaría a desaparecer con el paso de los siglos en las tierras catalanas,²³³ hasta que llegó el momento de la dote tal y como la conocemos.

La dote, que al principio era opcional, acabó siendo más y más frecuente. Una vez más los nobles disponían en ello de una oportunidad de mostrar su lujo y riqueza, siendo más generosos de lo que realmente podían permitirse en ocasiones. En tierras de Castilla, por ejemplo, se llegaron a dar dotes de hasta 1.000.000 de maravedíes, a veces más incluso. Esta cantidad igualaba la dote a las herencias legítimas prácticamente. Estas grandes cantidades de dinero no se entregaban de una vez, sino periódicamente, incluso respondiendo a un calendario.

En ocasiones no llegaban a pagarse por completo, en detrimento de la joven recién casada, ya que el marido también se beneficiaba de la dotación económica y podía crear tensiones en el hogar.²³⁴ En realidad con el tiempo el marido llegó a ser quien administraba el contenido económico de la dote y se beneficiaba de sus frutos.

Algunos autores afirman que la dote es una demostración más de la inferioridad femenina durante el siglo, ya que representa que a través de ella se pagaba al hombre que debía “cargar” con la nueva esposa, y esta pasaba a ser una imposición

²³⁰ VINYOLES, 2005, p. 168.

²³¹ GUIXERAS; RENEDO, vol. II, 2005, p. 90.

²³² DUBY; PERROT, 1992, p. 176.

²³³ VINYOLES, 2005, p. 91.

²³⁴ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 325.

económica además de una moneda de cambio para la cantidad económica de la dote.²³⁵

En realidad se puede llegar a entender la dote como una herencia encubierta para aquellas personas que en la práctica y bajo la legalidad quedarían desamparadas.

- El ajuar

*“¿Qué diré de llur avarícia? ... veges a quantes viltats se
sotsmeten per créixer e aconseguir gran aixovar.”²³⁶*
-Bernat Metge

El llamado *aixovar* en Cataluña representaba una parte importante que no debemos olvidar ya que se entregaba junto con la dote el día de la boda y era una muestra más del lujo de la familia. Llegó a ser cada vez más importante, hasta el punto en el que por ley una dama no podía casarse sin el mismo.²³⁷ Entre los que se le regalaban a la novia encontramos joyas, plata trabajada, adornos para la casa y sobre todo vestidos para la recién casada.²³⁸

Hipólita Sforza al casarse con Alfonso de Aragón recibió junto con su ajuar una colección de joyas que representaba una tercera parte de la dote total (200.000 florines). La importancia dada al ajuar cada vez fue aumentando más y más.²³⁹ A causa de cifras como estas en lugares como Florencia se reguló la legislación para controlar los gastos de los nobles en el ajuar.²⁴⁰

En el reino de Castilla la realidad no distaba mucho. La condesa de Medellín al casarse recibió 2.000.000 de maravedíes de los que 680.000 se invirtieron en ropa, joyas y plata, así como en muebles.²⁴¹ Parece ser que algunos hombres del momento razonaron incluso que si no llegaban a entenderse con la esposa podían despedirla de la casa devolviéndole su ajuar:

*“Dirà ací algú: Si yo he desalt de ma muller per qualque feditat o
dolentia sua, per què no li pux donar comiat paguant-li son exovar...”²⁴²*

²³⁵ VINYOLES, 2005, p. 91.

²³⁶ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 220.

²³⁷ VINYOLES, 2005, p. 94.

²³⁸ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 325.

²³⁹ DUBY; PERROT, 1992, p. 176.

²⁴⁰ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 459.

²⁴¹ YARZA, 2003, p. 84.

²⁴² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 81.

- Los regalos del novio

Los regalos que efectuaba el marido a su nueva esposa eran mucho más que adquisiciones materiales que engrosaban el ajuar: reflejaban la incorporación de un nuevo miembro a la familia del esposo; una señal de que la joven dejaba de pertenecer a su propia familia y pasaba a formar parte de la nueva, y que se debía al honor del linaje del esposo. Por ello el hecho de que una reina conservara objetos de su país de origen era considerado un insulto. En Francia, por ejemplo, esta costumbre y visión llegó hasta tiempos de Maria Antonieta, en el siglo XVIII.

En algunas ocasiones el esposo podía llegar a regalar a la dama castillos enteros junto con las tierras que se administraban para que la esposa disfrutara de forma independiente de ciertas rentas.²⁴³ En el nuevo contexto familiar el hecho de que una mujer casada se interesara por los avances y novedades de la moda se consideraba también una independencia peligrosa del marido, muestra de un individualismo que retaba a su poder.²⁴⁴

Se sabe por ejemplo que entre los regalos exigidos por las esposas podían hasta constar piedras preciosas. Jaume Roig menciona en el *Spill*:

“...perfums, pevets
amb què bé olen; maragde volen
per testimoni de matrimoni;
...”²⁴⁵

- La responsabilidad de la esposa

“Gran és la amor que la dona deu haver a son marit e lo marit a la dona, pensant con Déus los ha ajustats”²⁴⁶
-Francesc Eiximenis

Sobre la recién casada recaían unas responsabilidades implícitas a la unión de familias de la élite de la sociedad. La mujer tenía lo que actualmente algunos llaman “responsabilidad de linaje”: el dar a su señor hijos que pudieran heredar los dominios de la familia. La primera y más importante responsabilidad de una mujer noble de la época era la de tener hijos y cuidarlos. Francesc Eiximenis aseguraba que la función principal de la mujer era esa, argumentando que dicha tendencia natural podía percibirse en el modo en como las niñas jugaban con sus muñecas a ser madres y a cuidarlas. El

²⁴³ VINYOLES, 2005, p. 86.

²⁴⁴ DUBY; PERROT, 1992, p. 175.

²⁴⁵ ROIG, 1984, p. 127.

²⁴⁶ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 75.

moralista catalán ve en esto un signo indiscutible de la predisposición natural de la mujer a cuidar de los hijos. Se seguía así lo expresado por san Pablo:

(1 Timoteo 2:15) ¹⁵ Pero la mujer se salvará, cumpliendo sus deberes de madre, a condición de que persevere en la fe, en el amor y en la santidad, con la debida discreción.

Francesc Eiximenis titula uno de los capítulos dedicados a las mujeres casadas:

“Com les dones deven retenir e guardar los béns de casa, e con cavallers e mercaders han contrària manera en despendre”²⁴⁷

En la vida privada del castillo la mujer noble del siglo XV tenía un poder relativo. Georges Duby afirma que el poder femenino sobre la vida cotidiana del castillo se expresaba en las llaves que la noble llevaba atadas en su cintura, pues eran el símbolo de un poder sobre todo aquello que ocurriera en la residencia.²⁴⁸ Este poder, no por ser más privado y sin espectadores era ejercido con menor fuerza. Todas las mujeres que habitaban el castillo estarían bajo la vigilancia de la esposa del señor, y le deberían obediencia.

- La relación de subordinación al marido

En el siglo XV se entendía que la subordinación de la esposa a su marido debía ser prácticamente absoluta. Esta era la idea de los moralistas, aunque como veremos en algunos de los ejemplos que se menciona a continuación, entre las damas nobles este tipo de conceptos se suavizaba muchísimo. Teóricamente el matrimonio era el último estadio de enseñanza para la mujer: el marido tomaba el relevo de los padres como tutor sobre la joven esposa. Era él el encargado de finalizar la formación de la joven, que por aquel momento seguramente sería adolescente.

Lo común era que, aunque el esposo estuviera enamorado de su mujer, en ocasiones inconvenientes lo más probable es que no dispensara un trato civilizado a su esposa. Es en este contexto en el que debemos entender los escritos de Francesc Eiximenis cuando recomienda al marido que jamás maltrate físicamente a su esposa, si tiene opción a solucionar su mala conducta de otra forma. Por otra parte, el moralista catalán también aconseja a los esposos que las reprimendas se efectúen en la intimidad y nunca delante de los criados, pues esto resultaría en una humillación para ella.

²⁴⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 141.

²⁴⁸ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 23.

Este tipo de recomendaciones nos pueden parecer hoy en día exageradas o incluso desmedidamente machistas, pero hemos de tener en cuenta que estos consejos, que en definitiva intentaban acrecentar la bondad del marido respecto a la mujer, llegaban en una época donde el amor en el matrimonio era algo casi inexistente y ante la situación del adulterio algunos esposos llegaban al extremo de matar a sus mujeres. En este contexto tan extremo, ciertos consejos de Francesc Eiximenis hubieran suavizado situaciones extremas de ponerse en práctica, visto la realidad.

Ideas semejantes fueron muy comunes a la época que estudiamos, pero venían ya de tiempos anteriores y de otro tipo de países. En Francia, por ejemplo, se encuentra una obra específica al respecto de la educación matrimonial de la mujer: “*Le Ménager de Paris*” fue una obra escrita alrededor de 1393, y en ella un marido escribe a su joven esposa de quince años. Entre los divertidos temas que encontramos en el libro podríamos enumerar los consejos sobre el orden a la hora de vestir, la adecuada forma de comportarse en público, la devoción y la obediencia ciega que se le deben al esposo, consejos para cuidar adecuadamente del mismo, etc.²⁴⁹ Todas estas obras tienen muchas cosas en común. Además, consejos de lo más sorprendentes, como advertencias para no dar demasiada libertad a la esposa, pues con ello se correría el peligro de perder la relación de dependencia. El marido debía acabar el trabajo iniciado por los padres respecto al cultivo de la vergüenza, en especial enfocado a temer el pecado si se caía en el adulterio y había consecuencias como los hijos bastardos. Esta estrategia prevendría el mal y ayudaría a calmar el espíritu de la esposa.

- Las nobles en ausencia del señor

La mujer noble del siglo XV aunaba en sí misma un símbolo de vulnerabilidad, pero también de poder, ya que cuando el esposo marchaba para ir a la guerra ella asumía las responsabilidades y poderes del señorío, y debía dar la talla al respecto. Esta realidad disponía que las mujeres, hasta cierto grado, debían ser personas activas dentro de su familia: debían saber leer y entre sus obligaciones estaba el de elaborar los libros de contabilidad de las tierras. Debían saber gestionar los productos sobrantes que se intercambiarían en los mercados locales por productos de primera

²⁴⁹ MÉNAGER DE PARIS, LE (*Le Mesnager de Paris* en francés antiguo).- *Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un parisien pour l'éducation de sa femme* [1393] . Edición consultada : The Boydell Press, Woodbridge, 2006. p. 76.

necesidad, incluso por productos confeccionados de exportación, como guantes, ropa, utensilios, etc.²⁵⁰

La mujer noble debía saber administrar las rentas y el castillo durante la ausencia del esposo, o incluso en caso de guerra, por tanto, debían saber gobernar.²⁵¹ Beatriz de Pimentel, por ejemplo, administró y gobernó Ampurias muchos años en nombre de su hijo.²⁵² A las reinas se les reconocía el poder de dirigir guerras en ausencia del soberano. La reina María (1401-1458) quedó durante la primera mitad del siglo XV como lugarteniente de Alfonso el Magnánimo, en una situación nada favorecedora de guerra con el vecino reino de Castilla y tuvo que dar la talla tanto en la comisión de gobernar como en la de hacer de intercesora. Llegó a poner su tienda entre dos de los ejércitos que debían batirse en batalla, lo que aparte de una demostración de autoridad también era muestra de un carácter fuerte.²⁵³

Otras demostraciones de “poder” femenino en época de guerra las tenemos en Violante de Prades (1395-1471), casada con el conde de Módice, uno de los nobles más importantes del país, preso por la Generalitat durante la guerra civil. Ella en cambio fue durante todo el conflicto fiel a la Generalitat, algo que nos hace ver la independencia de esta mujer respecto a las ideas políticas de su esposo y la increíble autonomía con la que actuaba para promover los intereses de esta, llegando a tomar plazas como Hostalric para los diputados.²⁵⁴

Este tipo de movimientos familiares independientes podría darse por dos razones cuando se analizan desde la actualidad: o por una independencia real y práctica de las esposas nobles de la élite del país en momentos de guerra o por una estrategia familiar de “no definición” política frente al conflicto armado que salvara en definitiva las posesiones completas de la familia, con independencia del bando ganador. Difícilmente podrá llegarse a saber a cuál de las dos realidades responden los hechos que conocemos respecto a esta noble pero lo cierto es que Violante por su parte, no solo se ganó el favor de los diputados, sino que a la vez intentó que la reina intercediera por la liberación de su esposo. Sibil·la d’Alogó también consiguió liberar a su marido Benat

²⁵⁰ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 316.

²⁵¹ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 293-300.

²⁵² VINYOLES, 2008, p. 379.

²⁵³ VINYOLES, 2008, p. 370-372.

²⁵⁴ VINYOLES, 2008, p. 376.

Gilabert (1435-1495), señor de Cruilles, a cambio de 1000 florines y el intercambio con otro preso.²⁵⁵

Juana de Castre (1430-1480) compartió el bando de su marido, en contra de su propia familia, pero con un final no tan halagüeño como la anterior noble. Durante la guerra fue procuradora de su esposo, pero también participó de forma activa cuando actuó como mediadora durante el asalto a Gerona junto a Roger Alemany de Bellpuig. Su suerte acabó con la muerte de su esposo en 1479, ella murió tan sólo cuatro meses después.

Entre los ejemplos de mujeres que defendieron plazas fuertes durante la guerra también podemos mencionar a Caterina d'Ortafà (1400-¿?), que defendió Canet en 1474, o Caterina Albert, Condesa de Pallars, que defendió sus propias plazas del condado ante el ejército de Fernando el Católico.²⁵⁶

Las mujeres también debían demostrar fortaleza y poder en otras ocasiones. En 1430, por ejemplo, Arnau Roger IV, conde de Pallars, conocido como un hombre violento, visitó el castillo de Aldonça de Bellera (1370-1435) con cuarenta hombres armados. La noble catalana hizo gala de su desobediencia y se encerró voluntariamente en su cámara sin hacer caso de las exigencias del noble. Ordenó a los campesinos que estaban bajo su cuidado que no pusieran resistencia y pidió ayuda a la reina. Para cuando el rey obligó a Arnau Roger IV a dejar las tierras de Aldonça esta se negó a dejar su cámara para demostrar que había sido por voluntad propia que había permanecido en ella.

Un buen ejemplo al respecto es la figura de Sança Ximenis (1393-1471), hija de Timbor de Prades (1370-1425) y del conde Juan de Prades (1335-1414). En 1408 contrajo matrimonio con Arquimbal de Grailly y de Foix, enviudando tan solo nueve años después, en 1417. Desde entonces dirigió de forma independiente sus tierras, ejerciendo incluso el poder judicial. Actualmente podemos visitar su tumba en la catedral de Barcelona, en la capilla de Santa Clara y Santa Catalina, que ella misma financió.²⁵⁷

²⁵⁵ VINYOLES, 2008, p. 381.

²⁵⁶ VINYOLES, 2008, p. 383.

²⁵⁷ VINYOLES, 2003, p. 447.

- La forma de vestir de las mujeres casadas

Desde el momento en que una mujer se casaba, su vestuario cambiaba de forma muy evidente. El signo externo más característico de su nueva condición era el arreglo específico de la cabeza. Francesc Eiximenis afirma al respecto:

“huylls en alt; ab lo cap descubert si fossen hòmens, e les dones ab lo cap cubert”²⁵⁸

Una mujer casada debía cubrirse la cabeza, escondiendo la cabellera, en representación del respeto que profesaba a su marido. Francesc Eiximenis recomendaba que se guardara a sí misma a través de su forma de vestir transmitiendo este tipo de castidad a sus hijos:

“Segonament que aga esguart a si mateixa, que no faça excés en vestir ne en ornar ne en altres vanitats, asi ne a ssos infants.”²⁵⁹

Las viudas

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

O! Què diguera sent Jèronim en aquest temps si agués vistes les nostres viudes liguades a la castellana, pintades en la cara e ab les alcandores amples, e primes per los braços, e-l tayll de les vestidures axí delicat con a les maridades, qui solament porten lo negre per ensenyar-se blanques e no pas per dol, qui van als torneygs e juntes, estans per les finestres, burlans e riens aquí davant tothom...”²⁶⁰

Estas palabras de Francesc Eiximenis nos hacen ver en qué consideración se tenía a las viudas y qué se esperaba de ellas. A modo de resumen, visto que el propósito principal en la vida de una mujer era el de servir primero a sus padres y posteriormente a su esposo, cuando éste fallecía su propósito en la vida en parte desaparecía y ella debía mostrar que, como anexo perfecto de su marido, si él desaparecía ella debía mostrar unas consecuencias similares, al menos socialmente. En siglos anteriores el estado de viudedad solía dejar a la mujer a merced de la voluntad de la familia del esposo, pero en el siglo XV pasaron a poder disfrutar del poder, posición y sobre todo de la libertad que les confería la herencia del difunto.²⁶¹

²⁵⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 495.

²⁵⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 143.

²⁶⁰ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 148.

²⁶¹ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 316.

Cuando una noble enviudaba quedaba a cargo de toda la responsabilidad de los dominios que ostentaba su esposo. Se decía que en condición de viudedad permitía “*a les dones fer a lur guisa, ne ésser subjugades a negú*”,²⁶² es decir, les granjeaba una libertad casi total. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en Aldonça de Bellera (1370-1435), la señora de Rialb. Esta noble catalana era viuda y estuvo cuarenta años a cargo de la baronía. Con las rentas que obtenía de las tierras que rodeaban el castillo pudo mantenerlo prácticamente sin necesidad de guarnición militar.²⁶³

Sança Ximenis, hija de Violant de Prades y Bernat IV, quedó viuda de Arquimbau de Foix y tenía derecho a juzgar en persona en sus tierras, incluso a castigar. Su derecho a usar de ese poder y la forma en la que lo hacía jamás se puso en duda. Recaudaba ella misma los censos, también estuvo activa en la vida urbana y es seguro que era una mujer letrada ya que atendía y escribía ella misma su correspondencia pese a tener notario. En su biblioteca se encontraban obras como libros de horas o breviarios como el *Breviari de Morir*. Además debía ser una mujer escrupulosa y ordenada ya que gracias a la documentación se sabe que hacía recuentos periódicos de la ropa de la casa.²⁶⁴

Pese a todo, las ideas de los Padres de la Iglesia pesaban en las mentes de los moralistas del momento. En una oportuna cita Francesc Eiximenis nos explica la visión que san Agustín y san Jerónimo tenían del deber de las mujeres viudas, cuando explica que esa práctica libertad que conseguían debía ser usada en pro del servicio a Dios.²⁶⁵ Este tipo de ideas reflejaban el concepto de peligro que se relacionaba con el hecho de que una mujer permaneciera sola y sin obligación de ser supervisada, caso que las epístolas de san Pablo ya advertían:

(1 Timoteo 5:12, 13) ¹³ Además, si no tienen nada que hacer, acaban yendo de casa en casa y se dedican a charlar y a curiosear, ocupándose en lo que no les importa.

La costumbre de casar a jovencitas prontamente con hombres de edad superior a la de ellas, producía a nivel social un colectivo nada despreciable de viudas nobles realmente jóvenes. Tanto es así que en los desfiles tenían su lugar establecido junto a los hombres viudos:

²⁶² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 146.

²⁶³ VINYOLES, 2005, p. 89, 90.

²⁶⁴ VINYOLES, 2005, p. 109, 110, 179.

²⁶⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 146.

“Aprés del Rei venien tots los grans senyor, tots vestits de brocat o de xaperia, o de setí o vellut carmesí o domàs; e totes les dones casades anaven Aixà vestides com los marits. Aprés venien tots los hòmens viudos, e les dones vídues aprés, tots vestits de vellut negre, e tots los guarniments de les bèsties d’aquella mateixa color. Aprés venien totes les doncellez ab tots aquells qui no eren casats, e tots anaven vestits de blanc o de verd, sedes brocats o de xaperia...”²⁶⁶

Como hemos mencionado anteriormente no estaba del todo bien visto que después de la pérdida del esposo una mujer se volviera a casar, pero este tipo de ideas parecen no estar en concordancia con la visión de la misma epístola de san Pablo:

(1 Timoteo 5:14)¹⁴ Por eso quiero que las viudas jóvenes casen, que tengan hijos y atiendan a sus obligaciones domésticas, para no dar lugar a la maledicencia de los enemigos.

Este cruce de ideas aparentemente contradictorias responde a una realidad en la que una joven viuda quedaba libre para casarse de nuevo sin que la sociedad realmente la acusara si se daba una clara razón a semejantes propósitos: la incapacidad de mantener a raya su lujuria. Por ello que el hecho de que se volviera a casar se entendía, en este caso, como el mal menor, algo que se aceptaba para prevenir la perdición de su alma.

Buen ejemplo lo tenemos en el caso que nos es presentado en la novela *Curial e Güelfa*. Güelfa es una joven noble que queda viuda a temprana edad y todo el desarrollo de la novela girará entorno a como ésta encuentra a Curial, un joven caballero, y exitosamente consigue casarse con él por amor, con el beneplácito y la admiración de todos cuantos les rodean. Esta es la razón que el escritor anónimo del siglo XV da a su súbita y consciente búsqueda de un nuevo amor:

“La Güelfa, la qual jove e fresca era, e a la qual cosa alguna sinó marit no fallia, trobant-se molt bella e molt lloada, rica, favorita e ociosa, requerida e per moles sol-licitada, veent que son frare no es curava de donar-li marit, ne a ella paria cosa honesta demanar-lo, no podent resisitir als naturals apetits de la carn, qui ab contínuus punyiments incessantment la combatien, pensà que si per ventura ella amàs secretament a algun valerós jove, puis que algun no se n’apercebés no seria deshonestat, e que ja havia esdevengut a més de mil altres; ...E axí donà llicència als ulls que mirasen bé tots aquells qui eren en casa de son frare.”²⁶⁷

²⁶⁶ MARTORELL, 1984, p.75

²⁶⁷ ANÒNIM, 1979, p. 26.

Si prestamos atención a este fragmento destacan dos conceptos que se han mencionado anteriormente: el autor afirma que Güelfa estaba ociosa cuando toma la decisión de permitir a los ojos examinar a los jóvenes caballeros que la rodeaban. Esta afirmación encaja con el concepto que Francesc Eiximenis transmite en su libro sobre las mujeres cuando afirma: “*Diu Tul-li que dona ociosa és sach de luxúria.*”²⁶⁸ Además el autor también menciona que la joven viuda tiene dificultades para templar sus impulsos carnales.

En lo que respecta a la moda, por regla general las viudas solían vestir ropas negras. Muchas no se resistían a este tipo de “vestiduras honestas” ya que la moda del siglo XV impuso el color negro como uno de los más deseados. Era un color que acentuaba la blancura de la piel, una de las máximas características de lo que se entendía por mujer bella en aquel entonces. Las viudas por tanto tenían el pretexto perfecto para usar de esta moda.

De Güelfa se decía:

*“...e jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de negre vestida, emperò la sua gràcia era tanta que paria que la honestat d’aquelles negres vestedures cresqués la sua bellesa. Laquesis la mirava de fit en fit, e no partie d’ella la sua vista. Miraven-la tots los cavallers e gentils hòmens...”*²⁶⁹

LA EDUCACIÓN DE LA MUJER:

*“Como los nobles caballeros y escuderos, salen de viaje y hacen guerras, conviene a sus mujeres ser sabias para gobernar bien, y ver claramente las cosas en todo, ya que a menudo están solas en los castillos sin sus maridos que se encuentran en la corte o en tierras lejanas”*²⁷⁰

- Critine de Pizan

Ya se ha visto que para muchos educadores y moralistas medievales la mujer era inferior al hombre, estaba menos dotada, no únicamente en lo que se refiere a lo físico sino también respecto al alma.²⁷¹ Razón por la que la adecuada educación de las mujeres era tenida muy presente. El punto de partida de la mujer era distinto al del hombre, así como el punto al que debía llegar, por tanto la educación debía ser completamente diferente.

²⁶⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 34.

²⁶⁹ ANÒNIM, 1979, p. 324.

²⁷⁰ VINYOLES, 2005, p. 83.

²⁷¹ BERTINI, 1991, p. 18.

Llegado el momento del matrimonio toda joven de alto linaje debería cumplir con unos deberes específicos en el castillo: se le dejaría a cargo de la administración de las tierras así como de la producción y las rentas²⁷². La madre tenía un papel esencial en este punto, ya que era la encargada de preparar a la doncella para cualquier tipo de circunstancia que pudiera presentarse en su vida de casada.

Las corrientes de literatura misógina del siglo XV no deben llevarnos a engaño, ya que en contra de lo que muchos hubieran deseado, un gran número de mujeres nobles de la época eran letradas y con una gran preparación.²⁷³ Y en nuestras tierras más de uno opinaba abiertamente que “*és bo que les dones sàpien ligir.*”²⁷⁴

- Las labores en el hogar

*“No sé texir lo que’n crec:
trama poc ma llançadora.
Nassau-ne vós la tisora
Per ma tela, si no us plau.
De mi com de fill manau: de gràcia us ho demanan”*²⁷⁵

Muchos se preguntan como pasaban los días aquellas nobles damas que supuestamente no tenían ninguna responsabilidad ni trabajo que realizar salvo el de asistir a fiestas. Esta es una visión actual errónea que dista mucho de la realidad del momento. La mujer noble del siglo XV era una mujer siempre ocupada en el gobierno de la casa y en la elaboración de labores en el castillo propio. La que vivían en las ciudades también podían desarrollar actividades en el exterior, pero la gran parte de su vida transcurría en el interior del domicilio familiar donde mayoritariamente repartían el tiempo entre plegarias y labores.²⁷⁶ En opinión de muchos moralistas la fragilidad física y sentimental de la mujer era la mejor de las razones para quedarse en casa teniendo contacto con el menor número de personas posibles.²⁷⁷

Sabido es que hasta las grandes damas se dedicaban a este tipo de labores. Francesc Eiximenis menciona, al menos, dos de estos casos, una emperatriz²⁷⁸ y la esposa del rey de Dacia²⁷⁹. El universo textil estará siempre relacionado con la mujer

²⁷² VINYOLES, 2005, p. 83.

²⁷³ VINYOLES, 2005, p. 89.

²⁷⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 90.

²⁷⁵ ROIG, 1984, p. 10.

²⁷⁶ VINYOLES, 2005, p. 173, 174.

²⁷⁷ GUIXERAS; RENEDO, (vol II), 2005, p. 86.

²⁷⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 33.

²⁷⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 34.

durante toda la Edad Media. Las señoras del castillo eran las que dirigían el taller artesanal que frecuentemente este albergaba.²⁸⁰ Es más, la costura estaba entre las labores que se esperaba que toda mujer adquiriera:

*“a ssaber axí con és obrar de seda e de lana, e de fer draps de lana e de li, e de tixir, cosir, e de filar e de tayllar totes vestidures pertanyets a hòmens et a dones.”*²⁸¹

Las mujeres ocupaban lo que algunos investigadores llaman “el gineceo”, una estancia casi exclusivamente femenina donde las damas y doncellas cosían, hilaban, tejían o preparaban fibras, siempre de alta calidad – como sedas, oro y perlas – bajo la dirección de la esposa del señor. Lo cierto es que el lugar y el contexto irán cambiando a lo largo de la Edad Media, pero la relación entre las mujeres y las labores textiles siempre se considerarán.²⁸² El “gineceo” como tal perduró en el siglo XV. En ese lugar también se cantaba durante el trabajo, las llamadas “canciones de rueca”. Incluso llegó a haber libros llamados “evangelios de rueca” donde se recogían estas canciones.²⁸³

Se conservan ruecas de aquellos tiempos, que incluso llegaron a ser dispuestas a modo de objetos decorativos, incluso caros. En el arte encontramos infinidad de imágenes de mujeres entretenidas en este tipo de labores: en toda la Península Ibérica encontramos desde el siglo XIII representaciones de María tejiendo.²⁸⁴ En realidad hasta en la literatura proliferaron, a nivel europeo, los personajes femeninos con grandes dotes de costura, especialmente para el tejido y el bordado.

Las labores como coser o tejer eran consideradas actividades adecuadas para las mujeres, que las mantenían mentalmente ocupadas, algo importante para distraerlas de ideas impropias.²⁸⁵ Además muchos eran los moralistas que criticaban a las mujeres que no tenían conocimientos a este respecto. Jaume Roig decía en sus escritos al respecto:

*“Nunca filava,
ni dels guants treia les mans;
jamés cosia;”*²⁸⁶

²⁸⁰ VINYOLES, 2005, p. 89.

²⁸¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981.p. 33

²⁸² DUBY; PERROT, 1992, p. 404-406.

²⁸³ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 41-43.

²⁸⁴ TURNAU, IRENA: “The difusión of Knithing in medieval Europe”, en *Cloth on Clothing in Medieval Europe*, Londres, Heinemann, 1983, p. 368-389.

²⁸⁵ DUBY; PERROT, 1992, p. 121-122.

²⁸⁶ ROIG, 1984, p. 47.

Lo realmente difícil es saber hasta qué punto este tipo de producciones hogareñas eran reservadas para uso propio y cuáles se vendían. Sança Ximenis, noble catalana del siglo XV, vivía de las rentas que le proporcionaban las 63 masías que estaban en sus dominios, pero también sacaba beneficio económico del trabajo de hilatura que realizaba ella con un grupo de mujeres.²⁸⁷ En la documentación se encuentran recetas para teñir telas finas, y se sabe que tenía un verdadero obrador en su castillo.²⁸⁸

¿De dónde procedían las mujeres que ayudaban a las señoras en estas labores? Probablemente serían personas de la familia próxima pero también campesinas. Hay investigaciones que afirman que en Europa desde la época carolingia las campesinas estaban obligadas a rendir servicio comunitario en forma de trabajo textil.²⁸⁹ Todavía esta por estudiar si este tipo de trabajo obligatorio es algo que estaba establecido en las tierras catalanas del siglo XV, pero parece una realidad razonable.

- Los deseados momentos de fiesta

*“La moda es también la fiesta”*²⁹⁰

A través de estas palabras de Georges Duby entendemos la importancia de vestir adecuadamente en función de las fiestas. Las celebraciones religiosas más importantes se dividían en dos triadas: las tres pascuas (Navidad, Pascua y Pentecostés) y las tres fiestas de Jesús (Transfiguración, Santo Nombre y Corpus Christi).

Además, los cortejos de entierro, que empezaron siendo celebraciones laicas, se sacralizaron y se convirtieron en espectáculos en los que se mostraba el cuerpo del difunto en un ataúd, primero en dirección a la iglesia y luego en dirección al lugar de entierro. Estas ocasiones las aprovechaban las familias nobles del momento para mostrar la mayor ostentación.²⁹¹

Bernat Martorell menciona respecto a las jóvenes nobles:

*“meten-se nues al llit entre frescs llençols e dormen entrò que deuen sopar, si donç no han anat a mirar juntes o jocs o esponsalles o parteres o a deportes o a altres coses semblants. Puis dormiran entrò al sendemà a migjorn...”*²⁹²

²⁸⁷ VINYOLES, 2003, p. 448.

²⁸⁸ VINYOLES, 2005, p. 179.

²⁸⁹ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 36.

²⁹⁰ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 246.

²⁹¹ BONASSIE; GUICHARD; GERBET, 2001, p. 304, 311.

²⁹² BADIA; LAMUELA, 1975, p. 223.

En nuestras tierras eran comunes la participación en fiestas como las fiestas reales, las justas, las famosas fiestas del Corpus en Barcelona, la Pasión, o los fuegos de San Juan.²⁹³ Francesc Eiximenis llegó a criticar fuertemente a las damas catalanas del momento pues demasiado comúnmente asistían a bailes, justas y demás tipos de eventos, que las convertían en personas ociosas que únicamente hablaban de amoríos, costumbre que atribuía además a las nuevas modas francesas.²⁹⁴

LA MUJER ECLESIAÍSTICA

“Sapiats, fills, que religió en mala dona no és sinó anell d’or en morro de truga, car axí com la truga posa lo morro en què porta l’anell d’aur per tots quants femers troba...”²⁹⁵-Francesc Eiximenis

Un tema muy interesante es el comportamiento de las nobles que acababan como eclesiásticas. La mayoría de las familias nobles de Cataluña entregaban con frecuencia a la Madre Iglesia a muchos de sus vástagos. En el caso de las hijas no era diferente, y acostumbraban a ser aquellas de menor belleza, que difícilmente podrían ser usadas con fines de parentesco. Este grupo de mujeres nobles no solamente conservaban su rango al entrar al servicio de la Iglesia, sino que accedían a los lugares de gobierno atemporal en base a él.

La pregunta más común cuando este grupo alternativo de nobles se menciona es obvia: ¿hasta qué punto la fastuosidad del estamento al que pertenecía duraba dentro de la Iglesia y de su vida diaria como mujeres religiosas? ¿Qué se esperaba de ellas?

Son curiosas las acusaciones que Francesc Eiximenis lanza contra este grupo de mujeres en sus escritos, ya que opinaba:

“Abhominable cosa e de gran infàmia....és que dona d’ordre, dada a Déu per special sposa, vaga’s pus pintada e mills lligada, e pus espitrada e mills estreta, que qualsevol seglar; e vaga ab continens pus mundanals que una seglar, e mills arreda e enjoyada que qualsevol nòvia, e pus enamorada que altra, e ab tapins e boces e guans e anells pus remiffats e pus preciosos e polits que una comptessa.”²⁹⁶

²⁹³ BOLÒS, 2000, p. 138, 139.

²⁹⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 90.

²⁹⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 236.

²⁹⁶ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 336.

¿Este tipo de afirmaciones eran ciertas? Posiblemente responden a la realidad de la época, ya que, no contento con esta afirmación, continúa repitiendo este tipo de acusaciones en más de una ocasión. En el mismo *Llibre de les Dones*, entre las obligaciones que menciona para todo tipo de eclesiásticos, tanto hombres como mujeres, menciona que se han de evitar las joyas u objetos caros,²⁹⁷ entre los que enumera la plata, los anillos, los sellos, incluso las vestiduras estrechas y caras a un nivel superior que el de las mujeres seglares.²⁹⁸

Francesc Eiximenis no fue el único en acusar este tipo de actitudes y lanzar amenazas doctrinales de castigo eterno al respecto. En una de las muchas citas de autores medievales que hace, menciona:

*“Recompta Víctor, en lo seu Libell de vida religiosa, que Solina, monga, viva en grans delits, car ella portava camisa (prima) e-s vestia de draps molls; era fort delicada, axí que tot trebayll li era fort inportable, usava de mengars delicats e-s regia fort curiosament en son liguar e en dormir e en son comportar...per los quals ha tot son monastir corromput, tirant les altres a amar delits...”*²⁹⁹

El relato continúa y, después de esta acción de la monja, aparecen tres diablos en forma de hombres encapuchados y se la llevan, encontrando el resto de las monjas en su cámara todas sus cosas quemadas. Este tipo de historias se elaboraban para asustar o prevenir la opulencia propia de las nobles dentro de los conventos y mujeres “de orden”.

Este tipo de escritos son tremendamente interesantes e iluminadores pues nos hacen entrever que semejantes acusaciones se basaban en hechos reales que el escritor consideraba inadecuados, si no ¿por qué habría amonestado de forma tan dura a estas mujeres?

LA MODA Y LA MUJER

Si creemos que el interés por la esfera de la moda estaba limitado únicamente al ser femenino nos equivocamos, ya que durante el siglo XV la moda masculina fue incluso más estrafalaria y cambiante que la femenina, muestra de un alto interés por parte del colectivo masculino. Por ejemplo, se menciona que los caballeros

²⁹⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 434.

²⁹⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 434.

²⁹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 233.

milaneses y genoveses gustaban de caprichos como los cinturones catalanes, los sombreros y las botas alemanas y las telas inglesas.³⁰⁰

Pese a ello, eran habituales algunos conceptos en relación al uso de la moda por parte de las mujeres de la época. Consideradas “hijas de Eva” de una forma despectiva a causa de la historia explicada en el Génesis, se consideraba la ropa una versión más sofisticada de las prendas que Dios había concedido a Adán y Eva para ocultar la vergüenza consecuente al pecado. Por tanto, era una muestra externa de esta pérdida de inocencia, que – no debía olvidarse - había sido promovida desde la mujer hacia el hombre. La especial debilidad de la mujer por la moda y sus avances, por tanto, era interpretada como una prueba más del fuerte poder que esta decadencia carnal ejercía sobre ella, así como de la variabilidad de su carácter y temperamento.

Bernat Metge mencionaba:

“...No-res-menys, elles meten tot llur estudi en trobar guisa novella e pomposa, així d'areaments (maneras de vestirse) com de comportaments. E no els dóna vijares que sia de bona manera,”³⁰¹

“...si doncs los habits no son novells, ben deshonestes, trobats e portats primerament per fembres vanes, indignes estar entre dones castes; e que sien de fins draps e altament folrats...”³⁰²

Las mujeres de la época eran muy susceptibles a la presión por mantenerse al ritmo que imponía la moda la moda del momento. Los ricos ropajes eran, por tanto, la máxima expresión de la decadencia, de la caída del hombre en el pecado. Buen ejemplo son las representaciones de Salomé, ampliamente conocida en el imaginario cristiano como una mujer perversa, que siempre es representada con suntuosas ropas, símbolo de su pecado.³⁰³

La “moda” para una mujer era un signo externo de juventud, quizás más en aquella época que en nuestros días. Generalmente la infancia se definía como un estadio gris de la vida, pero más aún lo era la vejez, con sus ropajes imperativamente apagados. Dentro de esta época de juventud se entendía entonces que los sentimientos, incluso el estado de ánimo, eran expresados a través de detalles sutiles, que se descifraban del mismo modo que en la actualidad. Este código psicológico es una de las características de la moda que han sobrevivido hasta la actualidad.³⁰⁴

³⁰⁰ DUBY; PERROT, 1992, p. 173.

³⁰¹ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 213-214.

³⁰² BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

³⁰³ DUBY; PERROT, 1992, p. 178-179.

³⁰⁴ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 266.

EL ARREGLO PERSONAL: MAQUILLAJE Y CUIDADOS

Entre las costumbres que se tenían en el arreglo personal se encuentran desde el uso de maquillaje hasta el perfume y el uso de ungüentos.³⁰⁵ El maquillaje de la época, al ser natural, no debía ser excesivamente duradero ya que incluso Bermat Metge afirma:

*“Quan elles són bé pintades, lo sol lo vent, lo fum, lo fred, el calor e les mosques són llurs enemics capitals;...”*³⁰⁶

Pese a todo su uso debía ser muy frecuente, ya que una gran cantidad de autores lo mencionan, desde el mencionado Francesc Eiximenis hasta Jaume Roig, en una etapa ya avanzada del siglo:

*“llava’ls la cara ab aigua clara,
fora’ls tapins, mira què tints:
un vell monet o cerronet,
tot cap e cames. Doncs no t’inflames
per llurs pintures ni brodadures,
ni’n faces déus, com los jueus
nostres antics: dels arreus rics
d’elles tan bells, collàs, anells
d’or los foneren, un Déu se’n feren,
idolatraren, bou adoraren.
Tu no adores ses alcandores
ni les lligasses per ses carasses
ni lluent pell...”*³⁰⁷

LA MUJER DEL MERCADER, explicación para una comparación de las circunstancias

La mujer del mercader, al igual que la aristócrata, era apartada desde su juventud de los quehaceres relacionados con el trabajo profesional de la familia, aunque después del matrimonio llegaba a ser dueña y jefa del ámbito doméstico.

- La dote

En temas como la dote, las experiencias y deberes no variaban mucho respecto a la obligación de la mujer noble; también era determinada por el padre de la joven en el momento adecuado. Tenemos por ejemplo a Eufrasia, hija del mercader Jaume Segarra, que recibe como dote para su matrimonio con el doctor Joan Manresa 8000 *sous* al contado y 1200 más a través

³⁰⁵ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 212-213.

³⁰⁶ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 217-218.

³⁰⁷ ROIG, 1984, p. 150.

de la compra de un censal. En otros en casos semejantes se daba la separación de bienes en el matrimonio, un régimen característico del derecho catalán.³⁰⁸

Entre las prendas que se podían encontrar en un ajuar podemos mencionar, batas, mantas, abrigos, muchos sombreros zapatos, velos o gran cantidad de guantes.³⁰⁹ Este tipo de gastos desorbitados fueron cada vez más comunes entre la élite de los mercaderes. En Venecia por ejemplo sus gastos en las bodas, regalos y demás llegaron a ocupar parte de la legislación suntuaria del momento. Vemos por tanto que la celebración del matrimonio también era una oportunidad para que los mercaderes demostraran su posición económica.

- La moda

Las mujeres de los mercaderes también usaban de las riquezas de la familia para proveerse de un buen fondo de armario, como el que sería propio de una dama de la época. La monografía de Bonnie S. Anderson nos menciona el ejemplo de una mujer de mercader italiana, Marguerita Datini, que llegó a tener en su armario hasta once sobretodos, diferentes joyas y mudas, gorros de dormir y medias de lino, calzas largas, forros intercambiables, incluso un manto de terciopelo con seda importado desde Rumanía.³¹⁰

³⁰⁸ AURELL I CARDONA, 1996, p. 35-52.

³⁰⁹ DUBY; PERROT, 1992, p. 176.

³¹⁰ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 398-399.

6.3 CLASIFICACIÓN Y DEFINICIÓN DE PRENDAS

6.3.1 GLOSARIO DE PRENDAS

ÍNDICE DEL GLOSARIO DE PRENDAS

ROPA INTERIOR

- **Alcandora (cast./ cat.)**
- **Alfarda (cat.)**
- **Bragas (cast.)/ Bragues (cat.)**
- **Braguer (cat.)**
- **Calzas (cast.)/Calces (cat.)**
 - **Calzas cortas (cast.)**
 - **Calzas moriscas (cast.)**
 - **Calces solades (cat.)**
 - **Calces tirades (cat.)**
- **Camisa (cast./cat)**
- **Clotxeta (cat.)**
- **Cos (cast.)/ Cosset (cat.)**
- **Cubrichel (cast.)**
- **Drap de pits (cat.)**
- **Faldetas (cast.)/ Falsetes (cat.)**
- **Faldilles (cat.)**
- **Forro (cast.)/ Folre (cat.)**
- **Gorguera (cast.)**
- **Liga (cast.)/ Camalliga/ lligacama (cat.)**
- **Liga (cast.)/ Garrotera (cat.)**
- **Moixons (cat.)**
- **Orillo (cast.)/ Cimolsa (cat.)**
- **Pentinador (cat.)**

PRENDAS PARA VESTIR “A CUERPO”

- **Alfarda (cast./cat.)**
- **Aljuba (cast./cat.)**
- **Basquiña-Vasquiña (cast.)**
- **Brial (cast./ cat.)**
- **Gonete (cast.)/ *Gonet* (cat.)**
- **Jupa (cat./cat.)**
- ***Pellís* (cat.)**
- **Saya (cast.)/ *Gonella* (cat.)**
- **Sayo mosaico (cast.)**
- **Túnica (cat./ cast.)**

PRENDAS DE “ENCIMA”

- **Balandrán (cast.)**
- ***Cot* (cat.)**
- **Cota (cast./cat.)**
- **Cotardia (cast./ cat.)**
- **Guardapié (cast.)/ *Curtapeu* (cat.)**
- **Hábito (cast.)/ *Hàbit* (cat.)**
- **Marlota (cast.)**
- **Monjil (cast.)/ *Monjil* (cat.)**
- **Muceta (cast.)**
- **Pellote (cast.)**
- **Ropa (cast.)/ *Roba* (cat.)**
- ***Saia* (cat.)**
- **Familia de las mangas perdidas:**
 - **Capuz (cast.)/ *Capuz* (cat.)**
 - **Loba (cast.)/ *Lloba* (cat.)**
 - **Tabardo (cast.) / *Tavard* (cat.)**
 - **Tabardo de camino**
 - **Tabardo de aparato**

- *Tavardera* (cat.)

PRENDAS DE ABRIGO

- *Alberrio* (cat.)
- *Albornoz* (cast.)
- *Almejía* (cast.)/ *Almexia* (cat.)
- *Bernia* (cast.)/ *Alberria* (cat.)
- *Capa* (cast./ cat.)
- *Capellar* (cast./ cat.)
- *Clocha* (cast.)/ *Clotxa* (cat.)
- *Fopa* (cast.) / *Hopalanda* (cat.)
- *Garnacha* (cast.)/ *Garnatxa* (cat.)
- *Gramalla* (cast./ cat.)
- *Huca* (cat.)
- **Familia de los mantos:**
 - *Mantell* (cat.)
 - *Mantellina* (cat.)
 - *Mantells* (cat.)
 - *Mantilla* (cast./ cat.)
 - Mantillas redondas
 - Mantillas de aletas
 - *Manteta* (cat.)
 - *Mantillos* (cast.)
 - *Manto* (cast. /cat.)
 - Mantos sevillanos
 - Mantos lombardos
 - Mantos con una manera
 - Mantos fruncidos o plegados
 - Manto de estrado
 - Manto con maneras
 - Manto o mantilla de aletas
 - *Mantonete* (cast.)/ *Mantonet* (cat.)
 - *Mantonet d'aletes*
- *Màrrega* (cat.)

- **Redondel (cast.)/ *Redondell* (cat.)**
- **Zamarra (cast.)/ *Samarra* (cat.)**

NOMBRES PARA LAS PARTES DE LAS PIEZAS

- **Alas (cast.)**
- **Brahones (cast.)**
- **Cola (cast.)/ *Cua* (cat.)**
- **Cortapisa (cast.)**
- **Cuchilladas (cast.)**
- **Faldas (cast.)/ *Faldes* (cat.)**
- **Girones (cast.)**
- **Golpes (cast.)**
- **Mangas (cast.)/ *Mànegues* (cat.)**
- **Musequí (cast.)**
- **Polainas (cast.)**
- **Puertas (cast.)**
- **Verdugos (cast.)**

OTROS:

- ***Roba d'estat* (cat.)**

En el siguiente glosario se analizará un amplio abanico de tipologías de vestidos que se usaban en numerosas capas de ropa superpuestas. Esta tendencia al exceso de piezas, tan propia del siglo XV, se debe razones tanto psicológicas como prácticas: por un lado, al deseo de ostentación propio de la moda del momento y por otro, al descenso general de la temperatura que se produjo en Eurasia en aquel siglo, conocido actualmente como la Pequeña Edad de Hielo o PEH.³¹¹

Fue un período frío que abarcó desde comienzos del siglo XIV hasta mediados del XIX. Puso fin a una época llamada “óptico climático medieval”, un ciclo extremadamente caluroso que duró entre los siglos X y XIV. Durante la Pequeña Edad de Hielo el hemisferio norte se enfrió en 1°C. En la Península Ibérica uno de los períodos más fríos se produjo a mediados del siglo XV. Hubo cuatro, considerados catastróficos (mitad del siglo XV, 1570–1610, 1769–1800 y 1820–1860) señalados por lluvias intensas, nevadas y tormentas en el mar. Estos se mezclaron con interludios de severas sequías.³¹² Es una de las razones principales que explica la gran variedad de ropa que analizaremos a continuación.

³¹¹ Las razones morales o psicológicas del uso de la cantidad de ropa, así como de la longitud de la misma se analizarán en detalle en la sección *Psicología de las formas* de la presente tesis.

³¹² OLCINA CANTOS, JORGE; MARTÍN VIDE, JAVIER.: *La influencia del clima en la historia*. Ed.Arco/ Libros, Madrid, 1999.

FAGAN, BRIAN M: *The Little Ice Age: How Climate Made History, 1300–1850*. ed. Basic Books, Santa Barbara, 2001.

QUEREDA SALA, JOSÉ. ET AL: *Nuestro porvenir climático: ¿un escenario de aridez?*; ed. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001.

TÉRMINOS GENERALES PREVIOS

ATAVIARSE (cast.)/ ABILLAR-SE (cat.): Término que designaba la acción de vestirse y arreglarse en general. De una mujer muy bien arreglada se decía que iba bien *abillada*.

*“Tantost prop d’aquesta estava una altra reina, de vàries colors vestida, emperò molt ricament abillada.”*³¹³

TOCARSE (cast.)/ LLIGAR-SE (cat.): Término que podía ser usado como sinónimo de *abillar-se*, aunque era mayoritariamente usado para referirse más específicamente al arreglo de la cabeza femenina.³¹⁴

En *Tirant lo Blanc* se hallan diversos ejemplos del uso de este término:

*“Com l’Emperador fon en la cambra, trobà a sa filla que es volia **lligar**. Estigué allí fins que fon **lligada**”.*³¹⁵

*“Per bé que sia vestida d’un negre vestiment, sots honest vel só **lligada**”.*³¹⁶

³¹³ ANÒNIM, 1979, p. 306.

³¹⁴ D.I.E.C.

³¹⁵ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 400.

³¹⁶ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 400.

6.3.1.1. ROPA INTERIOR

Este grupo lo conforma una tipología de prendas muy poco reproducida y desde luego con una escasa presencia en las obras de arte. Por ello en los dibujos nos limitaremos a mostrar aquellas que sí se muestran en las obras de arte. En general su valor económico era menor y su hechura era mucho más simple.³¹⁷

ALCANDORA (cast. /cat.): Término procedente del árabe *al-qandūra* (*camisa corta*), que designaba también la camisa de mujer con mangas o alas³¹⁸. Hay discrepancias entre los estudiosos ya que, lo que Carmen Bernis entiende como una segunda nomenclatura de la misma camisa, para Marangues i Prats es entendida como una pieza lujosa en sí, aparte de la camisa común. Algo así como lo que sería el *brial* a la *gonella*, la alcandora representaría según Marangues i Prats la versión lujosa de la camisa común, aparecida a mediados del siglo XIV, propia de las clases altas.

Francesc Eiximenis la menciona como una prenda fina, delicada y elegante, que las mujeres deseaban mostrar a través del vestido. Menciona incluso que sus mangas eran de un material diferente, de calidad superior:

*“...E dins, lurs **alcandores** delicades, ab mànegues d'altra ley, molt pus curioses e pus precioses, a ensenyar llur delicadura e sumptuositat...”*³¹⁹

En la obra *Curial e Güelfa* se menciona que las damas tenían por costumbre entregarlas a los caballeros para que las llevaran sobre la armadura. En esta misma novela también encontramos la única mención que se posee del fino tejido que era usado para su elaboración: la impla.

“La Güelfa, tantost que Melchior li girà l'esquena, presa l'abadessa per la mà, se n'entrà en una cambra petita e despullà's tota nua, e pres l'alcandora d'impla que vestia e donà-la a l'abadessa, e prenent-ne un altra torna's a vestir tantost; e entre ella e l'abadessa, ab la major cuita del món feren per l'alcandora, així per los pits com per les espatles d'alt a baix, creus de sant Jordi, e semblantment per les mànegues; e com fonc fet féu cridar Melchior, lo cual entrà dins. E ella dix-li:

- Darets a aqueix orrat aquesta alcandora que li dóna l'abadessa, e digats-li que la port demà per cota d'armes sobre l'arnès.

Melchior la pres ab gran goig, e, com se'n volgés anar, dix l'abadessa:

- Melchior, digats-li que no la hi dó io, que ella la hi dóna. E a bona fe des que vós partís adès d'ací, la s'ha despullada, que ella la vestia vull: és ver que io li he ajudat a fer les creus.

Ab tant, Melchior, girant l'esquena, se'n va cuitadament a Curial, lo qual, puis que hac presa l'alcandora e hac oïdes les altres paraules, hac tan gran goig que no sabia on se metés. E tantost s'armà e assajà's l'alcandora, e obrint-la en certes parts, feren tant que li vengué bé, jatsia que en los pits ne en les espatles no li cobria sinó fort poc, de què ell no curava gens. E tenc-se

³¹⁷ MARANGES, 1991, p. 40.

³¹⁸ D.I.E.C.

³¹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

*per dit que ab aquella alcandora venciria no a Boca de Far solament, mes a Tristany de Leonís si la batalla vengués.*³²⁰
“mas tothom reia de la cota d’armes de Curial, veent que era camisa de dona”³²¹

En la novela de Joanot Martorell también se encuentra un episodio semejante cuando *Tirant lo Blanc* pide a su amada princesa Carmesina su camisa para llevarla en prenda a la batalla, colocándosela encima de la armadura:

“– Tan té’s major virtut la vostra – dix Tirant –, e jo, señora, no us demane sinó que l’altesa vostra me faça gracia que em doneu aueiza camisa que portau, per ço com vos és més acostada a la vostra preciosa carn, e jo ab les mies mans la puga despullar... Com Tirant fon del tot armat mirà la camisa, que era tota de fil de seda ab grans llites de grana molt amples, e en les llistes hi havia brodadews àncores de nau, e deia lo mot: Qui bé està no es cuïta moure, e Qui seu en plan no ha d’on caure; era brodada a costats, les mànegues molt grans que tocaven a terra. Vestí-la’s sobre totes les armes.”³²²

Además, más avanzada la novela, se hace una afirmación extremadamente reveladora respecto a este tipo de costumbre:

“Sobre les tues armes he vist portar hàbit de doncella; postres, segons lo senyal, ésser enamorat d’ella”³²³

Visto el evidente gesto de sentimientos que mostraba el hecho, es razonable que en ocasiones el caballero se guardara de desvelar a la propietaria de la prenda en público. Bernat Metge criticaba este tipo de costumbres en su libro *Lo Somni*:

“...E açò que no els és menor vergonya, van ab alcandores brodades e perfumades, així com si eren donzelles qui deguessen anar a marit; e fan-les sobrepujar a les altres vestedures, per tal que mills sia vista llur dolentia...”³²⁴

Las mangas, también postizas y ornamentadas, solían ser elaboradas aparte en seda, roja, blanca o amarilla.³²⁵ Bernat Metge así lo menciona:

“...e ab les alcandores brodades, ben perfumades e aptes a caber en un clovell de nou;...”³²⁶

Llegó a usar de ricos bordados y se estableció como una de las prendas de más importancia en la Europa del siglo XVI.³²⁷

³²⁰ ANÒNIM, 1979, p. 86.

³²¹ ANÒNIM, 1979, p. 90.

³²² MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 254, 255.

³²³ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 313.

³²⁴ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 242.

³²⁵ MARANGES, 1991, p. 42, 43.

³²⁶ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

³²⁷ En el inventario realizado en el Alcázar de Segovia en el año 1503 constan diversas alcandoras. FERRANDIS, JOSÉ: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1943, p. XX.. SOUSA, 2007, p. 103.

ALFARDA (cast/cat.): Término que designaba una pieza usada para reducir o cubrir el escote femenino. Las mujeres nobles tampoco buscaban reducir extremadamente el escote así que esta prenda interior era concebida más bien como un ornamento.³²⁸ Al no tener representaciones es arriesgado efectuar un esbozo claro de su forma exacta.

Bernat Metge lo menciona en su libro *Lo Somni* cuando retrata las exigencias que una mujer noble le dice a su sirvienta mientras la viste:

“...Adova 'm l'alfarda, que no hem cobre tant los pits...”³²⁹

BRAGAS (cast.)/ BRAGUES (cat): Término que designaba una especie de pantalones que cubrían las piernas, las caderas y el vientre, llegando hasta los muslos.³³⁰

En la documentación catalana desaparece el término a principios de siglo XV y es más mencionado para referirse a los hombres que a las mujeres, tanto es así que algunas investigaciones llegan a dudar de si éstas realmente las usaban.

Las telas más comunes para elaborarlas fueron el lino, la lana y la seda, en colores blancos rojos y negros.³³¹



Possible apariencia de las bragas del siglo XV.

BRAGUER (cat.): Término que designaba una prenda que, a modo de cinturón, sujetaba el vientre y los riñones.³³² Su nombre se debe a que era la prenda que se usaba para ceñir las bragas, en realidad algunos diccionarios lo definen directamente como un cinturón.³³³

CALZAS (cast.)/ CALCES (cat.): Término que designaba una prenda interior que cubría las piernas y el cuerpo hasta la cintura. A la altura de las caderas podían abrocharse con un botón, aunque era tenido por propio de damas castas el reforzarlas con algún tipo de cinturón. La novela *Tirant lo Blanc* ofrece una mención al respecto:

“ la brodadura era tal com la garrotera, qui estava feta en semblant forma, ço és d'una corretja de cenyir ab cap e ab sivella, Aixa com moltes dones galanes e d'honor porten a les cames per tenir les calces, e com han ensivellada la garrotera, donen una volta de la corretja sobre la sivella retent nu, e lo cap de la corretja penja quasi fins a mitra cama, e enmig de la

³²⁸ MARANGES, 1991, p. 44.

³²⁹ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

³³⁰ BORAU, 1992, p. 7.

³³¹ MARANGES, 1991, p. 45.

³³² BORAU, 1992, p. 7.

³³³ D.I.E.C.

garrotera estan escrites aquelles mateixes lletres: "puni sois qui mal y pense"³³⁴



Santa Catalina de Alejandría disputando con los doctores paganos, Alonso de Sedano, 1485, Galería Bernat, Barcelona



Nacimiento de la Virgen, Pedro Berruguete, hacia 1490, Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona

En Cataluña llegó a haber al menos cuatro modalidades bien diferenciadas:

- **Calzas cortas (cast.):** Tipo de calzas que llegaban únicamente hasta la zona de la rodilla, por encima o por debajo de ésta. Francesc Eiximenis menciona que se sujetaban con una *camalliga*.³³⁵
- **Calzas moriscas (cast.):** Este segundo tipo de calzas eran elaboradas con lienzo fino. Anchas y plegadas, recordaban a las llevadas por las mujeres moras del Reino de Granada.³³⁶
- **Calces solades (cat.):** Este tipo de calza fue la modalidad más común en las mujeres de occidente desde que aparecieron en el siglo XIV. Su apariencia era lo más parecido a las medias femeninas actuales. En muchos casos llevaban suelas en los pies y se exhibían sin zapatos para mostrar las polainas.³³⁷ El material más común para elaborarlas fue el paño fino.³³⁸
- **Calces tirades (cat.)** Este tipo de calzas son mencionadas por Cristina Borrau, su única explicación al respecto es que llegando hasta la cintura hacían también función de bragas, siéndonos imposible determinar si éstas se refieren a las calzas de lienzo fino.³³⁹

³³⁴ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 149.

³³⁵ MARANGES, 1991, p. 47, 48.

³³⁶ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 14.

³³⁷ BORAU, 1992, p. 7.

³³⁸ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 14.

³³⁹ BORAU, 1992, p. 7.



Posibles diseños de las calzas soladas, tiradas y moriscas, respectivamente.

CAMISA (cast. /cat.): /otros nombres: Alcanfora. /

Término que designó una pieza interior con mangas que llegaba al suelo o hasta la media pierna. Llegó a ser una de las prendas más relevantes del siglo ya que en cierto momento comenzó a mostrarse a través de las oberturas del vestido. Era sin duda la pieza básica de toda persona en el siglo XV: la que se ponía primero en todos los estamentos y sexos.³⁴⁰ En sí es una de las piezas más nombradas en los documentos ya que en el siglo XV se revalorizó, siendo objeto de unos adornos propios y diferenciadores que enumeraremos brevemente.

Las partes expuestas -el cuello y las mangas-, fueron objeto de minuciosas y complejas decoraciones, que iban desde los bordados hasta los lazos y las labores moriscas.³⁴¹ Llegaron a ser tan propias de las camisas que en el extranjero llegaron a llamar *spanish work* a los bordados ingleses de época isabelina.

Las camisas bordadas se convertirían en uno de los rasgos más característicos de la moda de estas tierras. Bernat Metge se refiere en su obra *Lo Somni* en relación al volumen que llegaban a conferir al vestido:

*“E après que s’ha vestida e ben cordada la **camisa** fa-les inflar e estar tan plenes, rodones e plantades en lo pits, que sembla que així sien nades o que ella sia joveneta de quinze anys.”*³⁴²

La moda de enseñarlas apareció por primera vez en el siglo XIII siendo abandonada posteriormente. Resurgiría con fuerza a partir de la segunda mitad del XV para afianzarse y extenderse después al resto de la Península.

La camisa fue una de las prendas interiores íntimas imprescindibles, con ella se dormía y, por tanto, incluso con ella puesta, todavía se consideraba que se iba desnudo. Prueba de ello es que la mayoría

³⁴⁰ MARANGES, 1991, p. 40.

³⁴¹ BORAU, 1992, p. 7.

³⁴² BADIA; LAMUELA, 1975, p. 226.

de menciones a las que se hace referencia van precedidas de la aclaración “desnudo/a en...”, tanto para hombres como para mujeres. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en *Curial e Güelfa*, donde se nos aclara ese mismo hecho:

“despullat, en **camisa** fonc més en lo corral.”
“...e, despullat en jupó anà vers lo mirador on lo rei era.”³⁴³

La camisa también era una de las prendas usadas para la penitencia, ya fuera usando una elaborada con un material grueso, no tolerado por la piel, o directamente no llevando ninguna. Una leyenda asegura que Isabel la Católica prometió no cambiarse la camisa hasta que se conquistara Granada, de ahí que al caballo que tiene un tono a medio camino entre blanco y amarillo se le llame “isabelino”. La historia parece demasiado exagerada en opinión de algunos, que estiman más realista que la reina hiciera uso de una camisa de lienzo grueso en vez de una de fino cendal como era costumbre.³⁴⁴ El museo Textil de Plasencia conserva una camisa de lujo de la reina con ornamentación gótica de influencia morisca en el escote y las mangas elaborada con hebras de oro, plata e hilo de seda verde. En el Alcázar de Segovia había un gran número de camisas pertenecientes a la reina, de lienzo vizcaíno, tunecí, de Cambray y de Holanda.³⁴⁵

Entre los adornos que decoraban las camisas podemos enumerar:

- Bordados:
 - De *punto de almofarán*: Expresión de significado incierto en la actualidad, que designaba probablemente una labor que usaba de hilo de seda negro. Se intuye a partir de la etimología el origen árabe de esos bordados, que fueron mencionados para describir algunas camisas de Isabel la Católica y Juana la Loca.
 - De *punto real*: Técnica de bordado cuyos detalles específicos se nos escapan todavía por su escueta mención en los textos, si bien se sabe que se diferencia del anterior en el uso de un material más rico: el hilo de oro.
- Caireles: Adorno o guarnición de influencia morisca que colgaba a modo de flecos alrededor del cuello y las mangas.
- Gayas: Mencionadas ya por Francesc Eiximenis a principios de siglo, este tipo de adorno en forma de franja se diferencia de todos los demás en la longitud, la cantidad y la colocación. Las gayas eran más cortas, se colocaban más juntas y en mayor cantidad en el escote, los hombros y la boca de las mangas, con la particularidad de ser labores bordadas directamente sobre la tela y no previamente

³⁴³ ANÒNIM, 1979, p. 297.

³⁴⁴ BOEHN, MAX: *La Moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días* (estudio preliminar por el Marqués de Lozoya), Barcelona, ed. Salvat, 1928-1947, p. 196-198.

³⁴⁵ FERRANDIS, 1943, p. XXI. GONZÁLEZ MENA, ÁNGELES: “Bordado y encaje eruditos”, *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol. XLV, tomo XX, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1999, p. 111.

elaboradas como las orillas o las listas. Su longitud más frecuente no superaba un palmo y también las encontramos relacionadas, como muchos otros adornos, con prendas de producción morisca.



El festín de Herodes de Pedro García de Benabarre, 1470-1480 Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. En el detalle vemos una dama con lo que parecen ser gayas.

- **Listas:** Eran cintas, generalmente estrechas, elaboradas por separado, que posteriormente se cosían a la tela. Son mencionadas muchas veces en los documentos como “labores moriscas”.



El festín de Herodes de Pedro García de Benabarre, 1470-1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña. En el detalle de la camisa podemos ver listas aplicadas.

- **Orillas:** Adorno que formaba franjas superpuestas, probablemente elaboradas con pasamanería o cintas de confección más complicada, que se colocaban recorriendo las mangas y el cuerpo de extremo a extremo. Se intuye su origen árabe, e incluso son mencionadas en las descripciones de prendas y tocados moriscos.

- **Puntas:** Tipo de labor que formaba dibujos en forma de puntas literales. Fueron una de las producciones más tardías, ya que se mencionan en los textos de finales de siglo, y se bordaban sobre las camisas o eran aplicadas sobre los vestidos.

- **Randas:** Tipo de labor que, a modo de red, formaba un adorno dentado en los cabezones y gorgueras de algunas camisas. Algunos autores las relacionan ya con los primeros encajes de bolillos, pero la realidad de las pinturas que poseemos no nos permite comprobarlo. Esta labor, ya atestiguada durante el siglo XIV, es mencionada junto con las gayas por Francesc Eiximenis a principios del siglo XV.

En *Tirant lo Blanc* se describe una de las *gonellas* de la princesa Carmesina con este tipo de labor:

*“...e totes les obertures perfilades d’amples rantes d’orfebreria ab diversos esmalts, ab mànega e mantellina de la dita roba, e per l’orde mateix perfilades de les dites rantes e era forrada de setí carmesí”.*³⁴⁶

³⁴⁶ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 356.

- **Tiras:** Nombre dado a franjas bordadas que se ponían de arriba a abajo en las mangas y opcionalmente también en el cuerpo. Eran elaboradas con bordados de diferentes anchos en hilos de seda negros o de oro. Este tipo de adorno también podía aplicarse al exterior de los vestidos.

Es curioso anotar que casi todos los adornos propios de la camisa de mujer del siglo XV o son de origen morisco o se mencionan junto a otras prendas moriscas en los documentos. Lo cual es una muestra del apogeo de la moda morisca en las partes finales de dicha centuria.

Evolución de la camisa en el transcurrir del siglo:

Las partes que más evolucionaron a lo largo del siglo fueron aquellas que se mostraban: el cuello y las mangas. Este tipo de desarrollo se muestra como una de las características propias del traje en estas tierras, algo que la diferencia del resto de moda europea. Si hemos de basarnos en las obras fechadas, el ejemplo más antiguo en el que se muestra la camisa lo tenemos en tierras catalanas y de mano del artista Jaume Huguet. El retablo de San Miquel Arcángel, cuyo altar fue consagrado en 1456, nos muestra la figura de santa Bárbara, que porta unas mangas anchas y plegadas en el primer estadio de su evolución, cuando todavía no llegaban a rebasar el borde de la manga que las dejaba ver.



En *El Abrazo ante la puerta dorada* pintado por el Maestro de Sant Quirze, actualmente en la colección Hellung de Munich, también vemos que la acompañante de Ana lleva unas mangas parecidas a las que Huguet muestra.

Este tipo de moda fue de las pocas manifestaciones que llegaron antes a la vestimenta femenina que a la masculina. Para la década de 1470 ya estuvo generalizada y los diferentes tipos de mangas que se analizarán a continuación habían empezado a usarse, al menos en sus primeras manifestaciones, como las mangas italianas, que hacen su primera aparición en estas fechas.

En la década de 1480 aparecerán novedades como las mangas abullonadas o la separación de las mangas superiores del cuerpo en forma de manguitos: los primeros aparecerían en 1488. Los bullones de las mangas disminuirán en número y aumentarán la amplitud a lo largo de la década. De 1480 a 1485 encontramos de cinco a seis bullones, pero en la década de 1490 quedarán reducidos a tres.

Durante esos años también se usarán las mangas de camisa arrugadas, manguitos abiertos, manguitos cerrados hasta los codos y mangas que no llegan a unirse al vestido.

El final de siglo traerá consigo las mangas de únicamente dos grandes bullones, los primeros indicios de las mangas acuchilladas y una nueva tipología de manga de camisa muy ancha, recogida en la boca con cordones, que formará un bullón alargado y puntiagudo.

1. El cabezón de la camisa:

Esa tela fina, más o menos adornada que vemos en los escotes femeninos en las pinturas a lo largo del siglo corresponde en realidad a las finas gorgueras que se colocaban para difuminar la cantidad de carne mostrada.

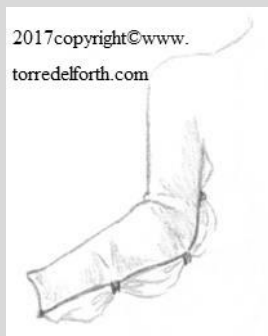
No sería hasta la década de 1480 cuando los cuellos de camisa aparecerían por primera vez, tímidamente, a través del escote del vestido. Finalmente, en la década de 1490 la moda de los escotes cuadrados deja entrever por fin el cabezón de la camisa, que acostumbraba a estar fruncida y a crear un segundo escote más “prudente”. Algunas camisas llegaron a cerrarse hasta el mismo cuello.

2. Las mangas:

Es una de las modas propiamente peninsulares y los cambios que llegarían al resto de la Península serían gestados primeramente en tierras catalanas. La voluntad de lucir lujosas camisas se disparó cuando, a partir de mediados de siglo, se impuso la moda de enseñarlas a través de la ropa, favoreciendo el aumento de las tipologías de mangas y su complejidad.

Carmen Bernis diferencia hasta cuatro tipologías diferentes de mangas, otorgándoles letras en función del tipo. A continuación, se ofrece una descripción con su nombre:

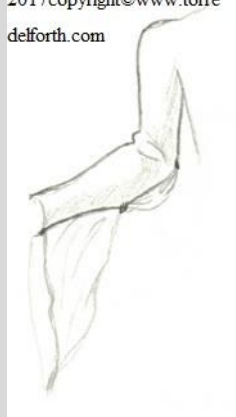
- *Mangas anchas y plegadas:* Este tipo de mangas, de confección amplia, se abrochaban en la boca con cordoncillos, cuentas o botoncillos pequeños y se extraían por las aperturas longitudinales de las mangas en forma de bullones. Con el tiempo estos bullones fueron disminuyendo su cantidad y aumentando su tamaño a través de las oberturas cada vez más largas de las mangas. En la década de 1480 encontramos mangas con cinco bullones. Antes de 1490 se verán diseños con cuatro bullones, luego de tres y de dos, ganando preponderancia su amplitud y visibilidad.³⁴⁷



- *Mangas de boca ancha:* representan una variación de las anteriores, en todo igual salvo por el cierre de la manga, que se dejaba abierta cayendo del brazo. La amplitud de la boca de la manga abierta llegó a tener dimensiones considerables a medida que avanzaba siglo.

³⁴⁷ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 36.

2017copyright©www.torre
delforth.com



El festín de Herodes de Pedro García de Benabarre, 1470 -1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Nacimiento de la Virgen de Pedro García de Benabarre, 1480, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

- *Mangas largas:* Asomaban por las bocas de las mangas del vestido y su longitud fue creciendo hasta que fueron más largas que la propia camisa en sí.³⁴⁸

³⁴⁸ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 37.



- *Mangas italianas*: Esta tipología venía marcada por la forma en la que se cortaban las mangas del vestido más que por la forma de las mangas de la camisa en sí. La ropa de encima se cortaba transversalmente y no longitudinalmente, quedando las mangas separadas del cuerpo del vestido y unidas a él con cordoncillos o agujetas. Esta moda fue traída directamente de Italia, donde se había convertido en uno de los rasgos típicos. Dadas las relaciones estrechas entre Cataluña y los estados italianos, esta nueva tendencia entró por las tierras catalanas, aunque con el tiempo no acabara de afianzarse. En su evolución propia las mangas que mostraban la camisa fueron separándose cada vez más del cuerpo y la extensión de camisa que se mostraba aumentó. Llegó un momento, alrededor de 1480, en el que se prescindió de los cordones que unían la manga al cuerpo y se dejó completamente al descubierto la camisa desde el codo hasta el hombro, quedando el nombre de *manguito* para la pieza de manga suelta que cubría la camisa del codo a la muñeca.³⁴⁹



- *Manguitos*: Eran abiertos y se ataban con cintas. Generalmente cubrían de la muñeca hasta los codos, pero poco más. Disponemos de ejemplos de esta modas a partir de 1486.³⁵⁰

³⁴⁹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 36.

³⁵⁰ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 36.



Las telas favoritas para su elaboración son aquellas más finas, como lino fino, seda, lienzo, tela procedente de Francia o *bisso*, en colores blancos (en su mayoría), amarillos, verdes y morados.³⁵¹ Carmen Bernis incluye en esta lista las telas de seda, impla, cambray y estopa delgada. Ya se ha visto que las camisas de la reina Isabel la Católica estaban hechas con esos tipos de tejidos.

Las telas llegaban a ser tan finas, tan frecuente su uso y con tantos bordados que al parecer su conservación adecuada era dificultosa:

*“...mig any vestia
una camisa de sa divisa
gentil brodada, tota clapada
de roges flos; nunca del cos
sinó podrida, trossos partida,
la’s despullava; tal la llançava
baix en la cova;...”*³⁵²

En la mayoría de ocasiones se hacían combinaciones de telas, que se compraban por separado según los documentos, y se dejaban las más lujosas y trabajadas para las mangas, que habrían de ser expuestas a través de la ropa.

ORILLO (cast.)/ “CIMOLSA” (cat.): Término procedente del latín *cimussa*, equivalente al griego σείρά,³⁵³ que se traduce por trenza, lazo o cordel. Fue usado para referirse al remate de las calzas. Era más grueso que el resto de la pieza y es comúnmente relacionado con el *lligacama* que las sostenía.³⁵⁴ En realidad, la literatura catalana del siglo XV nos hace dudar de si realmente eran el mismo tipo de pieza o pese a ser diferentes a veces el término se intercambiaba indiferentemente.

En *Tirant lo Blanc* encontramos un fragmento muy revelador a este respecto: en cierto momento del relato una doncella llamada Madreselva pierde la *lligacama* mientras bailaba:

*“...e, al voltar que la doncella féu, caigué-li la lligacama de la calça, e al parer de tots devia ésser de la siniestra cama, e era de **cimolsa**.”*³⁵⁵

³⁵¹ MARANGES, 1991, p. 41.

³⁵² ROIG, 1984, p. 45.

³⁵³ *Diccionari català-valencià-balear de l’Institut d’Estudis Catalans.*

³⁵⁴ MARANGES, 1991, p. 48.

³⁵⁵ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 147.

El rey observa que uno de los caballeros la recoge y le pide que se la ate en su pierna:

“lo cridá e dix-li que la hi lligás en la cama sobre la calça a la part siniestra, davall lo genoll.”³⁵⁶

Lo realmente curioso es que más avanzado el relato, hablando de la *lligacama* de antes, el autor ya la nombra sólo por *cimolsa*:

“En aquell punt se féu deslligar la *cimolsa*”³⁵⁷

CLOTXETA (cat.): Término que designaba una prenda interior usada para cubrir el pecho al igual que la *alfarda*. Lo que diferenciaría a ambas es la hechura más elaborada y amoldada de la *clotxeta*, ya que para quitarla se tenían que deshacer los cordones que la cerraban.³⁵⁸

“Per les mans de brodar a teler dos *cloxetes* de fil d'or fi e de seda negra a rahó e for de XXI sòlidos cascuna clocheta, doc. A. 1443 (Arxiu General del Regne de Valencia)”³⁵⁹

En *Tirant lo Blanc* se la menciona de la siguiente manera:

“Aprés en visió viu com ell vos besava molt soviet e desféu-vos la *clotxeta* dels pits”³⁶⁰

COS (cast.) /COSSET (cat.): *corpezuelo (cast.)*

Término que designaba una pieza semi-interior a modo de corpiño, con o sin mangas, que estrechaba el torso femenino y podía ir adjunto a una falda interior.³⁶¹ Era la segunda pieza colocada sobre el cuerpo, iba sobre la camisa, y únicamente la mencionan en los inventarios.³⁶² Generalmente iba cubierto totalmente por las prendas exteriores, aunque también podía llegar a mostrarse. En tierras de Castilla se usó ya bien entrado el siglo XV.³⁶³ Se utilizaron para confeccionarlo materiales realmente ricos, desde tela de camisa simple hasta brocados o telas con oro, poniéndole incluso manguitos a modo de complemento, empleando para su elaboración no más de vara y media de material. Como corpiño exterior se tenía en cuenta el llamado gonete, que estrechaba también siendo una prenda de “a cuerpo” como la *gonella*.³⁶⁴

CUBRICHEL (cast.): Término tomado del francés *couvre-chef*, que tiene diversas acepciones, ya que algunos documentos se refieren a un tocado de grandes dimensiones, otros a volantes de adorno, y en otros se define como una prenda para el pecho con cordones y cintas, como la mencionada por Fray Hernando de Talavera en 1477. En las cuentas de la Casa Real de Navarra se hace referencia al cubrichel,

³⁵⁶ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 147.

³⁵⁷ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 148.

³⁵⁸ MARANGES, 1991, p. 45.

³⁵⁹ D.I.E.C.

³⁶⁰ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 357.

³⁶¹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 14.

³⁶² MARANGES, 1991, p. 43.

³⁶³ SOUSA, 2007, p. 103.

³⁶⁴ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 80, 81.

pero poco más se sabe.³⁶⁵ Se menciona también en el inventario de bienes de la reina Juana (1545).³⁶⁶ Quizás sea el término castellano para designar la misma prenda que en tierras catalanas llamaban *clotxeta*.

DRAP DE PITS (cat.): Pieza femenina elaborada para sujetar los pechos.³⁶⁷ En *Tirant lo blanc* se menciona:

“...e la Princesa era vengada per servir-lo i estava en gonella de brocat e no portava **drap en los pits**.”³⁶⁸

FALDETES (cast.)/ FALDETES (cat.): otros nombres: *faldillas, faldrillas/*

Término que designaba unas faldas interiores que, al igual que la camisa, podían quedar total o parcialmente cubiertas por las otras piezas de ropa. En función de la moda de la época pudieron llegar a mostrarse al recoger el vestido superior.³⁶⁹ La única mención catalana de esta pieza que encontramos se encuentra en la novela *Tirant lo Blanc*³⁷⁰. Allí se describe a la princesa Carmelina de la siguiente forma:

“...entrà per la cambra la Princesa, ...en camisa e ab **faldetes** de domàs blanc, ... e feia-ho per la gran calor que feia.”³⁷¹

Es comprensible, tanto por el color de los materiales como por el contexto que aquí se nos muestra, que esta prenda fuera considerada como interior. Podríamos llegar a confundirla con la basquiña, esa falda exterior que acostumbraba a combinarse con el gonete, pero la diferencia entre ambas se establece tanto en el lugar de colocación como en las telas.

Jaume Roig hace mención en sus escritos de este tipo de prenda cuando se refiere a cierta mujer:

“No hi veu brocat; de vellutat
Hi fall **faldetes**; tot par robetes
De criatura, falsa costura...”³⁷²

Las faldillas eran siempre entendidas como una prenda interior y usaban de mucha más tela que las basquiñas gracias al hecho ser montadas sobre sí mismas, probablemente sin cortar prácticamente la tela, sino únicamente frunciéndola en el borde próximo a la cintura. Carmen Bernis menciona que para la faldilla de una joven de 16 años se requerían siete varas de material, y se usaban varias superpuestas para crear vuelo en la falda exterior del vestido. Fray Hernando de Talavera llegó a mencionar a damas que llevaban hasta seis pares.³⁷³

³⁶⁵ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 84.

³⁶⁶ FERRANDIS, JOSÉ. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1942. pp.171-174

³⁶⁷ BORAU, 1992, p. 7.

³⁶⁸ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 44.

³⁶⁹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 14.

³⁷⁰ MARANGES, 1991, p. 44.

³⁷¹ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 303.

³⁷² ROIG, 1984, p. 41.

³⁷³ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 85, 86.

FALDILLES (cat.): Según Maranges i Prats, este término únicamente aparece en un inventario y podría designar una pieza de la cintura hasta el suelo, sin formar totalmente parte del vestido, algo semejante a las faldetas y que por alguna razón que nos es desconocida se diferenciaba de ellas.³⁷⁴

FORRO (cast.) / FOLRE (cat.): Pese a la obviedad del término es un elemento extremadamente importante de la indumentaria del siglo XV ya que para forrar tanto mantos como vestidos se usaban materiales extremadamente lujosos (en ocasiones incluso más que los de la propia prenda). En los inventarios son mencionados numerosas veces, predominando las pieles para el invierno y las telas finas para el verano.³⁷⁵

GORGUERA (cast.): Término que designaba una pieza de adorno usada en el escote de las damas. Las había básicamente de dos tipos:

- *Gorgueras con telas finas:* aquellas que eran elaboradas con materiales como lienzo o sedas, telas comunes en la confección de toda la ropa interior, y que acostumbraban a ser finas y blancas. Se aspiraba a que tuvieran una seductora transparencia que no pasó desapercibida a los moralistas de la época. Entre las telas que se mencionan para su confección podemos encontrar el lienzo de cambray, la seda rosa, el cambray de lino o el lienzo de París, siendo todas ellas mencionadas entre las que usaban la reina y las infantas en tiempo de Isabel y Fernando.

- *Gorgueras opacas:* eran aquellas elaboradas con telas más propias en la elaboración de vestidos: telas como el *ceví* o la seda. Esta tipología estuvo mucho de moda fuera de tierras catalanas, sobretodo en Francia y Flandes.

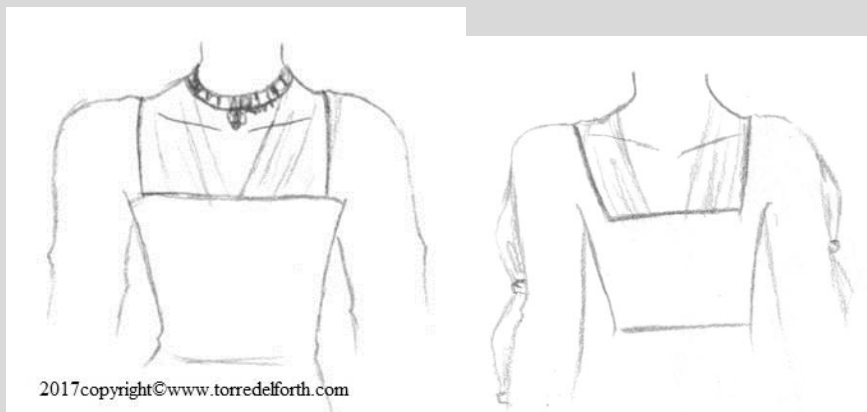


Santa Eulalia, del compartimiento lateral del "Retablo de Santas Clara y Catalina de Alejandría" de Miquel Nadal y Pere García de Benabarre (elaborado en 1456). Podemos ver que la santa lleva una gorguera bajo un escote en pico cerrado con cordones que son muestra de una moda que se abandonó al pasar la mitad de siglo.

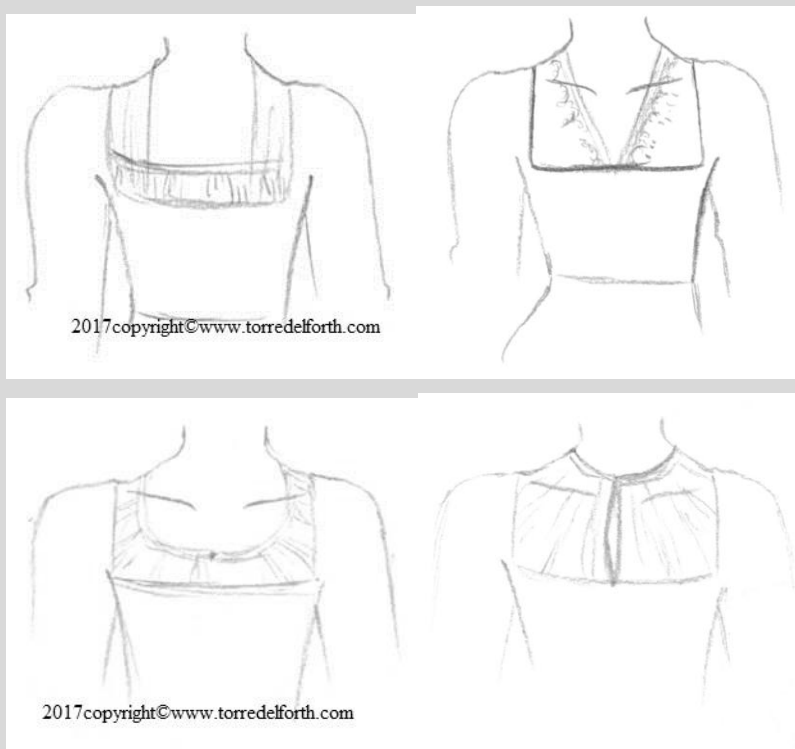
³⁷⁴ MARANGES, 1991, p. 14.

³⁷⁵ MARANGES, 1991, p. 15.

Gorguera 1485-1490:



Gorgueras (1490)



LIGA (cast.)/CAMALLIGA-LLIGACAMA (cat.): Término que designaba un cordón o cinta usado para que las calzas o medias no resbalaran pierna abajo,³⁷⁶ en ocasiones también la encontramos nombrada como “garrotera”.³⁷⁷ Este tipo de prenda fue mayoritariamente masculina. Las femeninas también son mencionadas en la documentación pero, dado que nunca llegaban a verse, debían tener quizás menos importancia, vista la escasez de menciones.³⁷⁸ Francesc Eiximenis por ejemplo menciona respecto a las *camalligues* femeninas que acostumbraban a descoserse:

³⁷⁶ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans.*

³⁷⁷ BOLÒS, 2000, p. 118.

³⁷⁸ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 67.

“qui amvides se saben ligar ne comportar; tostemps se clamen que han perdudes les camalligues...”.³⁷⁹

LIGA (cast.)/ GARROTERA (cat.): Término que se usó en ocasiones para hablar de la *lligacama*, es decir la prenda que se usaba para atar las calzas.³⁸⁰

“Son exceptats collars, cadenes, garroteres e altre empresa” doc. A. 1420 (BSAL, II, 220)³⁸¹

MOIXONS (cat.): Término que designaba una prenda de ropa destinada a los pies que podría representar el predecesor de los calcetines actuales.³⁸²

PENTINADOR (cat.): Término que designaba una prenda de abundante ornamentación, muy nombrada en los inventarios, que se colocaba sobre los hombros para peinar los cabellos de la mujer. Isabel la Católica, por ejemplo, poseía un gran número, como consta en el inventario del Alcázar de Segovia realizado en 1503.³⁸³ Fue considerada una pieza interior no tanto por su colocación sino por el propósito para el cual era elaborada, ya que los cabellos de la mujer, sobre todo de las casadas, eran considerados una propiedad íntima, cuya observación y disfrute se limitaría a las cámaras interiores, únicamente visitadas por las sirvientas y el esposo.

En general y a modo de resumen diremos que las telas más empleadas para este tipo de prendas eran los paños de lino, lana, el llamado *verví* (pañó de Wervicq) y el *fustany*. El color predominante en todas estas prendas fue claramente el blanco, a excepción de las calzas que podrían confeccionarse en paños también rojos o negros. Estas incluso podían ser confeccionadas a la moda de prendas *meitades*, que usaba de dos colores para la misma prenda.³⁸⁴

³⁷⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 51.

³⁸⁰ BOLÒS, 2000, p. 118.

³⁸¹ D.I.E.C

³⁸² BORAU, 1992, p. 7.

³⁸³ FERRANDIS, 1942, p. XXI. MARANGES, 1991, p. 46.

³⁸⁴ BORAU, 1992, p. 7.

6.3.1.2 PRENDAS PARA VESTIR “A CUERPO”

El siguiente grupo de prendas se colocaban todas encima de la camisa interior y el cos. Para que estos trajes quedaran estrechos y ceñidos, pero sin arrugarse, acostumbraban a ir forrados con lienzo. La variedad de estilos en las tipologías de vestidos que enumeraremos a continuación es extremadamente rica, pudiendo ir completamente cerrados o abiertos de la cintura hasta el suelo en una o diversas oberturas, en cuyo caso se veían las faldas interiores. Estas faldas podían ser más cortas que el propio vestido o ser mostradas hasta un palmo por debajo.

A lo largo del siglo y en función de las modas estas prendas variaron en sus escotes, sus mangas, sus pliegues, su longitud, incluso su corte.³⁸⁵ En las definiciones que siguen nos centraremos en destacar las características comunes que las hacen reconocibles independientemente de estos cambios.

ALFARDA (cast./cat.): Término, procedente del árabe *farda*,³⁸⁶ únicamente mencionado por Cristina Borrau, que la describe como una pieza destinada a cubrir el torso femenino.³⁸⁷

“Una *alfarda* sotil ab los caps negres”, doc. a. 1459³⁸⁸
“...io só qui compre *alfarda*, treça, llistada peça,....”³⁸⁹
“...Adova ’m l’*alfarda*, que no hem cobre tant los pits”³⁹⁰

ALJUBA (cast./cat.): Término procedente del árabe *al-jubba*³⁹¹, que designaba una prenda lujosa de origen morisco con estructura de túnica ceñida en la cintura, abotonada y con mangas³⁹². Carmen Bernis la incluye entre las prendas de encima, pero era una prenda definida como túnica, una tipología que no se encontraba entre las prendas de encima. De uso muy común entre los hombres y, aunque poco mencionada, también la llevaban las damas en su versión femenina, probablemente más larga.

“Item una *aljuba* morisca de seda blanca. Item una *aljuba* morisca de seda listada de diverses colors”, doc. a. 1433 (arx. Patriarca, Val)³⁹³

La reina Sibila de Fortià (Fortià, 1350 - Barcelona 1406) tenía una, elaborada con paño florentino adornado con bordados en oro. El paño florentino, el paño de seda castellana y de seda morisca

³⁸⁵ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.

³⁸⁶ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans*.

³⁸⁷ BORAU, 1992, p. 7.

³⁸⁸ D.I.E.C.

³⁸⁹ ROIG, 1984, p. 42.

³⁹⁰ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

³⁹¹ D.I.E.C.

³⁹² *Diccionario de la Real Academia Española*.

³⁹³ D.I.E.C.

y el *verví*, fueron los usados en su elaboración, generalmente en colores azul oscuro y verde.³⁹⁴

Encontramos algunas menciones de esta prenda en *Tirant lo Blanc*:

*“-E porta moltes doncellez ab si, de gran estat, e ve en sa companyia l’esposa del fill del Gran Turc, e totes vénen molt ricament abillades ab grans **aljubes** de brocat e altres brodades de moles diamants e robins.*

Dix un turc.

*- Jo viu vestir un dia la filla del Gran Caramany; demà haurà quinze dies, lo divendres aprés la salà, que vestia **una aljuba** brodada de pedres fines, estimaven que valia una gran ciutat.”³⁹⁵*

Bernat Metge las menciona con aplicaciones de piel en los bordes y con una longitud extra a la de las masculinas, ya que afirma que pese a que empiezan por las rodillas llegan a arrastrar hasta el suelo:

*“...e ab los perfils de les **aljubes** de vais purats o erminis, e que els comencenals genolls e en rosseguen dos palms per terra, a denotar que de major honor són dignes que els hòmens de ciencia, qui aquells solen portar sobre llurs caps...”³⁹⁶*

Se usó desde finales del siglo XIV hasta finales del siglo XV. La menciona Fray Hernando de Talavera. En tierras catalanas se enumera entre las prendas de la reina María de Aragón, en 1458.³⁹⁷ Se nos dice de ella:

*“una **aljuba** de seda blanca ab pell a cacuna part, quasi sembla de pell, ab una veta entorn vermella, molt bella”³⁹⁸*

En el inventario del Alcázar de Segovia del año 1503 consta la existencia de diversas aljubas que pertenecían a la reina Isabel, pero es posible que ya no las usara, pues parece que a finales del siglo XV había pasado de moda.³⁹⁹ De hecho, perdió su nombre y se la pasó a llamar con “sobre-saya”.⁴⁰⁰

BASQUIÑA –VASQUIÑA (cast.): Tipo de falda exterior que acostumbraba a llevarse en forma de conjunto de dos piezas junto con el gonete. Este tipo de combinación fue cada vez más frecuente pasada la mitad del siglo en Castilla.⁴⁰¹ También se combinaba con el monjil y se usaban para confeccionarla la misma variedad de telas común a todos los vestidos.⁴⁰²

BRIAL (cat. /cast.): /otros nombres: *guardapeu*/

Término que designaba un traje que se colocaba directamente encima del *cos* y la faldilla con la cintura ceñida y el torso ajustado. A lo largo del siglo, y en base a las modas que transcurrirán, la hechura, el corte de mangas, el escote, la anchura, etc., irán variando, pero estas características base quedarán inalterables, como se puede apreciar en la serie de dibujos explicativos.

³⁹⁴ MARANGES, 1991, p.30

³⁹⁵ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 361.

³⁹⁶ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

³⁹⁷ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 57.

³⁹⁸ D.I.E.C.

³⁹⁹ FERRANDIS, 1943, p. XX.

⁴⁰⁰ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁰¹ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁰² BERNIS, Vol. II, 1978, p. 134.

Este traje fue idéntico a la *gonella* en forma, pero se diferenciaba de ésta en la longitud y la riqueza de materiales⁴⁰³, ya que sólo se denominan briales a los vestidos extremadamente lujosos de las nobles. Sus faldas llegaban a arrastrar por el suelo más de cuatro palmos. Era pues la *gonella* de lujo, por así decirlo, claramente distinguible de su versión plebeya e inalcanzable para la clase trabajadora.



Natividad, 1407-1411 Guerau Gener nos muestra una Virgen con un sencillo brial en negro con borde en oro.



El retablo dedicado a la Virgen, elaborado en el segundo cuarto del siglo XV o por el Mestre de la Glorieta, nos muestra a María con un brial de cintura estrecha y lisa.



La Virgen del Maestro de Siglos, realizada entre 1440 y 1460, lleva un brial propio de la moda de mediados de siglo, de cinturas fruncidas, casi perfectamente tableadas, que duraría dos décadas.



Vemos esa misma moda en obras como la Virgen de la Leche, del Segundo Maestro de Estupiñán, pintada en 1450...

⁴⁰³ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.



...o la Santa Margarita de Joan Reixac, de 1456.

Briales de finales de siglo, en cuadros de Pedro Berruguete:



1495, escenas de la vida de santa Catalina. Se caracterizaron en este momento por presentar torsos lisos y gran vuelo de falda a partir de la cintura, junto con mangas extremadamente anchas. Fue en esta misma época cuando se generalizaron los escotes en pico y cuadrados con los torsos apretados y lisos en los briales, así como las mangas cortas que dejaban ver toda la manga de la camisa.

El brial es, en definitiva, heredero de los trajes talaes llevados durante el siglo XII y se cerraba con cordones. En *Tirant lo Blanc* se menciona uno que llevaba un *fermall* enredado en los mismos cordones que cerraban el vestido. Cuando se deseaba que el torso y la cintura quedaran prietos, pero sin arrugas, se forraba con lienzo en el interior para mantener la tela más rígida.

Sobre ellos se colocaban todas las prendas “de encima”, que podían ser varias, sin tener en cuenta los mantos como prendas finales. Entre otras combinaciones podemos encontrar: brial con monjil y manto, brial y ropa, brial y tabardo, brial con ropón forrado de pieles y tabardo...



El retablo de Verdú de Jaume Ferrer, 1432-34, nos muestra en uno de sus detalles a la Virgen con un brial de tela seguramente de hilo de oro, ceñido y forrado de color verde. La imagen nos ayuda a hacernos a la idea de la longitud de este tipo de prendas.

Se confeccionaba en todos los colores y con los más lujosos materiales, como damascos, sedas, brocados, cetís, etc. Se remataban con adornos como tiras de oro y seda, perfiles y cortapisas de piel de armiño, perlas, plata y oro en bordados. Las barras, por ejemplo, fueron muy comunes en nuestras

tierras.⁴⁰⁴ Si para los briales infantiles se usaban cinco varas de tela, para los briales de las reinas era común que se usasen de once a trece varas. Entre las prendas con las que los Reyes Católicos obsequiaron a Margarita de Austria hacia 1499, ya viuda del príncipe Juan, constan diversos briales.⁴⁰⁵ Generalmente se cerraba con una cordonera que podía colocarse en la parte delantera o la trasera, según el diseño.



Brial con manto.1407-1411

⁴⁰⁴ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 64, 65.

⁴⁰⁵ FERRANDIS, 1943, doc. V.

2017copyright©www.torredelforth.com



Brial con manto. 1410-1425

2017copyright©www.torredelforth.com



Brial. 1440-50



Brial. 1455



Brial. 1455



¿Brial abierto? 1450-60



Brial. 1460

2017copyright©www.torredelforth.com

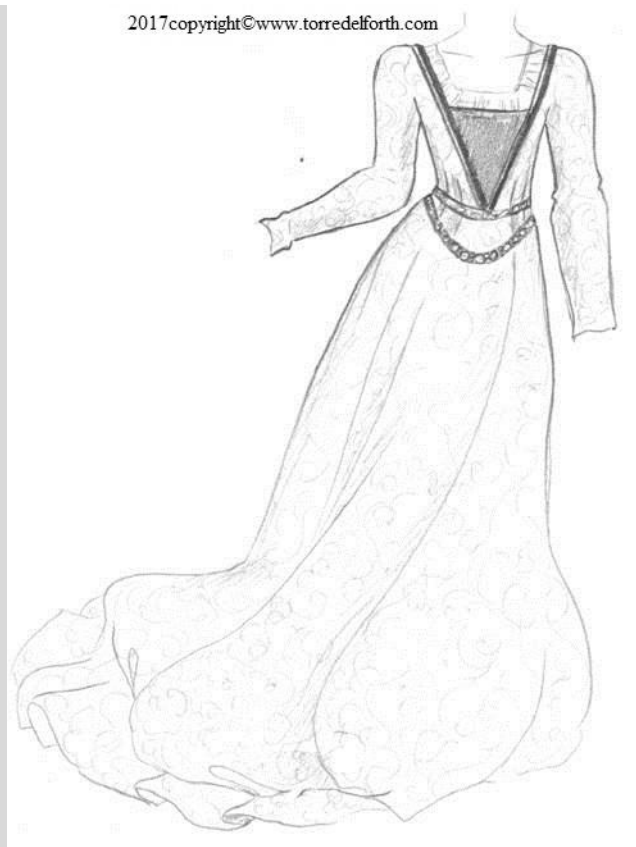


Brial con verdugos. 1470-80

2017copyright©www.torredelforth.com



Brial abierto. 1470



Brial. 1485



Brial 1485-90



Brial con verdugos en la basquiña. 1490



Brial de estilo francés (rasgos generales). 1452-1490

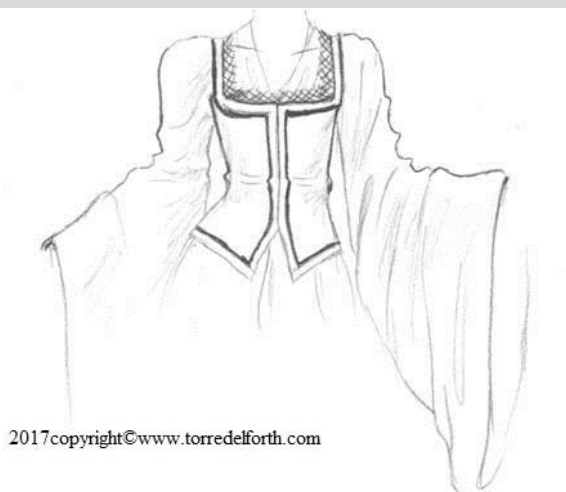


Brial de estilo flamenco (rasgos generales). 1452-1490

GONETE (cast.)/ GONET (cat.): Término que designaba una prenda corta, usada por todas las clases sociales. Era corta hasta la cintura o la cadera y acostumbraba a ir acompañada por una falda exterior denominada *basquiña*. Comúnmente también se denominaba *sayuelo*.⁴⁰⁶



Gonete de 1490



Gonete de 1507

⁴⁰⁶ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 14.

Para confeccionarlo se necesitaba mucha menos tela que para una *gonella*, usándose solamente de una vara y media a dos. Podían ir forrados en su interior con pieles de armiño, marta o conejo, o bien con telas, como raso grana o lienzo. En los textos la mayoría son mencionados con forros de terciopelo, raso o *cefi*. Sus mangas destacaban, usándose para ellas en ocasiones más material que para el cuerpo. La mayoría de las veces los adornos consistieron en perfiles elaborados también con pieles.⁴⁰⁷ Es una prenda mencionada en las cuentas de la casa real de la corona catalana-aragonesa⁴⁰⁸.

JUPA (cast. /cat.): Término que designaba una prenda que se ponía en el lugar del jubón, las menciones son raras, pero debía ser una prenda también femenina ya que Jordi Bolós hace referencia a una cota que el rey Martí envió a su esposa para que con ella se elaborara una jupa.⁴⁰⁹

***PELLÍS (cat.):** Término definido únicamente por Cristina Borrau como un vestido largo con mangas que pudo ser usado por ambos sexos.⁴¹⁰

SAYA-SAYO (cast.)/ GONELLA (cat.): Término de origen sajón,⁴¹¹ que designaba un vestido largo hasta los pies, cuyas mangas podían ser postizas, y que generalmente iba atado por delante.⁴¹² Esta pieza básica, que en Castilla fue conocida como saya/sayo, era usada mayoritariamente por las clases comunes, aunque en tierras catalanas se usó con un significado más amplio. Es una de las piezas más mencionadas en toda la documentación, siendo común también en el vestuario masculino, aunque en su caso correspondiera a una prenda de ropa interior.

Las mangas de esta pieza eran estrechas y probablemente no iban ornamentadas. En algunos inventarios se mencionan *gonellas* con mangas de quita y pon. En el inventario de Maria de Aragón se mencionaba una:

“*gonella de drap florenti morat...ab les manegues levadices del dit drap*”⁴¹³



Retablo de San Miguel arcángel, primer cuarto del siglo XV, Joan Mates

⁴⁰⁷ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 91.

⁴⁰⁸ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 91.

⁴⁰⁹ BOLÓS, 2000, p. 116.

⁴¹⁰ BORAU, 1992, p. 7.

⁴¹¹ TOUSSAINT-SAMAT, Vol. I, 1994, p. 112.

⁴¹² BORAU, 1992, p. 7.

⁴¹³ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 78.



Retablo de Verdú de Jaume Ferrer, 1432-34. Nos muestra en uno de sus detalles a un joven con la gonella encima de camisa.



Retablo de San Vicente de Jaume Huguet, 1455-1460, con una dama llevando lo que sin lugar a dudas es una gonella.

Si las mangas levadizas se elaboraban con un material diferente, los cordones con los que se cerraba la prenda podían ser elaborados a conjunto. Hubo *gonellas* de todas las clases en función de la variedad de telas que se usaron para confeccionarlas: desde las más humildes a las más lujosas. Entre los materiales para su elaboración encontramos: *aixaló*, *blanc*, *blanquet*, brocado, brocado de hilo de oro tirado, *burell*, *diaspre*, damasco, paño dorado, paño de Amiens, paño de Malines, *drap desguisat de Gant*, *de Malines*, *grana*, *presset d'Ypres*, *setí*, seda y terciopelo. Estos materiales eran escogidos en colores como el blanco, el azul, el *burell*, el carmesí, el negro, *sanguini*, el verde, el rojo, o el violeta. Los forros eran elaborados con piel o tela y los adornos que ostentaban aquellos llevados por las damas iban desde los bordados en oro y plata hasta chapas de metales preciosos aplicados, incluso perlas y piedras preciosas cosidas.⁴¹⁴

Encontramos buenas descripciones en la novela de *Tirant lo Blanc*. Allí se describe una lujosa *gonella* que llevaba Carmesina, elaborada ni más ni menos que en *xaperia* con rubíes y esmeraldas:

*“Diré, senyor, a la sensoria vostra la Infanta com anava devisada (vestida de manera distinguida, con divisa). Ella portava una gonella de brocat carmesí de fil d’or tirat, e on se mostrava la seda se mostraven cards d’argenteria brodats, los caps de les carxofes ald eren d’or ab esmalts; la roba era tota de xaperia, sembrada de robins e de maragdes;”*⁴¹⁵

⁴¹⁴ MARANGES, 1991, p. 26-27.

⁴¹⁵ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 77.

Podemos comprobar, pues, que no era una prenda de lujo menor entre las nobles del momento. Incluso se describe llevada por una reina, cuando se menciona a la reina Morgana.⁴¹⁶

Bernat Metge hablaba de *gonellas* femeninas anchas y forradas de cintura para abajo, que las damas rellenaban para mostrar un pecho más bonito.⁴¹⁷

*“e ab les **gonelles** de la cinta avall molt amples e folrades per retre e mostrar llurs anques ben grosses, e de la cinta amunt, embotides de tela e de cotó per los bons pits e grans espalles e per cobrir molts defalliments que han”*⁴¹⁸

También encontramos referencias a una *gonella* en el *Dietari* (p. 60) en el relato catalán que explica el incidente que sufrió la marquesa de Moya cuando intentaron atentar contra su vida al confundirla con la reina Isabel:

“fou menant davant la dita marquesa que estava en sa tenda asseguda en un estrado, vestida ab una gonella de brocat e de un monjil de vellut carmesí...”

Como ejemplos artísticos de esta prenda de vestir se puede mencionar la imagen de la Virgen vestida con *gonella* carmesí bajo manto blanco que se halla en las puertas del órgano de la catedral de Gerona.⁴¹⁹

Hacia finales de siglo el término anulará el de brial y comenzarán a nombrarse los vestidos ricos con el nombre de *gonella* o saya, una pieza rica y cortesana que en realidad se elaborará en dos partes con el mismo tejido.⁴²⁰



Gonella. Década de 1430

⁴¹⁶ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 415-416.

⁴¹⁷ BOLÓS, 2000, p. 116.

⁴¹⁸ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

⁴¹⁹ BERNIS, Vol.II, 1978, p. 90.

⁴²⁰ SANCHEZ, 2008, p. 69.



Gonella. 1450-60



Gonella. 1460



Gonella. 1480

SAYO MORISCO (cast.): Término que definía un tipo de saya elaborada con dos telas diferentes. Estas dos telas podían presentar en el vestido un diseño en mitades o a base de *girones*. Pese a que no se dispone de imágenes de este tipo de prenda, se sabe que debía ser una más de las versiones moriscas de lujo tan apreciadas por la corte. Se mencionan además entre las prendas de la reina Isabel, las infantas y Margarita de Austria.⁴²¹

TÚNICA (cast./cat.): Término que designaba una prenda estrecha hasta la cintura que luego se acampanaba cayendo en pliegues. Ya usada desde el siglo XIV, fue una de las prendas más importantes del vestuario del momento.⁴²² Pese a todo es difícil diferenciarla de la *gonella* y el *brial*. Se hallan menciones de este tipo de prenda al menos hasta el siglo XVII, y algunos la describen como interior.

Estas piezas eran comúnmente elaboradas con una gran variedad de telas que sobrepasaba la treintena de tipos de tejidos. La clase alta usaba frecuentemente tejidos franceses d'Ypres y de Douai, lana florentina, flamencas de Bruselas, Malines y camelote. Estos tejidos estaban teñidos comúnmente en negro, blanco, rojo y azul, otros tintes menos frecuentes fueron los que resultaban en colores denominados como *sanguinera*, *oliveta*, *mostivaler* o *ala de corb*.⁴²³

⁴²¹ BERNIS, Vol.I, 1978, p. 55.

⁴²² LAVER, JAMES: *Breve historia del traje y la moda*, ed. Cátedra, Madrid, 1997, 6ª, p. 66.

⁴²³ BORAU, 1992, p. 8.

6.3.1.3. PRENDAS DE “ENCIMA”

Esta familia de prendas se colocaba por encima de las *gonellas* y briales, y debajo de la familia de prendas de cubrir. Al no ser consideradas prendas de abrigo no solamente se llevaban en el exterior, sino también en los quehaceres diarios de la corte y en los castillos. La diferencia respecto al anterior grupo reside en que estas prendas eran holgadas, generalmente sin costuras en la cintura, quedando separadas del cuerpo. En ocasiones para estrecharlas se colocaban cinturones más bien altos que creaban pliegues.

Se pueden dividir en dos tipologías, aquellas que se colocaban como prenda final en toda ocasión (loba, capuz y tabardo) y aquellas que admitían encima mantos o prendas de abrigo (hábito, monjil, ropa y cota).⁴²⁴ Aparte de las prendas mencionadas, muchas otras formaban parte de esta familia así que se han de analizar en conjunto:

BALANDRÁN (cast.): Término que designaba una pieza de encima holgada y abierta de arriba abajo por delante, elaborada como traje talar con mangas y larga hasta los pies. Este traje también fue usado indistintamente por hombres y mujeres fuera de la Península, aunque como prenda para los días lluviosos.⁴²⁵

COT (cat.): Término que designaba una prenda de uso común tanto en hombres como en mujeres que acostumbraba a combinarse con el *mantell*.

Jaume Roig lo menciona junto al *mantell* en su *Spill*:

*“cot e mantell de gros burrell,
roba jussana de fina llana,
prima, llistada, vert, blau pintada,”*⁴²⁶

Se sabe que la reina Leonor de Sicilia tenía uno de terciopelo blanco con labores en hilo de oro de Génova, así como de seda amarilla.⁴²⁷ La pieza es poco mencionada y por tanto no tenemos ninguna descripción que ayude a diferenciarlo de la familia de las cotas. El rasgo diferenciador quizás sería el hecho de que los forros fueran comúnmente de piel y que se los hiciera rebasar su límite, creando bordes de piel.⁴²⁸ En esas pocas referencias las telas que se mencionan para su elaboración son el *atzeituní*, el *burrell* mallorquín, el paño de lana, el paño de *lloany*, paño de oro, el paño de seda *damasquí*, la escarlata,

⁴²⁴ BERNIS, Vol. I. 1978, p. 15.

⁴²⁵ BERNIS, Vol. II. 1978, p. 58.

⁴²⁶ ROIG, 1984, p. 68.

⁴²⁷ DURAN, 1955-1956, p. 61-86.

⁴²⁸ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans.*

el terciopelo y el *verví*. Estas telas eran teñidas en colores blanco, azul, azul oscuro, *burell*, morado, negro, verde y rojo.

Los adornos eran los comunes a estas piezas, con bordados y perlas. Los forros de piel interiores solían rebasar los bordes de la pieza adornando así los bordillos de la misma.⁴²⁹

“*Hun cot de dona de Dra. Anglès, amb les mànegues forrades de vellut*”, doc. Segle V

“*Hun cot negre cerqua vermela e vert les mànegues forades de tercenell vermell, Item un altre cot sens cerque negra ab les mànegues forades de tercenell*”, doc.1443

COTA (cat./cast): Término que designaba una pieza de encima que se colocaba generalmente entre la *gonella* y el *mantell*. Las mangas podían tener diferentes formas y la misma cota podía ir unida a otras prendas.⁴³⁰ En general su identificación resulta dificultosa. Sousa Congosto sitúa esta prenda entre aquellas de difícil definición, apuntando a que probablemente sería de confección lujosa y forrada de piel.⁴³¹ Bernis concuerda en que es una prenda que en función de la época y el país en el que se encuentra puede ser realmente dispareja, cuyo posible signo diferenciador serían seguramente, las aperturas laterales.⁴³² Duran i Sampere la describe como una túnica con mangas que podía ser de diferentes tejidos y llevar labores.⁴³³ Lo único que se sabe de cierto es que fue usado indistintamente por hombres y mujeres, y en el caso de las mujeres se diferenciaba del hábito y del monjil.

“*Trametem-vos una cota de les postres la qual és de saytoni vert vellutat folrada de vays*”, doc.a.1403

“*Vna cota de bruxelat forada de tela negra trepada..., item vna cota morada tota de vays blancs*”, doc.a.1443

En el caso de que fueran trajes con una característica propia quizás fuera la de tener el talle ancho pese a estar ceñidos en el escote (lo que marcaría la diferencia con los briales), y admitirían cinturón o “ceñidero”, quedando plegados y bombachos en la cintura. Tampoco serían acampanados, lo que los diferenciaría de los monjiles y los hábitos.⁴³⁴ Un ejemplo de una posible cota acorde a esta probabilidad la tenemos en la *Presentación de la Virgen en el templo* de Pedro Berruguete.⁴³⁵

⁴²⁹ MARANGES, 1991, p. 29-30.

⁴³⁰ MARANGES, 1991, p. 29.

⁴³¹ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴³² BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.

⁴³³ DURAN, 1955-1956, p. 65.

⁴³⁴ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 81, 82.

⁴³⁵ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 85.



Posible diseño de cota

Jaime Roig en 1460 los menciona:

*“que desus vist
cot e mantell
de gros burell
roba Susana
de fina grana
prima listada
vert blau pintada”*⁴³⁶

También entre las prendas de la reina Maria de Aragón, en 1458, encontramos cotas forradas de piel. A medida que pase el siglo sus menciones se irán reduciendo y la cantidad en la que se encargaban también. En 1499 los Reyes Católicos obsequiaron a su nuera Margarita con diversas cotas.⁴³⁷

Entre las telas mencionadas en su confección están el *aixalé*, el *atzeituní*, el *atzeituní* de terciopelo, el *bristó*, la *bruneta*, el *burell*, el *burell* grueso, el *xamellot*, la *estameñilla*, el paño de Amiens, el paño de Courtrai, el paño de Douai, el paño de duelo y de grana, paño de Bruselas, paño mezclado de Malines, la *escarlata*, la *escarlatina*, el *ferret*, la *lana*, la *llera*, la *purpura*, el *presset*, el *presset* de Douai, el *sargil*, la *seda damasquinada*, el *sendal*, el *satén ras*, el terciopelo y el paño de *Vilatges*. Estas telas se acompañaban de forros de pieles y ropas diversas.⁴³⁸ Se tintaban en colores blancos, azules, *burell*, amarillo, blancos con mezcla rojiza, rojos, verdes, incluso verdes jaspeados de rojo como el *verd pitxolat de vermell*. Todas ellas se adornaban con bordados y ornamentos que llegaban a un lujo extremo realmente sorprendente.⁴³⁹

⁴³⁶ ROIG, 1984, p. 78.

⁴³⁷ FERRANDIS, 1943, doc. V. BERNIS, Vol. II, 1978, p.82, 83.

⁴³⁸ MARANGES, 1991, p. 29.

⁴³⁹ MARANGES, 1991, p. 29.

COTARDIA (cast./cat): Término procedente del francés *cotte hardie*, que designaba una prenda para hombre o mujer ajustada al cuerpo. Esta pieza, mencionada por primera vez en 1334, seguramente se mostraba como una cota sin ceñidor.⁴⁴⁰ Algunos expertos como James Laver también la relacionan con la cota. Se sabe de ella que se colocaba encima de la túnica, y poseía mangas cuyas hendiduras podían llegar hasta el suelo.⁴⁴¹

“Una *cotardia de blau Aldana*”, doc.a. 1420⁴⁴²

GUARDAPIE (cast.)/ CURTAPEU (cat.): Término que designaba un tipo de vestido con o sin mangas que se usaba muy comúnmente junto a la *gonella* y el *mantonet* o *mantell*.⁴⁴³ Se elaboraba siempre en tonos azules pero su forma nos es todavía desconocida. Acostumbraba a realizarse con *atzeituní*, paño de oro o terciopelo y su característica definitoria probablemente fueran sus brocados. En 1357 ya se la menciona entre las prendas bordadas de corte.⁴⁴⁴ Cristina Borrau la define como un vestido largo que podía llevar mangas, usado por ambos sexos.⁴⁴⁵

“Un *curtapeu blau ab mànegues burelles e ab punyets blaus de pochà valor*”,
doc. a. 1408⁴⁴⁶

Se sabe que la Reina Leonor de Sicilia tenía uno elaborado en paño azul con bordados de cigüeñas.⁴⁴⁷

HÁBITO (cast.)/ HÁBIT (cat.): Término que designó una prenda de encima larga, cerrada, que tenía mucho vuelo y que era de uso muy común.⁴⁴⁸ El cuello lo confeccionaban fruncido, tenía opción a ir con mangas o sin ellas y en muchas ocasiones se confeccionó tan largo como los briales.⁴⁴⁹



El retablo de Verdú de Jaume Ferrer, 1432-34, nos muestra en uno de sus detalles a la Virgen María llevando una de estas prendas tan larga como un brial, en color blanco.

⁴⁴⁰ MARANGES, 1991, p. 29.

⁴⁴¹ LAVER, 1997, p. 66.

⁴⁴² D.I.E.C.

⁴⁴³ BOLÓS, 2000, p. 116.

⁴⁴⁴ MARANGES, 1991, p. 3.

⁴⁴⁵ BORAU, 1992, p. 7.

⁴⁴⁶ D.I.E.C.

⁴⁴⁷ DURAN, 1955-1956, p. 65.

⁴⁴⁸ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.

⁴⁴⁹ MARTÍN, 2008, p. 420.



En el mismo retablo encontramos una versión similar, más lujosa, probablemente en paño de oro.



La princesa de la tabla de San Jorge y la princesa de Pere Nisart (1468) viste un hábito rojo forrado de armiño. Museu Diocesà de Palma de Mallorca.



Habito de 1495, por el Maestro de la Seu d'Urgell, que muestra un cuello más simétrico propio de la moda de finales de siglo.



Hábito de 1500 en una pintura del maestro de Viella.



Hábitos con escote de pico y manga corta de finales de siglo. Taller de los Vergós. 1495 al 1500.

En *Curial e Güelfa* se menciona como *hábito femenino*, también en otros lugares como *hábito de doncella*. En algunas ocasiones el término se usa prácticamente como sinónimo de vestido.⁴⁵⁰ Sousa Congosto detalla que una de sus características diferenciadoras era su confección talar. El aspecto grave que confería hizo que fuera extremadamente común usarlos para el luto, aunque con el paso del tiempo se usaran para más ocasiones.⁴⁵¹ Se lo consideraba un traje honesto porque desdibujaba la figura, siendo de los favoritos para las celebraciones de Semana Santa.

Se confeccionó en colores y telas muy diferentes y podía ir forrado de piel en el interior. Los colores poco llamativos fueron los más comunes en su elaboración.⁴⁵² Según algunas ordenaciones se permitía que las esposas de caballeros que pudieran mantener un caballo lo llevaran (Pragmáticas, f^o CXIV).

En una compra para vestir a una dama encontramos mencionado:

“*huit vares de drap negre e quatre vares de ventidos e de vellut després mandamiento de su majestad, pa un **habit**, manto i brial*”⁴⁵³

Esta prenda se puso de moda a mediados del siglo; su usanza se extendió casi sustituyendo al de la *ropa* a partir de 1450, y se mantuvo en uso hasta la década de 1520, llegando a sustituir al *monjil* como prenda para lutos. Aparece mencionado tanto en la donación hecha por los Reyes Católicos a Margarita de Austria en 1499 como en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503.⁴⁵⁴ En realidad algunos estudiosos afirman que ambos términos se mezclaron en su significado y fueron usados indiferentemente hasta su desaparición.⁴⁵⁵



⁴⁵⁰ MARANGES, 1991, p. 25.

⁴⁵¹ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁵² BERNIS, Vol. I, 1978, p. 86.

⁴⁵³ D.I.E.C

⁴⁵⁴ FERRANDIS, 1943, p. XX, doc. V. BERNIS, Vol. II, 1978, p. 94, 95.

⁴⁵⁵ SANCHEZ, 2008, p. 71.

Hábito. 1454-57



Hábito. 1465



Hábito. 1480



Hábito. 1485-90



Hábito. 1496- 1497



Hábito. 1500

Según Carmen Bernis, el ejemplo más antiguo de hábito se halla en la *Curación de la princesa*, de Jaume Huguet (1454), del retablo de San Antonio Abad, destruido en 1909,⁴⁵⁶ pero también se hallan prendas de confección parecida en retablos como el retablo de Verdú anteriormente mencionado.



MARLOTA (cast./cat.): -También *merlota* o *morlota*. Término procedente del árabe *malluta*,⁴⁵⁷ que designaba un tipo de prenda de encima de estilo morisco, con mangas holgadas y abierta por delante de arriba a abajo. Como todas las prendas de inspiración árabe su confección era sencilla y su riqueza residía en la calidad de los materiales con los que se confeccionaba, que en este caso solía ser preferentemente un material fino y vistoso, a veces combinado en dos colores, formando una prenda con mitades.

⁴⁵⁶ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 86.

⁴⁵⁷ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans.*

Las mangas podían ser de diferentes estilos y eran el objeto de la mayoría de las guarniciones de la prenda, entre las que se encontraban los bordados en hilos de oro y plata, las tiras trepadas, los punteados de seda, los caireles, los lazos, etc., y finalmente los botones, que eran el complemento usado para cerrarla. La longitud de la prenda variaba desde la rodilla hasta el suelo y generalmente iba forrada, con posibilidad de llevar girones.

Fue generalmente una prenda masculina a juzgar por los escasos testimonios de su versión femenina pero ya a finales de siglo, en 1485, encontramos una mención en las cuentas de la reina Isabel. El encargo de la reina debía ser para una marlota larga ya que se encargaron 10 varas de tejido para la prenda y 11 para el forro (Cuentas, I, p. 30). Consta en el inventario del Alcázar de Segovia que en 1503 poseía diversas marlotas.⁴⁵⁸

“Item una morlota morisca de seda de diverses colors. Item una altra morlota morisca blanca,” doc. a.1433⁴⁵⁹



MONJIL (cast.)/ MONJIL (cat.): Término que designaba una prenda de encima en todo parecida al hábito, larga y tapada. La diferencia entre ambos residía en que el monjil era más corto, y dejaba ver los vestidos *de a cuerpo*.⁴⁶⁰ Roís de Corella la mencionó entre las prendas lujosas de la época. Difuminaba los contornos y en Castilla se llevó a partir de mediados de siglo. Fernando e Isabel también obsequiaron con monjiles a Margarita de Austria en 1499.⁴⁶¹ Se ponía sobre la *gonella*, el brial o la basquiña y a finales de siglo dejó de usarse, confundándose con el hábito, que pasó a medir lo mismo viéndose reducido en casi dos palmos y medio de longitud.⁴⁶²

En 1545 aún constan diversos monjiles entre las posesiones de la reina Juana, pero parece que dejaron de usarse paulatinamente a lo largo del siglo XVI y el término pasó a designar una prenda interior muy parecida pero más larga.⁴⁶³

Un monjil de vellut carmesí, doc.a. 1487

Tots divisats d'aquesta vestidura monjil ensemps ajustats, Un monjil de bruneta nouial, Un monjil de burrell, doc.a.1497⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ FERRANDIS, 1943, doc. V. BERNIS, vol. II, 1978, p. 105.

⁴⁵⁹ D.I.E.C.

⁴⁶⁰ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.

⁴⁶¹ FERRANDIS, 1943, p. XX. SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁶² BERNIS, Vol. II, 1978, p. 107-109.

⁴⁶³ FERRANDIZ, 1943, p. XXI. SANCHEZ, 2008, p. 71.

⁴⁶⁴ D.I.E.C.

2017copyright©www.torredelforth.com



Monjil. 1469

2017copyright©www.torredelforth.com



Monjil con brahones. 1470



MUCETA (cast.): Término que designaba un tipo de prenda, probablemente de encima, cuyo origen se remonta al siglo XIII. Encontramos una mención en la relación de ropas de la reina Isabel, lo cual podría demostrar que también había versiones femeninas. Era suficientemente ancha como para que al desmontarla pudieran fabricarse con ellas dos casullas y además poseía en ocasiones mangas perdidas.⁴⁶⁵

PELLOTE (cast.): Término que designaba una prenda de encima usada desde el siglo XII. Su uso durante el siglo XV fue exiguo y en época de los Reyes Católicos las menciones ya escasean. Fray Hernando de Talavera únicamente la menciona entre las prendas masculinas pero sabemos que se encontraban entre las prendas antiguas que les fueron permitidas llevar a las mujeres asturianas como derecho excepcional.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 109.

⁴⁶⁶ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 114.



Diseño base del pellote.



Como ejemplo, el pellote de la reina Leonor de Aragón.



De hecho, el pellote durante el siglo XV fue todavía muy usado en tierras europeas, prueba de ello son imágenes como la miniatura que retrata el matrimonio entre Catalina de Valois y Enrique V de Inglaterra en 1420.

ROPA (cast.) / ROBA (cat.): Término que designaba un traje de encima que se diferenciaba del monjil y del hábito en que iba abierto de arriba abajo, ya fuera por delante, por los costados o por ambas partes a un mismo tiempo⁴⁶⁷. Las aperturas de los costados acostumbraban a empezar en las caderas y se

⁴⁶⁷ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 15.

abrían hasta el suelo, mostrando la *gonella* o el *brial*.⁴⁶⁸ No tenían ninguna costura en la cintura, sino que era confeccionado de una sola pieza desde el hombro hasta el final de la falda.

Podía haber dos clases de ropas:

- Aquellas que siendo algo más holgadas que las *gonellas* se llevaban a su vez sobre estas, pudiéndose estrechar con algún ceñidor o tejillo. Tenían una longitud variable y admitían encima prendas como la capa o el capuz.
- Aquellas igual a las anteriores pero anchas en tal grado, ya fuere por cantidad de tela o por el uso de forros de piel, que no era costumbre llevarlas ni con cinturones ni tampoco con prendas de encima de ningún tipo.⁴⁶⁹ El término también designó como en la actualidad el conjunto de prendas que vestía una persona.⁴⁷⁰

Para designar aquellas ropas que llegaban hasta el suelo se usó el término “ropón”. Esta tipología de ropa fue usada por las damas encima del *brial* y debajo del *tabardo*, y podía estar confeccionado en telas como el *xamellot*, el *atzeituní*, el *contray*, el *terciopelo* o el *pañó*, e ir forrada de pieles. Encontramos una mención de la misma en inventarios como los de Galcerán Ferrer.⁴⁷¹ Entre las diversas prendas que Margarita de Austria recibió en 1499 constan varias ropas.⁴⁷²



Varias santas ataviadas con ropa abierta, Retablo de San Pere de Púbol, Gerona, 1440.



Retablo de Santa María Magdalena, Bernat Martorell, 1437-1452.



Santa Eulalia, pintada por Jaume Cirera. Nos muestra la moda de ropas del segundo cuarto de siglo. En la imagen la santa viste una ropa colocada sobre el *brial* y la camisa, sujetada con un cinto. Retablo de santa Eulàlia de Pardines, 1426-42, Museu Episcopal de Vic.

⁴⁶⁸ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁶⁹ BERNIS, Vol. II, 1978, p.116-118.

⁴⁷⁰ MARANGES, 1991, p. 26.

⁴⁷¹ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 119, 120.

⁴⁷² FERRÁNDIZ, 1943, doc. V.



Retablo de la Virgen y San Vicente Ferrer, 1461-1480, del convento de Sant Domènec de Cervera (La Segarra, Lérida) que muestra a una dama con un monjil bajo el manto.

Las telas que se usaban para confeccionar la ropa eran el brocado, el brocado sobre brocado, el damasco, la lana, la llera, la seda, el satén y el terciopelo en tonos blancos, *burell*, carmesíes, morados, negros, rojos, verdes, verdes oscuros, en mitades con oro o en mitades con blanco. Estas telas se complementaban con adornos de pedrería, orfebrería, chapería, oro y perlas.⁴⁷³



Ropa.1426-42

⁴⁷³ MARANGES, 1991, p. 37-38.

2017copyright©www.torredelforth.com



Ropa. 1467-1473

2017copyright©www.torredelforth.com



Ropa. 1497

Las tres próximas prendas tenían en común las aperturas laterales para los brazos y las mangas perdidas que colgaban de los hombros.⁴⁷⁴

SAIA (cat.): Término que designaba una prenda de ropas gruesa de poca calidad usada para el duelo.⁴⁷⁵

Familia de las prendas de mangas perdidas:

- **CAPUZ (cast.)/ CAPUÇ (cat.):** Término que designaba una prenda similar en muchos aspectos a la loba. El capuz se diferenciaba por la capilla o capuchón que se le colocaba a la espalda.⁴⁷⁶ En los textos catalanes se menciona al lado del *capellar* (prenda de abrigo comentada más adelante), a tal nivel que a veces se lo sitúa en esa familia, designándolo como un manto con capucha.⁴⁷⁷ Se elaboraba generalmente con telas de paño adornadas con tiras, ribetes, etc., y fue usado por ambos sexos, pero en el caso de la mujer únicamente para viajar.⁴⁷⁸



- **LOBA (cast.)/ LLOBA (cat.):** Término que designaba una prenda *de encima* holgada y con *maneras* para introducir por ellas los brazos, que fue usada en el siglo XV por gente de muy diversa condición. En ocasiones el diseño de la loba podía usar de alas⁴⁷⁹ y se la puede relacionar con prendas como la *hopalanda*, que no llegó a llevarse en tierras catalanas. Una de sus características principales era su confección talar.⁴⁸⁰ Además al ser corta también dejaba ver perfectamente la falda del vestido interior.

⁴⁷⁴ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.

⁴⁷⁵ MARANGES, 1991, p. 36.

⁴⁷⁶ BERNIS, 1959, p. 20.

⁴⁷⁷ MARANGES, 1991, p. 24.

⁴⁷⁸ BERNIS, Vol. II, 1978, p.73-76.

⁴⁷⁹ BERNIS, 1959, p. 20.

⁴⁸⁰ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans.*

De 1440 a 1450 tenemos una de las primeras representaciones de esta prenda en el *Nacimiento de la Virgen* de la Colección Ametller de Barcelona.⁴⁸¹



*María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, con una loba en 1448 ante los Consellers de Barcelona*⁴⁸²

La loba en un principio fue muy usada, por su austeridad, por doctores y letrados. Su versión femenina es menos mencionada en los textos, y fue confeccionada en telas como los paños negros, leonados, paños de Brujas, de Contray, damascos o paños de Valencia, todos en su mayoría de color negro.⁴⁸³

*“No puxa portar...mes avant de XV dies lo capiró al cap...e après lloba a llur pler”, doc.a. 1495*⁴⁸⁴



Loba. 1440-50

⁴⁸¹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 89.

⁴⁸² VV.AA. *El llibre verd de Barcelona*. Ed. Base. Barcelona. 2004, p.44

⁴⁸³ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 100, 101.

⁴⁸⁴ D.I.E.C.



Loba. 1470

- **TABARDO (cast.)/ TAVARD (cat.):** Nombre dado a una prenda de vestir de encima cuya característica principal y diferenciadora son las mangas perdidas que quedan colgantes desde los hombros y que acostumbraban a ser tan largas como la falda del vestido.

Esta prenda, ya elaborada desde el siglo XII, fue usada entre hombres y mujeres, de forma muy frecuente en tierras catalanas hasta bien entrado el siglo XVI. En un principio las mangas fueron tubulares, pero las *mangas perdidas* acabaron por imponerse definitivamente. Como muchas otras prendas, su corte y confección cambia, pero sus mangas perdidas colgantes permanecerán siempre como característica distintiva. La primera definición de la que se dispone es la de Pedro Girón en 1537 cuando su uso ya decaía.

En *Tirant lo Blanc* se menciona a Carmesina vestida con un *tavard*:

*“E estava devisada aquell dia la Princesa ab brial de domàs blanc, e sobre lo brial portaba una tabardera qui era de tela de França, e totes les costures eren de trenes d’or molt amples,”*⁴⁸⁵

En documentos diversos podemos encontrar menciones como:

“Tabardo de brimo ab vetes negres”, doc.a.1480

Item un tabardo Burell bo, doc.a.1491⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 109.

Carmen Bernis identifica dos tipos diferenciados de tabardos en base a las imágenes que de ellos encontramos en las obras de Pedro Berruguete:

- Un primer tipo aparece en la década de 1470, un tanto entallado, con escote de pico y cintura marcada por ceñidor.
- El segundo aparece en las pinturas posteriores a 1490 y se caracteriza por tener un escote pequeño y cuadrado junto con una cintura más ancha y holgada.⁴⁸⁷

En base al uso que se les daba también había otras dos tipologías:

1. *Tabardo de camino*: era aquel tabardo elaborado generalmente con paños de lana y que poseía, como los tabardos masculinos, una capilla. De esta tipología no parece haber muestras pictóricas, únicamente escritas.

2. *Tabardo de aparato*: era aquel tabardo elaborado en ricas sedas y usado para las solemnidades sobre el brial, siendo tan largo como la prenda lujosa de *a cuerpo*.

En general el tabardo debe ser definido como una prenda de lujo en el vestuario femenino noble, que nunca fue usado por el común de las mujeres. Margarita de Austria recibió diversos en 1499.⁴⁸⁸ Su datación únicamente es posible a través de la forma del escote, ya que el resto de rasgos permanecieron inalterables.



Tabardo.1470-75

⁴⁸⁶ D.I.E.C.

⁴⁸⁷ BERNIS, 1959, p. 18-19.

⁴⁸⁸ FERRÁNDIZ, 1943, doc. V. BERNIS, Vol. II, 1978, p.128-130.



Tabardo. 1480-85



Tabardo. 1483-90



Tabardo.1490



Tabardo. 1490-1500



Tabardo. 1500-1510

- **TABARDERA (cat.):** Término mencionado en *Tirant lo Blanc* (CCLXIX, 180) para referirse a una pieza de lujo y ropa fina, que se colocaba sobre las demás piezas.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ MARANGES, 1991, p.38

6.3.1.4 PRENDAS DE ABRIGO

Las prendas que a continuación se describen formaban parte del cuarto grupo de prendas del siglo XV, el último. Ningún otro tipo de prendas se colocaba ya encima de estas y de entre ellas, la familia de los mantos fue una de las más características en tierras catalanas.⁴⁹⁰ Se buscaba la amplitud de corte y la cantidad de tela⁴⁹¹, que sumados mostraban la imagen de refinamiento y lujo tan buscada por las nobles del momento.

ALBERRIO (cat.): Tipo de abrigo, mencionado por Cristina Borrau, que fue usado por ambos sexos.⁴⁹²

ALBORNOZ (cast.): Término que designaba un tipo de prenda de la familia de los mantos, de patrón simple y origen morisco. El albornoz tenía la forma de lo que en la actualidad entenderíamos por una capa, pero sin aperturas y con un capuchón de forma puntiaguda. Era todo de una pieza, formado al estilo de los tabardos y con el patrón simple, propio de las prendas árabes. Por delante era más corto que por detrás, lo que lo hacía más cómodo a la hora de montar a caballo.

En la novela *Tirant lo Blanc*, el moro que encuentra a Plaerdemavida la tapa con esta prenda:

*“El moro se despullà un **albornús** que vestia e dona’l a Plaerdemavida... e donà-li una camisa e una aljuba ab un alquinal; e no era negú qui la ves que no la tinguessen per mora.”*⁴⁹³

Como muchas de las prendas de estilo morisco que fueron adoptadas por la vestimenta cristiana, representaba una pieza de lujo que acostumbraba a acabarse con caireles, trenzas, trenzales de oro y demás. En el contexto árabe era usado en la cotidianidad.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.

⁴⁹¹ SOUSA, 2007, p. 104.

⁴⁹² BORAU, 1992, p. 11.

⁴⁹³ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 156.

⁴⁹⁴ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 54, 55.



ALMEJÍA (cast.)/ ALMEIXIA (cat.): Término procedente del árabe *al-mahxiya*,⁴⁹⁵ que se daba a una túnica con mangas de origen morisco que se colocaba encima del vestido.⁴⁹⁶ Se sabe por la documentación que el uso era indiferente a hombres y mujeres; estaba entre las prendas que se mencionan en el inventario del Príncipe de Viana, así como en el *Spill* de Jaime Roig, donde se hace referencia a su uso por parte de una cristiana. La reina Isabel tenía varias en el guardarropa del Alcázar de Segovia.⁴⁹⁷

*“cot e mantell de gros burrell,
roba jussana de fina llana,
prima, llistada, vert, blau pintada;
duia almexia. Ella teixia...”*⁴⁹⁸

También se hallan menciones en la documentación, como:

“Per tallar cosir e guarnir quatre almexies listades, ço es dos de tot seda e les dos de fil e seda”, doc. Any 1443⁴⁹⁹

BERNIA (cast.)/ ALBERNIA (cat.): Término que designaba un tipo de capote femenino que carecía de mangas.⁵⁰⁰

“Moltes honrades Senyores...totes cubertes axi unes com altres...de marragues una part e altra part de drap negre manteéis e albernies e portaven totes en los caps de lurs persones vells negres”
“Una bernia de dona de brimeta” doc. A 1490⁵⁰¹

⁴⁹⁵ D.I.E.C.

⁴⁹⁶ BORAU, 1992, p. 11.

⁴⁹⁷ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX. MARANGES, 1991, p. 30.

⁴⁹⁸ ROIG, 1984, p. 68.

⁴⁹⁹ D.I.E.C

⁵⁰⁰ BORAU, 1992, p. 11.

⁵⁰¹ D.I.E.C.

CAPA (cast./cat.): Término procedente del latín *cappa*,⁵⁰² era una prenda de la familia de los mantos, de forma semicircular, que se colocaba encima de los hombros. Era más característica en las mujeres, ya que los hombres acostumbraban a preferir la *gramalla* (una túnica sin mangas larga hasta los pies).⁵⁰³ Maranges i Prats la define como una prenda propia de los estamentos más pobres.⁵⁰⁴

En las ordenaciones de Barcelona de 1400 se menciona:

“Ninguna hembra publica no gos portar mantell, ne capa, ne manteta, ne manto, sots ban de cinc sous”.⁵⁰⁵

Como vemos se la enumera entre algunas de las prendas de encima comunes a las mujeres, que se prohibían a las prostitutas para distinguirlas visualmente.



El retablo de Verdú de Jaume Ferrer, entre 1432-1434, nos muestra en uno de sus detalles a la Virgen con otras jóvenes mostrando lo que entenderíamos por capas o por mantos. Siendo que en muchas ocasiones se denominaba “manto” a todo aquello que se usara para cubrirse, es difícil establecer si hubo una diferencia clara entre ambas prendas.

CAPELLAR (cat. /cast.): Prenda al parecer de origen árabe, relacionada con la familia de los mantos.⁵⁰⁶

“Un capellar morich de seda de diverses colors”, doc.a, 1433⁵⁰⁷

CLOCHA (cast.)/ CLOTXA (cat.): Término procedente del francés *cloche*, que daba nombre a una prenda de abrigo con forma acampanada, larga o corta, que podía llevar capucha. Mencionada en *Tirant lo Blanc*, acostumbraba a elaborarse con materiales como el *brisó*, la *bruneta*, el *burell*, y también a modo de forro el *xamellot*.⁵⁰⁸ Es una prenda exclusivamente mencionada en textos de la Corona de Aragón.⁵⁰⁹

“Vna gramalla o clotza de drap Burell”, doc. a. 1434
“Que no gossen los preveres aportar...los gipons ne les clotxes ubertes davant ne del tot fesses per lo costat” doc.a. 1452
“Entrant en la cambra per pendre la clocha”

⁵⁰² D.I.E.C.

⁵⁰³ BORAU, 1992, p. 11.

⁵⁰⁴ MARANGES, 1991, p. 22.

⁵⁰⁵ BOLÓS, 2000, p. 118.

⁵⁰⁶ MARANGES, 1991, p. 24.

⁵⁰⁷ D.I.E.C.

⁵⁰⁸ MARANGES, 1991, p. 23-24.

⁵⁰⁹ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 79.

“Una clotxa ab ales de Burell” doc. a. 1460⁵¹⁰

FOPA (cast.)/ HOPALANDA (cat.): Pieza de abrigo en forma de túnica sin mangas, de corte amplio y largo, ajustada a los hombros, desde donde solía colgar. Fue una prenda característica de 1380 a 1450.⁵¹¹ Llegó a tener mangas tan anchas que llegaban a rozar el suelo y eran muy frecuentemente usados los modelos que ostentaban cuellos altos abiertos, que en ocasiones incluso llegaban a tapar las orejas.⁵¹² De origen francés, la fopa u *hopalanda* fue usada por ambos sexos, diferenciándose en que la prenda femenina siempre era más larga: las hopalandas femeninas arrastraban por el suelo, mientras que las masculinas se fueron acortando. Había también la opción de ajustarla al cuerpo con un ceñidor.⁵¹³ Se acostumbra a describir junto a otras prendas, pero las menciones que de ella tenemos son escasas.⁵¹⁴ Algunos, como Martín i Ros, afirman que la escasez de menciones se debe a que a partir de 1450 se la comenzó a denominar “*roba*”.

“Les mànegues de la alcanfora de seda...e que sia de *hopalanda* ab correga cinta”, doc. a 1401⁵¹⁵



“Las nueve mujeres de la fama” (detalle) finales siglo XIV. Fresco del castillo de Mante, Piamonte. Dama con hopalanda.



Diseño básico de la fopa u hopalanda.

⁵¹⁰ D.I.E.C.

⁵¹¹ LAVER, 1997, p. 66.

⁵¹² MARTINEZ, 2003, p. 45.

⁵¹³ BORAU, 1992, p. 11.

⁵¹⁴ MARANGES, 1991, p. 32.

⁵¹⁵ D.I.E.C.



Santa Bárbara. Luis Borrassá. Hacia 1411-1413, Fogg Museum, Harvard Art Museum, EEUU.



Presentación del paño de la Verónica a Abgar. Retablo de Santa Clara, Luis Borrassá, 1414-15, Museo Episcopal de Vic.



Retablo de San Jorge, Francesc Comes, inicios del siglo XV. Museo de Mallorca, Palma. Este ejemplo demuestra que cabía la posibilidad de colocar forros de piel en el interior, así como aperturas laterales.

GARNACHA (cast.)/ GARNATXA (cat.): Término procedente del italiano *guarnaccia*,⁵¹⁶ que designaba una pieza de abrigo forrada de pieles en su interior, con aperturas laterales que dejaban ver el vestido interior que se llevaba por lo general sobre la *gonella*.⁵¹⁷

“Per rahó de mos treballs de una *garnatxa* e de un manto frederical de atzeytoni”, doc.a.1414

“Una *garnacha* de li groser, doc. a. 1436⁵¹⁸”

GRAMALLA (cast. /cat.): Término que designaba un tipo de vestidura larga hasta los pies, generalmente con capucha o *caperó*, que se usaba para refugiarse de la lluvia o durante los duelos. Fue

⁵¹⁶ D.I.E.C.

⁵¹⁷ BORAU, 1992, p. 11.

⁵¹⁸ D.I.E.C.

muy mencionada en los inventarios y usada más comúnmente por hombres. Su versión femenina era nombrada con el diminutivo *gramalló*. Era parecida a la *fopa* y en caso de duelo se usaba con capucha.⁵¹⁹

Las telas más comunes para elaborarla fueron el *xamellot*, el paño grueso, la *molada*, el *presset* y el terciopelo o *vellut*, en colores como el blanco, el azul, el grana, el morado, el negro, el rojo y el violeta. Los forros de la prenda eran elaborados en piel y telas como el tafetán.⁵²⁰

HUCA (cat.): Pieza de abrigo con mangas usada por hombres y mujeres, que en ocasiones podía llevar capucha.⁵²¹

FAMILIA DE LOS MANTOS:

“...cobrir-vos ha lo matell que a mi cobre...”⁵²² decía Rois de Corella, pero ¿a qué se refería exactamente? Veamos la gran variedad de prendas que englobaba la familia de los mantos:

- **MANTELL (cat.):** Nombre que recibía la pieza más importante de la familia de los mantos, ya que era usada por todo tipo de personas. Los mantos femeninos eran diferentes de los de hombre, ya que al nombrarlos se especifica que son de mujer. Con ellos se podía cubrir la cabeza y se cerraban normalmente con *teixells* o *fermall*s.



Manto básico



⁵¹⁹ MARTÍN, 2008, p. 412.

⁵²⁰ MARANGES, 1991, p. 35.

⁵²¹ BORAU, 1992, p. 11.

⁵²² ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 44.

El retablo de Verdú de Jaume Ferrer, 1432-1434, muestra en uno de sus detalles a la Virgen con un manto que le cubre parte de la cabeza.



Esta forma de colocar el extremo superior del manto en la cabeza de forma que al caer a los lados se viera el forro fue muy común, ya que también lo encontramos en otras obras de Lluís Borrassá como en el retablo de Santes Creus, elaborado entre 1411 y 1418.

Los materiales que más se usaban para hacerlos eran las telas de *bruneta*, grana, paño de Malines, *presset*, *verví*, sendal y oro. Todos ellos se adornaban con bordados y perlas. Los colores más comunes en este tipo de pieza fueron el blanco, el azul, el carmesí, el *ferret*, el grana, el *lleonat*, el morado, el *sanguini*, y finalmente, el negro.⁵²³

El hecho de que la confección de este tipo de prendas no cambiara prácticamente en nada a lo largo de todo el siglo se puede mostrar fácilmente en base a la comparativa de dos imágenes: la del manto de santa Bárbara pintado por Gonçal Peris entre 1410 y 1425.



...y el manto de la aparición de la Virgen del Rosario pintado en 1500 aproximadamente, por el Maestro de Viella.



⁵²³ MARANGES, 1991, p. 17-19.

- **MANTELLINA (cat.):** Nombre dado a un tipo de manto más pequeño. En los inventarios siempre es mencionado con forro y junto a un grupo de vestiduras. Como característica propia ha de mencionarse que con él las damas no podían taparse la cabeza.⁵²⁴

- **MANTELLS (cat.):** Nombre dado a la generalidad de la familia de los mantos. Este tipo de piezas fueron extremadamente importantes en la indumentaria del siglo XV y contrariamente a lo que se pudiera pensarse eran usados también en verano.

- **MANTILLA (cast./cat.):** Nombre que define una pieza lujosa que se ponía de través, lazada, a modo casi de pañuelo. Esta pieza únicamente la encontramos mencionada en la novela *Tirant Lo Blanc*⁵²⁵ y pese a que cubría todo el cuerpo usaba de menos tela que el resto de la familia de los mantos.⁵²⁶ Su tamaño podía oscilar de las tres varas y media a las siete. Era un tipo de manto que podía tener muchas variedades y formas. Además, distaba de lo que en la actualidad entendemos por mantilla, ya que era elaborado en telas como sedas –con brocados, damascos, *xamellots*, *atzeitunis*, rasos o *cetís*–, o paños –como la grana, el contray, el paño fino–. La pieza además podía estar forrada con seda o pieles ricas. Finalmente podían adornarse con virutas de terciopelo e incluso con bordados. Margarita de Austria fue obsequiada con varias mantillas en 1499.⁵²⁷ Entre las diferentes clases de mantillas encontramos:

- las *mantillas redondas*: Aquellas que se confeccionaban dibujando un círculo perfecto en la tela y recortándolo para que la pieza tuviera mucho vuelo.
- Las *mantillas de aletas*: Que eran elaboradas a base de tres paños.⁵²⁸

- **MANTETA (cat.):** Nombre dado a una pieza femenina con la que se cubrían las damas. Estaba generalmente elaborada en paño de Malines, grana o *verví* y forrada con piel.⁵²⁹

- **MANTILLOS (cast.):** Eran mantos más pequeños, aunque también cortados de forma semicircular. Este tipo de prenda era usada por la gran mayoría de las mujeres, pero también tenía su versión de lujo para las damas de la corte.⁵³⁰

⁵²⁴ MARANGES, 1991, p. 19.

⁵²⁵ MARANGES, 1991, p. 20.

⁵²⁶ SOUSA, 2007, p. 104.

⁵²⁷ FERRÁNDIZ, 1943, doc. V.

⁵²⁸ BERNIS, Vol. II, 1978, p.102, 103.

⁵²⁹ MARANGES, 1991, p. 22.

⁵³⁰ BERNIS, Vol. I, 1978, p.16



- **MANTO (cast./cat.):** Nombre que se le daba a lo que en la actualidad definiríamos como una capa. Adaptado a la forma de los hombros, se cortaba en forma de segmento de círculo.⁵³¹ Este vocablo también era usado para definir cualquier tipo de abrigo de forma general, seguido de la tipología específica de la prenda. En los textos vemos mencionado manto *gramalla*, *manto alberio*...⁵³². Maranges i Prat parece detectar una confusión de este término con el de *mantell*,⁵³³ que se halla en muchos textos, como en *Curial e Güelfa*.

Era largo hasta los pies, llevando *caperó* o capucha en ocasiones, ya que no se especifica en ningún documento que la pieza en sí pudiera cubrir la cabeza. Algunos autores como Roïc de Corella (1482) especifican que poseía aperturas laterales. En general se describe como una prenda para protegerse de la lluvia, viajar, etc., y este tipo de detalles nos hacen pensar quizás en un tipo de prenda más que lujosa, práctica, dentro de lo relativo de esta expresión en una sociedad aristocrática obsesionada con la ostentación. Era además usado indiferentemente por hombres y mujeres. En *Curial e Güelfa* se menciona:

“E en Ramon Folch despullà's un **manto** molt ric e mès-lo damunt lo catiu.”⁵³⁴

En *Tirant lo Blanc* abundan las descripciones de los mismos y tienen en común el ser una perfecta combinación de tela rica con forro de piel, generalmente de armiño o martas cibelinas. Un buen ejemplo es el que lleva Plaerdemavida al ser coronada reina:

“E Plaerdemavida fon aceita en lo más alt graó de l'estrado, vestida d'un **manto de brocat** carmesí forrat d'erminis, que Tirant li féu traure dels seus per ço com tota l'aljuba s'havia esquinçada. E la senyora de la ciutat feren seure en lo barrer escaló, e les doncellez baix sobre los draps de ras. Bé es mostrava en aquell cas Plaerdemavida ésser reina”⁵³⁵

⁵³¹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.

⁵³² BORAU, 1992, p. 11.

⁵³³ MARANGES, 1991, p. 20.

⁵³⁴ ANÒNIM, 1979, p. 298.

⁵³⁵ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 256.

Una tela muy común para elaborarlos fue el *atzeituní* azul, se sabe que tanto Leonor de Sicilia como Sibil·la de Fortià tuvieron mantos elaborados con esta tela, adornada con bordados.⁵³⁶

En muchas ocasiones se combinaba con el hábito, y se diferenciaban dos tipos de confección diferentes:

1. Cortada como una capa, acoplando la pieza a la forma natural de los hombros.
2. Cortada en forma de segmento de círculo.

Entre las tipologías mencionadas por Carmen Bernis podemos encontrar:

- *mantos sevillanos*
- *mantos lombardos*
- *mantos con una manera*: Eran un tipo de mantos de aspecto particular, cuyo uso se remonta al siglo X a juzgar por las miniaturas mozárabes. En España lo usaron las mujeres, que tenían gusto por las piezas tradicionales. En Italia llegaron a llevarse a finales del siglo XV, y eran conscientes de que la moda venía por sus contactos con Cataluña.⁵³⁷ Constaba de una sola apertura para sacar una de las manos.
- *mantos fruncidos o plegados*: aparecen en algunos inventarios catalanes con el nombre de *manto fronzit* y seguramente correspondían a un manto fruncido en la parte del cuello. Esto era debido a aprovechar todo el ancho de la tela, sin reducirla en la parte de los hombros, ni tampoco cortarla en segmento de círculo.

Manto fronzit:



⁵³⁶ DURAN, 1955-1956, p. 65.

⁵³⁷ BERNIS, Vol.I, 1978, p. 47

- *Manto de estrado*: diferenciado de los demás en el hecho de ser más corto, haciéndolo apropiado para su uso en los aposentos interiores. En la novela *Tirant lo Blanc* hay una escena que transcurre en los aposentos interiores de la princesa Carmelina:

“E com Tirant véu que se n’anava, ab cuitats pasos anà devers ella e pres-la del manto e suplicà-la fos de sa mercè lo volgués oir.”⁵³⁸

¿Este manto al que se hace referencia sería un manto de estrado? Posiblemente, ya que en estancias tan íntimas rara vez los nobles llevaban los largos e interminables mantos que se han analizado hasta el momento.

Manto de estrado:



Los materiales más comunes de pieza fueron el *atzeituní*, el brocado, la bruneta, el *drap gros*, la púrpura, el terciopelo y el *xamellot*. Como forros se usaron materiales preciosos como las pieles de armiño y marta cibelina, junto con telas de damasco. En todos estos materiales dominaron los colores carmesí, azul morado, negro, rojo y fueron todos ornamentados con fres o divisas.⁵³⁹

- *Manto con maneras*: Manto largo cuya característica principal eran unas aperturas para los brazos llamadas “maneras”.⁵⁴⁰

⁵³⁸ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 245.

⁵³⁹ MARANGES, 1991, p. 21.

⁵⁴⁰ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.



- *Mantos o mantillas de aletas*: Manto compuesto por tres partes cortadas por separado. Los mantos cortos fueron típicos de las modas españolas; según Carmen Bernis, este en especial se mantuvo hasta bien entrada la década de 1450.⁵⁴¹ En realidad se ven ejemplos del mismo hasta finales de siglo y con muchas formas distintas de ponérselo: por ejemplo en algunas ocasiones se llevaban de forma asimétrica, llevando una sola aleta caída por delante.⁵⁴² En la novela *Tirant lo Blanc* se menciona una de estas prendas cuando se describe:

“...e trametien-los una roba tota brodada de garroteres e forrada de marts gibelins, e un manto llarg. Aixa com la roba

⁵⁴¹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.

⁵⁴² BERNIS, Vol. I, 1978, p. 95.

*fins als peus, forrat d'erminis, qui era de domàs blau, ab un cordó tot de seda blanca per lligar alt, e les ales del manto podien llançar sobre los muscles e mostrava's la roba e lo manto.*⁵⁴³

Se sabe que estuvo entre las pertenencias de Margarita de Austria y de Isabel la Católica.⁵⁴⁴



Manto con aletas. 1485

⁵⁴³ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 149.

⁵⁴⁴ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX, doc. V. BERNIS, Vol. I, 1978, p. 48.



Manto con aletas.1488

MANTONETE (cast.)/ MANTONET (cat.): Manto corto, que podía llegar hasta la cintura o hasta la cadera, mencionado en los textos en la primera mitad del siglo XIV.⁵⁴⁵ Esta pieza femenina, característica por sus bordados y propia de la corte, no aparece en la literatura del siglo XV.⁵⁴⁶ Junto con la *mantonina* formaban la pareja de mantos cortos.⁵⁴⁷ A mediados de siglo decayó su uso pero durante la primera mitad de siglo XV estuvo muy en boga: por ejemplo todavía lo encontramos entre las prendas de la reina M^a de Aragón en 1458:

*“un mantonet de mastivaller negre, forrat de pell de corderenes blanques”*⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 16.

⁵⁴⁶ MARANGES, 1991, p. 21.

⁵⁴⁷ SOUSA, 2007, p. 105.

⁵⁴⁸ D.I.E.C.





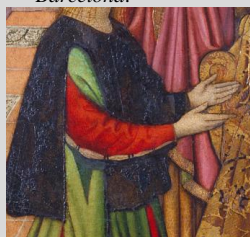
Un buen ejemplo de mantonete se halla en la escena de *La Profesión de Santa Clara*, en el retablo de Santa Clara y Santa Catalina de la Catedral de Barcelona, elaborado en 1455: en esta obra aparecen un par de mujeres con mantonete cerrado por delante, una moda propia de la década de 1450.

También se estilaba abrirlo por un lado, como se muestra en algunas miniaturas del *Llibre Vermell de Montserrat*.⁵⁴⁹

MANTONET D'ALETES: Esta tipología de manto viene a ser una mezcla entre los mantones catalanes con aletas. El *mantonet* catalán, una de las prendas propias de la moda catalana del momento, fue objeto de una gran cantidad de diseños originales que son excepcionales. De muchos de ellos sólo se halla en ocasiones un único ejemplo.



Mantonete de aletas en la escultura de *Timbor de Prades* elaborada por Pere Oliva de 1444-45, actualmente en la Catedral de Barcelona.



Jaume Huguet. Retablo de San Miquel Arcángel, 1456.

MÀRREGA (cat.): Término procedente del árabe *marfaqa*,⁵⁵⁰ que designaba una pieza que se usaba para el duelo. La conocemos por la mención que se hace en *Tirant lo Blanc*, pero se desconoce si era una prenda para hombre o para mujer.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 93.

⁵⁵⁰ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'estudis Catalans*.

⁵⁵¹ MARANGES, 1991, p. 17-19.

*“Que fessen per alguns sastres tantes màrregues com fossen mester per ells e a tots los familiars, domèstichs e servidors...E après que casco hagués portat màrregues un mes, se fessen gramalla y capiró de drap negre per dol”*⁵⁵²

REDONDEL (cast.)/ REDONDELL (cat.): Término que designaba una pieza de corte redondo y material grueso que se colocaba encima de la cota para ir a cazar⁵⁵³ y que en ocasiones es definida como una capa sin *capero*.⁵⁵⁴

“Dit drap de què's faeren sengles cotes ardiés e redondelles”,
doc.a.1335⁵⁵⁵

ZAMARRA (cast.)/ SAMARRA (cat.): Término que designaba una prenda de abrigo sin mangas, parecida a la *gramalla*, confeccionada en tela o piel, que usaban ambos sexos.⁵⁵⁶ En el caso de la masculina se sabe que llegaba hasta el suelo y se colocaba encima del jubón y que además eran usadas por hombres de posición:

“Quals que sien cònsols de aquesta universitat agen a portar per vestidures gramalles o samarras a forma de gramalles grans e largues fins a terra”, doc. a. 1437⁵⁵⁷

Fue una pieza cuyo uso se extendió hasta bien entrado el siglo XVI:

“Los honorables consellers vestits ab ses samarres de grana folrades de vays”, doc. a. 1525⁵⁵⁸

Se sabe que las damas catalanas la usaban larga hasta la cadera, cerrada al cuello y con braceras.⁵⁵⁹ La reina Sibil·la de Fortià tenía una con bordados.⁵⁶⁰ La reina Isabel poseía varias zamarras en el guardarropa del Alcázar de Segovia.⁵⁶¹

⁵⁵² D.I.E.C.

⁵⁵³ MARANGES, 1991, p. 23.

⁵⁵⁴ *Diccionari català-valencià-balear de l'Institut d'Estudis Catalans.*

⁵⁵⁵ D.I.E.C.

⁵⁵⁶ BORAU, 1992, p. 11.

⁵⁵⁷ D.I.E.C.

⁵⁵⁸ D.I.E.C.

⁵⁵⁹ PUIGGARÍ, 1886, p.157

⁵⁶⁰ DURAN, 1955-1956, pp. 65

⁵⁶¹ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX.

6.3.1.5. NOMBRES PARA LAS PARTES DE LAS PIEZAS

ALAS (cast.): Término que designaba las mangas flotantes o abiertas de ciertos tipos de vestidos o mantos, como las lobs o los mantos de aletas.⁵⁶²

BRAHONES (cast.): Término que designaba un tipo de roscas que se colocaba en los hombros a modo de hombreras para acentuar su anchura, en contraste con el talle esbelto.⁵⁶³

COLA (cast.)/ CUA (cat.): Parte posterior del vestido que arrastraba palmos por detrás de la dama que lo llevaba. Pese a que como nombre en nuestra sociedad la tengamos absolutamente asimilada, fue una novedad introducida durante la Edad Media⁵⁶⁴ y tuvo su esplendor en los briales del siglo XV, cuyo derroche en tela con colas de más de 5 palmos fue testificado por los moralistas del momento. Francesc Eiximenis la menciona en su *Llibre de les Dones* cuando las critica:

“...E à-n’i d’altres **ab coes longues**, rocequant per terra lo drap de què un mesquí de pobre seria el vestit...”⁵⁶⁵

Martorell las menciona incluso en vestidos masculinos (Martorell CIX, 344) y otros autores en relación a los vestidos que arrastraban. Las piezas que más la ostentaban, aparte del brial, eran las aljubas, las faldas y las ropas⁵⁶⁶. Era pues un símbolo definitorio de la nobleza del siglo que nos ocupa.

CORTAPISAS (cast.): Término que define un tipo de puños largos que desdoblados se extendían sobre las manos.⁵⁶⁷



⁵⁶² BERNIS, Vol. II, 1978, p. 53, 54.

⁵⁶³ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 76.

⁵⁶⁴ MARANGES, 1991, p. 14.

⁵⁶⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

⁵⁶⁶ MARANGES, 1991, p. 14.

⁵⁶⁷ PUIGGARÍ, 1886, p. 150.

CUCHILLADAS (cast.): Término que definía los cortes que se daban en las mangas de los vestidos o en el cuerpo de los mismos y que dejaban ver el forro interior.

En 1480 encontramos las imágenes más antiguas de este tipo de acabados, apareciendo finalmente en los documentos hacia 1490. No hay que confundir este adorno de la tela con las mangas cortadas que dejan ver la camisa en bullones.⁵⁶⁸

La procedencia de esta moda se relaciona con la batalla de Grandson (1476) en la que se estableció una victoria suiza sobre el ejército de Carlos el Calvo, duque de Borgoña. Los vencedores saquearon las sedas y otros tejidos caros, que usaron para remendar sus ropas rasgando los tejidos. Los mercenarios germanos copiaron su ejemplo, y la moda acabó en la corte francesa, introducida probablemente por la familia Guisa, que tenía raíces alemanas. Otro factor que parece haberla favorecido fue el matrimonio entre María (la hermana de Enrique VII) con Luis XII de Francia, ya que esta reina introdujo en la corte la moda de los “lansquenets”, los soldados de infantería alemana.⁵⁶⁹

FALDAS (cast.)/ FALDES (cat.): Término con tres acepciones:

1. La parte rozagante de los vestidos de gala, como los briales femeninos. No tenía, pues, el significado actual de parte del vestido de la cintura al final de la tela, sino únicamente de aquella parte de la tela que arrastraba.⁵⁷⁰
2. La parte inferior del vestido en general.
3. Los vestidos femeninos en general.⁵⁷¹

GIRONES (cast.): Término que designaba un triángulo de tela que se colocaba en forma de aplicación extra en las faldas de los vestidos para darles más vuelo, generalmente en el mismo color, pero en otro tipo de tela o del mismo tipo de tela, pero en diferentes colores. El montaje de los girones se hacía de la forma siguiente:

Se cortaba la falda del vestido en aperturas verticales desde la cintura hasta el suelo, haciéndose un nombre determinado de aperturas a lo ancho de la cintura del vestido. La punta estrecha del triángulo que formaba el girón se cosía a la cintura y sus costados se cosían a los costados de las otras aperturas, quedando finalmente la falda con mucho más vuelo que originalmente.

⁵⁶⁸ BERNIS, Vol.II, 1978, p.84

⁵⁶⁹ LAVER, 1997, p.80

⁵⁷⁰ BERNIS, Vol.II, 1978, p.76

⁵⁷¹ MARANGES, 1991, p. 14



Gonella de 1497 con aplicaci3n de girones

Había la opci3n de hacer la falda de girones por completo, para dar al traje el tan popular estilo morisco.⁵⁷²

GOLPES (cast.): Término que designaba las cuchilladas en las telas de los vestidos.⁵⁷³

MANGAS (cast.)/ MÀNEGUES (cat.): Término que designaba las mangas de todo tipo de prendas y vestidos. Podían llegar a ser extremadamente largas y anchas. La moda de separarlas del cuerpo del vestido ya se vio durante el siglo XIV en tierras catalanas. Se sabe que la reina Sibil·la de Fortià, la cuarta esposa del rey Pedro, tenía unas de paño escarlata con figuras bordadas en oro fino.⁵⁷⁴

MUSEQUÍ (cast.): Término que se usaba para designar la parte de la armadura que cubría desde los hombros hasta la articulaci3n de los codos. Con el tiempo el término paso a designar esa parte en los vestidos.⁵⁷⁵

PUERTAS (cast.): Nombre que recibía un tipo de cierre específico usado tanto en prendas como en zapatos.⁵⁷⁶

⁵⁷² BERNIS, Vol. II, 1978, p. 89.

⁵⁷³ BERNIS, Vol.II, 1978, p.89, 90.

⁵⁷⁴ DURAN, 1955-1956, p. 65.

⁵⁷⁵ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 109.

⁵⁷⁶ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 114.

VERDUGOS (cast.): Término que designaba un tipo de complemento que consistía en un conjunto de aros, generalmente elaborados en madera, mimbre, o alambre, forrados con tela o guata, que se cosían a la falda para darle amplitud, en forma de campana. La armazón también era entendida como elemento decorativo, ya que muchas veces los verdugos iban forrados de tela de color diferente al usado en la falda.

El origen de este tipo de piezas aplicadas estuvo en el reino de Castilla. Las malas lenguas dicen que Juana de Portugal, casada con Enrique IV, más conocido como “El Impotente”, los ideó a finales de la década de 1460 para esconder el fruto de sus infidelidades de la atención de la corte.

Alonso de Palencia aseguraba que el uso de estos aros en las faldas era buscado con el propósito de esconder la redondez del vientre de las mujeres encintas. De este tipo de ideas se valieron los moralistas, que buscaron anularlos, incluso excomulgando a quien los llevara.

Podrían haber tenido asimismo una razón económica, ya que el uso de este tipo de complementos exigía que se tuvieran que usar más metros de tela para las faldas, pero dieron más pábulo a la implicación moral escandalosa. Un razonamiento que por otra parte no les serviría de mucho.

Sea como fuere, la moda se extendió sin remedio y no tardó en llegar a las tierras aragonesas y posteriormente a las nuestras, estableciéndose como la primera muestra de lo que se conocerá como guardainfante en el siglo XVII, o miriñaque, en los siglos XVIII y XIX.

Las combinaciones de colores entre el forro de los verdugos y las telas de las faldas fueron muy variadas. Las faldas negras acostumbraban a combinarse con verdugos con forros anaranjados, carmesí y blancos; las faldas moradas con verdugos forrados en amarillo y blancos o simplemente ambos elementos con el mismo color, pero con telas diferentes. En un principio los verdugos se aplicaron sobre las mismas faldas del vestido, pero al avanzar el siglo también surgió la moda de colocarlos en las faldas interiores. Cuando las faldas del vestido superior se recogían los verdugos se veían.

Incluso llegado cierto punto se colocaron cintas semi-rígidas de telas en las faldas de los vestidos que no tenían fuerza para armarlos pero que imitaban los verdugos. Buen ejemplo de ello son las damas presentes en el *Nacimiento de la Virgen* o en el *Festín de Herodes*, escenas pintadas por Pedro García de Benabarre en 1480 (actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Esta moda, que fue exportada rápidamente al exterior, decayó al acabar el siglo XV, aunque reapareció con fuerza durante el reinado de Carlos V.⁵⁷⁷



El “Festín de Herodes” muestra unas damas con briales que llevan verdugos cosidos directamente a la falda.

⁵⁷⁷ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 38-41.

Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel la Católica, se encargó, al igual que Francesc Eiximenis en Cataluña, de poner acento en el carácter inmoral de ciertas prendas, enumeró más de diez razones para avalar la prohibición del verdugado:

1. Que era dañoso: porque al ser pesado producía abortos y riesgos en el parto.
2. Que era lujurioso: porque el paño y forro que rodeaba las caderas calentaba dicha zona e incitaba a las damas a la lujuria.
3. Que era deshonoroso: porque por su amplitud ocultaba las preñeces ilegítimas.
4. Que era escandaloso: porque provocaba a los varones el requerir a las damas que lo usaban.
5. Que era inútil: ya que al ser hueco no protegía del frío.
6. Que era peligroso: pues además en verano producía calor.
7. Que era caro: requería de demasiada tela para su elaboración, se estropeaba fácilmente, obligaba a caminar lentamente al ser muy pesado y además era muy laborioso de confeccionar.
8. Que era enojoso para los maridos: pues representaba un claro desacato a la obediencia.
9. Que era vil: pues el uso de faldas únicamente era propio de sirvientas.
10. Que era feo: pues convertía a las mujeres en unos seres tan anchos como largos.
11. Que era engañoso: pues ocultaba el cuerpo.⁵⁷⁸

La moda de los verdugados avanzó hacia la tendencia de poner faldas abiertas sobre la pieza que los llevaba cosidos, extendiéndose esta moda no sólo a España sino a casi toda Europa, donde los encontramos más adelante con nombres como *vertigade*, *farthingale*, *guardainfantas*, *crinolinas* o *miriñaques*.⁵⁷⁹



Decapitación de San Juan Bautista por el Maestro de Miraflores, 1490, Museo del Prado. En la escena vemos a Salomé con una falda con verdugos sobre la que lleva el bridal. La falda del bridal está levantada para que pueda verse la interior. Como puede advertirse los verdugos llegaban hasta el mismo pecho en muchos diseños.

Esta moda tendría un pequeño periodo de decadencia a finales del siglo XV con la llegada de los aros de tela rígida. Estos aros sustituían a los verdaderos verdugos y producían una falda ahuecada pero no completamente rígida. Se estableció así una moda de la imitación de los verdugados en las faldas, que, aunque no los llevaban, cosían lazos o cintas para reproducirlos.

⁵⁷⁸ MARTINEZ, 2003, p. 59.

⁵⁷⁹ MARTINEZ, 2003, p. 48.



Dama con adornos que imitan el verdugado en una falda de saya en el cuadro del Nacimiento de la Virgen de Pedro García de Benabarre, 1480, Muses Nacional de Arte de Cataluña.

Los verdugos, como pieza anexan a la falda, desaparecerán a finales del siglo XV y no volverán a aparecer hasta entrado el siglo XVI.



1587. Xilografía que muestra una dama con verdugado, impresa por Hubert Gotard, en Barcelona (detalle).

Es más, durante este resurgimiento, la moda consistirá en llevar no ya verdugos sino “verdugado”, entendiéndose esto como una falda de verdugos que se coloca debajo de la falda del vestido. Más adelante se consideró cada vez más como una pieza de ropa interior entre las damas nobles, pese a que las mujeres del pueblo llano todavía llevaran verdugos exteriores en las faldas.⁵⁸⁰

OTROS:

ROBA D'ESTAT (cat.): Término que se refería no tanto a una prenda como a la calidad u honor que estas mismas como conjunto ostentaban. Parece ser que este tipo de prendas únicamente fue llevado por hombres. Sólo se halla mencionada en *Tirant lo Blanc* y siempre en relación al contexto masculino:

*“E donà-li una roba d'estat (vestido de gran ceremonia) que era de brocat e forrada de marts gibelins, prega'l que la prengués e que la portàs per l'amor sua.”*⁵⁸¹

⁵⁸⁰ <http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/2012/03/retales-que-nos-vistieron-el-verdugado.html>

⁵⁸¹ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 100.

6.3.2 GLOSARIO DE COMPLEMENTOS

“Aprés, correges, bosses e anells multiplicats, e diverses, e curiosos, e preciosos, sens tota necessitat, sinó a sola perensa de llur bella”⁵⁸²
- Francesc Eiximenis

⁵⁸² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

6.3.2.1. CALZADO

El calzado es, en palabras de Maguelonne Toussaint-Samat, el primer símbolo de la civilización, ya que se confunde con la historia de la humanidad. Algunos indígenas, por ejemplo, no van calzados y en base a esta carencia y a otras por el estilo, la civilización occidental en su día los consideró salvajes.⁵⁸³

En el caso del zapato femenino medieval su función era la de elevar a las damas para que evitaran ensuciarse las prendas en las calles de la ciudad.⁵⁸⁴ Este tipo de complemento, imprescindible en la época, es menos mencionado en los documentos que la ropa pese a ser un objeto de elaboración y adorno tanto o más complicado que los vestidos en sí. Dos pueden ser las razones: por una parte, el menor valor de la pieza, y por otra, la frecuente renovación de estas por el rápido deterioro. Es fácil entender que su mención en los inventarios fuera menor.

El oficio de zapatero

La información sobre el oficio de zapatero en tierras catalanas únicamente está disponible a partir del siglo XIV ya que un incendio acabó con los documentos en el siglo XIII. Representa uno de los oficios más antiguos mencionados, siendo además uno de los más activos. En 1516 será el oficio en el que más artesanos trabajarán en Barcelona, teniendo unos 186 trabajadores en el sector, sobrepasando con creces incluso a los sastres, que contaban con 116.

En realidad, el gremio de zapateros llegó a ser suficientemente poderoso como para que en 1461 nombraran como quinto *conseller* de la ciudad de Barcelona a Pere Figueras, el primer zapatero en ostentar un cargo de semejante nivel. No sería el último, ya que durante el siglo XVI otros, como Bernard Planas o Rafael Serradell, seguirían su camino.⁵⁸⁵

A través de las ordenaciones y las disposiciones del gremio podemos conocer detalles muy interesantes del oficio en tierras catalanas. Desde mediados del siglo XIV los zapateros tenían prohibido efectuar trabajos pesados los días de guardar y los domingos: no podían extraer las pieles de las balsas donde las trataban ni tampoco

⁵⁸³ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 240.

⁵⁸⁴ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 256.

⁵⁸⁵ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 87, 88.

tenderlas al sol o efectuar procesos con ellas. Si llegaban pieles extranjeras no podían comprarse si no estaban secas y, aun así, había un número limitado de piezas que podían adquirirse.

Muchas de las disposiciones iban encaminadas a asegurar una buena calidad del calzado, que generalmente no podía venderse si no había pasado por un examen previo por parte de los *Prohoms* o administradores del oficio. En realidad, los obradores debían ser lugares abiertos al público, pues los procuradores debían poder entrar libremente sin previo aviso para controlar el cumplimiento de las disposiciones.

Un buen ejemplo de este tipo de disposiciones se halla en las ordenanzas dispuestas por los *consellers* de Barcelona en 1475, como complemento de las del año 1451:

“Primerament, que de aquesta hora en avant no sia lícit ni permès a algun saber, encara que sia examinat, fer tapins o sclops de dona ni res en què suro haia, si doncs no eren sclops o tapins o cualsevol altra cosa que servesca per home, les quals coses puixen fer los dits sabaters encara que haia un o moles suros.

E per semblant no sia lícit ni permès a cualsevol tapiner encara que sia examinat, fer sabates de home ni de dona ni de infants si donchs no y havia suro, sots bon del solidos a la caixa dels pobres de la Cofraria adquiridors.”⁵⁸⁶

Había ordenaciones curiosas, como el hecho de que si se quería vender en las calles se debían llevar los zapatos en cestas, portadas por personas mayores de 16 años. Los aprendices que quisieran establecerse por su cuenta debían haber estado al servicio y aprendizaje de un maestro al menos cuatro años, haber aprobado un examen y haber pagado una licencia de 30 sueldos.

En cuanto a los extranjeros que desearan hacer lo mismo, debían jurar conforme tenían la preparación requerida a los nativos, y si pagaban la cuota requerida no se les obligaba a entrar en la cofradía. En 1456 las medidas proteccionistas se impusieron y se promulgó que los extranjeros que no estuvieran establecidos en las tierras del rey pagaran cien sueldos.⁵⁸⁷

Los diferentes oficios relacionados con el mundo de la creación de calzado muestran la complejidad de esta producción artesanal. Entre ellos encontramos:

- Cosedores de zapatos
- Picadores de chapines
- Pintores de chapines

⁵⁸⁶ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 30.

⁵⁸⁷ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 23, 24.

- *Patiners*
- *Galotxers*
- “Zuequeros”
- “Chapineros”
- Zapateros: Eran artesanos que elaboraban diferentes clases de calzado, desde calzado femenino hasta calzado para jóvenes, niños y caballeros.
- Remendones: Aquellos artesanos que colocaban suelas nuevas a los zapatos, incluidos los tacones.
- Maestros zapateros: Son los artesanos que representan el tronco principal del árbol de oficio, que unían y supervisaban a los anteriores.⁵⁸⁸

Se conoce el inventario de algunos zapateros como el de Juan Havist, un extranjero afincado en Barcelona y fallecido en 1450, que dejó una gran cantidad de zapatos. En su inventario se enumeran 500 pares de zuecos acabados, 492 pares de galochas y hasta 2.600 pares de unos y otros por terminar. Entre las herramientas enumeradas se mencionan barrenas, cuchillos, formones, gubias, medias lunas o aspas, todas ellas en su mayoría para tratar o trabajar la piel.⁵⁸⁹

Tipologías de calzados:

ALCORQUES (cast.)/ ESCARPINS (cat.): Término que designaba un tipo de zapato, ligero, sin punta ni tacón, que se confeccionaba con tela alrededor de una suela.⁵⁹⁰ Este zapato se menciona en *Spill*:

“...calces, tapins ab escarpins
de vellut blau, mig cofre i clau,
quant trobar puc, e tot lo hi duc.”⁵⁹¹

En documentos de la época se hallan alusiones a los escaarpines:

“Un parell de *scarpins* de cuyro negre ab corda” doc. a. 1430.

“Tres parelles de çabates de obra d’exatiua, huns *scarpins* de dona,
unes soletes de dona” doc. a. 1443.⁵⁹²

Las suelas, al igual que los chapines, se elaboraban con corcho y en su versión más lujosa se usaba seda o terciopelo para forrarlas. Se podían combinar con otros tipos de calzado, especialmente con borceguíes. Esta tipología lujosa de alcorques se menciona en Castilla por parte de moralistas como Fray Hernando de Talavera; además estaban prohibidas para ciertos estratos sociales, como los menestrales.⁵⁹³

⁵⁸⁸ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 28-32.

⁵⁸⁹ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 33, 34.

⁵⁹⁰ BORAU, 1992, p. 10.

⁵⁹¹ ROIG, 1984, p. 42.

⁵⁹² D.I.E.C.

⁵⁹³ BERNIS, vol. II, 1978. p. 55.



BORCEGUÍES (cat/cast.): Término, procedente del francés *brosequim*,⁵⁹⁴ que designaba un tipo de calzado de origen morisco que cubría pies y piernas hasta la rodilla, al estilo de nuestras botas actuales, pero sin suela. Podría decirse que fueron a los pies lo que los guantes a las manos y podían por tanto combinarse con diferentes tipos de calzados, como alcorques, pantuflos o chinelas. La versión femenina llegó a tener muchas variedades, pese a permanecer escondidos debajo de las faldas del vestido. Los había en versión estrecha u holgada y arrugada, y casi siempre llevaban bordados.⁵⁹⁵

Es una de las piezas más mencionadas en los documentos del siglo XV⁵⁹⁶ y el coste de su elaboración era exactamente el doble que el de unos zapatos. Se confeccionaban con cuero, opcionalmente forrado en su interior con pieles de marta, terciopelo o grana, y en general se decoraban en tonos muy subidos de azul y verde.⁵⁹⁷ Eran muy usados entre las clases nobiliarias: en tiempos de los Reyes Católicos se encargaban hasta tres o cuatro pares por mes para las infantas. En el inventario del Alcázar de Segovia de 1503 se mencionan en diversas ocasiones.⁵⁹⁸



Borceguis solos y con alcorques

Aparecen en las ordenaciones de 1481:

“Per totes les sabates empenes, borseguins, estiuals, auarques e tota e qualseuol obra feta de cuysam” doc. a 1481

“Huns borsaquins vermells bons” doc. a. 1491.⁵⁹⁹

⁵⁹⁴ D.I.E.C.

⁵⁹⁵ BERNIS, vol. II, 1978, p. 62.

⁵⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 55.

⁵⁹⁷ MARANGES, 1991, p. 55.

⁵⁹⁸ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX. BERNIS, vol. II, 1978. p. 63.

⁵⁹⁹ D.I.E.C.

BOTAS (cast.)/ BOTES (cat.): Término que designaba un calzado cubierto hasta las rodillas y con suela. Curiosamente durante este siglo no se dispone de muchas menciones al respecto, ya que en la mayoría de los casos se usaban los borceguíes. En las menciones se las define como “botas de campo”, “botas de camino” o “botas de monte”,⁶⁰⁰ lo que puede llevarnos a la conclusión de que no eran usadas como calzado de adorno.

BOTINES (cast.)/ BOTINS (cat.): Término que designaba un tipo de zapato alto, sin tacón y confeccionado en tela con bandas elásticas a los lados, que usaban ambos sexos.⁶⁰¹ Se mencionan en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503.⁶⁰² Tanto Covarrubias en 1611, como Carmen Bernis ya en tiempos actuales, apuntan a una diferencia con el calzado masculino: todas las referencias a esta tipología se relacionan únicamente con las damas, siendo lógico pensar que serían la versión femenina de las botas.⁶⁰³

CHAPINES (cast.)/ TAPINS (cat.): Término que designaba el zapato femenino del siglo XV por antonomasia. El chapín era un calzado elaborado con una gruesa suela de corcho que se recubría de materiales como cuero o telas preciosas,⁶⁰⁴ aunque también podía elaborarse con madera de forma más excepcional.⁶⁰⁵ Acostumbraba a dejar el talón descubierto y a tener una considerable altura, de hasta 50 centímetros en algunos casos, pese a no poseer tacón.⁶⁰⁶

La primera referencia a este tipo de calzado la encontramos en los escritos de Francesc Eiximenis, pero también los mencionarán autores como Roís de Corella y obras como *Tirant lo Blanc* o el *Spill* de Jaume Roig, en el que leemos:

*“poder guanyar sense banyar
los seus tapins,...”*⁶⁰⁷

Francesc Eiximenis los menciona en su *Llibre de les dones*:

*“...Çabates porten traucades, e van en peal de calces, ab tapins, ab polaynes.
Per les quals coses donen a entendre qui són ne que tenen e-l cor...”*

*“Un parell de tapins de Marsella vermells e pintats, Dos parells de tapins
d’ome gornits de blanch e vermell”* doc. a. 1430
“Dos parells de tapins croxidors” doc. a. 1443⁶⁰⁸

⁶⁰⁰ BERNIS, vol. II, 1978. p. 63.

⁶⁰¹ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁰² FERRÁNDIZ, 1943, p. XX.

⁶⁰³ BERNIS, vol. II, 1978, p. 63.

⁶⁰⁴ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁰⁵ DUBY; PERROT, 1992, p. 184.

⁶⁰⁶ FABREGAT NOSAS, ANTONI. “Indumentaria y deformació del cos en el Renaixement”, en *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixits, indumentària: síntesi del cicle de conferències anual del Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*, gener-febrer-març 1988, Barcelona: Museu Tèxtil i d’Indumentària, 1988, p. 43.

⁶⁰⁷ ROIG, 1984, p. 69.

⁶⁰⁸ D.I.E.C.

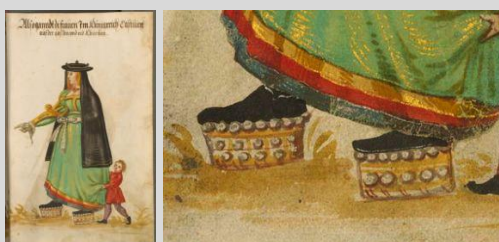


Pieza cerámica fechada con anterioridad a 1500, que muestra un chapín. Museo de Historia de la ciudad de Gerona.



Chapín conservado en el Museo Diocesano de Solsona.

Durante los siglos que siguieron se convirtió en el zapato más común de las mujeres nobles en tierras castellanas y catalanas.



Detalle del libro Das Trachtenbuch elaborado en 1529 por Christoph Weiditz, Museo Nacional de Nuremberg: podemos ver representada una dama catalana del momento llevando chapines. Este tipo de escenas son prueba de la pervivencia de este calzado más allá del siglo que nos ocupa.

Durante el siglo XV este tipo de calzado fue objeto de las críticas de los moralistas del momento, como Jaume Roig. En tierras castellanas, por ejemplo, el confesor de Isabel la Católica llegó a decir que esos zapatos, algunos de los cuales –en lo que parece una exageración por parte del personaje–, llegaban a medir un codo de altura (unos 42 centímetros), iban a ser capaces de dejar sin provisión de corcho a la nación. No obstante, se ha de tener en cuenta que esa notable diferencia en la altura la habían de tener en cuenta las modistas a la hora de confeccionar los vestidos de las damas. El gasto extra de tela, sobre todo encaminado a conservar una cola igualmente larga pese a la altura de los zapatos, era muy superior. Por supuesto esto se consideró por parte de muchos como una extralimitación inaceptable.

Como fundamento de este tipo de opiniones se elaboró una gran cantidad de divertidas justificaciones para desaconsejar su uso, como por ejemplo que el uso de los chapines supuestamente producía abortos, algo por otra parte razonable si se piensa en las consecuencias de una caída para una mujer embarazada, subida a semejante altura. En algunos países europeos esta moda castellana se limitó a

las prostitutas.⁶⁰⁹ No obstante, su difusión llegó a tal extremo que la moda finalmente llegaría hasta tierras francesas e italianas⁶¹⁰, donde fue popular en muchas ciudades⁶¹¹, incluso en zonas alemanas.

Los materiales más usados para elaborarlos fueron las telas de brocados, los damascos, el satén y el terciopelo en colores azules, blancos, verdes, violetas incluso el denominado *burell*. Al ser un objeto de valor todos estos materiales se adornaban con bordados en hilo de oro o plata y acabados con perlas y piedras preciosas.⁶¹² Los valencianos destacaron como grandes especialistas en su fabricación. En realidad las menciones más antiguas de *tapiners* se hallan en Valencia y datan del siglo XII, por lo que se llega a la conclusión de que su origen se halla en esta ciudad y no en Venecia como algunos afirman.⁶¹³

ESTIVAL (cast./cat.): Término procedente del italiano *stivale*,⁶¹⁴ que hace referencia a un tipo de zapato con forma de bota alta.

“ *Uns stivals nous los quals lo dit honorable micer Vicens se havia fets fer per la anada de Montsó* “, doc. a. 1435 (arx. mun. d'Igualada)

Las ordenaciones obligaban a que fueran elaborados en buena piel, que no llevaran suelas viejas ni crudas ni “engrutadas”.⁶¹⁵

HUESAS (cast.)/ HOSES (cat.): Término procedente del germánico *hosa*,⁶¹⁶ que designaba un calzado de viaje de hechura fuerte, para que fueran resistentes.⁶¹⁷

PANTUFLAS (cast.)/ PANTOFLES/ PLANTOFLES/ PLENTOFLES (cat.): Término mencionado por Fabregat Nosas, que se encuentra únicamente en un inventario. Zapato sin talón que se usaba para estar en casa.⁶¹⁸

PATINS (cat.): Término usado por Eiximenis, en su *Llibre de les dones*, para designar un tipo de calzado:

“...e als peus ab *patins* que no-ls serveys sinó a empatxar lur anar...”⁶¹⁹

No hay una definición clara pero es muy probable que este término se refiriera a lo que entendemos por tapines. Duran y Sampere los define como suplementos de madera, que podían estar cubiertos o no de piel y que eran usados para salir a la calle.⁶²⁰

⁶⁰⁹ DUBY; PERROT, 1992, p. 184.

⁶¹⁰ BERNIS, 1959, p. 20.

⁶¹¹ DUBY; PERROT, 1992, p. 184.

⁶¹² MARANGES, 1991, p. 55.

⁶¹³ DANVILA, FRANCISCO: “Los chapines en España”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (Madrid) tomo 12 (1888) p. 300-334. BERNIS, 1978, p. 45, 46.

⁶¹⁴ D.I.E.C.

⁶¹⁵ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 23.

⁶¹⁶ D.I.E.C.

⁶¹⁷ MARANGES, 1991, p. 54.

⁶¹⁸ MARANGES, 1991, p. 56.

⁶¹⁹ EIXIMENIS, VOL. I, 1981, p. 42.

⁶²⁰ DURAN; CAPMANY, 1944, p. 23.

PEÛCS (cat.): Término procedente del latín *peducu*, que designaba un calzado elaborado comúnmente en lino que se usaba para tener el pie más abrigado.⁶²¹ Pese a todo en *Tirant lo Blanc* se menciona que unos caballeros los llevaban elaborados con lana para no hacer ruido:

*“E venien en gipons, ab mantos i espases, e calçaven peucs de llana perquè no fossen remor al passejar;”*⁶²²

POLAINAS (cat./cast): Término procedente del francés *poulaine*,⁶²³ que designaba la prolongación de la punta del calzado. El uso de las polainas esta atestiguado en la Cataluña del siglo XV a través de las novelas del momento; respecto a una procesión que iba ante el rey, Martorell describía:

*“los estivals eren de setí negre, ab les llargues polainas que parien molt bé ab los esperons ben daurats...”*⁶²⁴

Algunos documentos también mencionaban:

“Hun arnès de cames ab escarpes ab polaina” doc. a. 1461.⁶²⁵

SANDALIA (cast./cat.): Nombre dado a un tipo de zapato sólo usado por reyes y obispos, que se elaboraba con tela.

SERVILLAS (cast.)/ SERVILLETES (cat.): Término que designaba un tipo de calzado morisco de lujo, parecido a los borceguíes pero que sólo cubría los pies hasta el tobillo. Se podían llevar debajo de los borceguíes y los zapateros que estaban especializados en unos también fabricaban los otros. Este tipo de calzado también fue usado por los caballeros.⁶²⁶

2017 copyright©www.torredelforth.com



SOCS (cat.): Término que designaba los *esclops* (zuecos) de fiesta.

SOLETES (cat.): Calzado todavía por definir, únicamente mencionado en un inventario.⁶²⁷

ZAPATAS (cast.): Término que designaba un tipo de calzado seguramente más ligero y flexible que los zapatos. Se sabe que eran usados por dentro de los chapines.⁶²⁸

ZAPATOS (cast.)/ SABATES (cat.): Término con dos acepciones:

1. Todos los tipos de calzado en general.⁶²⁹

⁶²¹ MARANGES, 1991, p. 56.

⁶²² MARTORELL, vol. I, 1984, p. 356.

⁶²³ D.I.E.C.

⁶²⁴ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 115.

⁶²⁵ D.I.E.C.

⁶²⁶ BERNIS, vol. II, 1978, p. 124.

⁶²⁷ MARANGES, 1991, p. 56.

⁶²⁸ BERNIS, vol. II, 1978, p. 135.

2. Pieza que llegaba hasta el tobillo, o acababa más abajo, con o sin suelas. Eiximenis diferenciaba las *trossades* (que iban arremangadas) y las *santeres* (seguramente elaboradas con buena tela y tapadas). En general eran elaboradas en materiales como telas o pieles, materiales que nunca se mezclaban en su fabricación. Por otra parte la hechura era extremadamente estrecha, muy alejada de los ergonómicos zapatos de los que disponemos hoy en día.⁶³⁰ Los zapatos se mencionan en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503.⁶³¹

ZUECOS (cast.): Término que designaba un tipo de calzado femenino elaborado con suela de madera y corcho, como los chapines, pero seguramente menos lujosos o de uso más común. En las ordenanzas se los menciona siempre junto con los zapatos.⁶³²

ZUECO (cast.)/ GALOTXES (cat.): Término que designaba un tipo de calzado elaborado en madera y de una sola pieza. Su función original era proteger los valiosos zapatos de la lluvia y el fango.⁶³³

⁶²⁹ BORAU, 1992, p. 10

⁶³⁰ MARANGES, 1991, p. 51, 52.

⁶³¹ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX.

⁶³² BERNIS, vol. II, 1978, p. 136.

⁶³³ BORAU, 1992, p. 10.

6.3.2.2. LAS LLIGADURES: ADORNOS PARA LA CABEZA

Desde la invención del vestido el adorno de la cabeza, como parte más vulnerable y visible del cuerpo, ha sido una de las principales preocupaciones en lo que respecta a la moda.⁶³⁴ En el siglo XV la gran mayoría de las personas se cubrían la cabeza tanto en el exterior como para el desarrollo de la vida en los interiores de las estancias. Respecto a las damas se ha de decir que, con excepción de las doncellas -que podían ir con el cabello suelto (*en cabells*)-, se esperaba de toda la comunidad de mujeres casadas y viudas que cubrieran y custodiaran esa belleza vedada que representaban los cabellos.

Francesc Eiximenis llegó a identificar este cubrimiento como un símbolo de sumisión y respeto al marido, así como una forma de evitar que condujesen a los hombres al pecado:

*“con seguons que diu sent Ambròs, cap de dona deu anar cubert en senyal que d'eylla exi primerament peccat, e per ensenyar que és jugada a son marit, e per tal que no provocho los altres a pecat.”*⁶³⁵

Esta visión afectó obviamente a la producción de toda una serie complejísima de tocados diferentes, con múltiples combinaciones entre sí, que atendían a tal propósito. El cabello no dejó nunca de ser el primero y más natural de los tocados de cabeza,⁶³⁶ y por tanto la forma de arreglarlo seguía teniéndose en cuenta aún cuando los preceptos morales del momento intentaran ocultarlo. Esos preceptos no tuvieron un completo éxito, ya que a mayor o menor nivel la moda del siglo vio el aumento progresivo de cabello mostrado a través de las complejas tocaduras. Es más, a través de la cantidad de cabellos mostrados podemos establecer una cronología fiable. El cabello también fue objeto de las excentricidades del momento, ya fuera en su colocación o incluso en la forma en la que se cortaba: buen ejemplo de ello es la moda italiana de frentes despejadas a partir de 1430, en que las damas se afeitaban la parte de los cabellos situados sobre la línea de la frente para ampliarla.⁶³⁷

La evolución del vestir hizo que con el paso del siglo las telas usadas para las tocaduras fueran tejidos cada vez más finos y adornados, llegando a ser en sí mismos

⁶³⁴ TOUSSAINT-SAMAT, Vol I, 1994, p. 260.

⁶³⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

⁶³⁶ TOUSSAINT-SAMAT, vol I, 1994, p. 260.

⁶³⁷ TOUSSAINT-SAMAT, vol I, 1994, p. 274.

pequeñas joyas elaboradas con la máxima atención.⁶³⁸ A partir de 1450 el artesanado dedicado a los sombreros y tocados, así como a su comercio empezó a aumentar exponencialmente.⁶³⁹ Al igual que en las ropas, las tendencias nacionales acabaron por mezclarse con las influencias franco-borgoñonas e italianas.⁶⁴⁰ En general la extravagancia y la voluptuosidad fueron las características predominantes en los tocados usados por las damas de la clase dirigente, insertadas en una sociedad que gustaba de marcar signos sociales a través de los excesos y los gastos que acarreaban.⁶⁴¹

El término más usado para referirse a este tipo de adornos en catalán es el de *lligadura*, del verbo *lligar*, cuyo significado es arreglarse la cabeza, peinarse o poner ornamentos. Se entiende así por *lligadura* o *lligassa* un sustantivo amplio que engloba todo el abanico de adornos, a veces muy diferenciados entre sí, que una mujer podía llevar en la cabeza como adorno.⁶⁴² Este tipo de adornos llegaron a ser de los más extravagantes que se idearon, el mismo Eiximenis llegó a definirlos como

“...ornaments curiosos e passans tota regla e tota mesura...”⁶⁴³.

BEATILLA (cast./cat.): Término procedente del francés *béatilles*,⁶⁴⁴ que designaba un tipo de adorno formado a base de una tela fina, que la obra *Spill* menciona en una enumeración de velos y joyas.⁶⁴⁵ Su característica principal fue la finura y transparencia de la tela con la que fue elaborado, cosa que hizo que otros tipos de tocas elaboradas con su material también fueran nombradas de esta forma.⁶⁴⁶

“Tres *beatilles* de cotó ya usades” doc. a. 1490.⁶⁴⁷

BONETE (cast.)/ BONET (cat.): Término procedente del latín medieval *abonnis*, que definía un tipo de tocado de forma troncocónica o puntiaguda que aparece como consecuencia de las modas franco-flamencas, como los llamados *hennins*, en apogeo durante la década de 1480.

“*Qué bonets qujs faràn per qualsevol boneter, segons la fayso mesura e sort dels dits bonets, tinguen llur compliment de pintes de tinta e de obratge al dit bonet necessari*” doc. a 1483⁶⁴⁸

Este tipo de sombrero no se usó de forma habitual hasta mediados del siglo XV. Se menciona por primera vez fuera de las tierras catalanas por parte de Fray Hernando de Talavera en su obra “*Tratado*

⁶³⁸ MARANGES, 1991, p. 57.

⁶³⁹ TOUSSAINT-SAMAT, Vol I, 1994, p. 279

⁶⁴⁰ SOUSA, 2007, p. 106

⁶⁴¹ TOUSSAINT-SAMAT, Vol I, 1994, p. 269

⁶⁴² MARANGES, 1991, p.65

⁶⁴³ EIXIMENIS, vol. I, 1981.p. 42

⁶⁴⁴ D.I.E.C.

⁶⁴⁵ MARANGES, 1991, p.67

⁶⁴⁶ BERNIS, vol. II, 1978, p.60

⁶⁴⁷ D.I.E.C

⁶⁴⁸ D.I.E.C

sobre como en el comer y el vestir se cometen muchos pecados...”⁶⁴⁹ En nuestras tierras se mantuvieron en boga hasta la década de 1490, momento en el que la moda del cambio de siglo los desplazó. Se menciona la existencia de bonetes en el ropero del Alcázar de Segovia, en 1503, cosa que quizás indica que en Castilla aún continuaron usándose.⁶⁵⁰

Su propósito en el caso femenino no iba más allá del puro adorno. Los encontramos en forma de tronco, formando una punta o en forma de bolsa ajustada a la cabeza y vuelta hacia atrás.⁶⁵¹ Originariamente el término únicamente designaba la tela que se usaba para confeccionar tocados. La hechura era realmente complicada y, en lo que respecta a los masculinos, las formas fueron muy diversas. Primero se elaboraba a la aguja, como nuestras boinas actuales, y posteriormente se le daba forma con moldes. A los boneteros se les exigían -en base a las ordenanzas-, tamaños específicos de agujas para elaborarlos, además tenían que ser diestros en teñir las telas con las que se confeccionaban, ya que algunos tintes como la grana eran sumamente difíciles de conseguir sobre la lana.

Los bonetes eran tocados de lujo más usados como adorno que como protección, que además no se quitaban en el interior de las estancias, así que en los inventarios también los encontramos elaborados en terciopelo y sedas.



Dama con bonete sobre toca barbada, Museo de Historia de Gerona, en torno al 1400.

Encontramos también diferentes tipologías de bonetes en función de la complejidad de su elaboración:

- Bonetes sencillos: únicamente elaborados con una copa.
- Bonetes doblados: aquellos elaborados con dos telas o volteados hacia arriba en el borde que estaba en contacto con la cabeza.

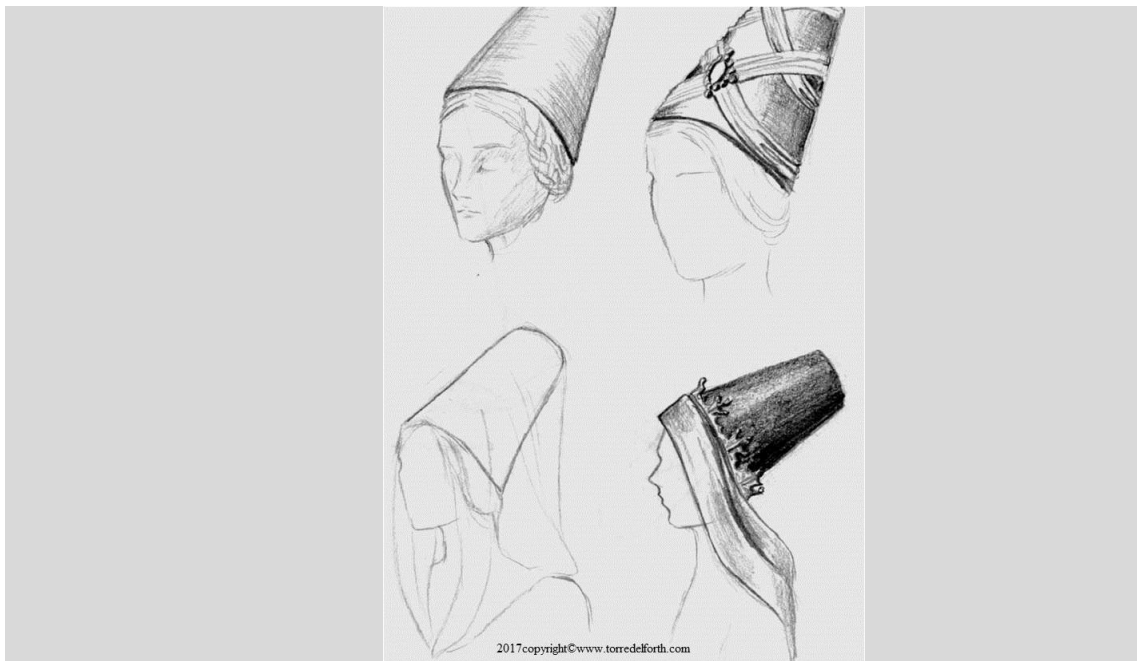
Se podían combinar con otros tipos de tocados, como por ejemplo sudarios o *aljaremes*.⁶⁵² Incluso se combinaban con telas finas a modo de cubrimiento, o bien con joyas.

⁶⁴⁹ BERNIS, 1959, p. 16.

⁶⁵⁰ FERRÁNDIZ, 1943, p. XX.

⁶⁵¹ BERNIS, 1948, p. 22-37.

⁶⁵² BERNIS, vol. II, 1978, p. 60, 61.



CAPELL (cat.): Término, procedente del latín *cappellu*,⁶⁵³ con dos acepciones:

1. El término pudo usarse también para designar cualquier tipo de cobertura o adorno en la cabeza.
2. Pieza definida por Borrau como un tipo de tocado usado por ambos sexos que se confeccionaba con lino, palma, paja o cuero, aunque también podía elaborarse en seda. Estaba formado de copa y visera,⁶⁵⁴ que podía ser más o menos ancha. Posteriormente se forraba con tela y se aderezaba con bordados, randas y labores con hilos de oro.⁶⁵⁵ En general fueron unas piezas sumamente ornamentadas, elaboradas con telas azules o rojas, aderezadas incluso con piedras preciosas. En *Tirant lo Blanc* esta pieza es mencionada cuando se habla de la Princesa y Estefanía.⁶⁵⁶ En el inventario de Juana Gadea se mencionan, por ejemplo “tres capells de seda para dona fets de agulla”.⁶⁵⁷

Jaume Roig también los menciona en su *Spill*:

*“per mortallar han a comprar
capell de cap, camisa, drap,
de la botiga...”*⁶⁵⁸

CAPERUZA (cast)/ **CAPERONS-CAPUTXES** (cat.): Término procedente del latín *cappa*,⁶⁵⁹ que designaba un tipo de adorno que cubría toda la cabeza, alto y acabado en punta, y se usaba con

⁶⁵³ D.I.E.C.

⁶⁵⁴ D.I.E.C.

⁶⁵⁵ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁵⁶ MARANGES, 1991, p. 57, 58.

⁶⁵⁷ BERNIS, vol. II, 1978, p. 69.

⁶⁵⁸ ROIG, 1984, p. 108.

⁶⁵⁹ D.I.E.C.

frecuencia en la vida diaria, para ir de viaje o para mostrar duelo.⁶⁶⁰ En ocasiones se alargaba por la parte de abajo, de modo que acabara formando una especie de capucha.⁶⁶¹

Es una pieza mencionada en *Tirant lo Blanc*:

“*E tots anaven ab les cares cobertes ab capirons de cavalcar.*”⁶⁶²

En otros documentos también encontramos menciones:

“*Per tal quels juheus en lo dit regne (de Mallorca) mils sien coneguts, ordonam e manam que daci avant haien a portar e porten lo capero ab la cugulla de un palm, feta a manera de embut e de corn*” doc. a. 1413

“*Senyals gramalles de dol ab son capiró*” doc.any 1485

“*Statuexen e ordenen que dasi avant algú no puxa portar de pare, mare o muller, més avant del XV dies lo capiró al cap e altres XV dies la gramalla e capiró al coll*” doc.a.1495⁶⁶³

CAPIRÓ (cat.): Término, procedente del latín *cappa*⁶⁶⁴ que designaba un tocado en forma de capucha terminada en una punta alargada o redonda. Cubría la cabeza y parte de la espalda dejando ver únicamente el rostro, y podía ir forrado y atado con cordones. Estuvo entre las tipologías más populares entre hombres, mujeres y niños y acostumbraba a complementar la gramalla, aunque también podía acompañar al manto, la cota o la *samarra*.⁶⁶⁵

Acabado el siglo XIV, la siguiente centuria trajo consigo una nueva forma de llevarlo: se introducía la cabeza por la apertura para el rostro y el resto del tocado se enrollaba alrededor de la cabeza. En cuanto a su confección podía ser *meitada* (hecha en dos mitades de telas diferentes) o *escacada* (hecha a cuadros) con telas de Malines, Douai, Londres o Florencia⁶⁶⁶, en lanas bruneta, grana, molada o *drap de vilatges*. Estos materiales acostumbraban a ser en colores azules, rojos o tonos como el *oliveta* o el *burell*⁶⁶⁷ y finalmente eran ornamentados con bordados a conjunto con otra pieza de vestuario y *trepes*.⁶⁶⁸ El término se usaba para designar la acepción anterior, siendo probablemente la misma prenda.

CAPUCHA (cast.)/ **CAPUTXÓ** o **CAPUTXA** (cat.): Término procedente del italiano *cappuccio*,⁶⁶⁹ que designaba una pieza extremadamente similar a la anterior, con la salvedad de que acostumbraba a ir cosida a la pieza de abrigo.⁶⁷⁰

CARMEÑOLA (cast.)/ **CARMANYOLA** (cat.): Término, procedente del francés *carmagnole*,⁶⁷¹ que designaba una variedad del bonete masculino, que aparece en la década de 1460 citado en

⁶⁶⁰ MARANGES, 1991, p. 57.

⁶⁶¹ D.I.E.C.

⁶⁶² MARTORELL, vol. I., 1984, p.401-402.

⁶⁶³ D.I.E.C.

⁶⁶⁴ D.I.E.C.

⁶⁶⁵ MARANGES, 1991, p. 60, 61.

⁶⁶⁶ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁶⁷ MARANGES, 1991, p. 61.

⁶⁶⁸ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁶⁹ D.I.E.C.

⁶⁷⁰ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁷¹ D.I.E.C.

documentos de la casa real de Aragón. Era un tocado de copa muy pequeña y redondeada que encajaba perfectamente en la cabeza, y generalmente era elaborado en telas de color negro.⁶⁷² Fue tan parecido a cierto tipo de bonetes que en ocasiones se la nombra como tal,⁶⁷³ siendo usado por ambos sexos.

CHAPEL (cast.): Término tomado del francés *chapel*. Tipo de tocado sencillo, denominado “tira de cabeza” al avanzar el siglo, y que consistía en un adorno a modo de diadema.⁶⁷⁴

COBRICAP (cat.): Término generalmente usado para referirse a cualquier tipo de tocado.⁶⁷⁵

COFIA (familia de las cofias) (cast./cat.): Término que designaba en general una tipología muy común y variada entre las mujeres, que recogía el pelo en un tocado circular que cubría media cabeza. Podemos afirmar que era un tocado prácticamente exclusivo del sexo femenino y, según Carmen Bernis, los textos en que se hace referencia a ellas son escasos.⁶⁷⁶ Pese a que se lo puede situar entre los tocados de confección sencilla y que era de carácter similar a la toca, su hechura fue más complicada ya que se amoldaba a la cabeza y en algunas tipologías se requería de confección. En muchos textos las mencionan elaboradas con las mismas telas usadas para las camisas. Las mujeres de más edad además acostumbraban a colocarse encima una simple toca, generalmente fina y del mismo material.⁶⁷⁷



“La Vida de Santa Clara y Santa Eulalia” de Miguel Nadal y Pedro García de Benavarre, 1450-1460, Catedral de Barcelona. Vemos dos tipos diferentes. En el detalle la mujer de la derecha lleva un tipo de cofia ahuecada por los lados que parece ser una tipología propia de tierras catalanas.

⁶⁷² MARANGES, 1991, p. 60.

⁶⁷³ BERNIS, vol. II, 1978, p.76, 77

⁶⁷⁴ SOUSA, 2007, p. 107.

⁶⁷⁵ BORAU, 1992, p. 10.

⁶⁷⁶ BERNIS, 1948, p. 32.

⁶⁷⁷ SOUSA, 2007, p. 107.



2017copyright©www.torredelforth.com



Cofias 1485-90



2017copyright©www.torredelforth.com

Cofia de 1490-1500

- **Albanega** (cast.): Término que en los documentos designaba un tipo de cofia femenina.⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ BERNIS, vol. II, 1978, p. 54.

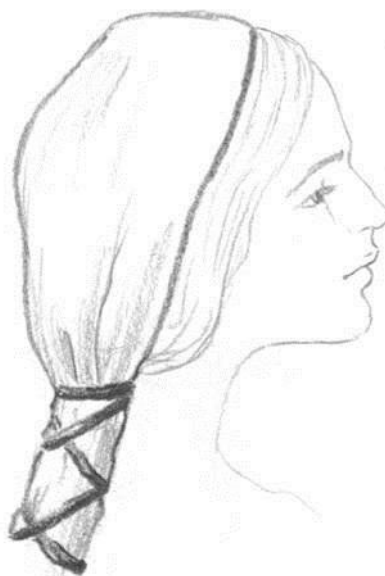
- **Cofia de tranzado (cast.):** Término que designó la tipología más famosa de cofias. Se puso de moda a finales del siglo XIV y su uso durante todo el siglo XV dará como resultado una fuerte influencia en el traje europeo del siglo XVI. Consistía en un cilindro de tela fina, generalmente adornado con lazos cruzados a partir de la nuca, que cubría los cabellos, casi siempre trenzados.⁶⁷⁹ Este tipo de pieza, propia de la moda castellana, tuvo su evolución propia.

En la década de 1450 se dejaban las orejas al descubierto. Después de 1470 veremos las primeras muestras del pelo con la raya en medio cayendo en forma de aletas laterales, cubriendo las orejas y acabando recogido en una cola baja. Posteriormente estas ondas se aflojaron y empezaron a bajar junto con la coleta más allá de la nuca. En su última fase las aletas laterales llegarán a tocar los hombros haciendo que la cola del tranzado comience en la espalda.⁶⁸⁰



Es muy común verlas en las obras de Pedro Berruguete elaboradas hacia finales de siglo, como por ejemplo en estas escenas de la vida de santa Catalina elaboradas el 1495.

2017copyright©www.torredelforth.com



⁶⁷⁹ SOUSA, 2007, p. 107.

⁶⁸⁰ BERNIS, vol.1, 1978, p. 42-44.

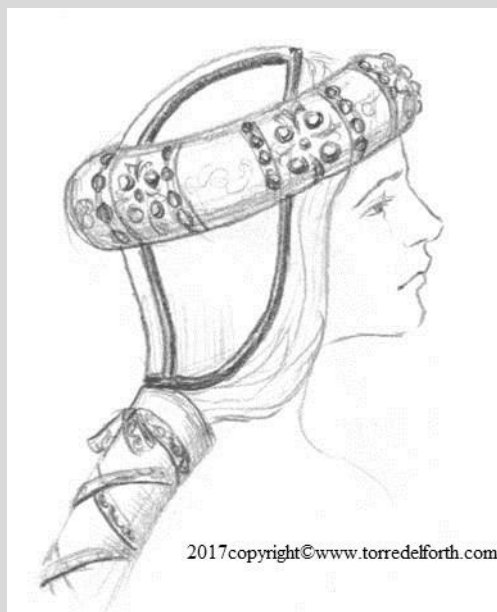
Cofia de tranzado básica



Cofia de tranzado en 1480



Cofia de tranzado



Cofia de tranzado combinada con rollo de 1490



Cofia de tranzado de 1507

- **Cofias de red:**

- **Crespina** (cast./cat.): Término dado a un tipo de cofia generalmente elaborada con seda, hilos de oro y plata trenzados y posteriormente trabajados en forma de red. También se menciona la colocación de perlas en los cruces de los mismos. Podían colocarse directamente sobre el cabello o sobre tela. La diferencia que se establece entre la crespina y el “gavín” o el “capillejo” es que estaba elaborada con materiales de joyería y los otros dos en seda.⁶⁸¹ Motivo por el que en ocasiones se menciona de forma crítica por parte de los moralistas de la época. Jaume Roig decía, por ejemplo:

*“porca crespina no tentn spina”*⁶⁸²

Vemos así, una vez más, esta curiosa tendencia del siglo XV a dar un nombre específico a las piezas lujosas pertenecientes a un grupo en el que la confección y la apariencia prácticamente son las mismas, como en el caso de la *gonella* y el *brial*.



Imagen de santa Catalina, de oro, esmaltes y perlas, que perteneció a Violant de Bar hacia 1418. Porta una crespina tejida con hilo de oro. Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

⁶⁸¹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 83.

⁶⁸² ROIG, 1984, p. 44.



“Martirio de Santa Lucía”, Bernat Martorell, 1435-1440, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Vemos una crespina que parece elaborada en oro colocada directamente sobre los cabellos.



Santa Agueda del retablo de Santa Clara y Santa Catalina de Pedro García de Benabarre, 1455. La santa lleva una crespina ahuecada a los lados del rostro, cuya colocación deja ver el inicio del cabello y las orejas, en una tipología propiamente catalana.



Crespina combinada con corona y velo.

- **Capillejo** (cast.): Término que designaba un tipo de tocado de red elaborado con hilos de oro y seda trenzados, puesto directamente sobre el cabello o sobre tela. El más antiguo aparece en 1389 y también se lo relaciona con la llamada *crespina*, según Carmen Bernis⁶⁸³, aunque la diferencia entre ambas quizás estribe en que estas últimas envolvían todo el conjunto de cabellos, detalle que sin embargo no se da en los capillejos, que no son descritos como cofias.



El retablo de Verdú, de Jaume Ferrer, 1432-34, muestra en uno de sus detalles unas jóvenes damas con este tipo de adorno. Las damas de la ventana derecha lo llevan.

⁶⁸³ BERNIS, vol. II, 1978, p.69, 70

- **Gavín (cast.)/ Grandalla (cat.):** Tocado femenino que consistía en una red circular adaptada a la forma de la cabeza para recoger los cabellos⁶⁸⁴. Pese a no haber representación alguna, Carmen Bernis afirma que este tipo de tocado, elaborado en seda, era usado por ambos sexos para dormir⁶⁸⁵, siendo claro que se trataba de una pieza lujosa, pese a ser poco mencionada en los inventarios catalanes.⁶⁸⁶



COLA (cast.)/ CUA (cat.): Término que designaba un tipo de peinado femenino que recogía los cabellos longitudinalmente con cordones o cintas de seda cruzados.⁶⁸⁷

FAMILIA DE LAS CORONAS:

- **CORONA (cast./cat.):** Esta pieza, la más lujosa que existía y por tanto la más usada por la realeza, era considerada una joya más. Se acostumbraba a tener varias, de diferente uso en función de la ocasión y no fue una propiedad exclusiva de la familia real, ya que también fue un adorno generalizado entre los estamentos de la nobleza.⁶⁸⁸ El mismo Francesc Eiximenis menciona, criticando el excesivo arreglo de muchas doncellas que usaban “...corones reyls excessives...”⁶⁸⁹. Esta pieza está a medio camino entre el tocado y la joya, por lo que será analizada más en detalle en la siguiente sección.
- **CORONA DE FLORES (cast.)/ GARLANDA (cat.):** Tipología de corona elaborada con flores naturales que llevaban las nobles.⁶⁹⁰ De moda entre las doncellas, con la

⁶⁸⁴ BORAU, 1992, p.11

⁶⁸⁵ BERNIS, 1948, p.34

⁶⁸⁶ MARANGES, 1991, p. 68.

⁶⁸⁷ BORAU, 1992, p. 11.

⁶⁸⁸ MARANGES, 1991, p. 62, 63.

⁶⁸⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

⁶⁹⁰ MARANGES, 1991, p. 63.

llegada del Renacimiento acabaron por desaparecer.⁶⁹¹ Eran generalmente gruesas, ya que se rellenaban de lana o juncos.⁶⁹²

- **XAPELLET** (cat.): Término con dos acepciones:

1. Segundo término que se usaba para nombrar las coronas. Se usó tan frecuentemente que hay autores que los intercambian indiferentemente.
2. Pieza circular o casco, generalmente elaborado en piel, o en tela de tafetán roja o verde que se ornamentaba de forma muy complicada. Los adornos iban desde las plumas hasta las aplicaciones de oro o flores. Para facilitar el asiento en la cabeza la gran mayoría seguramente iban forrados con algodón.⁶⁹³

Encontramos una clara referencia al *xapellet* en la novela *Curial e Güelfa*, aunque no se aclara la diferencia que acabamos de hacer notar:

*“Lladoncs Tura donà a Curial una lletra de Laquesis, e emblament li donà un xapellet d’or ab moltes pedres precioses e perles molt grosses, e li donà lo fermall del lleó, lo qual ell havia ja vist.”*⁶⁹⁴

DIADEMA (cast./cat.): Este término tan común en nuestros días fue usado durante el siglo XV para referirse únicamente a la pieza con la que se coronaba a los personajes celestiales, según Maranges i Prats.⁶⁹⁵ Pese a todo, en algunos documentos encontramos menciones claras a diademas de mujer, incluso una perteneciente al príncipe de Viana:

“L’or que metrà en lo dit retaule...la on se mereix ço és en les exambranes archets e diademas” doc. a. 1431

“Unaltra diadema de nostra dona, en la qual ha XII stellas ab sengles pedres de vidra” doc. a. 1436

“Una diadema d’argent sobre daurat en què ha set çafirs” (inventario del príncipe de Viana).⁶⁹⁶

GORRA (cast./cat.): Término, procedente del euskera *gorri*,⁶⁹⁷ que designaba una tipología de tocado que en un principio fue únicamente masculina y que a finales del siglo XV aparecerá para la mujer como una variedad de bonete en forma de copa baja y redondeada. La primera cita, sin embargo, se halla entre las prendas que se atribuyen a Margarita de Austria cuando vino a desposarse con el hijo de Fernando.⁶⁹⁸

PAÑOS DE ROSTRO (cast.): Expresión que designaba un tipo de telas, como la *bretaña* y el *narval*, elaboradas en lino, que estaban destinadas a cubrirse el rostro durante los viajes.⁶⁹⁹

⁶⁹¹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 261.

⁶⁹² MARTÍN, 2008, p. 421.

⁶⁹³ MARANGES, 1991, p. 63.

⁶⁹⁴ ANÓNIM, 1979, p. 146.

⁶⁹⁵ MARANGES, 1991, p. 65.

⁶⁹⁶ D.I.E.C.

⁶⁹⁷ D.I.E.C.

⁶⁹⁸ BERNIS, vol. II, 1978, p. 92.

⁶⁹⁹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 113.

SÀVENA (cat.): Término, procedente del latín *sabana*,⁷⁰⁰ que designaba una pieza de tela que cubría toda la cabeza de la mujer, dejando ver únicamente la cara, y cayendo por encima de los hombros y la espalda.⁷⁰¹ Pese a ser más característica del siglo XIV es mencionada en *Tirant lo Blanch*.

SOMBRERO (cast.)/ **BARRET** (cat.): Término, procedente del latín *birrus*,⁷⁰² que designaba los tipos de tocados que daban sombra. Su utilidad para protegerse de los inconvenientes rayos del sol imperaba por encima del adorno, por lo que en los interiores de palacios y castillos se quitaba de la cabeza. Tanto es así que en los documentos de la corona catalano-aragonesa muchas veces aparece con el nombre de *capell de sol*. La gran moda de los sombreros ladeados verá su comienzo a finales de siglo y se afianzará en el siguiente de forma extendida por todo el resto de la península.⁷⁰³

Los colores en que eran confeccionados eran el resultado de las fibras naturales de los materiales: había negros, blancos o pardos entre aquellos confeccionados en lana. Los que formaban la versión lujosa acostumbraban a ser forrados en sedas por dentro y por fuera. Entre las guarniciones propias de esta pieza encontramos los bordados en la parte alta de la copa, las plumas, las borlas y las trenzas, que podían ir colocadas justo en la unión entre la copa y el ala del sombrero.⁷⁰⁴

En la documentación encontramos ejemplos realmente fastuosos:

*“un capell o sombrero curvet de vellut negre, folrat de cebí negrea b un cord e floch de fil d’or.”*⁷⁰⁵



Sombrero con trenza y joya



Sombrero frisado

⁷⁰⁰ D.I.E.C.

⁷⁰¹ MARANGES, 1991, p. 66.

⁷⁰² D.I.E.C.

⁷⁰³ BERNIS, 1948, p. 23-24.

⁷⁰⁴ BERNIS, vol. II, 1978, p. 124-126.

⁷⁰⁵ D.I.E.C.

2017copyright©www.torredelforth.com



Sombrero con pluma

2017copyright©www.torredelforth.com



Sombrero con toca

Marangues parece definir de forma diferente en su análisis el término *barret*, al que da la definición de un cubrimiento de cabeza elástico de punto, usado por ambos sexos, que parece ser usado para dormir y del cual nos falta la descripción.⁷⁰⁶

TOCA (familia de las tocas): Término que designaba una pieza de tela, generalmente de corte muy sencillo, que se echaba sobre la cabeza o se enrollaba en torno a la misma.⁷⁰⁷ Generalmente se elaboraba con telas como el lino, la Holanda y sedas finas.⁷⁰⁸ Entre estas encontramos las telas de “lencerejos”, “espumillas”, “implas”, “rieles”, “alfardas”, “beatillas”, “chambráis”, que acaban por dar nombre a la toca. En su mayoría fueron elaboradas en colores blancos o amarillos.

Podemos establecer una división en dos familias de tocas:

- Las moriscas (como los alharemes y almaizares) que se llevaban enrolladas en la cabeza a modo de turbante.
- Las tradicionales: elaboradas en forma rectangular o de semicírculo y colocadas tal cual sobre la cabeza o enrolladas al cuello.⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ MARANGES, 1991, p. 59.

⁷⁰⁷ BERNIS, 1948, p. 22.

⁷⁰⁸ SOUSA, 2007, p. 107.

⁷⁰⁹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 131-133.



Toca sencilla tradicional.



“Natividad de la Virgen”, Hermanos Serra. 1400. Dos damas con este tipo de toca básica vuelta hacia atrás en la zona de la frente.

En la obra *Somni* encontramos la siguiente mención, en boca de una dama que riñe a la sirvienta que la ayuda a vestirse:

“Adova'm l'alfarda, que no hem cobre tant los pits. Aqueixa agulla és massa grossa; aqueixa altra me serà caiguda del cap ans que sia acabada de lligar”
710

Parece que se trataba de prendas que en muchas de sus variantes alcanzaron tal fastuosidad que se llegaba a la ridiculez, y autores del estilo de Bernat Metge no contuvieron sus críticas al respecto.⁷¹¹ Incluso eran intercambiables y se colocaban las unas sobre las otras creando combinaciones de hasta tres complementos a la vez:



“Natividad de la Virgen”. Hermanos Serra, 1400, Museo Nacional de Arte de Cataluña: mujer con toca barbada y con una toca tradicional encima sujeta además por una banda de tela.

⁷¹⁰ BADIA; LAMUELA, p. 214.

⁷¹¹ BOLÓS, 2000, p. 119.

También se ha de decir que pese a tener una confección sencilla, a lo largo del siglo las formas de colocarla fueron variando. Por ejemplo, en tierras catalanas durante el segundo cuarto del siglo XV se llevó la toca muy hacia atrás, dejando ver gran parte del cabello:



Maria Magdalena, del mismo autor. 1435-1452. En la toca de la santa también se ve la orilla que enmarca el rostro, trabajada en ondas pequeñas. Las tocas de este tipo podían anudarse por delante.

Las tocas también se combinaban con la familia de las cofias, y con la de los rollos (sobre los que se enrollaban muy a menudo las de origen morisco). A continuación, se analizan las diferentes variedades.

La moda de las tocas fue introducida en Francia por Leonor de Castilla. En la parte final del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, su diseño correspondía más al de una mezcla entre toca y cofia.⁷¹²

- **Tocas moriscas:**

- **Aljareme/ alhareme (cast.):** Término que designaba un tipo de toca de la familia de las prendas moriscas. Su forma era la de una tela alargada y estrecha que podía medir unas catorce varas de largo y una y media de ancho. Se llevaba generalmente enrollada alrededor de la cabeza a modo de turbante. Se la mencionó siempre en el contexto de las tocas tunecías, y las variedades eran diferenciadas en función de las telas que eran usadas en su confección. Por citar un ejemplo: las “tocas tonocías (tunecinas)”, que eran las elaboradas con lienzo “tonací” o tunecino. Generalmente se confeccionaban con telas como el lienzo fino o la holanda, y se adornaban con guarniciones como los “vivos” y los “rapacejos”.

Encontramos el primer testimonio de su uso en Cataluña en el inventario de bienes de Alfonso de Aragón, efectuado entre 1412-1424. Este inventario es el primero que menciona esta tipología de tocados a nivel peninsular.

Usado por hombres y por mujeres, para estas últimas sirvió también como “toca de camino”, las tocas usadas en los viajes, ya que por la forma en la que se colocaba podía tapar el rostro y protegerlo de los rayos del sol.⁷¹³

⁷¹² BARADO, 2010, p. 23.

⁷¹³ BERNIS, vol. II, 1978, p. 56.



María de Castilla portando un aljareme. 1453. Privilegis i Ordinacions de la Confraria d'Hortolans de Barcelona. Manuscrito del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona-

- **Almaizar (cast.):** Término que designaba un tipo de toca morisca en todo parecida al “aljareme”: de varias *varas* de largo y estrecha, decorada con orillas, vivos y rapacejos. La diferencia con el “aljareme” estribaba en el contexto que se llevaba y los materiales usados, ya que el almaizar era considerado un tocado de lujo que jamás se usaría como toca de camino. Es también posible que hubiera algo específico en la forma de tejerlos, pero en general, eran más vistosos que los “alharemes”. En los inventarios se suelen mencionar elaborados con sedas de colores como los negros, los granates, los azules o los encarnados. Incluso eran confeccionados en parejas de colores como turquesa y negro, morado con otros, verde y leonado, blanco y colorado o amarillo y colorado.⁷¹⁴

Algunos estudiosos como Rachel Arié afirman directamente que este tipo de tocado es en realidad el *imma* árabe en su versión lujosa.⁷¹⁵



2017copyright©www.torredelforth.com

Alhareme-almeizar con orillas sobre rollo.

⁷¹⁴ BERNIS, vol. II, 1978, p.57, 58.

⁷¹⁵ ARIÉ, RACHEL. “Acerca del traje musulmán en España”, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos* (Madrid) vol XIII, (1965-1966) p. 115.



Alhareme-almeizar sobre rollo

- **Alfarda (cast.):** Término que designaba un tipo de toca femenina elaborada con un material no documentado.⁷¹⁶
- **Espumilla (cast.):** Nombre de toca de mujer hecha con un tipo de tela no documentada.⁷¹⁷
- **Lencereja (cast.):** Término que designaba probablemente un tipo de toca en función del tipo de tela que se usaba para ella.⁷¹⁸
- **Toca barbada:** Tipo de toca que destacaba por cubrir la frente y el cuello hasta llegar a tapar las mismas mejillas, así como la barbilla, de ahí su nombre.



*Detalle de "La Crucifixión de San Andrés" de Lluís Borrassà, 1400-1415, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
Se puede apreciar este tipo de toca.*

- **Toca catalana:** Tipo de toca catalana de influencia italiana que aparece en las obras a partir del 1450. La toca forma una curva baja sobre la frente. Este tipo de toca también se puede ver en obras de Loppo Memmi, Domenico Veneziano o Venoso Gozzoli. La moda, introducida a través de tierras catalanas, se extendió por Aragón y Valencia. Su

⁷¹⁶ BERNIS, vol. II, 1978, p. 56.

⁷¹⁷ BERNIS, vol. II, 1978, p. 85.

⁷¹⁸ BERNIS, vol. II, 1978, p. 99.

última manifestación la tendremos en el retablo de San Justa y Rufina elaborado el 1475 en Zaragoza.⁷¹⁹

En episodios como el Milagro del Mont-Saint-Michel, de Jaume Huguet (1455-1460), del retablo de San Miguel y San Esteban (Museo Nacional de Arte de Cataluña) se halla una buena muestra de este tipo de toca, que se acostumbraba a colocar muy hacia atrás. En ocasiones también se enrollaba.⁷²⁰



- **Toca enrollada:** Tipo de toca que, al estilo de la barbada, enmarcaba el rostro, sólo que pasando debajo de la barbilla.



⁷¹⁹ BERNIS, vol. I, 1978, p. 97.

⁷²⁰ MARTÍN, 2008, p. 370-428.

Otras formas de llevar la toca:



Toca sobre moño.



Corona sobre toca.

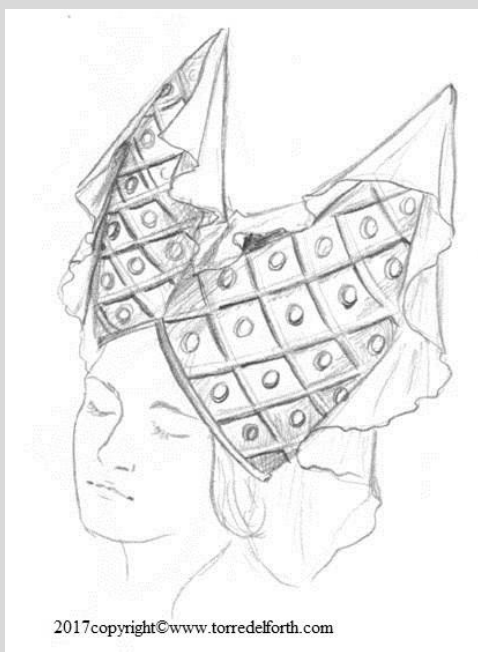


Toca sin complementos.

TOCADO COJÍN (cast./cat.): Tipo de tocado, aparecido a finales del siglo XIV, que formaba una especie de rueda almohadillada cubierta por una red. Para colocarlo se enrollaba el cabello alrededor de las orejas para que formaran unos abultamientos llamados *templers*. En ocasiones su anchura llegó a ocupar el doble de espacio que el rostro.⁷²¹

TOCADO DE CUERNOS (cast.): Tocado de origen francés que consistía en un adorno doble ladeado en la cabeza, cuyas protuberancias se alzaban en forma de puntas que recordaban a cuernos animales. Estas protuberancias se elaboraban con una armazón interior que podía ir recubierta de red -a modo de crespina-, o de telas diversas, y que acostumbraba a cubrirse con velos de diferente medida en función del tamaño del tocado.

Las protuberancias podían colocarse encima del cabello, a modo casi de sombrero, o podían estar hechas con el mismo, mostrando así el tocado una inmensa variedad de diseños y formas cuya diversidad y evolución se analiza a continuación.



El tocado de cuernos, una de las máximas expresiones de la extravagancia imperante en las modas del siglo XV tiene una amplia y dilatada historia evolutiva en tierras catalanas. Aparece por primera vez en 1410.⁷²² Se extendió a lo largo y ancho de Europa en las décadas anteriores a 1470 para llegar a Italia, poniéndose de moda en Florencia y Milán entre 1450-70. En Inglaterra vio su apogeo durante el reinado de Enrique IV, de 1420 a 1471, y a nivel español su uso se extendió también durante estos mismos años,⁷²³ aunque perduraría una década más, hasta 1480.

La moda se introdujo en la Península, como muchas otras, a través de tierras catalanas, inclinadas por naturaleza a las innovaciones. De las obras anteriores a 1430 que muestran este tocado dos están elaboradas en tierras catalanas y la tercera pertenece igualmente a la corona catalano-aragonesa, ya

⁷²¹ LAVER, 1997, p. 68.

⁷²² LAVER, 1997, p. 68.

⁷²³ BERNIS, 1959, p. 13.

que se encuentra en Zaragoza. Estas muestras, de tocados de cuernos todavía de tamaño reducido, se encuentran en el retablo de Santa Clara elaborado por Lluís Borrassà entre 1414-1415, actualmente custodiado en el Museu Episcopal de Vic.



Según Bernis también encontramos este tipo de tocados en el retablo de San Juan Bautista y San Lorenzo de la ermita de Sant Antoni, que estuvo en la localidad leridana de Granadella.⁷²⁴ Lamentablemente es difícil hacer esta comprobación vista la desaparición del retablo junto con otras dos obras de la misma ermita en 1936, todas atribuidas al Maestro de Albatàrec.⁷²⁵



Imagen de archivo del desaparecido retablo de San Juan Bautista y San Lorenzo en la ermita de San Antoni (La Granadella).

De la misma época sí encontramos imágenes como la del Nacimiento de la Virgen, elaborada por el pintor de origen valenciano Jaume Mateu entre 1430-1435, actualmente conservada en el *Philadelphia Museum of Art*, Estados Unidos. En la escena vemos varias damas con tocados de cuernos. Incluso se combinaba a conjunto con las ropas que se llevaran, como la dama en rojo de la izquierda.

⁷²⁴ BERNIS, 1959, p. 14.

⁷²⁵ <http://pagines.uab.cat/recercaixa.artenperill/content/la-granadella-ermita-de-sant-antoni>



Por último, encontraríamos una imagen más de este tipo de tocado, en el retablo de San Félix de Gerona, pintado por el Maestro de Torralba, actualmente en la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza):



Posteriormente este tocado tendió a elevarse y a hacerse más vistoso. Ejemplos de ello podemos encontrar en el retablo de San Miguel que, procedente de Castelló de Empúries, actualmente se halla en el *Museu D'Art* de Gerona. También vemos otro ejemplo en tabla de la Virgen de los Desamparados, antiguamente perteneciente a la colección Muntadas en Barcelona (*Museu Nacional d'Art de Catalunya*). Y finalmente un ejemplo donde se muestra combinado con tocas en los donantes con San Juan Bautista y San Luís de Tolosa, elaborado por Jaime Huguet de 1450 a 1475.



La máxima exageración de este tipo de tocados llegaría en la década de 1460.⁷²⁶ Un ejemplo de este tipo lo tenemos en el retablo de San Antonio Abad, realizado entre 1455 y 1458 por Jaime Huguet y lamentablemente destruido en 1909.



El siguiente dibujo reproduce, junto al detalle, un modelo del tocado plasmado en “La curación de la Princesa” del retablo de San Antonio Abad de Jaume Huguet.



El tocado verá en 1480 una de sus décadas de mayor apogeo.⁷²⁷ Carmen Bernis argumenta que no duró en tierras españolas mucho más que sus análogos extranjeros,⁷²⁸ sin embargo esta afirmación no puede aplicarse totalmente a tierras catalanas. Prueba de ello son ejemplos como la figura de la princesa Eudoxia ante la tumba de san Esteban, del retablo de San Esteban de Granollers, elaborado en 1495 en el taller de la familia Vergós. En él se ve un tocado que mezclaría a la vez cofia de red, bonete y tocado de cuernos:

⁷²⁶ BERNIS, vol. I, 1978, p. 101.

⁷²⁷ BERNIS, vol. I, 1978, p. 102.

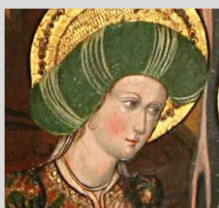
⁷²⁸ BERNIS, 1959, p. 14.



TOCADO DE ROLLO/ TOCAT DE ROTLLE (cast./cat.): Tocado formado por una rosca circular que se encajaba en la cabeza y podía combinarse con variedad de complementos, como tocas, cofias de red formando las llamadas “trufas”, incluso con tocados de cuernos. Es una consecuencia directa de los *bourrellets* usados por las damas francesas y flamencas. Identificados en los textos como “rollos” o “guirnaldas”, se rellenaban con lana o incluso con juncos.⁷²⁹



Santa Eulalia, compartimiento lateral del retablo de Santa Clara y Catalina de Alejandría, de Miquel Nadal y Pere García de Benabarre (1456). Lleva un tocado de rollo estrecho y colocado casi horizontal en la frente. Esta forma de rollo estuvo de moda antes de rebasar el ecuador del siglo.



Una dama lleva un rollo con alcaizar enrollado alrededor en el retablo de la Vida de la Virgen, Museu Episcopal de Vic.



Otra dama con un rollo adaptado a un tocado de cuernos en el Festín de Herodes, obra anónima de mediados del siglo XV, perteneciente a la escuela catalana: Metropolitan Museum of New York. Esta tendencia aparecerá en la década de 1430.

⁷²⁹ BERNIS, 1959, p. 15.



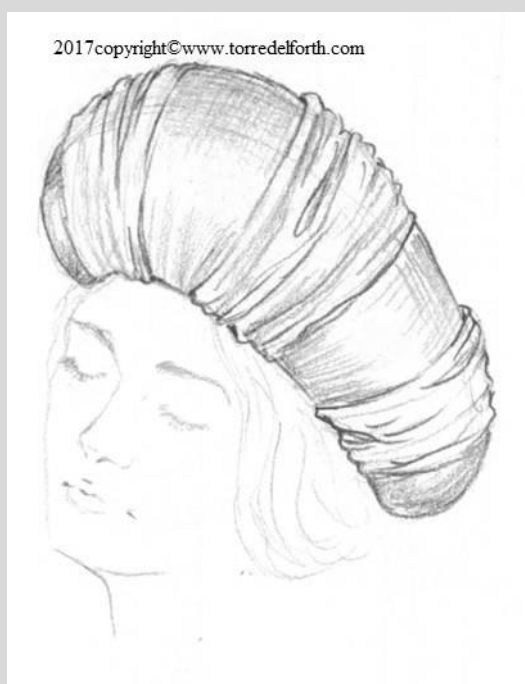
1455



1455-1456



1470-1480



1490

- **Capirote de rollo** (cast.): Modalidad de tocado de rollo con una cresta corta, aparecida en la moda de mediados de siglo, que puede encontrarse en obras de 1450 a 1470.⁷³⁰

⁷³⁰ BERNIS, 1959, p. 14.

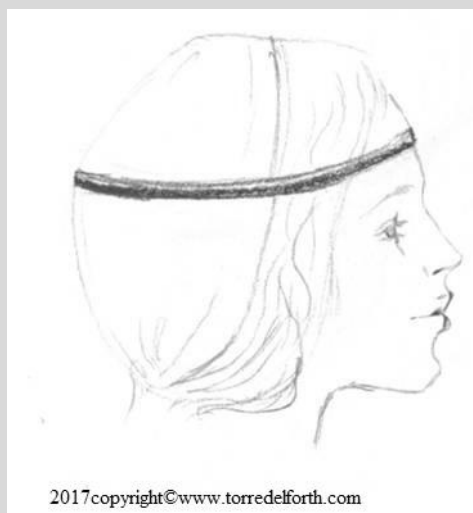
Algunos ejemplos de esta modalidad pueden encontrarse en obras como el retablo de San Cosme y San Damián, conservado en el ayuntamiento de Vilafranca del Cid (1455), el retablo de San Antonio Abad de Jaume Huguet (1455-1458), o el retablo de San Abdón y San Senén, también de Jaume Huguet (1460).

TIRA DE CABEZA (cast.): Nombre dado a un tipo de adorno que consistía en una cinta colocada alrededor de la cabeza, con diferentes adornos. Las doncellas la colocaban directamente encima de los cabellos, aunque también podían usarse como complemento de las cofias, incluso las de tranzado.

La tira de cabeza podía ser:

- Una cinta única sin adornos.
- Una cinta con la aplicación de un joyel.
- Un cerco elaborado con metales preciosos y perlas.⁷³¹

Tira de cabeza: cinta



Tira de cabeza: cinta



⁷³¹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 131.

Tira de cabeza: cinta



Tira de cabeza: cinta con joyel



Tira de cabeza: cinta sobre toca



Tira de cabeza: cerco de perlas y orfebrería



2017copyright©www.torredelforth.com

Escena de la Vida de santa Catalina, de Pedro Berruguete (1495), con un ejemplo de este tipo en particular



Tira de cabeza: cinta sobre cofia

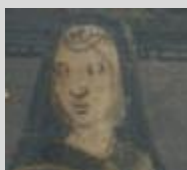


2017copyright©www.torredelforth.com

Tira de cabeza: con orfebrería



Escena de la Vida de santa Catalina, de Pedro Berruguete (1495), en donde se puede apreciar un ejemplo de esta tipología:



Tira de cabeza: cinta con joyel



TOVALLOLA (cat.): /otros nombres: *Drap de cap*

Tocado llevado por ambos sexos, normalmente confeccionado en lino, que se enrollaba a la cabeza de diferentes maneras. Podía estar adornado con randas, borlas de seda de colores diferentes o bordados.⁷³²

Jaume Roig lo menciona como un adorno de mujer cuando dice en el *Spill*:

“...portava's ella

⁷³² BORAU, 1992, p. 11.

sa tovallola, ell ab sa stola,"⁷³³

En *Tirant lo Blanc* se nombran así las piezas que a los árabes les gusta llevar como tocados de cabeza.⁷³⁴

*"La groga e sotil sobrevesta vostra, tacada de moltes llágrems; la tovallola blava que estreny lo vostre cap, mereixedor d'imperial corona"*⁷³⁵

TRASCOLL (cat.): Término que designaba una pieza que se colocaba tras el cuello. Poco más se sabe de ella, ya que Maranges afirma que únicamente hay una mención en la documentación.⁷³⁶

TRUFAS (cast): /otros nombres: *trunfas*/ Especie de almohadillas que se formaban sobre las orejas con las cofias de red.⁷³⁷ Podían ir rellenas de tela o del mismo cabello y acostumbraron a combinarse con todo tipo de tocados, desde tocados de cuernos hasta rollos y cofias.



2016 copyright © www.torredelforth.com

VELO (cast.)/ **VEL** (cat.): /otros nombres: *beata*/

Término procedente del latín *velum*,⁷³⁸ que designaba el tipo de tocado femenino más común del siglo. Adornados con randas y bordados, estos velos eran confeccionados con finas telas de seda, lino y algodón, en tonos amarillos, blancos y negros, que con su transparencia conferían un toque sutil al conjunto del vestuario.⁷³⁹

Las primeras menciones las encontramos a mediados del siglo XIV y sabemos que en ocasiones se llevaban varios a la vez. Las agujas de diferentes tamaños eran el complemento más usado para sostenerlos en su lugar.⁷⁴⁰

⁷³³ ROIG, 1984, p. 67.

⁷³⁴ MARANGES, 1991, p. 60.

⁷³⁵ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 373.

⁷³⁶ MARANGES, 1991, p. 68.

⁷³⁷ BERNIS, 1959, p. 15.

⁷³⁸ D.I.E.C.

⁷³⁹ BORAU, 1992, p. 11.

⁷⁴⁰ MARANGES, 1991, p. 66, 67.

Francesc Eiximenis lo menciona como una de las ligaduras preferidas entre las mujeres casadas, y especifica respecto a ellos el color amarillo, lo que nos hace pensar que este sería el más comúnmente usado:

“...vels grochs ab especials lligadures...”⁷⁴¹

Bernat Metge también los menciona ya a un nivel mucho más crítico:

*“...E ab l’ajuda d’aquella comencen-se a lligar ab mil retrets, dient:
“Aquest vel no é bé ensafranat; e aquest altre no és bés estufat; e aquest
penja massa d’aquesta part. Dóna’m aqueix altre pus curt, e fé’l estar
pus tirant que aquell que tenc al front...”⁷⁴²*

En *Curial e Güelfa* también se mencionan entre los complementos que Güelfa, como viuda joven, usaba para arreglarse:

“Emperò los seus ulls no s’eixugaven. Romp los vels al cap e los cabells no foren quitis”⁷⁴³

⁷⁴¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

⁷⁴² BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

⁷⁴³ ANÒNIM, 1979. p. 274

6.3.2.3. OTROS COMPLEMENTOS

ABANICOS (cast.)/ VENTALLS (cat.): Término que designaba un complemento comúnmente usado para darse aire, aunque su función estética rápidamente llegó a imponerse. En el siglo XV eran habituales aquellos elaborados con plumas, algunas como las de pavo real, por ejemplo.⁷⁴⁴ Fue un complemento además usado indiferentemente por ambos sexos, ya que también se encuentra presente en los inventarios de caballeros:

“Utem I ventall patit...de plomes de pago”

“Hun ventall gran redó ab les armes de Aragó” (inventario del príncipe de Viana)

“Item dos ventalls de ras”

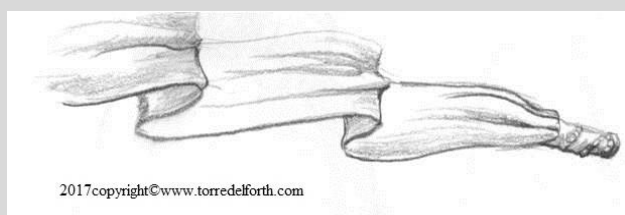
*“Baixá los ulls en terra, posant-se lo ventall dauant la cara”*⁷⁴⁵

AGUJETAS (cast.): Término que designaba un tipo de complemento formado por lazos de seda o tiras de hilo de seda y materiales preciados como oro y plata trenzados, que por lo general iba acabado con puntas de cuero o metal en los extremos y se usaba para sujetar prendas, piezas de vestuario y demás. Las que aparecen en los inventarios, al igual que las cordonerías, se sitúan en la lista de joyas.⁷⁴⁶ Bernat Metge las menciona:

*“...Aqueixa agulla és massa grossa; aqueixa altra me serà caiguda del cap ans que sia acabada de lligar...”*⁷⁴⁷

Francesc Eiximenis también las mencionó como una de las formas principales de atar los velos:

*“...porten los vels estrets ab agulles d’argent precioses, ab los caps daurats, e ab perles, e ab pedres, qui ja agreuga lo dit ornament...”*⁷⁴⁸



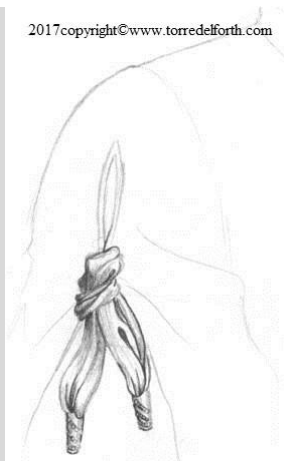
⁷⁴⁴ CLONARD, 1869, p. 184.

⁷⁴⁵ D.I.E.C.

⁷⁴⁶ BERNIS, vol. II, 1978, p. 53.

⁷⁴⁷ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 214.

⁷⁴⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.



BECA (cast.): Término que designaba un tipo de prenda de uso generalizado, estrecha y alargada, en todo parecida a lo que actualmente llamamos bufanda o chal. En ocasiones se usaba como complemento del capirote o como accesorio del sombrero, pero era entendida de forma independiente como prenda.⁷⁴⁹

BOLSAS (cast.)/ *BOSES* (cat.)

Familia de las bolsas:

Familia de complementos que consta de todas aquellas bolsas usadas para llevar objetos personales a diario o durante los viajes, complementarias de ceñidores o independientes de ellos. Esta familia de complementos fue extremadamente usada dada la carencia de bolsillos en la indumentaria de la centuria que nos ocupa.

- **BOSSA (cat.):** Una de las piezas más nombradas, que consistía en una bolsa elaborada en cuero –blanco o negro– o tejido – de brocado, seda o terciopelo–, cerrada con cordones lujosos que podían ser del mismo material. Solía tener divisiones en su interior e ir cerrada también con *tancadors*, aunque estos sean menos mencionados en la documentación. Los bordados estaban entre sus guarniciones más frecuentes y en ocasiones iban confeccionadas “*a mitades*”, al igual que muchas otras piezas de la indumentaria.⁷⁵⁰ Eran piezas de lujo; también servían para llevar dinero y acostumbran a mencionarse entre las joyas.⁷⁵¹
- **CARNER (cat.):** Término, procedente del latín *carnarium*,⁷⁵² que designaba una pieza de la familia de las bolsas, según parece usada frecuentemente, que aparece asiduamente mencionada en los inventarios. Sus características son variables: podía ir colgada de un ceñidor, estar confeccionada en telas como terciopelo, seda, *sendal*, o también en cuero pintado, incluso bordado con seda. Estas labores usaban de hilo de seda, de oro o plata formando motivos heráldicos. Las aplicaciones de metal tampoco

⁷⁴⁹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 60.

⁷⁵⁰ BORAU, 1992, p. 11.

⁷⁵¹ MARANGES, 1991, p. 76.

⁷⁵² D.I.E.C.

fueron extrañas en este objeto, símbolo de lujo entre los nobles del momento, que la usaban para llevar dinero y otros objetos.⁷⁵³ Podríamos llegar a la conclusión de que era la bolsa de mayor tamaño ya que era usada comúnmente en los viajes.⁷⁵⁴

“Un carner petit de cuyr vermell ab XII platons de leuto ab un poc de flocadura de seda verda”

“Un carner de Dra. Cominal” doc. a. 1435⁷⁵⁵

- **ESCARCELA (cast.) / ESCARSELLA (cat.):** Término de origen italiano (*scarsella*), que se usaba para designar un tipo de bolsa que pendía de la cintura, elaborada con cuero o tela, muy ornamentada. No hay información suficiente respecto a esta pieza, aunque en los inventarios se la menciona con las bolsas, lo que nos permite ver que entendían una diferenciación entre ambas piezas. Se detalla que se solía cerrar con hebilla, siendo este quizás el punto de diferenciación.⁷⁵⁶
- **PERCINT (cat.):** Tipo de complemento específico de los ceñidores que consistía en una bolsa que se ataba a ellos. Su forma nos es desconocida, pero sabemos que no coincidía con las bolsas comunes, ya que se podían llevar ambas cosas a un mismo tiempo.⁷⁵⁷

BOTÓN (cast.)/ BOTÓ (cat.): Término, procedente del germánico *botan*.⁷⁵⁸ Pieza del vestuario usada para atar las partes estrechas de las vestiduras. Era uno de los puntos más lujosos de la ropa, ya que para realizarlos se podían usar oro, plata, sedas e incluso perlas.⁷⁵⁹

LOS CEÑIDORES (cast.) / ELS CINYELLS (cat.)

Familia de los ceñidores:

Esta familia de complementos fue de suma importancia durante la Edad Media ya que eran imprescindibles para ceñir a la cintura los amplios ropajes comúnmente usados. Llegaron a usarse incluso cuando los vestidos se estrecharon, ya que al no disponer de bolsillos en general, se usaban para colgar las bolsas.

Se consideraron piezas aparte y algunos de ellos llegaron a ser objeto de una cargada ornamentación. En muchas ocasiones el ornato mediante piedras preciosas de este tipo de adornos respondía a creencias mágicas relacionadas con las gemas.⁷⁶⁰

A continuación, se procede a su enumeración:

- **BRAGUER (cat.):** ceñidor que se colocaba en la parte superior de las bragas para sujetarlas.⁷⁶¹

⁷⁵³ MARANGES, 1991, p. 77.

⁷⁵⁴ BORAU, 1992, p. 11.

⁷⁵⁵ D.I.E.C

⁷⁵⁶ MARANGES, 1991, p. 76, 77.

⁷⁵⁷ MARANGES, 1991, p. 75.

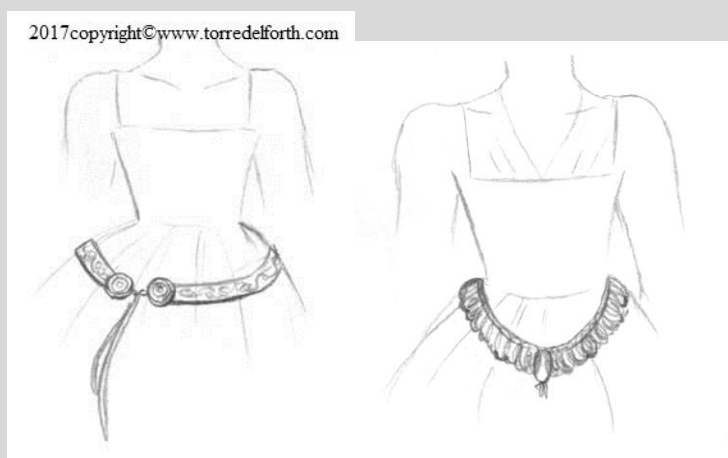
⁷⁵⁸ D.I.E.C.

⁷⁵⁹ MARANGES, 1991, p. 15.

⁷⁶⁰ Este tipo de consideraciones no deben sorprendernos pues hasta en la actualidad se encuentran personas que confieren poderes mágicos a ciertos objetos, creyendo, por ejemplo, que no podrán ganar una carrera o superar exitosamente un examen sin ellos. LURIE, 1994, p. 48-50.

- **CINTA DE CADERAS (cast.):** Tipo de cinta mencionada entre las piezas de orfebrería.⁷⁶²
- **CINTA DE CEÑIR (cast.):** Tipo de correa con hebilla, pasador y cabo forrada con tela o algún tipo de cinta. Es difícil diferenciarla claramente de los cintos, aunque los documentos los mencionen por separado.⁷⁶³
- **CINTO (cat./cast.):** Tipo de ceñidor sencillo, pero de decoración lujosa y recargada, que acostumbraba a ser considerado como una pieza más entre las joyas, ya que en su versión lujosa podía estar labrado en sedas de colores, hilo de oro y plata. También podía ir forrado de *tercenel* o damasco y llevar adornos en forma de hierros, “rejos” y “charnelas”.⁷⁶⁴ La primera mención de la que disponemos viene de la mano de Ramón Llull.⁷⁶⁵
- **CINTURÓN (cast.)/ CINTURÓ (cat.):** Término poco común, mencionado entre las joyas generalmente.⁷⁶⁶ En realidad era una mezcla entre las supersticiones, la moda y la tradición, ya que en él se engastaba una fina variación de piedras, con su precisa influencia mágica en la persona que la portaba. Era por tanto un dulce mensaje de los miedos o propósitos del portador.⁷⁶⁷

Cinturón de caderas



- **CINT (cat.):** Pieza lujosa elaborada en oro, cuya mención viene de la mano de *Tirant lo Blanc*.⁷⁶⁸

⁷⁶¹ MARANGES, 1991, p. 71.

⁷⁶² BERNIS, vol. II, 1978, p. 78.

⁷⁶³ BERNIS, vol. II, 1978, p. 78.

⁷⁶⁴ BERNIS, vol. II, 1978, p. 79.

⁷⁶⁵ MARANGES, 1991, p. 71.

⁷⁶⁶ MARANGES, 1991, p. 72.

⁷⁶⁷ BOEHN, 1928-1947, p. 224, 225.

⁷⁶⁸ MARANGES, 1991, p. 72.

“... e sobre la roba portaba la devisada señora, cenit, un *cint de fil d'or tirat, tot sembrat de diamants, robins, balaixos, safirs e maragdes molt grossos, qui inacaben molt gran resplandor.*”⁷⁶⁹

- **CEÑIDERO (cast.)/ CINYELL (cat.):** Complemento elaborado generalmente en seda, oro, plata o cuero, que se usaba para estrechar los vestidos, pero no debe confundirse con los cinturones o las correas, ya que no tenía ningún tipo de complemento metálico.⁷⁷⁰ Este vocablo general también da nombre a toda la familia de complementos, pero lo que lo diferenciaba de los anteriormente descritos es el hecho de que no llevara adornos aplicados, sino bordados. Tampoco se mencionan complementos de ningún tipo para facilitar su cierre.⁷⁷¹ La moda de poner una banda de tela alrededor de la cintura anudada por delante hizo que se extendiera su uso. Muchos eran elaborados con holanda y bordados con las mismas labores que ocupaban las camisas siendo generalmente combinados a conjunto con las tocas moriscas.⁷⁷²



- **CORREA (cast.)/ CORRETJA/ CORRETLA (cat.):** Término procedente del latín *corrigia*,⁷⁷³ que designaba un tipo de ceñidor de uso muy extendido, principalmente entre los hombres. Estaba elaborado en cuero -blanco o negro- o seda y sobre estos materiales se engastaban placas de metales preciosos o piezas metálicas redondas ornamentadas con esmaltes llamadas *platons*. El *parxe* era el nombre dado a la parte de la correa donde se clavaban dichos adornos y generalmente se cerraba con cabo y hebilla.⁷⁷⁴

Los llegó a haber elaborados completamente a base de oro o plata, por lo que se puede deducir que piezas como estas llamaran la atención de escritores como Francesc

⁷⁶⁹ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 356.

⁷⁷⁰ BORAU, 1992, p. 11.

⁷⁷¹ MARANGES, 1991, p. 74.

⁷⁷² BERNIS, vol. II, 1978, p. 78.

⁷⁷³ D.I.E.C.

⁷⁷⁴ BORAU, 1992, p. 11.

Eiximenis. También los encontramos mencionados en algunos documentos del momento:

“Una *coretga* streta d’argent parge blau pintat...Item altra *corretja* parge de seda negra ample,...cinch platons tot d’argent daurat” doc. a. 1443

“Una *corretja* d’argent noua ab cap e sciuela ab deu platons” doc. a. 1482⁷⁷⁵

Los *penjants* o los *batents* que se le aplicaban eran dos tipos diferentes de adornos que se elaboraban en forma de hoja y que se ataban a la correa únicamente de un extremo. Quedaban colgando y tintineaban.

Otros complementos mencionados son:

Agulles

Anelles (usadas en la parte interior de la correa)

Perns

*Xarneres (frantisses)*⁷⁷⁶



Correa- cinto, con bolsa atada.

- **ESQUERPA (cat.):** Término, procedente del germánico *skerpa*,⁷⁷⁷ que designaba un tipo de banda, mencionada comúnmente entre las joyas, que se colocaba diagonalmente desde uno de los hombros a la parte de la cintura contraria. Muy usada en el resto de Europa, tanto por hombres como mujeres, en nuestras tierras la encontramos mencionada en obras como *Curial e Güelfa*.⁷⁷⁸

“...Encara li tramès una *esquerpa* d’or molt rica...”⁷⁷⁹

- **FAJA (cast.):** Término usado para designar una banda de tela, a modo de complemento que se colocaba alrededor de la cintura femenina para estrecharla.

⁷⁷⁵ D.I.E.C

⁷⁷⁶ MARANGES, 1991, p. 72-74.

⁷⁷⁷ D.I.E.C.

⁷⁷⁸ MARANGES, 1991, p. 74, 75.

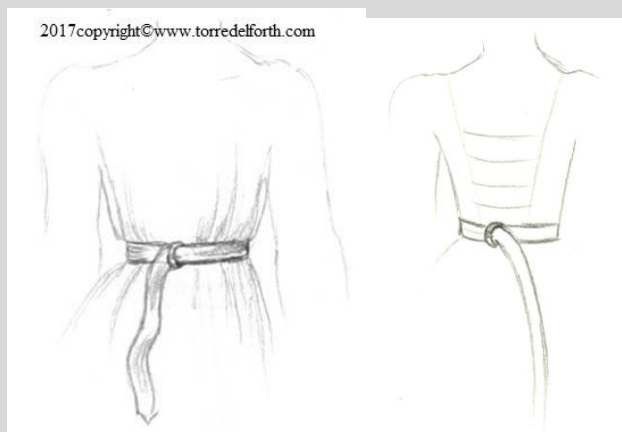
⁷⁷⁹ ANÒNIM, 1979, p. 54.

Esta definición puede llevar a confusión, ya que parece coincidir con la de ciertas tipologías de ceñidero, la diferencia entre ambos estriba en el uso de ciertos materiales y la forma en la que se ataban alrededor de la cintura:

El ceñidero era elaborado con telas finas y muy manejables, como la seda o el lino fino, que permitían anudarlo delante de la cintura. La faja, en cambio, era elaborada con materiales como el terciopelo, la grana, el *ceñí*, el raso o el paño, telas que al ser más rígidas no se anudaban, sino que quedaban colocadas en forma de banda ancha.

Generalmente se elaboraban a conjunto con el cos, aunque también a conjunto con los manguitos o la *gonella*.⁷⁸⁰

- **TEGILLO/ TEXILLO (cast.):** Término usado para designar un tipo de cinta con hebilla, pasador y cabos, que era elaborada en diferentes materiales, relacionado con la familia de los cintos y de los ceñidores. En los textos lo encontramos mencionado como “cinta de ceñir de texillo” o “cinta de texillo”.⁷⁸¹



CHIA, XIA (cast.): Término que era usado como segundo nombre para la beca.⁷⁸²

CADENA (cast./cat.): Término que designaba un tipo de collar de anillas grandes, que no debe confundirse con la cadenilla pues era usado por hombres. La mención que encontramos del mismo en *Curial e Guelfa*, por ejemplo, hace únicamente referencia a Curial:

*“Aportava aquest jorn Festa al coll una cadeneta d’or, ab un escut petit negre penjant, lo qual li venia sobre lo pits esquerre, tot entorn plen de diamants molt rics e perles molt grosses.”*⁷⁸³



CADENILLAS (cast.): Término que designaba una tipología de collar más fino.⁷⁸⁵

⁷⁸⁰ BERNIS, vol. II, 1978, p. 85.

⁷⁸¹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 130.

⁷⁸² BERNIS, vol. II, 1978, p.84

⁷⁸³ ANÒNIM, 1979. p. 157

⁷⁸⁴ http://1.bp.blogspot.com/-IXbrOLZby6c/TnsvfX_LimI/AAAAAAAAAD50/f14UXffJ41Y/s1600/Ferdinand+and+Isabella.jpg



Retrato anónimo de Isabel la Católica, elaborado a finales del siglo XV, en el que vemos lo que quizás se entendería por cadenillas sosteniendo un joyel.

COLLARES (cast.): Término que se usaba para designar lo que también actualmente entendemos por collar. Lo que diferenciaba el collar femenino era que el masculino era más grande. Las damas los llevaban, como es comprensible, en el cuello y podían ser grandes o pequeños.⁷⁸⁶

CORDÓN (cast.) / CORDÓ (cat.): Complemento usado para atar vestidos, las partes de estos o para sujetar al cuerpo las bolsas. Contrariamente a la idea preconcebida de la actualidad estas piezas eran extremadamente ornamentadas y consideradas entre las más lujosas en los inventarios, a tal nivel que se les acostumbra a mencionar junto con la joyería.⁷⁸⁷

CORDONERA: Término con dos acepciones en los escritos catalanes medievales:

1. Parte de la vestidura donde se colocaban los cordones.⁷⁸⁸
2. Cierre de las vestiduras, tanto femeninas como masculinas, que podía colocarse tanto delante como detrás de la prenda. Un buen ejemplo de ello lo da la descripción que de ello se hace en la obra de Bernat Martorell:

“Aquesta bella Agnès portaba aquell dia en los pits un molt gentil fermall”

Tirant le pide en prenda *“aqueix fermall que en los pits portau. Agnès accede diciéndole que lo coja éel, y aumentando así la picaresca ya que “lo fermall estava lligat ab la cordonera del brial e no es podia llevar sens que no fos descordada”*
Tirant finalmente se lo pone encima de un bonete que lleva.⁷⁸⁹

FERMALL (cat.): Término, procedente del latín *firamaculu*,⁷⁹⁰ que designa un tipo de adorno de joyería con el que se ligaban otras piezas. En la literatura lo encontramos mencionado en novelas como *Curial e Güelfa*, donde podemos ver claramente que era usado indiferentemente por ambos sexos:

*“Lladoncs Tura donà a Curial una lletra de Laquesis, e semblantment li donà un xapellet d’or ab moltes pedres precioses e perles molt grosses, e li donà lo fermall del lleó, lo qual ell havia ja vist;”*⁷⁹¹

⁷⁸⁵ YARZA, 2003, p.85

⁷⁸⁶ YARZA, 2003, p. 85.

⁷⁸⁷ MARANGES, 1991, p. 15.

⁷⁸⁸ MARANGES, 1991, p. 15.

⁷⁸⁹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 95.

⁷⁹⁰ D.I.E.C.

⁷⁹¹ ANÒNIM, 1979, p. 146.

GUANTE (cast.)/ GUANT (cat.): Término, procedente del francés antiguo *want*, que designa al complemento para proteger las manos que ha llegado hasta nuestros días con este mismo nombre. En el siglo XV fue extremadamente común su confección en cuero fino u otro tipo de pieles.⁷⁹²

Dada la carga simbólica que fue conferida a esta pieza, eran ricamente decorados con bordados en oro, plata, seda y piedras preciosas. Durante el siglo XV incluso se abrieron por la parte superior para mostrar los anillos que se llevaban debajo. Las leyes suntuarias, incluso aquellas del resto de Europa, terminaron por prohibir el uso de guantes con joyas para aquellas personas que no pertenecieran a la nobleza. Durante el Renacimiento se difundió la moda de llevarlos perfumados.⁷⁹³

Francesc Eiximenis decía al respecto:

*“...Aprés porten d’estiu **guans** en les mans per tenir-les pus delicades, la cal cosa és a Deu fort pudent;...”*⁷⁹⁴

Es difícil imaginar la moda de unos guantes adaptados a las largas uñas que Francesc Eiximenis nos menciona en sus obras. Es posible que sus apreciaciones sean un tanto exageradas, pero es curioso al menos ver como las uñas se pintaban y decoraban como en la actualidad.

A finales del siglo XV en Francia se establecerá la moda de los *crispins*, guantes que acababan prolongándose y cubriendo en forma de embudo la muñeca y el antebrazo con adornos diversos.⁷⁹⁵

La documentación catalana al respecto es escasa, aunque sí se sabe que las damas los lucían incluso en verano. Era un complemento imprescindible que se llevaba incluso en día de boda, teniendo la opción de regalarlos a alguien a la puerta de la iglesia. Obviamente se trataba de un objeto de lujo y refinamiento que aparte de pieles también podía ser confeccionado con telas. Francesc Eiximenis menciona por ejemplo unos guantes dorados.⁷⁹⁶ Se sabe que la alta nobleza los usó en cantidades considerables: por ejemplo, en tiempo de los Reyes Católicos la infanta Isabel, al marchar a Portugal para desposarse, llevó consigo 146 docenas de guantes.⁷⁹⁷



⁷⁹² BORAU, 1992, p. 11.

⁷⁹³ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 294, 295.

⁷⁹⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

⁷⁹⁵ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 295.

⁷⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 69.

⁷⁹⁷ BERNIS, vol. II, 1978, p. 93, 94.

6.3.3 JOYERÍA

“...demanene als bèsties de marits (qui tantost los ho donen) fermalls, anells, perles, collars, paternostres, manilles, correges, moltes vestedures e diversos ornaments.”⁷⁹⁸

-Bernat Metge, *Lo Somni*

La joyería, como complemento, es un apartado al que se accederá brevemente porque no se dispone del espacio suficiente en este trabajo para llevar a cabo un análisis en detalle.

En este tema Núria Dalmales representa el gran referente como historiadora, ya que ha sido ella la erudita que más veces y más extensamente ha publicado sobre el mundo de la joyería en Cataluña. Buen ejemplo de ello son publicaciones como *Argenters y Joiers de Catalunya*”, junto a Daniel Giralt, con fotografías de Ramon Manent,⁷⁹⁹ sus colaboraciones en *L’Art Gòtic a Catalunya*,⁸⁰⁰ o su extenso estudio sobre los joyeros catalanes.⁸⁰¹

Para iniciar una aproximación adecuada a la joyería civil catalana del siglo XV se dispone de diferentes tipos de fuentes entre las que se cuentan testimonios documentales, inventarios, contratos, testamentos, crónicas y obras literarias. En primer lugar, se debe enfatizar en la evidencia de que, salvo en algunas colecciones, no se han conservado apenas piezas de joyería de aquellos tiempos. No se tiene literalmente casi ningún ejemplo físico en el que basarse a la hora de reconstruir la moda en joyería del periodo. Poco queda, salvo un par de coronas, entre las que destaca la del rey Martín I y unas pocas joyas encastadas en la custodia de Barcelona. Para conocer algo más que eso se deberá acudir a las representaciones pictóricas del momento.⁸⁰² La mayoría de piezas del periodo se han ido cambiando, revendiendo o fundiendo para elaborar nuevas piezas, dejándonos prácticamente como única opción el acudir a los cuadros y documentos.

⁷⁹⁸ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 215.

⁷⁹⁹ DALMASES, NURIA; GIRALT-MIRACLE, DANIEL; MANENT, RAMON. *Argenters i Joiers de Catalunya*, ed. Destino, Barcelona, 1985.

⁸⁰⁰ DALMASES, NÚRIA: *L’orfebreria*, en *A L’art Gòtic a Catalunya: Arts de l’objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008.

⁸⁰¹ DALMASES, 1992.

⁸⁰² DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 128

Los principales clientes de este tipo de producciones eran sin duda la corte real y la Iglesia, ambos estamentos favorecidos a partir del siglo XIV por el desarrollo de las ciudades y la consolidación de los gremios. En los ambientes cortesanos era habitual la presencia de los *argenters*, grandes artesanos del momento que estaban en muchas ocasiones únicamente al servicio y cuidado de los objetos de valor del rey.⁸⁰³ Buenos ejemplos son figuras como Tuccio de Siena, Consolí Blanc o Bernet Santalineu, tres plateros que estuvieron al servicio de los reyes catalanes.

Tuccio de Siena, más conocido en tierras catalanas como Tutxo de Sena, fue un *argenter* que estuvo al servicio de Jaime II entre 1313 y 1323. Pese a que la cronología de su trabajo es demasiado temprana para este estudio es curioso señalar que en la documentación que lo menciona se hace referencia no únicamente a que elaboraba sellos, vajilla u ornamentos religiosos para el rey, sino también piezas de vestuario, algo sorprendente. Consolí Blanc, natural de Estrasburgo, se menciona entre los *argenters* de Barcelona en 1372. Se sabe por la documentación que elaboró sellos para Pedro III hasta 1383 y a partir de 1400 los elabora para Martín y la reina María de Luna.

Este tipo de artesanos proveían a la casa real y a la corte tanto de joyas como de complementos de vestuario. En referencia al valor económico de este tipo de producciones no hay ningún tipo de duda, pues quedan testimonios de la utilización de valiosos joyeles como elementos de solvencia económica en caso de necesidad. Estas joyas y complementos entraban dentro de las donaciones, las herencias, los pagos, etc., y el manejo de las mismas para conseguir dinero de forma rápida no fue algo únicamente propio de los nobles.

También los *argenters* establecidos en otras ciudades trabajaron para las instituciones de las mismas por un precio estipulado. El 1389 se habla en las actas municipales de Tarragona de un *argenter* llamado Francesc Argilaga, al cual la ciudad le debía una cantidad de dinero por sus trabajos.⁸⁰⁴

Las joyas era algo que la familia jamás perdía, un valor seguro, que siempre podría empeñarse o fundirse para vender las piedras y materiales con los que habían sido confeccionadas, o simplemente para ser adaptadas a las nuevas modas del momento.⁸⁰⁵ En muchas ocasiones podían servir para pagar deudas: “...*que li sien dats*

⁸⁰³ DALMASES, 2008, p.24

⁸⁰⁴ *Actes municipals 1388-1389 / 1393-1395*. Vol 7. Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona. Publicacions de l'Ajuntament de Tarragona, 1988, p. 70.

⁸⁰⁵ DALMASES, 2008, p. 25-32.

cent florins en diners o alguna joya que sia honorable...”⁸⁰⁶, se decía en las ordenaciones de Tarragona del 1379.

Era habitual elaborar objetos de este estilo en cantidad para la nobleza, así como para la realeza. Ésta tenía costumbre de obsequiar con joyas; se tiene un amplio testimonio de ello en la documentación de reyes y príncipes como Jaime II, Pedro III, Martín el Humano, el Príncipe de Viana y Alfonso V de Aragón.⁸⁰⁷ En novelas como *Tirant lo Blanc* se encuentran muchas menciones respecto a las colecciones de joyas personales de las damas de la corte, por ejemplo la colección de la reina, que es descrita del siguiente modo:

*“E l’Emperadriu tragué d’una caixa on tenia les sues joies, un collar d’or fet a forma de mitges llunes, e en les puntes de cascuna lluna havia dues grosses perles, una en cascun cap, e alt enmig de la lluna un gros diamant, e davant venia una cadeneta d’hacer ab una pinya d’or tota esmaltada, e la meitat era oberta e l’altra closa, e los pinyons qui dins eren grossos robís ...E en la part de la pinya que estava closa, en cascuna clofolla havia un diamà, o un robí, o maragda, o safir, e no penseu que fos de tan poca estima que no valúes pastas cen mília ducats.”*⁸⁰⁸

La joyería aplicada a la indumentaria directamente será la gran estrella del siglo. En la sección de telas se explica detalladamente el tipo de aplicaciones que se hacían al respecto. Este tipo de joyería se usaba no únicamente en la ropa sino también en el peinado.

Cabe destacar la gran cantidad de joyas que cualquier mujer noble de la época podía llegar a poseer. En novelas como *Curial e Güelfa* se nos hacen enumeraciones como estas:

*“en el qual havia un altre llit molt bell e ricós, sobre el qual trobà totes les joies de Laquesis, ço es: frontals de perles, arracades, collars, pitrals, esquerpes, cadenes, cintures, manilles, fermalls, anells e mlts altres joiells d’or ab pedres e perles d’inextimable preu”.*⁸⁰⁹

Este tipo de colección podía deberse en parte a la costumbre que se tenía de obsequiar con joyas a modo de regalo en muchas ocasiones, costumbre que se ve claramente reflejada en novelas como *Tirant lo Blanc*, donde se relata:

“E al partir que fem, lo cavaller donà a la bella Agnès unes hores molt singulars e de ric guarniment, L’altre cavaller donà a dona Guiumar un braçalet la meitat d’or e mig d’acer ab moles diamants e altres pedres fines. L’altre cavaller donà a Cassandra una serp tota d’or que es mordia en la coa,

⁸⁰⁶ *Actes municipals 1378-1379 / 1383-1384*. Vol 4. Col·lecció de documents de l’Arxiu Històric Municipal de Tarragona. Publicacions de l’Ajuntament de Tarragona, 1985, p. 42.

⁸⁰⁷ DALMASES, vol. 1, 1992, p. 32.

⁸⁰⁸ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 96.

⁸⁰⁹ ANÒNIM, 1979, p. 56.

*molt rica de pedres precioses, e los ulls tenia de dos grosos robins. La Bella sens par tenia los cabells molt rossos e molt llargs: donali una pinta tota d'or l'altre cavaller, e no menys estima que les altres joies.*⁸¹⁰
*“E cascun dia, señor, se mudaven de vestidures de gran estima e de nova manera.”*⁸¹¹

En general se puede afirmar que la orfebrería catalana en general y la joyería en particular, gozaron durante el siglo XV de unas elevadas cotas de arte y sofisticación, a un nivel que se convertiría en algo más próximo al arte que al oficio y que tardaría en repetirse en siglos posteriores.⁸¹² Muchos autores destacan el importante desarrollo de la platería gótica en las tierras del reino de Aragón,⁸¹³ al nivel de las producciones venecianas, que también siguieron la estela de la producción gótica tardía, con artesanos hábiles en el engaste y la unión de materiales.⁸¹⁴

El final de siglo, con la llegada de los Reyes Católicos, producirá una menor autonomía de todos los reinos peninsulares con una consecuente reducción de las posibilidades artísticas. Esto en Cataluña coincidiría con el final del gótico a nivel europeo y la llegada de la decadencia política y económica de finales de siglo: un marco no muy halagüeño para una artesanía que a partir de entonces dejará de asimilar las nuevas tendencias al paso admirable que había llevado durante toda la época medieval.⁸¹⁵ La platería española del siglo XVI, dominada por la abundancia que le traería el descubrimiento del Nuevo Mundo, ahogaría la hasta entonces preponderante platería catalana.⁸¹⁶

JOYERÍA MENOR

Se debe tener en cuenta que el termino joyería va mucho más allá de todo aquel adorno que se elabore a base de plata, oro y piedras preciosas, incluyendo también las piezas de adorno en materiales no nobles, medallas, etc.

Tenemos testimonio de este tipo de joyería más humilde a través excavaciones como las efectuadas en el convento de Santa Catalina entre 1999 y 2002 en Barcelona. En una de las tumbas ubicada en los contrafuertes exteriores de la iglesia se han encontrado pulseras de vidrio que han sido datadas entre los siglos XV y XVI.

⁸¹⁰ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 122.

⁸¹¹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 122.

⁸¹² DALMASES, 2008, p. 20.

⁸¹³ VV.AA.- *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1989, p. 52.

⁸¹⁴ VV.AA.- *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, 1989, p. 18-45.

⁸¹⁵ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 129.

⁸¹⁶ VV.AA.- *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, 1989, p. 47.

Los primeros testimonios de este tipo de pulseras se establecen a nivel europeo en las culturas celtas asentadas en el norte de Italia y parece que se usaban como amuleto de protección. Las pulseritas del convento de Santa Catalina podrían conservar, hasta cierto grado, semejante propósito. En los siglos XV-XVI dichas pulseras eran un tipo de joya asociada al mundo funerario y habitualmente a la protección contra el mal de ojo. Probablemente eran mayoritariamente de uso femenino ya que en relación al tamaño de los cuerpos que las llevaban es fácil suponer que el entierro era de una mujer o incluso el de un niño.⁸¹⁷

Algunos colgantes de finales del siglo XIV y principios del XV conservados en el Museo Episcopal de Vic, nos permiten observar un hecho ya percibido en otras tipologías de complementos: la realidad de que los diseños básicos se mantienen a lo largo de los dos siglos y que lo único que realmente cambia es la pericia y los materiales a la hora de elaborarlos.

EL USO MEDICINAL DE LAS PIEDRAS Y LAS CREENCIAS RESPECTO A LAS JOYAS

Los lapidarios –libros dedicados al estudio de las piedras preciosas-, eran extremadamente comunes en el siglo XV. Un ejemplo de estas obras lo tenemos en el *Llibre de les meravelles*, elaborado en el siglo XII, cuya sexta parte es un lapidario. Entre los siglos XIII al XV empezó a proliferar la traducción de este tipo de libros a lenguas vernáculas. Algunas obras como el *Tractatus de proprietatibus de rerum*, escrito por Bartholomeus Anglicus en el siglo XIII, que contenían dicha información, eran ampliamente conocidas en tierras catalanas, ya que incluso el rey Martín el Humano lo solicitó en 1404. En Castilla Alfonso X el Sabio también ordenó la traducción al castellano de un lapidario de origen árabe.

En cuanto a las creencias respecto a las propiedades medicinales de las piedras, se sabe del cuidado que ponían las nobles de la época en la elaboración de sus cinturones y otros complementos, pues la elección adecuada de las piedras preciosas que debían ornamentarlos promovía la protección de innumerables males, según la creencia popular. Se sabe que las piedras incluso llegaban a beberse pulverizadas.

Jaume Roig nos explica en el *Spill*:

⁸¹⁷ AGUELO; HUERTAS, 2002, p. 869-871.

*“...porten safir per llur guarir;
per baticor, perles, fin or
de vint-i-tres quirats, poc més;
per lo ventrell, coral vermell;
la llet si 'ls fall porten cristall,
e per còlica porten cresòlica.
Portant turqueses, caen bé steses,
Sanes se lleven, les pedres beven
Polvorizadas...”⁸¹⁸*

Como atestiguan las palabras de Jaume Roig, parecen haber sido más próximas a los círculos femeninos. Sería ingenuo dar por supuesto que la distribución de las piedras preciosas en la vestimenta femenina medieval responde únicamente un impulso estético o de gusto. Hay mucho más detrás de una elección supuestamente estética. En la mayoría de los casos este tipo de joyas eran entendidas también como talismanes sobre los que incluso se inscribían palabras o frases para acentuar sus propiedades.

Las creencias en las que se basa el uso de las piedras preciosas respondían generalmente a dos tipos muy diferenciados: por una parte, el poder de las piedras a veces era entendido como una verdad científica, fruto de las influencias de los lapidarios griegos primitivos promovidos desde Teofrasto hasta Plinio el Viejo. Por otra parte, estaba la creencia oriental que tenía su origen más ancestral en los conocimientos de los astrólogos de Babilonia. Esta última tendencia estaba relacionada con la magia, la astrología y el simbolismo.

Este tipo de ideologías quizás no fuera tan común en tierras catalanas como en el extranjero ya que no se han encontrado tantos manuscritos como en otras zonas. En la actualidad únicamente se han localizado tres. Al respecto, es interesante señalar que las convicciones sobre las propiedades curativas de las piedras preciosas en Cataluña se han podido deducir de un lapidario catalán manuscrito, datado en torno a la primera mitad del siglo XV, que se exhibió en una exposición temporal en el *Museu d'Història de Catalunya*.⁸¹⁹ La publicación *on line* de este lapidario ha sido un regalo para la presente investigación, ya que únicamente se conocen otros dos lapidarios medievales catalanes, y no coinciden con la época que nos ocupa. Porque este lapidario

⁸¹⁸ ROIG, 1984, p. 127.

⁸¹⁹ *Per bruixa i metzinera. La cacera de bruixes a Catalunya* (Museu d'Història de Catalunya, 2016).
http://www.mhcat.cat/exposicions/exposicions_en_prestec/per_bruixa_i_metzinera_la_cacera_de_bruixes_a_catalunya

fue encontrado en Cataluña y porque está escrito en el mismo siglo XV puede confiarse en su veracidad.⁸²⁰

EL OFICIO:

De la amplia extensión del oficio de platero da testimonio la investigación *Marcas de Plata española y virreinal* que fue publicada en 1992: en ella podemos ver ampliamente retratadas las diferentes marcas o punzones, que establecen un testimonio de los diferentes talleres del siglo XV en Cataluña. De ciudades como Barcelona encontramos hasta cinco marcas diferentes, pero fuera de la capital es interesante encontrar hasta cinco obradores, también en Gerona o Tarragona, y obradores establecidos en ciudades menores como Reus, con dos, al igual que Cervera y Montblanc, y Manresa y Cardona con uno.⁸²¹

Marcas de Barcelona, Lérida y Reus respectivamente:



Marca de Cardona, Cervera y Gerona respectivamente:



Los principales centros obradores coincidían ampliamente con los centros de mayor actividad artística del momento. En Barcelona se desarrollará una actividad más cuantiosa y extensa a principios de siglo, pero conforme avanzó el mismo empezaron a destacar Valencia y Gerona como importantes centros, casi al nivel de la ciudad condal.

⁸²⁰ GILI, JOAN (ed.) *Lapidari. Tractat de pedres precioses*. Text, introducció i glossari de Joan Gili. The Dolphin Book, Oxford, 1977. Publicació on line: *Lapidari. Tractat de pedres precioses*. <http://bruixes.mhcat.net/> Museu d'Història de Catalunya, p.1-3.

⁸²¹ FERNANDEZ, ALEJANDRO; MUNOJA, RAFAEL; RABASCO, JORGE. *Marcas de plata española y virreinal*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1992, p.180-200.

De la preponderancia de los *argenters* catalanes incluso en el reino de Castilla se puede hablar a partir de la documentación del cardenal Mendoza. Entre los muchos plateros que trabajaron para él encontramos artesanos de Guadalajara, Valencia o Zaragoza, etc., pero hasta nueve eran de Barcelona.

Incluso damas de la corte castellana como Beatriz de Bobadilla requerían de los servicios de joyeros catalanes. Se sabe, por ejemplo, que la noble castellana compró treinta y siete perlas a Berenguel Palao, *argenter* de Barcelona y que además encargó a un tal “Busquete” -probablemente una castellanización de Busquets-, procedente de Barcelona, que engastara una perla en uno de sus anillos. Entre los diferentes encargos que se pueden encontrar en la documentación encontramos compras de perlas y encargos de crucifijos a Miquel Oller, compras de piedras y rubíes, así como de perlas a Jaume Dalmases, entre otras menciones.⁸²² Entre los *argenters* más conocidos del siglo XV estuvieron el barcelonés Joan de Almerich, más conocido como “Almerique” en tierras castellanas, cuya calidad en la producción de colores le granjeó fama junto a otros como Jerónimo Alemán, Diego de Ayala Fernando Bernal o Hernando de Astudilla.⁸²³

Del aprecio extranjero por la orfebrería catalana tenemos ejemplos en gestos como los del papa Calixto III, que a mediados del siglo no dudó en llamar a su corte romana a Pere Dies y Antoni Peres de les Celles, descritos como “*aurifabri catalani*”, a trabajar para él.⁸²⁴

Términos básicos del mundo de los joyeros:

ORFEBRERÍA: Término que designaba el arte y oficio de trabajar los metales preciosos. Entre estos materiales se consideraban la plata y el oro, pero también otros metales con los que podían sustituirse, como el cobre, el peltre, el estaño o el latón.⁸²⁵

A la orfebrería se la considera entre las llamadas artes del objeto. En los siglos XIV y XV encontraría su cabida y crecimiento en la búsqueda del lujo de los ambientes cortesanos y las colecciones personales de muchos nobles, consiguiendo una relevancia importante a nivel europeo como oficio de irrefutable carácter artístico.⁸²⁶

⁸²² DALMASES, vol. I, 1992, p. 49-51.

⁸²³ ARBETEA MIRA, LETICIA. “La Joyería Española de los siglos XVI al XX” en *Summa Artis vol. XLV, Artes decorativas I*. Ed. Espasa, Madrid, 1999, p.195,196.

⁸²⁴ DALMASES, vol. I, 1992, p. 51.

⁸²⁵ DALMASES, 2008, p. 18.

⁸²⁶ DALMASES, Vol. I , 1992, p. 31.

Se sabe además que entre los trabajos de este oficio estaba el de elaborar bordados para ropa. En *Tirant lo Blanc* se menciona, por ejemplo:

“*Tirant venia de la ciutat perquè es feia brodar una roba d’orfebreria*”⁸²⁷

Hay tres oficios dentro del mundo de la joyería que no deben confundirse entre sí, ya que su mención en la actualidad puede llevar a error, siendo que en época medieval desarrollaban trabajos diferenciados:

1. **ORFEBRE** (cat./cast.): Término que designa a aquel artesano que trabaja y vende objetos de oro. Pese a esta definición general se sabe que también trabajaban objetos elaborados con plata, otros metales y otros materiales como las perlas. El fenómeno lingüístico de designar de esta forma a este tipo de artesanos no es único de la lengua catalana, también se dio en otras regiones.⁸²⁸
2. **PLATERO** (cast.) / **ARGENTER** (cat.): Término que designa al artesano que trabaja y vende piezas de plata. Este término tuvo en época medieval una gran tradición en tierras catalanas.⁸²⁹ En los siglos XIV y XV en realidad era usado también para designar al personaje u oficio del orfebre, en general independientemente del material que empleara.⁸³⁰
3. **JOYERO** (cast.) / **JOIER** (cat.): Término que designa aquel artesano que trabaja, repara y vende joyas, elaboradas con cualquier tipo de materia prima, obviamente con preferencia por el oro y la plata. El término, procedente del latín *jocus*, es muy revelador cuando analizamos sus significados, ya que por una parte significa joya de espíritu y por otro juego u ornamento de las personas.⁸³¹

ENGASTADOR: Término que designaba el difícil oficio de engastar piedras preciosas, que requería de una mano muy especializada y una buena vista.⁸³² Las herramientas más importantes para la elaboración de joyas durante la Edad Media, sobre todo aquellas usadas a lo largo del siglo XV, pueden ser analizadas fácilmente a través de los inventarios que nos han llegado de *argenter* catalanes del momento. Tres son los inventarios en los que podemos basarnos para hacer este tipo de listas: el inventario de la casa de Simó Martell, *argenter* de Barcelona, elaborado el 1412, el inventario de los bienes de Simó Martorell, también *argenter* de Barcelona, realizado en 1413, y el inventario del *argenter* de Tarragona Jaume Pere, activo entre los últimos decenios del siglo XV y 1520.

Entre los objetos más comunes encontramos piedras de bruñir, hilos de plata, piedras preciosas de diferentes tipos, cadenas de latón, anillos en grandes cantidades, esmaltes de diferentes colores y

⁸²⁷ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 110.

⁸²⁸ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 5-128.

⁸²⁹ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 5-128.

⁸³⁰ DALMASES, 2008, p. 18.

⁸³¹ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 5-128.

⁸³² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 107.

pedras de toque.⁸³³ Las herramientas más importantes: Alicates; Arco; Arpillera; Bigornia; Bota de grabador-cincelador; Bruñidores; Butil; Burriel; Cincel; Compás; Dedo de embutir; Dopp; Embutidor; Grata; Guindaleta; Hilera, Laminadora; Lastra; Limas; Mandril; Martillo de cincelar; Martillo de joyero; Martillo de orfebre, Muela diamantina; Pinza cortante; Porta-sierra; Punta para delinear; Rascadores; Remedio; Sierra; Soplete; Tes.⁸³⁴

LAS ORDENACIONES:

La voluntad de control de la calidad en la producción también fue un pretexto para la elaboración de no pocas ordenaciones a lo largo del siglo. Estos documentos son prueba tanto del control sobre los joyeros, como del alto nivel que era exigido a la producción, así como de las trampas comerciales que estos hacían.

Tres son los tipos de ordenaciones que se emitieron a lo largo del siglo: en 1402 se escribirán las ordenaciones del *Gremi d'Argenters* de Barcelona, en 1433 se escribirán las *Ordinacions fetes sobre l'ofici del argenters* y en 1433 surge del gobierno municipal de Barcelona la *Ordinació dels consellers de Barcelona adreçada a argenters, freners i esperoners que fixa les matèries que s'han d'emprar per a daurar argent i cualsevol altre metall*.

En general y de una forma muy transversal, a partir de la lectura de estos documentos se puede encontrar toda una serie de ordenaciones muy reveladoras respecto a la forma en la que eran elaboradas las joyas que las damas del siglo XV ostentaban, así como los fraudes a los que estas podían enfrentarse a la hora de adquirirlas.

Entre otras cosas, los *consellers* ejercían un fuerte control sobre la calidad y ley de los materiales con los que se trabajaba en los obradores, para asegurarse de que no hubiera engaños. Tanto la plata como el oro debían ser aprobados antes de ser usados en los encargos. Los artesanos extranjeros debían pagar tasas extras e impuestos previos. Los aprendices tenían que ser presentados antes de que comenzaran a colaborar con los maestros.

Respecto a los materiales, los joyeros tenían prohibido dar color a la plata, o dorar cualquier tipo de material o plancha que no fuera de plata o estaño. A partir de este tipo de prohibiciones y puntualizaciones se puede deducir que el falseado de los materiales seguramente sería una materia que estaría al orden del día, siendo incluso

⁸³³ DALMASES, 1992, p. 240-248.

⁸³⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 158-163. MARTÍNEZ SUBÍAS, ANTONIO: "La casa-obrador de Jaume Pere, platero de Tarragona", *Quaderns d'Història Tarraconense*, 9 (1990) p. 7-33.

promocionado por compradores que, queriendo ostentar, no podían permitirse las elaboraciones auténticas, ya que en algunos artículos de las ordenaciones se muestra que hubo incluso penalizaciones a compradores y prohibiciones específicas a los mismos.⁸³⁵

TÉCNICAS:

Hasta mediados del siglo XII el libro más comúnmente usado para la enseñanza del oficio de orfebre fue *De diversis artibus* del monje Teófilo, en donde se dedica un apartado a los metales, sus formas y técnicas básicas. Este tratado estuvo vigente durante la época del gótico en la mayoría de los países europeos, hasta bien entrado el siglo XVI.

En dicha centuria llegaría de la mano de Benvenuto Cellini un tratado dedicado plenamente a la orfebrería. Pese a ser una obra tardía para el estudio que se está realizando, debe reconocerse que las técnicas y explicaciones de Cellini no eran muy diferentes de las que usaban los orfebres del siglo XV catalán, pues al fin y al cabo eran representantes de un oficio que mantendría su estado gremial y manual hasta llegado el siglo XIX prácticamente⁸³⁶. En realidad las técnicas usadas cambiaron bien poco hasta el siglo XVIII.⁸³⁷

Cellini describe en su obra los estadios básicos de la elaboración de cualquier pieza de orfebrería o joya:

1. Embutido: Proceso mediante el uso del martillo y el yunque que elaboraba la lámina base de plata o oro con la que se empezaría posteriormente el proceso.
2. La elaboración de los motivos ornamentales y la pieza: la pieza se elaboraba mediante la fundición y/o mediante el trabajo con el cincel sobre la plancha trabajada con el embutido, ya sea para formarla desde cero o para mejorar su estructura.
3. Una vez acabada la forma de la pieza en general se sometía ésta a tres procesos básicos: el cincelado, el burilado y el repujado, que requerían de herramientas específicas y martillos más pequeños.
4. El sobredorado: era el último estadio de la confección de cualquier pieza de joyería o orfebrería, un paso indispensable para embellecerla, sobretodo si no estaba elaborada en oro originalmente.
5. Finalmente se pasaba a la aplicación de los adornos, como esmaltes o piedras y gemas de todo tipo.⁸³⁸

⁸³⁵ DALMASES, 1992, p. 185-189.

⁸³⁶ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 5-127.

⁸³⁷ DALMASES, 1992, p. 58.

⁸³⁸ DALMASES, 2008, p. 20.

BATIDO (cast.)/ BATIFULL (cat.): Designa una técnica de trabajo que consiste en convertir los lingotes de oro en láminas, hojas e hilos. Es una técnica compleja en la que se emplean diferentes tipos de martillos y que busca conseguir un material maleable pero no elástico, para que se pueda usar en procedimientos derivados como el repujado.⁸³⁹

BOCELADO (cast.): Término que designaba una técnica de elaboración decorativa que producía sobre los bordes de los objetos molduras convexas y acanaladuras rectas o curvas.⁸⁴⁰

CINCELADO (cast.)/ CISELLAT (cat.): Término que designaba una técnica con la que se trabajaban las piezas elaboradas con materiales preciosos como el oro o la plata, entre otros. Este trabajo requería de chapas de un grosor adecuado sobre las que se trabajaba con un martillo llamado cincel. No debe confundirse con el repujado, que también trabaja la superficie pero no a modo de modelado, sino únicamente en base al grabado.⁸⁴¹ Su producción final eran unos bajorrelieves que habían sido previamente dibujados con tronzados.⁸⁴²

CONTRASTE: Término que designa una técnica o operación sobre la plata que se lleva a cabo para saber su grado de pureza.⁸⁴³

DAMASQUINADO (cast.)/ DAMASQUINAT (cat.): Término que designaba el trabajo de inserción de hilos y partes de oro en superficies de hierro o acero, dibujando motivos que posteriormente se afinan con un buril. El resultado de este trabajo daba unos resultados realmente hermosos en los que el trabajo en oro contrastaba contra el color oscuro del metal.⁸⁴⁴ El proceso básico consistía en embutir en frío las láminas de oro, plata o latón en los surcos abiertos con el buril para obtener el dibujo decorativo.⁸⁴⁵

DORADO (cast.)/ DAURAT (cat.): Término que designaba el procedimiento mediante el cual se revestía un objeto, generalmente de plata, con láminas de oro para su decoración o protección.⁸⁴⁶

ESMALTADO (cast.) / ESMALTAT (cat.): Término que designaba la técnica de aplicar esmaltes sobre una pieza de joyería. Se usaban para ello, según Cellini, tres procedimientos básicos que daban como resultado tres tipos de diferentes de esmalte: el *llemosí opac*: una técnica que es descrita y usada a principios del siglo XIV y que fue especialmente usada en época románica; el translúcido o transparente, un tipo de esmaltado que se convirtió en un clásico de los centros de producción catalanes

⁸³⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 31,32.

⁸⁴⁰ CORADESCHI, SERGIO. *Plata: Guía para la identificación de estilos desde el renacimiento hasta los años cincuenta*, ed. Anoya. Madrid 1993 (ed. italiana 1992, Milán), p. 188.

⁸⁴¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 60, 61.

⁸⁴² CORADESCHI, 1993, p. 188.

⁸⁴³ CORADESCHI, 1993, p. 188.

⁸⁴⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 86, 87.

⁸⁴⁵ CORADESCHI, 1993, p. 188.

⁸⁴⁶ CORADESCHI, 1993, p. 188.

de los siglos XIV y XV; el esmalte pintado, una técnica que se introdujo en tierras catalanas a finales del siglo XV y que consistía en una variante de los esmaltes translúcidos que confería una gran policromía a las piezas.⁸⁴⁷ Para elaborarlos, la placa metálica se debía primero cubrir con esmalte blanco. Seguidamente se dibujaba el motivo en un tono negro para que definiera los contornos y se cubría el dibujo con esmaltes translúcidos de colores. Se sabe que se daban toques de oro y esmalte negro con el pincel para los acabados y se aclaraban con esmaltes blancos las llamadas carnaduras.⁸⁴⁸

Los esmaltes italianos fueron bien conocidos en su momento, en especial los sieneses, que gozaban de un gran prestigio. Pese a todo, otras partes del Mediterráneo acabaron haciendo competencia a los italianos y Cataluña no se quedó atrás: las producciones catalanas fueron características al respecto por su uso de negros, rojos y blancos, junto a colores transparentes de mayor intensidad como azules, verdes o *malats* -un tipo de esmalte de tonos más o menos amarillos-.⁸⁴⁹

ENGASTADO (cast.) / ENCASTAT (cat.): Término que designaba un tipo de técnica para engastar las piedras preciosas en el oro y la plata. Hasta el siglo XIV las piedras se cortaban en cabujón para que encajaran en el metal. Posteriormente en el Renacimiento se engastaban mediante uñas soleadas alrededor del anillo.⁸⁵⁰

FILIGRANA (cast./cat.): Término que designa un tipo de trabajo de orfebrería que consiste en tranzar finos filamentos de metal que quedan soldados en sus puntos de contacto para elaborar un adorno.⁸⁵¹

GRABADO (cast.) / GRAVAT (cat.): Término que designaba un tipo de técnica de decoración que consistía en rayar zonas determinadas del metal para conseguir el ornamento. Esto se conseguía usando el *buril*. En el siglo XIX se mecanizó el procedimiento.⁸⁵²

GRISALLA (cast./cat.) Término que designa un tipo de técnica elaborada con esmaltes que se realizaba generalmente dando toques de gris sobre un fondo blanco. El proceso de elaboración era extremadamente entretenido y complicado.⁸⁵³

JAQUELADO (cast.): Término que designaba una forma especial de tallar las piedras en formas cuadradas.⁸⁵⁴

⁸⁴⁷ DALMASES, 2008, p. 20.

⁸⁴⁸ DALMASES, vol.1, 1992, p. 58.

⁸⁴⁹ DALMASES, vol.1, 1992, p. 58.

⁸⁵⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 103.

⁸⁵¹ CORADESCHI, 1993, p. 189.

⁸⁵² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 152

⁸⁵³ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 154. Sobre una superficie de metal se aplicaba una capa de esmalte oscuro, se cocía, se aclaraba con esmalte blanco o transparente, se introducía en el horno de nuevo, se realizaban unos dibujos que consistían generalmente en figuras en tonos grises, negros y blancos que parecían estar en relieve.

⁸⁵⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 172.

LABRADO (cast.)/ LABRAT (cat.): Término que designa un tipo de técnica que se usa para la elaboración de relieves hechos a través del revés de la pieza.⁸⁵⁵

LAPIDACIÓN (cast.): Término que designa la técnica de cortar las piedras preciosas. Este tipo de proceso requería de una gran pericia ya que el artesano debía entrever cual era la forma de corte mas adecuada en función de la forma que tenía la gema en bruto, a tal nivel que de no hacerse bien podía arruinar la pieza.⁸⁵⁶

LIMADO (cast.) / LLIMAT (cat.): Término que designaba un tipo de técnica final usada por los joyeros que unificaba las superficies de las piezas.⁸⁵⁷

PERLADO (cast.) / PERLAT (cat.): Término que designaba un tipo de ornamentación con perlas que se colocaban en la pieza de forma continuada o ininterrumpida. Era muy común en los bordes y orlas.⁸⁵⁸

REPUJAR (cast.) / REPUSSAR (cat.): Término que designa una técnica para decorar en frío trabajos en oro o plata. Para ello se usaba el martillo o punzón.⁸⁵⁹

SOLDADURA (cast./cat.): Término que designa un tipo de técnica que se usa para ensamblar elementos dentro de una misma joya.⁸⁶⁰

TALLA (cast./cat.): Término que designa el proceso mediante el cual se da forma a una piedra preciosa o gema con el objetivo de realzar su belleza y valor.⁸⁶¹

LA ELABORACIÓN PERSONALIZADA, LA INSIGNIA DEL MOMENTO.

Una de las novelas en las que más referencia se hace a las joyas es la de *Curial e Güelfa*. En esta novela se nos hacen muchas descripciones de piezas realmente fastuosas y algunas de ellas son de confección por encargo. Una de estas piezas es el reliquiario personal que manda realizar Curial para proteger la primera carta que recibe de Güelfa. La novela nos lo describe así:

“...plegà-la en un plec molt estret e, lligada ab fils d’or e de seda burrella e nera, la’s penjà al coll. E d’aquí avant, feta-la encastar en un lleó d’or ab

⁸⁵⁵ CORADESCHI, 1993, p. 189.

⁸⁵⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 184-185.

⁸⁵⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 187.

⁸⁵⁸ CORADESCHI, 1993, p. 189.

⁸⁵⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 267.

⁸⁶⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 274.

⁸⁶¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 282.

*moltes pedres precioses e perles grosses orientals, l'aportava tots temps penjada davant lo pit. En tal **reliquiari** fonc mesa la primera lletra que Curial hac de la Güelfa*⁸⁶²

PIEDRAS Y GEMAS:

Como ya se ha apuntado, las piedras y las gemas en la Edad Media tenían una gran importancia, muchas de ellas además se relacionaban directamente con estados de ánimo, poderes específicos o incluso cualidades. Encontramos un ejemplo de ello:

*“D'un bell joiell, senyor, tinc inventiva: per a l'engast prenc l'habitable terra; serán safir e perla; per diamà estarà la temprança; per bell robí la qui té balança, ...estareu vos per resplendent carboncle...”*⁸⁶³

ÁGATA (cast.) ÀGATA (cat.): Término que se usa para designar una variedad de calcedonia, que se caracteriza por tener un color falseado formado por bandas intercaladas cuyas diferencias varían en función de la transparencia y el color de la piedra. Se sabe que fue usada ampliamente en Egipto y Roma.⁸⁶⁴ Durante la Edad media fue usada como un amuleto o talismán.

Se decía de esta piedra que debía ser engastada sobre una hoja de *solgira* (girasol) para que diera sus propiedades adecuadamente. Se creía que daba fortaleza a quien la llevaba e incluso que si era casto podía conferirle el poder de no ser visto.⁸⁶⁵

ALABASTRO (cast.)/ ALABASTRE (cat.): Término procedente del latín *alabastrum*, que designa una variedad de piedra blanca, no muy dura, compacta, muy parecida al mármol por su aspecto translúcido, que se ha usado en muchas ocasiones para elaborar escultura.

Del alabastro se decía que podía ser usado contra las afecciones oculares y contra cualquier tipo de enfermedad si era pulverizado y administrado con agua en forma de colirio. Con esta piedra se elaboraba un tipo de ungüento también llamado *alabastrum*, que se colocaba en las heridas con la creencia de que las sanaría y de que también templaría los nervios.⁸⁶⁶

ALCTORI (cat.): Término que designaba una piedra desconocida que aparece en un lapidario catalán. Se decía de esta piedra que el que la llevaba en la batalla no podía ser vencido. Se creía además que colocarla bajo la lengua quitaba la sed, que ayudaba a su poseedor a conservar las riquezas y el amor de su esposa, pero debía ser llevada en secreto.⁸⁶⁷

AQUILINA (cat.): Término que designaba un tipo de piedra desconocida mencionada en lapidarios que acabó derivando en un nombre propio de mujer⁸⁶⁸. Se decía de la aquilina que tenía

⁸⁶² ANÒNIM, 1979, p. 53.

⁸⁶³ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 28.

⁸⁶⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 12, 13.

⁸⁶⁵ GILI, (publicació on-line), p. 5.

⁸⁶⁶ GILI, (publicació on-line), p. 12.

⁸⁶⁷ GILI, (publicació on-line), p. 9.

⁸⁶⁸ D.I.EC.

propiedades especiales y adecuadas al ser femenino. Si se llevaba colgada en una cadena de plata ayudaba a la mujer a quedar encinta y, al ser madre, la ayudaba asimismo a no quedar peligrosamente enamorada de su propio hijo. También se le atribuía la capacidad de parar los flujos de sangre y defenderse de los demonios.⁸⁶⁹

ALMANDINA: Del latín *alabandicus*, término que designa un tipo de piedra preciosa que pertenece al grupo de los granates. Como éstos, es de color granate oscuro con matices púrpura pero transparente, por lo que en ocasiones puede parecerse tremendamente al rubí. Hay una variedad con vistosas agujas de sustancias en su interior, que acaban formando estrellas de hasta seis puntas.⁸⁷⁰

AMATISTA (cast.)/ AMETISTA (cat.): Término procedente del griego ἄμείστος,⁸⁷¹ que hace referencia a un tipo de cuarzo que puede encontrarse en color púrpura oscuro o violado azulado. A veces estos colores se encuentran mezclados y con parches de color amarillo.⁸⁷² De la amatista se decía que ayudaba a conciliar un buen sueño y que protegía de los demonios, a los que hacía huir, siempre que se ayudara poniendo en su base una hoja de *aristolòquia* (aristolochia).⁸⁷³

ÁMBAR (cast.) / AMBRE (cat.): Término procedente del árabe *anbar*, que designa un tipo de piedra semipreciosa que se forma como una resina fósil que los griegos llamaban *elektron*. Su color es un amarillo de mayor o menor oscuridad, semitransparente y ligero.⁸⁷⁴

ANDALUCITA (cast./cat.): Término que designa un tipo de gema que era usada en su variante verde o verde-rojiza. Su nombre se debe a que fue encontrada por primera vez en Andalucía.⁸⁷⁵

AZABACHE (cast.)/ ATZABETJA (cat.): Término procedente del árabe *az zabaja*,⁸⁷⁶ que designa una piedra variedad del lignito duro, de un negro denso y sin transparencia, pero brillante. Se menciona en algún documento catalán:

“Un collaret de dona... de *atzebege negre*” (doc. a. 1430 ap. Aguiló Dicc.)

De esta piedra se decía que las mejores eran las procedentes de Gran Bretaña. Se le atribuían poderes mágicos contra el mal de ojo, por lo que se recomendaba que la llevaran los niños.⁸⁷⁷

⁸⁶⁹ GILI, (publicació on-line), p. 11.

⁸⁷⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 17.

⁸⁷¹ D.I.E.C.

⁸⁷² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 18.

⁸⁷³ GILI, (publicació on-line), p. 8.

⁸⁷⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 19.

⁸⁷⁵ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 19.

⁸⁷⁶ D.I.E.C.

⁸⁷⁷ GILI, (publicació on-line). p. 11.

BALAJE (cast.)/ BALAIX (cat.): Término procedente del árabe *balāḥ*,⁸⁷⁸ que se usaba para referirse a una variedad del rubí, perteneciente a la familia geológica de las espinelas,⁸⁷⁹ que poseía un color rojo pálido muy característico.⁸⁸⁰

“En cascun troç ha... un *balai*x ab VIII perles, ... Ha en los tres *balai*xs e dos safir e un maragde”

“*Quatre balax*es y quatre çafirs” (Inventario del principe de Viana)

“De perles guarnit, *balays* e robins”

“Un codol de *balai*x encastat en una forma de castañilla” doc. a. 1410⁸⁸¹

En la novela *Tirant lo Blanc* se menciona un *balai*x de gran calidad:

“Era vengut allí un lapidari de la gran ciutat de Domàs e d’Alcaire, qui portaba moltes joies per a vendre, en especial portaba un *balai*x molt gran e fi, del cual demanava seixanta milia ducats”⁸⁸²

En *Curial e Güelfa* también se menciona:

“...havia en torn a les falde de la roba abres amb les rails, lo tronc e tots los rams de perles, les fulles batents totes d’or fi, e lo fruit, que ern mores, era compost de maragdes, *balai*xos e safirs molt preciosos...”⁸⁸³

Se creía que anulaba los venenos y que ayudaba a aquel que la llevaba a promover la paz entre los amigos y resistir a la lujuria. También se decía que se debía engastar en oro para aumentar sus cualidades.⁸⁸⁴

BASALTO (cast./ BASALT (cat.): Término, procedente del latín *basaltes*,⁸⁸⁵ que designa un tipo de piedra volcánica de color gris oscuro o negro que en origen fue muy usada en la joyería egipcia.⁸⁸⁶

BERILO (cast.) /BERIL (cat.): Término procedente del latín *beryllus*,⁸⁸⁷ que designaba una piedra mineral compuesta de silicato de berilio y silicato de aluminio, que era entendida como una variedad de la esmeralda.

Se decía del berilo de color azul claro que era suficientemente poderoso como para que el agua en la que fuera lavado pudiera curar fiebre, suspiros e incluso el dolor de hígado. Llevado adecuadamente, engastado en oro fino y teniendo en su base una hierba llamada sabina, concedía honor y benevolencia a aquellos que la llevaban. Este tipo de berilo se diferenciaba del amarillo, que según se creía promovía la paz entre esposos y daba buen carácter a los hombres siempre y cuando se pusiera en su base una hoja de *ginebre* (enebro).⁸⁸⁸

⁸⁷⁸ D.I.E.C.

⁸⁷⁹ <http://dlc.iec.cat/results.asp>

⁸⁸⁰ <http://www.diccionari.cat/>

⁸⁸¹ D.I.E.C

⁸⁸² MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 198.

⁸⁸³ ANÓNIM, 1979, p. 54.

⁸⁸⁴ GILI, (publicació on-line), p. 4.

⁸⁸⁵ D.I.E.C.

⁸⁸⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 31

⁸⁸⁷ D.I.E.C.

⁸⁸⁸ GILI, (publicació on-line), p.5

CALCEDONIA (cast.)/ CALCEDÒNIA (cat.): Término procedente del latín *chalcedonia* (petra),⁸⁸⁹ que designa una variedad criptocristalizada del cuarzo. Tiene un tono uniforme, aunque con bandas internas en algunos ejemplares. Es una piedra porosa que puede ser teñida para modificar o realzar su propio color.⁸⁹⁰ De la calcedonia se decía que daba gracia a quien la llevara y que debía ser engastada en una hoja de *moraduix* (mejorana).⁸⁹¹

Entre sus diferentes tipologías encontramos: ágata, sardonida, sarda, cornalina y ónice. Además, era una piedra que fue usada para elaborar *paternosters* (rosarios):

*“e en l'altra mà portaba uns paternosters de caledònies, e al coll portaba una grossa cadena d'or”*⁸⁹²

CARBUNCLO (cast.)/ CARBONCLE (cat.): Término procedente del latín *carbunculum*,⁸⁹³ es una variedad del rubí que se cortaba de una manera específica por dentro. En la Edad Media fue una de las piedras más apreciadas, se decía que tenía más claridad que ninguna otra y que permitía estar con ella en una habitación oscura sin necesidad de más luz que la propia piedra. Además se decía que, por sus aptitudes excepcionales, reunía las propiedades de todas las demás piedras.⁸⁹⁴ Rois de Corella decía sobre él:

*“...però jo viu (vaig veure) mon lluminós carboncle, ab gran repòs, en mans del qui amava...”*⁸⁹⁵

Y después añade:

*“...llum d'aquest món, del cel lluent carboncle”*⁸⁹⁶

*“...lo qual sentí l llum del ver carboncle ...”*⁸⁹⁷

En la gran mayoría de menciones literarias de este tipo se habla del carbunclo con una admiración absoluta, reuniendo más menciones que incluso el diamante.

CERANNITA (cast./cat.): Término que designaba una piedra mencionada en lapidarios catalanes medievales. Es probable que fuera una forma particular de llamar a la piedra actualmente conocida como *cianita*. Se trata de una piedra simbólica que, según ciertas creencias, procedía de los rayos. Quizás por ese paralelismo con la fuerza del rayo se decía que aquel que la llevara no sería vencido en la batalla. También se creía que concedía a quien cantaba una voz placentera y suave. Las que eran parecidas al cristal proceden de Gran Bretaña y las rojas de España.⁸⁹⁸

⁸⁸⁹ D.I.E.C.

⁸⁹⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 42.

⁸⁹¹ GILI, (publicació on-line), p. 9.

⁸⁹² MARTORELL, vol. I, 1984, p. 114.

⁸⁹³ D.I.E.C.

⁸⁹⁴ GILI, (publicació on-line), p. 10.

⁸⁹⁵ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 25.

⁸⁹⁶ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 44.

⁸⁹⁷ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 47.

⁸⁹⁸ GILI, (publicació on-line). p. 10.

CORNALINA (cast./cat.): Término procedente del latín *cornus*, que designa un tipo de ágata de color rojizo que todavía en la actualidad es muy usada en joyería.⁸⁹⁹ Los lapidarios atribuían a esta piedra la capacidad de estancar la sangre de todo miembro del cuerpo, así como detener los flujos de sangre como los de la nariz.⁹⁰⁰

CRISTAL DE ROCA (cast)/ CRISTALL DE ROCA (cat.): Término, procedente del latín *crystallum*,⁹⁰¹ que define una variedad del cuarzo. Se menciona en Cataluña durante la Edad Media.

“Una spiga d'argent daurada ab son *crestay*” doc. a. 1415⁹⁰²

Se decía de ella que tenía la virtud de proteger a los marineros contra los malos vientos y los malos espíritus. Se le atribuía la capacidad de revelar verdades ocultas a través de los sueños si se llevaba puesta mientras se dormía. Además, estaba entre aquellas piedras que se recetaban bebidas en polvo a las nodrizas, bajo la creencia de que hacía aumentar el flujo de leche. A diferencia de otras piedras se recomendaba engastarla en plata colocando en la base de su encajadura una hoja de *fonoll* (hinojo).⁹⁰³

CRISÓLITA (cast.)/ CRISÒLITA (cat.): Término procedente del griego χρυσόλιθος,⁹⁰⁴ que designa una piedra preciosa generalmente de color verdoso y dorado. De la crisólita se decía que aportaba fortaleza al corazón y que espantaba a demonios y fantasmas. Se decía que debía ser engastada en oro fino colocando en su base una hoja de *satureja* (ajedrea).⁹⁰⁵

DIAMANTE (cast.)/ DIAMANT (cat.): Término procedente del latín *diamas*,⁹⁰⁶ que designa un tipo de piedra preciosa formada del carbono puro cristalizado. Es la sustancia más dura conocida y la más valorada en la joyería, ya que por su alto índice de reflexión de la luz produce un efecto brillante altamentepreciado.⁹⁰⁷ En la literatura catalana medieval se hallan muchas referencias al diamante:

“e, finalment jo coneixia ben que en lo teu cor de dura pedra era esculpit ab punta de *diamant* tot lo contrari.”⁹⁰⁸
“...bastó que davant la lloja de la reina era plantat, en lo qual era penjat un restell d'or ab moltes perles e *diamants*, lo qual era atorgat en pris a aquell qui mills ho faria en aquelles vespres”⁹⁰⁹

En la novela *Tirant lo Blanc* se habla del precio que podía llegar a tener una de estas piedras:

“e la senyora li doná un *diamà* de vàlua de vint-e- cinc ducats.”⁹¹⁰

⁸⁹⁹ http://www.gemsbrokers.org/piedra_preciosa/piedra_y_gemologia/cornalina_gemologia.htm

⁹⁰⁰ GILI, (publicació on-line). p. 10.

⁹⁰¹ D.I.E.C.

⁹⁰² D.I.E.C.

⁹⁰³ GILI, (publicació on-line). p. 5.

⁹⁰⁴ D.I.E.C.

⁹⁰⁵ GILI, (publicació on-line). p.8

⁹⁰⁶ D.I.E.C.

⁹⁰⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 88.

⁹⁰⁸ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 194.

⁹⁰⁹ ANÒNIM, 1979, p.330

⁹¹⁰ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 312.

Del diamante se decía que quien lo llevaba no podía ser vencido por sus enemigos en la batalla, protegía del veneno y de los hechizos. Se le atribuía la capacidad de acrecentar la fuerza de la persona que lo llevaba y de mantener sus miembros sanos, así como favorecer la devoción adecuada a Dios. La ubicación en el cuerpo también era entendida como una forma natural de potenciar estos poderes: debía colocarse en la parte *sinistra* del cuerpo, es decir la izquierda. Debía ser engastado únicamente en hierro o en oro y finalmente en el momento de dejarlo sobre la mesa se tenía la creencia de que para conservar sus poderes debía reposar sobre una hoja de *elèbor* (eléboro), que era considerada la hierba más fuerte del mundo, en paralelo a la fortaleza de esta piedra preciosa.⁹¹¹

ESMERALDA (cast.)/ MARAGDA (cat.): Término procedente del latín *smaragdu*,⁹¹² que designa un tipo de piedra preciosa rara y valiosa, procedente del berilo, de color verde claro u oscuro. Se diferencia de otras piedras como el zafiro en el hecho de que la luz no le afecta.⁹¹³ Hay piedras similares aunque de menor calidad como: el corindón verde, la turmalina, el crisolito y la hiddenita.

Se decía de esta piedra que si era lavada con vino o con aceite adquiriría un mejor color. Además, se decía que mágicamente podía conferir a quien la llevara riquezas, fama, alegría e inmunidad a la angustia, así como reducción de la fiebre y la lujuria. Decían además que era necesario engastarla en oro sobre una hoja de salvia para que conservara sus propiedades.⁹¹⁴ Rois de Corella menciona a una dama que la lleva cuando dice:

“...en lo dit quart tenint un *esmaragde*, i, en l'altra mà, un ram de agnus
castus.”⁹¹⁵

HELIOTROPO (cas.)/ HELIOTROP (cat.): Término procedente del latín *heliotropium*,⁹¹⁶ que designaba una calcedonia de color verde oscuro con manchas rojas. Se decía de esta piedra que si se colocaba en un vaso de agua y se exponía al sol en poco tiempo calentaba el agua. Además, se consideraba entre sus poderes mágicos el permitir a quien la llevara la capacidad de adivinar cosas, una buena fama y la protección del veneno. Los lapidarios decían que si llevando esta piedra alguien sostenía con la mano la planta llamada *eliotropia* (*heliotropo* o *heliotropo*), la piedra en combinación le confería invisibilidad. Se tenía que engastar en oro fino. En la base de su engaste debía colocarse dicha planta.⁹¹⁷

HEMATITA (cast./ cat.): Término que designaba un mineral de aspecto metalizado compuesto de óxido férrico que en la antigüedad fue usado para la producción de espejos, como los hallados en las tumbas egipcias. Se decía de esta piedra que si se frotaba con agua ésta adquiriría el color de la sangre. Además se recomendaba beberla pulverizada para combatir los flujos de sangre.⁹¹⁸

⁹¹¹ GILI, (publicación on-line), p. 4.

⁹¹² D.I.E.C.

⁹¹³ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 111.

⁹¹⁴ GILI, (publicación on-line), p. 6.

⁹¹⁵ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 15.

⁹¹⁶ D. I. E.C.

⁹¹⁷ GILI, (publicación on-line), p. 10.

⁹¹⁸ GILI, (publicación on-line), p. 11.

JACINTO (cast.)/ JACINT (cat.): Término procedente del latín *hyacinthus*,⁹¹⁹ que designa un tipo de piedra preciosa también conocida como silicato de circonio, que acostumbra a mostrar muchos colores pero más frecuentemente un amarillo rojizo. Se lo conoce además como uno de los minerales más antiguos de la Tierra, está considerado común y ampliamente como una piedra preciosa y se usa desde la antigüedad. Ya se encontraba entre las doce piedras que la biblia menciona en el *efod* del Sumo Sacerdote. En muchas ocasiones se ha usado como sustituto del diamante, pero cambia de color, o lo pierde si es sometido a calor.

Del jacinto se decía durante la Edad Media que cambiaba el color en función de las nubes y que además concedía una ruta segura al viajero que lo llevara. En otras regiones también se llegó a decir de él que facilitaba el sueño y protegía de los demonios.⁹²⁰ Se decía de ella que daba gracia a los hombres y los protegía del veneno. Debía además engastarse en oro y en la base de la piedra debía colocarse una hoja de *seldònia* (*celdònia* o *celedonia*) para que conservara sus propiedades.⁹²¹

En la Edad Media se lo conocía también en castellano como “yargonza” y en catalán *girgonça*. Se menciona en el lapidario del rey Alfonso X⁹²² y en el lapidario del siglo XV editado por Joan Gili.

JADE (cast) / SADA (cat.ant.): Término que designa un tipo de piedra porosa utilizada como roca decorativa o para elaborar adornos desde hace más de 5.000 años. Dura y resistente, generalmente aparece en tonos verdosos y siempre ha sido usada a modo de talismán. De ésta piedra se decía que daba un sueño plácido a aquellos que la llevaban, pues hacía cesar los malos pensamientos dando alegría a la persona que lo llevaba, concediéndole suavidad de carácter y juicio.⁹²³

JASPE (cast.)/ JASPI (cat.): Término procedente del latín *iaspis*,⁹²⁴ que designa un tipo de piedra opaca, variedad del ágata, también conocida en tierras catalanas como *lapis*. Es de grano fino y muy maleable, permite ser pulida con gran finura.

Se decía que, si un jaspe era verdadero y puro, al colocarlo sobre una mesa que tuviera venenos podía anularlos. También se tenía la creencia de que podía estancar la sangre de los miembros humanos. Se apreciaba por ello especialmente el jaspe “gotado” o salpicado de colores rojos, ya que se creía que estas gotas de color cambiarían su color intercambiándose por el veneno, o protegiendo contra los fantasmas. También se le atribuía capacidades abortivas y/o anticonceptivas en las mujeres, así como alivio de los dolores posteriores al parto. Se decía que para conservar sus propiedades debía engastarse en plata poniendo en la base de la piedra una hierba llamada *plantatge* (plantago).⁹²⁵

MARCASITA (cast.): Término procedente del árabe *marcaxita*, que designaba un tipo de mineral derivado de la pirita, con la que comparte un aspecto muy semejante de cristales tubulares. Es una

⁹¹⁹ D.I.E.C.

⁹²⁰ http://www.gemsbrokers.org/piedra_preciosa/piedra_y_gemologia/circon_mitos.htm

⁹²¹ GILI, (publicació on-line), p.5, 6.

⁹²² https://archive.org/stream/lapidariodelreyd00alfo/lapidariodelreyd00alfo_djvu.txt

⁹²³ GILI, (publicació on-line), p. 10.

⁹²⁴ D.I.E.C.

⁹²⁵ GILI, (publicación on-line), p. 5.

pedra usada desde el paleolítico. De este tipo de piedra decían los lapidarios que tenía tantas propiedades que no se podían combinar recetas de alquimia sin ella. Se decía que debía ser llevada envuelta en un paño amarillo de *sendat* y debía ser colocada en la parte derecha del cuerpo.⁹²⁶

MAGNET (cat.): Término procedente del latín *magnēte*,⁹²⁷ que se usaba para designar un tipo de piedra, conocida actualmente como imán, que tiene la propiedad de atraer el hierro. También llamada *diamat*, se decía de ella que tenía un color *ferré*, probablemente parecido al del hierro. Se la define como zafiro en el lapidario encontrado por Joan Gil, así que es probable que fuera una tipología específica de este tipo de piedra con la que compartía la necesidad de ser engastada en oro. Para que conservara sus cualidades se debía poner en su base la hierba llamada *malrubí blanch* más comúnmente llamada *prassig* (marrubio).⁹²⁸

LAPISLÁZULI (cast.) / LAPISLÀTZULI (cat.): Término que designa un tipo de piedra semipreciosa masiva característica por su intenso color azul, a veces salpicado de motas blancas. Este tipo de piedra acostumbraba a cortarse en plano y no en facetas ya que no dispone de transparencia, sino que es mate. En la antigüedad se denominaba también zafiro.⁹²⁹

OJO DE BUEY (cast.) / LENGUA DE BOU (cat.): Tipo de piedra semipreciosa que se decía era muy apreciada por los hijos de Israel en la antigüedad.⁹³⁰

ÓNICE (cast.) / ÒNIX (cat.): Término procedente del latín *onyx*,⁹³¹ que designa una variedad de calcedonia extremadamente porosa que se compone en capas rectas y paralelas de tonalidades blancas y negras. Esta calidad lo convirtió en uno de los materiales favoritos para la elaboración de camafeos. Su porosidad también produjo que en muchas ocasiones fuera tintada de forma artificial.⁹³²

El ónix es la única piedra que se menciona por sus efectos mágicos negativos sobre el ser humano, ya que se dice de ella que podía producir en los que la llevaban fuertes pesadillos. Pese a todo daba valentía y coraje a quién la llevara y además protegía frente a los demonios. Se decía, por último, que debía ser engastada con una hierva llamada *margor* (*amargon* o *amargot*).⁹³³

OPAlescencia (cast.): Término que designa un tipo de efecto propio de ciertas piedras, como la calcedonia o algunos ópalos, que consiste en una luz interior blanca o lechosa.⁹³⁴ Ejemplares de las llamadas “piedras de luna” con opalescencia interior:

⁹²⁶ GILI, (publicación on-line), p. 12.

⁹²⁷ D.I.E.C.

⁹²⁸ GILI, (publicación on-line), p. 6.

⁹²⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 185.

⁹³⁰ GILI, (publicación on-line), p. 11.

⁹³¹ D.I.E.C.

⁹³² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 215.

⁹³³ GILI, (publicación on-line), p. 9.

⁹³⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 215.

- **ÓPALO (cast.) / ÒPAL (cat.):** Término procedente del latín *opālus*, que designa un tipo de piedra preciosa que se caracteriza por tener una mezcla de colores prismáticos en tonalidades realmente delicadas cuando le daba la luz.

Existen dos tipologías básicas:

1. El ópalo precioso: más noble, con una iridiscencia especial que impide que se pueda calentar ante el peligro de que pierda el efecto de aguas y los colores.
2. El ópalo común: con un aspecto blanco-lechoso.⁹³⁵

OBSIDIANA (cat./cast.): Término que designaba un tipo de piedra oscura, generalmente negra y opaca, que se forma a partir de la lava volcánica solidificada.⁹³⁶

RUBÍ (cast.)/ ROBÍ (cat.): Término latino medieval, *rūbīnus*,⁹³⁷ que designa un tipo de piedra preciosa característica por su color rojo o rojo oscuro. Pese a todo la presencia del óxido de plomo en este tipo de piedra puede alterar este color dándole un color púrpura.⁹³⁸

En Cataluña también se la denominaba *carbonella*, debido a la comparación que se hacía de su color con el rojo intenso del carbón cuando estaba en vivas brasas. Quizás por ese paralelismo se decía de ella que era una piedra de sol, que hacía crecer las riquezas y el honor de aquellos que la llevaban.

La documentación nos habla de su uso durante la Edad Media. Se mencionan ejemplos como el del *argenter* Francesc Clotes, documentado entre 1462 y 1467, que reconoció deber 8 florines de oro de Aragón por cuatro rubíes y una turquesa engastados en oro.⁹³⁹

“*Un gros robí y un diamante*” (Inventario del príncipe de Viana)⁹⁴⁰

Era una joya propia de armadura de rey y de barones, y se aconsejaba colocarla en la parte derecha del cuerpo. Para conservar sus propiedades mágicas decían que debía engastarse en oro fino y en caso de dejarla sobre alguna superficie, apoyarla sobre una hoja de *sitoval*, también llamada *terra major* (cedoaria).⁹⁴¹

TOPACIO (cast.) / TOPAZI (cat.): Término que designa un tipo de gema amarilla o anaranjada que puede colorearse también en rosas, verdes y azules claros o marrones. Se caracterizaba por su dureza que produce que se rompa fácilmente. Con el calor puede perder su color.⁹⁴²

Se creía que protegía contra el mal de las hemorroides y de las verrugas (*fits*). El topacio también se encontraba entre el tipo de gemas que eran bebidas a modo de medicina para combatir la peste. De él se decía que, si en una escudilla o en una taza de plata limpia y sin polvo se pulverizaba adecuadamente, la persona que comenzara a sentir los efectos de la peste debía beberlo con prontitud

⁹³⁵ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 215.

⁹³⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 220.

⁹³⁷ D.I.E.C.

⁹³⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 270-271.

⁹³⁹ DALMASES, vol. II, 1992, p. 54.

⁹⁴⁰ D.I.E.C

⁹⁴¹ GILI, (publicación on-line), p. 4.

⁹⁴² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 298.

mezclado con agua, para que la enfermedad no se extendiera a todo el cuerpo. Se decía que debía ser engastado en oro fino poniendo en la base de la engastadura una hierba llamada *rementeola* (calamenta).⁹⁴³ De su uso en el siglo XV habla la documentación, por ejemplo el encargo que el cardenal Mendoza hizo a Miquel Oller en 1481; entre otras piezas le encargaba una cruz pequeña con perlas y un topacio.⁹⁴⁴

TURMALINA: Término procedente del francés *tourmaline*,⁹⁴⁵ que designa un tipo de gema cuya principal característica es su brillo tornasolado en todas las variedades de coloree en las que puede aparecer.⁹⁴⁶

TURQUESA (cast./ cat.): Término que designa un tipo de gema de un color azulado verdoso o verdoso grisáceo. Es de apariencia opaca y acostumbra a cortarse en cabujón. La mejor calidad se caracteriza por un azul extremadamente intenso.⁹⁴⁷

“*Hun fermall hon ha quatre perlas grossas e hun granat e huna turquesa*”, doc. a. 1478⁹⁴⁸

De la turquesa se decía que alegraba la vista y confortaba el estomago, que protegía de malos tiempos, nubes y vientos indeseados. Se decía que protegía contra maleficios y que debía engastarse en oro con una hoja de *poliol* (poleo) en su base. Se creía además que tenía el poder de absorber los golpes de aquel que la llevaba: si la persona se caía, la turquesa se rompía tantas veces como huesos se hubiera roto la persona de no llevarla.⁹⁴⁹

ZAFIRO (cast.) /SAFIR (cat.): Término procedente del latín *saphirus*,⁹⁵⁰ que designa un tipo de piedra preciosa característica por su color azul intenso. Hay pese a todo variedades de zafiro que no son de este color, a los que se designa como “zafiros de fantasía”.⁹⁵¹

Gracias a la documentación de la época podemos hacernos una idea de lo que este tipo de piedra costaba. En 1420 el *argenter* Marc Canyes, documentado de 1399 a 1436 y que había trabajado ya para la catedral y para la Casa de la Ciutat de Barcelona, reclamaba a Pere Portell –otro *argenter* de Barcelona–, a través de Bernat Llopart, que le pagara los 50 florines que le debía por razón de la adquisición de un zafiro.⁹⁵²

Esta era al parecer una de las piedras más valorada por sus poderes mágicos ya que tenía propiedades tanto físicas como psíquicas y en muchos textos es mencionada junto a la esmeralda y otras

⁹⁴³ GILI, (publicación on-line), p. 8.

⁹⁴⁴ DALMASES, vol. II, 1992, p. 109.

⁹⁴⁵ D.I.E.C.

⁹⁴⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 300.

⁹⁴⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 300.

⁹⁴⁸ D.I.E.C.

⁹⁴⁹ GILI, (publicación on-line), p. 10.

⁹⁵⁰ D.I.E.C.

⁹⁵¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 300.

⁹⁵² DALMASES, vol. 2, 1992, p. 48.

piedras.⁹⁵³ Respecto a las propiedades psíquicas, se consideraba que tenía la capacidad de influir positivamente sobre los sentimientos de las personas que rodeaban al portador. El zafiro promovería que sus peticiones fueran aceptadas, eliminaría envidias, promovería la paz y protegería frente al arte de la nigromancia o el mal de ojo.

Físicamente se creía que el zafiro no solamente favorecía la salud de los miembros, sino que curaba enfermedades de corazón, dolores de garganta, heridas (si se colocaba sobre ellas), del calor ambiental, así como de la excesiva sudoración.

Se decía que debía ser engastada en oro fino y que en la base del engaste podía colocarse una hoja de dos hierbas distinta, la llamada *malrubí blanc* (marrubia) y otra llamada *prasig* para potenciar sus efectos o evitar que se perdieran.⁹⁵⁴

METALES:

LATÓN (cast.)/ LLAUTÓ (cat.) Término del árabe *lātūn*,⁹⁵⁵ que designaba uno de los materiales más usados en la orfebrería catalana del siglo XV, una aleación de cobre y zinc. Por su facilidad de trabajo y por la belleza de sus acabados, aunque estos fueran entendidos como trabajos menores, conseguían un efecto parecido al oro y la plata a un coste más asequible.⁹⁵⁶

ORO: Término procedente del latín *aurum*,⁹⁵⁷ que designa un metal amarillo considerado como el más precioso y noble en el mundo de la joyería, así como el más puro.⁹⁵⁸ Entre sus tipologías se encuentra el *oro blanco*, mezclado con plata, el oro verde, una aleación que consta en un 70% de oro y un 30 % de plata, y el oro *barbarí*, término que designa el oro falso que era usado también en la corte. Este tipo de término se usó también para designar las pieles ordinarias.⁹⁵⁹ Se ha de admitir que desde el siglo XIII al XV la línea general dentro de la orfebrería catalana era que el oro se usaba únicamente para piezas excepcionales presentes en los tesoros reales, tesoros catedralicios o posesiones del patriciado urbano de la época.

Con el tiempo, y dadas las circunstancias económicas, la plata fue sustituyendo al oro ampliamente, no solamente por su mayor accesibilidad económica sino también por su abundancia en la naturaleza y por su capacidad de dureza a través de aleaciones más que aceptables con otro tipo de metales.⁹⁶⁰

⁹⁵³ MARANGES, 1991, p. 126.

⁹⁵⁴ GILI, (publicació on-line), p. 4, 5, 12.

⁹⁵⁵ D.I.E.C.

⁹⁵⁶ DALMASES, 1992, vol 1, 1992, p. 57.

⁹⁵⁷ D.I.E.C.

⁹⁵⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 216.

⁹⁵⁹ MARANGES, 1991, p. 126, 127.

⁹⁶⁰ DALMASES, 2008, p. 19.

PLATA (cast./cat.) / también ARGENT (cat.): Término procedente del latín hispánico *platta*, que designa un tipo de metal blanco dúctil y maleable, que pesa más que el cobre y es más claro que el oro.⁹⁶¹ En época gótica la plata sobredorada sustituyó casi permanentemente al oro que, pese a haber sido predominante en épocas anteriores, quedó relegado a piezas muy específicas, como las coronas de rey. La plata, en cambio, podía combinarse en aleación con materiales como el cobre, dando como resultado una mezcla de dureza adecuada que permitía un buen trabajo.⁹⁶²

Tipologías de plata: plata blanca (cast.) / *Argent blanc* (cat.). Esta terminología correspondía a un tipo de aleación que todavía desconocemos. Plata dorada (cast.)/ *Argent daurat* (cat.), posiblemente un tipo de aleación con oro.⁹⁶³

OTROS MATERIALES:

CORAL (cast.) /CORALL (cat.): Término procedente del latín *cōrallium*,⁹⁶⁴ que designa el material orgánico que se extrae de los corales, invertebrados marinos que viven en colonias. Su color puede variar desde el blanco hasta el rosa pálido o el rojo óxido. Fue usado desde la antigüedad a modo de amuleto como protección frente a los hechizos. En el siglo XIV se comenzó a usar para la elaboración de crucifijos.⁹⁶⁵

“Hun rastret de coralls menuts ab vna justina ”, doc. a. 1443

Prenets coral blanch tres o quatre onces, e fes-ne pólvora per si”, recepta del segle XV

“Per una altra pólvora cordial entre dos corals ”, doc. a. 1474⁹⁶⁶

Se sabe que Barcelona controlaba buena parte del comercio de coral. Llegado el siglo XV, si bien Cadaqués y Empúries habían sido harto conocidas durante toda la Edad Media como zonas importantes de extracción, su coral ya estaba agotado, hasta tal punto que el gobierno catalán pidió permiso para recogerlo en aguas de Cerdeña, desde donde se llevaba a Barcelona para ser trabajado.⁹⁶⁷ Pese a todo, la mayoría del coral trabajado en tierras catalanas no era para el comercio propio sino para ser exportado al exterior, principalmente a Saboya y Flandes.⁹⁶⁸

Del coral se decía que poseía propiedades para proteger a los marinos de la tempestad, el viento de lluvia o los rayos, así como de los demonios. Se le atribuían además propiedades vigorizantes para los árboles, que se rociaban con el material pulverizado, así como la capacidad de dar buenos comienzos y buenos finales a los proyectos y planes.⁹⁶⁹

⁹⁶¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 253.

⁹⁶² DALMASES, vol.1,1992, p. 57.

⁹⁶³ MARANGES, 1991, p. 128.

⁹⁶⁴ D.I.E.C.

⁹⁶⁵ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 72.

⁹⁶⁶ D.I.E.C

⁹⁶⁷ CARRÈRE, CLAUDE. *Barcelona 1380-1462: Un centre econòmic en època de crisi*, vol. 1 , ed. Curial, Barcelona, 1977, p. 390.

⁹⁶⁸ CARRÈRE, vol. 1, 1977, p. 424-441.

⁹⁶⁹ GILI, (publicación on-line), p. 9.

ESMALTE (cast.) / ESMALT (cat.): Término procedente del germánico *smalts*, que designa un tipo de sustancia que se puede vitrificar para ser colocada sobre un sustrato metálico. Para su elaboración se compraban los materiales en trozos que luego se trituraban y pulverizaban. Dado que los esmaltes entre sí no podían mezclarse se requería de una gran cantidad de colores base para elaborar los trabajos. La forma más simple de este tipo de trabajo era el vítreo.⁹⁷⁰

PERLA (cast./ cat.): Término procedente del latín *pĕrna*,⁹⁷¹ concreción con brillo y densidad que forman las conchas en su interior a causa de la penetración de un elemento extraño, como un cristal de arena, y que se clasifica entre las piedras y materiales preciosos.⁹⁷²

La documentación del siglo XV es generosa en menciones a este bienpreciado y al amplio comercio que se hacía de ellas. En 1431, por ejemplo, Guinot de Colí nombraba a Pere Camps y Joan Ro para que recuperaran tres perlas grandes que habían sido vendidas a Francesc Salvatge, un mercader de Génova que parecía retrasarse excesivamente en sus pagos.

Las perlas eran uno de los bienes más preciados como joya, se mencionan prácticamente en todas las novelas del siglo con admiración. En ellas se buscaba generalmente que fueran grandes y claras.

En *Curial e Güelfa* encontramos entre los regalos del emperador a Curial:

“un collar d’or ab perles tan grosses que per ventura semblants no eren estades vites, e molts diamants e rubins.”

Su uso fue común no sólo en las damas sino también en los caballeros y reyes. En *Tirant lo Blanc* se describe un precioso manto forrado de martas que está trabajado con perlas, y es el manto de un rey:

*“Lo dia de sant Joan lo Rei s’abillà molt bé, ab un mante tot brodat de perles molt grosses.”*⁹⁷³

Las *perles de compte* eran un tipo de perlas finas:

*“una correja grossa d’or ab moltes perles de compte e moltes pedres precioses, la qual valia molt gran preu”*⁹⁷⁴
“No puxa portar cadena ne altre abilament o obratge de or ni perles de compte” doc. a. 1486⁹⁷⁵

- **ALJÓFAR (cast./cat):** Término procedente del árabe *aljawhar*,⁹⁷⁶ que designa un tipo de perla pequeña o el tipo de trabajo que se elaboraba con ellas. Este tipo de perlas fueron frecuentemente colocadas en bordado sobre telas de alta calidad como la blanca y la holandesa. Había dos tipos base, las “amapolas”, que eran esféricas, y las “semillas”, de forma irregular.⁹⁷⁷

⁹⁷⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 109.

⁹⁷¹ D.I.E.C.

⁹⁷² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 245.

⁹⁷³ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 73.

⁹⁷⁴ ANÒNIM, 1979, p. 54.

⁹⁷⁵ D.I.E.C.

⁹⁷⁶ D.I.E.C.

⁹⁷⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 17.

PIEZAS DE JOYERIA:

ADORNO DE SOMBRERO: Expresión que solía darse a un tipo de broche, a una variante de este, o un prendedor. Su origen se remontaba a los distintivos de plomo de los peregrinos que acabaron teniendo una función puramente decorativa.⁹⁷⁸

AGUJA (cast.) /AGULLA (cat.): Término que respondía a dos acepciones:

1. Un adorno para el cabello o los tocados que por regla general tenía forma de horquilla.
2. Una fíbula con la que se prendía la tela.

En todas sus formas en general hubo una gran variedad de diseños y formas, con variedades cilíndricas incluso, que tenían afilado un extremo y un remate en el lado contrario.⁹⁷⁹

AIRÓN (cast.): Término procedente del francés *hairón*, que se usaba para designar un adorno de plumas o algo que las imitara. Este tipo de elementos se colocaba en cascos, sombreros y tocados. En joyería también podía recibir el nombre de “procha”.⁹⁸⁰

AJORCA (cast.): Término procedente del hispánico *sórka*, a su vez procedente de *sáraka*, que significaba lazo. En castellano antiguo se usaba el término *ajaraca*, que designaba una argolla de oro, u otro metal, que las mujeres se colocaban como adornos en las muñecas, brazos o tobillos. Podían ir adornadas con esmaltes y pedrería. Se diferenciaban de lo que Cobarrubias describía como *anillas* en que eran redondas y retorcidas.⁹⁸¹ Aquellas de estilo morisco se adornaban con filigranas. Es un término propiamente español, y no sabemos si estas piezas fueron usadas por las mujeres catalanas. La probabilidad se abre al ser un complemento de estilo morisco.

ALCORCI (cast. /cat.): Término de origen árabe que designaba un adorno en forma de disco.⁹⁸² El término en catalán posee un significado diferente: una banquilla para los pies.

ALFILER (cast.): Término de origen latino que designaba un tipo de joya menos preciosa que sujetaba interiormente ciertas prendas. Pese a tener usos similares, si no iguales, las agujas eran diferentes de los alfileres: las primeras tenían un ojo en uno de sus extremos, los segundos tenían una cabeza.⁹⁸³

ALHAJA (cast.): Término de origen árabe incorporado a la lengua castellana en 1112 según Covarrubias, que se usa comúnmente como sinónimo de joyas. En realidad se usaba para designar

⁹⁷⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 12.

⁹⁷⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 13.

⁹⁸⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 14.

⁹⁸¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 14, 15.

⁹⁸² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 15.

⁹⁸³ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 16, 17.

cualquier tipo de cosa que fuera de muy alto valor y gran estima como adornos personales, pero también muebles preciosos.⁹⁸⁴

ANILLO (cast.)/ ANELL (cat.): Término procedente del latín *anĕllu*,⁹⁸⁵ que designa un aro de metal que se forma con una tira o varilla lisa o trabajada, de un material generalmente precioso, usado para adornar los dedos. Podían ir adornados y complementados con cuentas, gemas, piedras preciosas o perlas.⁹⁸⁶

Se mencionan en novelas como *Curial e Güelfa*:

*“Preses sdoncs Melchior lo jupó e l’anell, a la Güelfa se n’anà, e dix-li tot ço que havia sabut, e après mostrá-li lo jupó e l’anell.”*⁹⁸⁷

Además, los diseños podían variar:

*“E havia fet fer un anell d’or ab les armes sues e de la Comtessa, lo qual anell era feta b tal artifici que es departia pel mig restant cascuna part anell sencer, e, ab la meitat de les armes de casco, com era ajustat se mostraven totes les armes.”*⁹⁸⁸

Uno de los anillos más conocidos del siglo XV fue el del compromiso de matrimonio de la reina Isabel con Fernando. Representa una de los primeros ejemplos de sortija de compromiso en España y por las descripciones que de él tenemos se sabe que fue diseñado a imagen de los modelos italianos del momento, con un diamante tallado en punta en el centro. Gracias a inventarios como los de la reina Isabel, que realmente parece un catálogo de las piezas de joyería del momento, podemos hacernos una idea de las modas reinantes a este respecto.⁹⁸⁹

AÑAZMES (cast.): Término del castellano antiguo, que probablemente era sinónimo del árabe *ajorcas*, que se usaba para definir un tipo de aretes de oro. Visto que el vocablo procede de la exageración de la palabra “año” (así como “anillo” es el diminutivo del mismo), es posible que fuera una versión mayor. No tenemos seguridad de que fuera usado en catalán.⁹⁹⁰

ARRACADA (cast./cat.) Término procedente del árabe *al-qarrât* que designaba un tipo de aretes con un adorno colgante.⁹⁹¹

“Dues araquades ab set perles en quiscuna”, doc. a. 1443⁹⁹²

BARRUECOS (cast.): Término que designaba un tipo de perla deforme, que parecían verrugas según algunos. Este tipo de perlas acabarían siendo conocidas como *barrocas*.⁹⁹³

⁹⁸⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 17.

⁹⁸⁵ D.I.E.C.

⁹⁸⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 20.

⁹⁸⁷ ANÓNIM, 1979, p. 275.

⁹⁸⁸ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 18.

⁹⁸⁹ FERRÁNDIZ, 1943. ARBETEA, 1999, p. 190.

⁹⁹⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 22.

⁹⁹¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 22, 23.

⁹⁹² D.I.E.C

BRAZALETE (cast.) / BRAÇALET (cast.): Término procedente del francés *bracelet*, que se usa para designar un adorno del brazo. En 1490 ya se mencionan, y pese a que en la actualidad se relacionan con sexo femenino, en la antigüedad fue usado también por hombres. Tenía forma de anillo o de faja cerrada, que se colocaba por encima del brazo.⁹⁹⁴

En *Curial e Güelfa* se menciona un brazaletes masculino que tiene unas aplicaciones en forma de mensaje escrito:

“Aportava Curial al braç sinistre un *braçalet* d’or ab moltes pedres e perles, e uns lletres entorn que deien: *Ami sens amie.*”⁹⁹⁵

“Un *braçalet* de robins perles e diamants” doc. a. 1493⁹⁹⁶

Vemos pues que la moda de inscribir mensajes en los tejidos también se aplicaba a las joyas en ocasiones.

BROCAMANTÓN (cast.): Término que designaba un tipo de adorno medieval que los franceses llamaban *agrafe* y que consistía en dos partes ensamblables. Su origen se halla en la fábula clásica, así que generalmente servía para juntar dos partes de tela, como en los mantos. Tuvo muchas tipologías diferentes pero a principios del Renacimiento dejó de ser usado.⁹⁹⁷

BROCHE (cast.) / FERMALL (cat.): Término procedente del latín *firmacūlu* que designaba un tipo de joya usada desde la antigüedad, generalmente compuesta de dos partes simétricas que encajan. En un principio se usaba para los cinturones y más adelante para prendas de vestir.⁹⁹⁸

CABUJÓN (cast.): Término procedente del francés *cabochon*, que designa una piedra preciosa pulimentada pero sin tallar o también para referirse al tipo de talla que ha sido aplicada a la piedra, sea del tipo que sea.⁹⁹⁹

CADENA (cast./ cat.): Término que designa el adorno que buscaba convertir un material rígido en un objeto flexible pero fuerte, sin romperse gracias al uso de eslabones.¹⁰⁰⁰ De su uso como adorno en el siglo XV tenemos documentos como el que atestigua que Francesc Artou (1426-1460), que residía en Barcelona, recibía una carta de pago por una cadena confeccionada para Bernat Joan de Cabrera, conde de Mòdica. Por esta pieza se pagaron 523 libras, 13 sueldos y 9 dineros.¹⁰⁰¹

Que la usaban las mujeres y que era una pieza que ya se diferenciaba del collar lo vemos en la mención que hace de ella Jaume Roig cuando la menciona:

⁹⁹³ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 31.

⁹⁹⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 33.

⁹⁹⁵ ANÓNIM, 1979, p. 148.

⁹⁹⁶ D.I.E.C.

⁹⁹⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 35.

⁹⁹⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 35, 36.

⁹⁹⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 40.

¹⁰⁰⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 40.

¹⁰⁰¹ DALMASES, vol. 2, 1992, p. 26.

“...io só qui compra
alfarda, treça, llistada peça,
bell drap de coll, corda, trescoll,
bonys e polseres, spill, orelleres,
crespina, trena, **collar**, **cadena**
coral e lambre, àloes, ambre,
prou adzebeja, claver, correja,
bossa, aguller, pina, crenxer,
stoig, gavinets, guants, ventallets,
calces, tapins ab escarpins
de vellut blau, mig cofre i clau,
quant trobar puc, e tot lo hi duc.”¹⁰⁰²

Además *Tirant lo Blanc* también la menciona entre los regalos que se hacen a una princesa:

“E tants diez com aturà allí lo rei de França, cascun dia, ans que la Infanta fos llevada, li trametia un ric present, l'un dia de brocats, altre sedes, **cadenes** d'or, fermalls e altres joies de molta estima.”¹⁰⁰³

CAMAFEO (cast.)/ CAMAFEU (cat.): Término procedente del occitano *cameheu*, que designaba un tipo de trabajo de origen germánico, pero cuyo uso procedía de los romanos, que se realizaba sobre óbice o ágata tallada en bajorrelieve. La figura que se creaba resultaba generalmente de un color diferente a la base de la piedra, por tanto, requería de un juego con la piedra que únicamente los lapidarios podían ejecutar. Los rostros de mujer en perfil fueron su motivo más común y durante el Renacimiento fue cuando su moda se extendió enormemente.¹⁰⁰⁴

Hay menciones de este tipo de adorno durante el siglo XV, pero también en el anterior:

“Un **camafeu** cap de moro o de gentil en pedra d'agata”, doc. a. 1356
“Un altre anell d'or en que ha una pedra engastada apellada **camafeu**”
(Inventario del príncipe de Viana)¹⁰⁰⁵

La reina Isabel la Católica contó con muchos de ellos, que en ocasiones estuvieron engastados en los valorados joyeles que tan de moda estaban. Se sabe que poseía uno rodeado de esmeraldas, otro de calcedonias con lazos y filigranas que lo rodeaban, incluso uno con incrustaciones de piedras a modo de corona para el rostro representado en él.¹⁰⁰⁶

CERCILLO (cast.): Término de origen árabe que era sinónimo de zarcillo.¹⁰⁰⁷

CINTILLO (cast.) / CINTA (cat.): Término, que designaba un tipo de cinta estrecha que se llevaba como adorno. Podía estar elaborada en oro plata y adornada con materiales preciosos como piedras preciosas.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰² ROIG, 1984, p. 42.

¹⁰⁰³ MARTORELL, vol. I., 1984, p. 210.

¹⁰⁰⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 43.

¹⁰⁰⁵ D.I.E.C

¹⁰⁰⁶ FERRÁNDIZ, 1943, doc. IV-V. ARBETEA, 1999, p. 193.

¹⁰⁰⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 60.

¹⁰⁰⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 61.

CINTURA (cat./ cast): Término procedente del latín *cinctūra*,¹⁰⁰⁹ que designaba un adorno que se colocaba en el talle para enmarcarlo. La forma de colocarlo era particular, ya que se buscaba que cayera hacia delante.

*“Troba totes les joyes de Laquesis, ço és frontals..., cadenes, cintures, manilles”*¹⁰¹⁰

COLGANTE (cast.) / PENJOLL (cat.): Término actual para lo que se conocía como “pinjante” en castellano o *pinjoll* en catalán. Se diferenciaba del broche en que podía ser colocado tanto sobre las telas como en una cadena o integrado en un collar.¹⁰¹¹

COLLAR (cast. /cat.): Término procedente del latín *collare*, de *collum* (cuello), que designaba un tipo de adorno que siempre fue femenino. Podía elaborarse con materiales preciosos y con perlas.¹⁰¹² De su uso nos habla la documentación del siglo XV cuando se hace referencia, por ejemplo, a un encargo en 1416 de dos collares y una cadena de plata al *argenter* Mateu Orpinell.¹⁰¹³ O en algunos inventarios:

“Altre collar de argent daurat, baulat, e son XII baules ab palletes, ab son cordó de fil: Item altre collar ab VIII pinyols de oliva de argent e VIII redons petits daurats” doc. a. 1450¹⁰¹⁴

Bernat Martorell ofrece en su libre interpretación de la figura de la novia de las Bodas de Canaá la descripción de un precioso collar con incrustaciones de piedras, todo ello acompañado de unos pendientes, una agujas que adornan el peinado de la joven y unas piezas llamadas *nosques* que aguantaban la tela.¹⁰¹⁵

El Collar de las Flechas fue por ejemplo una de las joyas más conocidas de Isabel la Católica, elaborado con oro esmaltado, siete rubíes de un tamaño considerable, y ocho perlas aperrilladas. Lo lució por primera vez en 1472, pero como muchas otras joyas de este momento se le pierde la pista al pasar al siglo XVI.¹⁰¹⁶

COLLAR DE HOMBROS (cast.): Término que designaba un adorno de gruesas cadenas usado por los hombres, que en vez de ir colocado cercano al cuello se colocaba sobre los hombros, cayendo por encima de todo el pecho, de forma más amplia.¹⁰¹⁷

CORONA: Término procedente del latín *corōna* que designaba un tipo de adorno circular para la cabeza, usada principalmente y como insignia de la realeza. Su origen se halla en la antigüedad, cuando eran elaboradas inicialmente de palma para los ganadores.¹⁰¹⁸

¹⁰⁰⁹ D.I.E.C.

¹⁰¹⁰ ANÒNIM, 1979, p.59

¹⁰¹¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p.64

¹⁰¹² BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p.67

¹⁰¹³ DALMASES, vol.2 1992, p. 111

¹⁰¹⁴ D.I.E.C

¹⁰¹⁵ DALMASES, GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p.128

¹⁰¹⁶ FERRÁNDIZ, 1943. ARBETEA, 1999, p.190

¹⁰¹⁷ VV.AA..*Orfebrería de los siglos XV y XVI*. 1989.p.60

¹⁰¹⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p.74

En las representaciones del siglo XV tenemos algunas imágenes emblemáticas de preciosas coronas, de la mano de pintores como Guerau Gener o Lluís Borrassá en la tabla de la Adoración de los reyes del retablo de Santes Creus, que se analizará más adelante. En él se puede ver una bella corona elaborada con chapa recortada y aplicaciones de pedrería que reproducen un acabado floral.¹⁰¹⁹

Una de las coronas más conocidas del siglo fue la llamada “Corona Rica”, una joya castellana elaborada por el platero García Gómez de Valencia, que estaba formada por ocho florones rematados en lo alto con perlas. Poseía ocho agujas coronadas por esmeraldas. Perteneció a la reina Isabel la Católica, que pese a su fama de austera dispuso de una cantidad suficientemente grande de coronas como para crear un apartado propio dentro de sus inventarios.¹⁰²⁰

En muchas ocasiones se usaba de esta pieza para hacer referencia a las cualidades que tenían las personas, incluso los personajes bíblicos. Rois de Corella mencionaba a una dama diciendo:

“...perque vejau porte **corona** casta...”¹⁰²¹

Esta expresión se usaba en muchas ocasiones en relación a la Virgen María. La corona representaría siempre un símbolo de poder, sobretodo entre la alta aristocracia. Su uso contaba en muchas ocasiones con restricciones, tanto en la forma como en los materiales. Un buen testimonio de esto lo tenemos en la novela *Tirant lo Blanc*, cuando el rey, con deferencia respecto al hijo del conde de Varoic, permite que lleve corona de acero durante el día de Reyes y el día de la *Cincogésima*.

“...e que es pogués coronar de **corona** d’acer e no d’altra cosa, e que s’hagues a coronar los dia dels Tres Reis d’Orient e lo dia de Cincogesima. E tots quanta eixiren d’ell servaren haches orde, e hui en dia se coronen de **corona** d’acer”¹⁰²²

Más adelante en la novela se halla una clasificación similar de coronas para un desfile:

“e al cap li posaren una **corona** tota d’argent molt rica, per ço com en aquell temps acostumaven de coronar a tots aquells qui tenien titol. Als comtes coronaven ab **corona** de cuiro; als marquesos, d’acer; als ducs, d’argent; als reis, d’or; als emperadors, **corona** ab set **corones** d’or. E per ço aquest Diafebus, conestable, aquell dia se coronà ab **corona** d’argent, e feien-la tan rica com fer-la volien de moltes pedres precioses. E per semblant coronaren a Estefanía.”¹⁰²³



1410-1425 Corona que aparece en el retablo de Santa Bàrbara de Gonçal Peris Sarrià. Museu Nacional d’Art de Catalunya

¹⁰¹⁹ DALMASES; GIRALT-MIRACLE; MANENT, 1985, p. 128.

¹⁰²⁰ ARBETEA, 1999, p. 190

¹⁰²¹ ROÍS DE CORELLA, 1985. p.39

¹⁰²² MARTORELL, vol. I, 1984, p.55

¹⁰²³ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 30.



Bernat Martorell. 1434-1435. San Jorge matando al dragón



Maestro de la Porciúncula, Virgen de la Porciúncula, 1450 aprox.



Pedro García de Benabarre. 1470. Virgen y ángeles



Virgen del Rosario. Maestro de Viella. Hacia 1500

CRUZ (cast.) / CREU (cat.): Término procedente del latín *crŭce*,¹⁰²⁴ que designa una figura formada por dos líneas que se cruzan perpendicularmente. La diferencia con el crucifijo estriba en que éste lleva la imagen de Cristo.¹⁰²⁵

DIADEMA (cat. / cast.): Término que designa:

1. Un adorno para la cabeza en forma de media corona, que se coloca por la parte delantera de la cabeza.
2. La parte elevada del arco de las coronas.¹⁰²⁶

“Una altra diadema de nostra dona, en la qual ha XII stellas ab sengles pedres de vidra.” doc. a. 1436

“Una diadema d'argent sobre daurat en què ha set çafirs.”(Inventario del príncipe de Viana)

¹⁰²⁴ D.I.E.C.

¹⁰²⁵ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 78.

¹⁰²⁶ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 87.

FÍBULA (cast. /cat.): Término procedente del latín *fibula* que designaba un tipo de punta metálica, joya cuyo uso no llegó más allá de la Edad Media. Esta pieza sería sustituida por el broche, que se adaptaba más a las necesidades del nuevo tipo de moda, dejando a la fíbula para usos litúrgicos.¹⁰²⁷

FILIGRANA (cast. /cat.): Término procedente del latín *filibum* (hilo) junto con *granum* (grano), que designaba unos hilos muy finos trenzados. Este tipo de trabajo, que fue traído a España ya tempranamente por los mercaderes fenicios, usaba de hilos trenzados gruesos para los bordes o contornos, e hilos finos para los detalles.¹⁰²⁸

GARBÍN: (también *garvín*). Término que designaba un tipo de cofia de malla para la cabeza, mayoritariamente usada por las mujeres.¹⁰²⁹

JOYA (cast) /JOIA (cat.): Término procedente el latín *jocata*, que designa toda elaboración lujosa o adorno a base de materiales preciosos. El termino en latín originalmente procedía de *jocus*, que significa juego, con lo que se sobreentiende que se trata de un objeto placentero al ser humano.¹⁰³⁰

JOYELES (cast.)/ JOIELL (cat.): Término que se usaba para referirse a un tipo de joya de gran valor que se elaboraba en formas variadas y que solía colgar en el cuello pero que, al ser independiente, también podía colocarse como adorno en sombreros o otros lugares.¹⁰³¹ Hubo algunas piezas que gozaron de nombre propio dado su gran valor económico. Los joyeles eran un tipo de joyas altamente apreciadas, que además se usaban comúnmente como regalos. Dado su gran valor se usaban como piezas de empeño en situaciones de necesidad.

Del uso de los joyeles tenemos amplio testimonio en la documentación. Algunos fueron lo suficientemente valiosos como para aliviar a algunos reyes de problemas económicos en ciertos momentos de su reinado.¹⁰³² Ramón de Torrelles, por ejemplo, camarero del rey Martín I, ofreció en 1402 diferentes joyeles elaborados en oro y otros objetos preciosos como garantía para un préstamo.¹⁰³³

A Joan Espano, documentado entre 1424 y 1452 en Barcelona, se le paga junto a otros joyeros por la tasación y reconocimiento de unos joyeles realizados por el *argenter* Francesc Artau.¹⁰³⁴ Es una prueba más de que en algunos casos se pagara a *argenters* para que tasaran el precio de ciertas piezas, obviamente con el propósito de saber la ganancia que se recibirían en caso de venderlas.

Eran pues sin duda joyas excepcionales. Entre algunos de los más conocidos joyeles se puede mencionar el Joyel de Santiago, perteneciente a Isabel la Católica y elaborado por el platero Diego

¹⁰²⁷ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 138, 139.

¹⁰²⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 140.

¹⁰²⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 146.

¹⁰³⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 173.

¹⁰³¹ YARZA, 2003, p. 84.

¹⁰³² DALMASES, vol. I, 1992, p. 36.

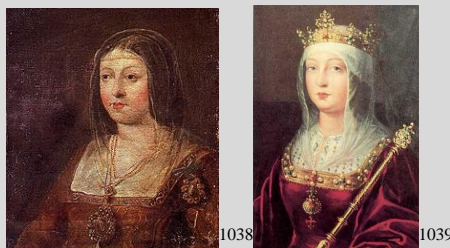
¹⁰³³ DALMASES, vol. I, 1992, p. 107.

¹⁰³⁴ DALMASES, vol. I, 1992, p. 69.

de Ayala, una de las joyas más conocidas de la época, que quedó reflejado en los retratos de la reina. Se sabe que estaba formado por unos diez rubíes, diamantes, una esmeralda y cinco perlas pinjantes.¹⁰³⁵

La documentación también habla de encargos de joyeles a *argenters* catalanes por parte de la nobleza española, incluso de altos eclesiásticos como el cardenal Mendoza, que en 1481 encargaba a Miguel Oller ni más ni menos que tres joyeles: uno con un diamante grande, un segundo con una esmeralda y tres perlas y un tercero de oro con una flor.¹⁰³⁶

En tierras españolas era conocido el Joyel de la Serena –que tenía la figura de una dama elaborada con un rubí y una esmeralda, así como dos perlas de gran tamaño.¹⁰³⁷



Dos retratos de la reina Isabel en la que se ven joyeles colocados en diferentes posiciones y tamaños. Era una pieza versátil que podía colocarse tanto como adorno del pecho como complemento a unas cadenillas.

La moda de los joyeles duraría mucho tiempo ya que incluso durante el siglo XVII continuaron usándose. Prueba de ello son los retratos en los que aparece el conocidísimo Joyel Rico de los Austrias.

La literatura también retrata el amplio aprecio que se tenía por este tipo de piezas en particular.

*“Curial tornà arrere e vestí’s una d’aquelles robes, e mès-se demunt, d’aquells **joiells**, los que li foren vists. Per estrena de les quals robes e altres **joiells**.”*¹⁰⁴⁰

Eran unas piezas que frecuentemente se regalaban a las personas apreciadas. En la novela *Curial e Güelfa*, Curial recibe joyeles como regalo de parte de Laquesis, una dama que lo pretende:

*“...e semblatment lo tramés les robes e altrs **joiells** que donats li havien en Alemanía...”*¹⁰⁴¹

Más adelante incluso Curial regala algunos a sus hombres:

*“e après de moltes profertes fetes per ell a ells e per ells a ell, e donats alguns **joiells** a ells per Curial, ell se’n tornà e ells continuaren son camí.”*¹⁰⁴²

Las damas no escapaban a su admiración tampoco:

¹⁰³⁵ FERRÁNDIZ, 1943. ARBETEA, 1999, p. 188.

¹⁰³⁶ DALMASES, vol. II, 1992, p. 109.

¹⁰³⁷ YARZA, 2003, p. 79.

¹⁰³⁸ http://1.bp.blogspot.com/-IXbrOLZby6c/TnsvfX_LimI/AAAAAAAAAD50/f14UXffJ41Y/s1600/Ferdinand+and+Isabella.jpg

¹⁰³⁹ http://1.bp.blogspot.com/-8HbSJ78TGpw/Tnsu3heIg_I/AAAAAAAAAD5w/p6UOub3BgW0/s1600/041231_Isabel_la_Catolica.jpg

¹⁰⁴⁰ ANÒNIM, 1979. p. 54.

¹⁰⁴¹ ANÒNIM, 1979. p. 83.

¹⁰⁴² ANÒNIM, 1979. p. 94.

*“la Güelfa fonc maravellosament vestida e ornada de tants e tan preciosos joiells, que tot lo món estava torbat.”*¹⁰⁴³

La documentación también atestigua gestos semejantes en la vida real: en 1451 Nicolau de Bages y otros *argenters* vendían una cantidad de oro nada despreciable a los *consellers* de la ciudad de Barcelona. Este oro fue posteriormente entregado a Francesc Artau con el objetivo de que elaborara varios joyeles que serían regalados al rey Alfonso el Magnánimo.¹⁰⁴⁴

NOSQUES (cast. /cat.): Término que designaba un tipo de adorno que era usado para sujetar la ropa. Podemos admirar dos ejemplares de este tipo de joya en las *Bodas de Canaán* plasmadas por Bernat Martorell, pues la novia luce uno, así como también en la pintura *La Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau.¹⁰⁴⁵

MANILLES (cat.): Término que designaba un tipo de adorno, seguramente relacionado con las muñecas. Lo menciona Jaume Roig en uno de sus escritos:

*“...e li prenguí
sos ornaments, abillaments,
anells, manilles, vels, beatilles;
l’argenteria e pelleria”.*¹⁰⁴⁶

PATENA (cast. /cat.): Término procedente del latín *patēna*,¹⁰⁴⁷ que designaba un tipo de medalla grande o placa de oro con una imagen grabada. Era costumbre que las mujeres se la colocaran ya que Covarrubias mencionaba esta costumbre como antigua y ya propia únicamente de labradores y campesinos.¹⁰⁴⁸

PATERNÓSTER (cast. /cat.): Término que designaba lo que actualmente entendemos por rosario, un adorno con unas placas discoidales, generalmente elaboradas en oro, que formaban unos relicarios redondos¹⁰⁴⁹

De su uso encontramos amplio testimonio tanto en la documentación como en la literatura del siglo XV:

“Uns paternostres d’aur”
“Uns paternostres de argent de lambre de coral vermeyl” doc. a.
1418¹⁰⁵⁰

En 1422, por ejemplo, Dionís Rasont reconocía deberle a Jaume Lerin 57 libras 9 sueldos y 6 dineros por un collar y unos *paternóster* que le habían sido facilitados.¹⁰⁵¹ Ya en 1434 Bartomeu Serra

¹⁰⁴³ ANÒNIM, 1979, p. 336.

¹⁰⁴⁴ DALMASES, vol. II, 1992, p. 29.

¹⁰⁴⁵ DALMASES ; GIRALT-MIRACLE ; MANENT, 1985, p. 128.

¹⁰⁴⁶ ROIG, 1984, p. 54.

¹⁰⁴⁷ D.I.E.C.

¹⁰⁴⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 220.

¹⁰⁴⁹ ARBETEA, 1999, p. 194.

¹⁰⁵⁰ D.I.E.C

¹⁰⁵¹ DALMASES, vol. II, 1992, p. 126.

también encargará al *argenter* Marc Olzena correas y unos *paternóster* para llevarlos a Oriente en viaje comercial e intercambiarlos por especias.¹⁰⁵²

PENDIENTES (cast.)/ ARRACADES (cat.): en catalán, término procedente del árabe *al-qarrat*,¹⁰⁵³ que designa un tipo de adorno en joyería que cuelga del lóbulo de la oreja. Fue introducido en la Península por parte de los árabes y se encuentra en dos versiones: zarcillos y arracadas (cuando la pieza colgaba literalmente).¹⁰⁵⁴

Las escasas menciones a pendientes se deben quizás a que en el siglo XV era habitual su uso por parte de las mujeres judías, y por ello en pocas de las obras de arte sacro analizadas se encuentran representados.

PINJANTE (cast.): Término procedente del antiguo *pinjar* (colgar) que designaba un tipo de joya o pieza de oro, plata o metales que cuelga como adorno, careciendo de funcionalidad en sí misma. Era en la práctica un punto intermedio entre el broche y el colgante.¹⁰⁵⁵

PLUMAJE (cast.) /PLOMALL (cat.): Término que designaba un tipo de adorno para los sombreros y *lligaduras*, elaborado con plumas y metales preciosos, que era considerado una joya. Se menciona en 1405 cuando Guillem Rabasa encarga al *argenter* Bartomeu Segur un *plomall* y una *garlanda* (guirnalda).¹⁰⁵⁶

El precio de estas piezas no era pequeño, pues en 1418 tenemos el ejemplo de un *plomall* encargado al *argenter* Pere Borràs, por el que la casa de Berenguer Arnau de Cervelló pagó 13 florines de oro de Aragón. El *plomall* era de plata y fue encargado por la mujer del noble para su hijo Martí Joan de Cervelló.¹⁰⁵⁷

PRENDEDOR (cast.): Término que designaba un tipo de alfiler o broche. Se decía que los aldeanos lo usaban para prender las fadas de las sayas.¹⁰⁵⁸

PULSERA (cast.) /POLSERA (cat.): Término que designa un cerco de metal u otro material que rodea la muñeca a modo de adorno.¹⁰⁵⁹ El término se menciona tanto en *Lo Somni* como en la obra *Spill*, así que debía ser de uso muy común. Entre sus clases encontramos: ajorca, *almonça*, armilla, brazaletes, carcaj, esclava, manilla, muñequera, puñeta, semanaria, temblante, o tumbagón.

¹⁰⁵² DALMASES, vol. II, 1992, p. 135.

¹⁰⁵³ D.I.E.C.

¹⁰⁵⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 241.

¹⁰⁵⁵ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 251.

¹⁰⁵⁶ DALMASES, vol. II, 1992, p. 134.

¹⁰⁵⁷ DALMASES, vol. II, 1992, p. 40.

¹⁰⁵⁸ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 255.

¹⁰⁵⁹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 255-257.

ROSETA (cast. /cat.): Término que designa un tipo de sortija o pendiente formado por una gran piedra preciosa rodeada de otras más pequeñas.¹⁰⁶⁰ El nombre procede de la semejanza a la forma de los pétalos de una rosa.

SARTA (cast.): Término que designaba un tipo de gargantilla o collar que se elaboraba con piezas ensambladas entre ellas, o un hilo de perlas. No se sabe si ya eran usadas en el siglo XV.¹⁰⁶¹

TEIXELL (cat.): Término que designaba una pieza cuadrada elaborada en metal o en tela fina adornada con pedrería, que era uno de los cierres más comunes de los mantos femeninos catalanes. Siempre se menciona en plural por lo que se llega a la conclusión de que quizás estaba formado por dos piezas gemelas.¹⁰⁶² Sus menciones en la documentación catalana están presentes desde el siglo XIII.

*“Per rahó e preu de sis **texells** pintats de pinzell ab fullatges en torn, ab alguns senyals d'Aragó e de Sicília” doc. a. 1422*

*“Dos fermalls grans d'argent daurat qui entigament portauan les dones e apellauen-los **texells**, e eren esmeltats, en cascú dells qualls ha pedres entre grans e poques blaves e vermelles” doc. a. 1436¹⁰⁶³*

PARTES DE LAS PIEZAS:

ESLABÓN (cast.)/ BAULA (cat.): término que designa una pieza circular que se unía a otras iguales para acabar formando cadenas. Apareció durante la Edad Media, en un momento de mucho tráfico de esclavos eslavos. Visto que era imposible separarlos de su cadena por comparativa surgió el nombre.

ESTRANGULADO (cast.): Término que designa una interrupción en una cadena para incluir un elemento diferente.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁰ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 270

¹⁰⁶¹ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p. 273

¹⁰⁶² MARANGES, 1991, p.18

¹⁰⁶³ D.I.E.C

¹⁰⁶⁴ BARRERAS; MONTAÑES, 1987, p.129

6.3.4 LOS COLORES EN LA INDUMENTARIA: CLASIFICACIÓN Y SIMBOLOGÍA

Una aproximación a los colores predominantes en las prendas femeninas del siglo XV puede parecer un pequeño apéndice dentro de la historia de la indumentaria, un detalle que proporciona la última nota de un perfume que conlleva muchas esencias. La coloración de la indumentaria en el siglo XV es mucho más que eso. Los colores son más que detalles decorativos, son todo un enclave de mensajes psicológicos que tanto en la actualidad como en aquel entonces se han sabido leer.

Cada color nos transmite un estado de ánimo y por tanto un mensaje en potencia. El uso y significado de los colores es pues un campo sembrado para la semiótica que muchos autores ya han explotado, como bien demuestran los amplios estudios de Michelle Pastoreau. Alison Laurie afirmaba, y con toda razón, que el color es al vestir lo que el tono a la voz del que habla.¹⁰⁶⁵

Es interesante destacar que, pese a que en muchos detalles hay coincidencias obvias, cada cultura en sus diferentes épocas tiene una visión particular de cada color y el significado o valor que este le transmite. Es pues una asignatura de necesario cumplimiento el analizar las connotaciones del significado que tenían los diferentes colores en Cataluña durante el siglo XV, para hacer notar las coincidencias y las diferencias que tenían respecto al mundo actual.

Para empezar, tan sólo por anotar un ejemplo: podría decirse que en la actualidad la elección del color de nuestra ropa es completamente libre, ya que este no determina la calidad de la prenda. Esta característica en el siglo XV era totalmente inconcebible, ya que determinados colores y tonos, visto el desorbitado costo de obtención y producción, estaban vedados a la mayoría de los mortales. Buen ejemplo de ello lo tenemos en los testimonios dejados por Francesc Eiximenis, donde el moralista catalán deja constancia de sus consejos de “contención” no sólo respecto a las vestiduras y sus adornos, sino también en el uso de los colores.¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁵ LURIE, 1994, p. 202.

¹⁰⁶⁶ MARANGES, 1991, p. 110.

Podemos ver en esto una suma de valor ya que el lenguaje de colores del siglo XV no es sólo una muestra del estado de ánimo, o de un mensaje, sino también de un estatus social y por tanto una expresión de lujo en sí misma. Muchos colores estaban prohibidos en ocasiones, no tanto por lo llamativo de su tono sino por el innegable gasto que debía hacerse en los caros tintes que se debían usar en su elaboración.

La dificultad en este tipo de análisis para el historiador se establece a la hora de diferenciar en la documentación el uso de los nombres que en muchas ocasiones definían tanto el tinte como la tela en sí misma, sin hacer diferencias. En los textos franceses del siglo XV, por ejemplo, eran designados como *escarlata* todos los paños tintados, fueran del color que fueran.¹⁰⁶⁷

En esta sección no únicamente se analizará la frecuencia o utilidad de los colores en las ropas femeninas de la nobleza, sino también qué mensajes percibían en ellos los catalanes del siglo XV.

Los colores que estuvieron más de moda en este periodo fueron los más brillantes, siendo el rojo, el verde, el azul fuerte y el dorado los favoritos. Había colores que eran considerados verdaderos, en base a su pureza, luminosidad, saturación y solidez. Esto estableció a la vez una jerarquía social a partir del uso del color, por oposición: los ropajes de los patricios y nobles, brillantes e intensos, contrastaban con las grises y descoloridas vestimentas campesinas.¹⁰⁶⁸ El gusto por los colores fuertes y brillantes residía en la dificultad que los tintoreros tenían para reproducirlos. Ello encarecía las telas y por tanto creó en la realidad de la época un amplio estrato social de personas pobres vestidas con ropajes grises, con falta de saturación. Así pues, la falta de policromía en la indumentaria llegó a ser entendida como un símbolo de inferioridad.¹⁰⁶⁹ La realidad del color en las ropas se convirtió en un código claro de fácil lectura económica, estética e ideológica, en la que el código social era fundamental.

En cuanto a los colores prohibidos, las personas con altos cargos o con dignidad tenían prohibidos aquellos colores que fueran demasiado ricos o llamativos, las policromías, los rayados o abigarrados, ya que eran considerados impropios del buen

¹⁰⁶⁷ PASTOREAU, 2010, p. 90.

¹⁰⁶⁸ SÁNCHEZ ORTIZ, ALICIA.: “El jardín de los tintoreros: algunas consideraciones sobre los juegos económicos y el simbolismo de los colorantes en el mundo occidental” a *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010, p.175, 176.

¹⁰⁶⁹ SIGÜENZA, 1998, p. 361.

cristiano. En realidad había ciertas clases sociales que estaban notablemente tocadas por las proscipciones cromáticas: los condenados; los ladrones, los blasfemos; los inválidos, ya fuera físicos o mentales, ya que su estado era entendido como un símbolo de pecado innegable; los no cristianos: judíos y musulmanes; los que ejercían profesiones peligrosas o sospechosas: entre ellos se encontraban médicos, cirujanos e incluso los verdugos.¹⁰⁷⁰

Las combinaciones de colores más comunes durante el siglo XV fueron: rojo y blanco; rojo y amarillo; blanco y negro; amarillo y verde; rojo, verde y amarillo.¹⁰⁷¹

DICCIONARIO DE COLORES:

ALA DE CORB (cat.): Término que designaba un tipo de negro con reflejos azulados intensos.¹⁰⁷²

AMARILLO (cast.)/ GROC (cat.): Este color, uno de los más fáciles de conseguir, fue muy usado en la indumentaria del siglo XV para la elaboración de velos e hilos, aunque su uso en indumentarias exteriores fuera casi nulo.¹⁰⁷³ Aun así, en *Tirant lo Blanc* se menciona uno de los vestidos de la princesa elaborado en damasco amarillo:

“La cual s’era devisada en semblant forma: d’un brial de domàs **groc**.”¹⁰⁷⁴

Alison Lurie afirma que simbólicamente se relacionaba con la juventud, la esperanza y la alegría.¹⁰⁷⁵ En general son muchos los autores que aseguran que se marcaba a los herejes con este color. También fue el color relacionado con las prostitutas.¹⁰⁷⁶ Es curioso que el término catalán que lo designa proceda del latín *crocum* (azafrán), una asociación muy apropiada en relación a uno de los tintes naturales con los que se conseguía.

AZUL (cast.) / ATZUR / BLAU (cat.): El uso de este color era muy similar al del verde. Encontramos menciones a azules claros y oscuros, incluso se usaban términos como *blau celestí* o *celestí*.¹⁰⁷⁷ El azul se convirtió entre los siglos XV y XVII en un color moral. El origen de esta tendencia lo encontramos en el siglo XIV, cuando hubo un cambio de mentalidad respecto a todo lo que conformaba la simbología de los colores. El azul se estableció como primer rival del rojo y del negro, llegando a ser en ocasiones incluso más usado. Fue el color más promocionado, convirtiéndose en el tono

¹⁰⁷⁰ PASTOREAU, 2010, p. 91.

¹⁰⁷¹ PASTOREAU, 2010, p. 92, 93.

¹⁰⁷² MARANGES, 1991, p. 113.

¹⁰⁷³ MARANGES, 1991, p. 115-116.

¹⁰⁷⁴ MARTORELL, vol. II. 1984, p. 352-353.

¹⁰⁷⁵ LURIE, 1994, p. 217.

¹⁰⁷⁶ SÁNCHEZ, 2010, p. 190, 191.

¹⁰⁷⁷ MARANGES, 1991, p. 116. SÁNCHEZ, 2010, p. 178.

mariano y real.¹⁰⁷⁸ El azul se establecería además como un color que escapaba a las marcas discriminatorias. No estaba estigmatizado y por tanto no dañaba la imagen del que lo llevara en ningún sentido.¹⁰⁷⁹

Jaume Roig lo menciona en el mismo fragmento que hemos citado en la acepción *Alquenat*. Algunos diccionarios lo identifican como una variedad más del azul, ya que el término parece proceder del árabe *lāzūr*.¹⁰⁸⁰

“*En compra de guix **adzur** adzerquo e altres colors*” doc. a. 1436

“*La ymage vestida de bon e fin **assur***” doc. a. 1438

“*Hun stoig **atzur** de cuyro*” (Inventario príncipe de Viana)¹⁰⁸¹

BLANCO (cast.)/ BLANC (cat.): Representativo por ser el color con el que solía representarse a las doncellas y a las santas, en la práctica se menciona poco mencionado en los inventarios. Pese a ello en la literatura del momento puede apreciarse claramente la preferencia de los autores por designar con este color los vestidos más fascinantes.¹⁰⁸² El blanco es y será para todas las culturas humanas el “no color” y la suma de todos los colores, esta propiedad hace que sea usado por todas las religiones con un fuerte valor simbólico¹⁰⁸³: en el caso medieval como símbolo de la pureza, así como de la luz celestial.

En muchas ocasiones encontramos a la Virgen retratada en colores blancos, como en la novela de *Tirant lo Blanc*. Cuando Bernat Martorell la describe apunta:

“*Entrá per la porta del retret una bellíssima doncella, vestida de domás **blanc**, ab un petit infant*”¹⁰⁸⁴

Esta relación del blanco con María tiene una clara razón: en general es el color que se relacionaba con las doncellas vírgenes. Mas adelante en la novela se menciona un grupo de doncellas:

“*Aprés vengueren set doncellez, vestides de **blanc**, significant los set goigs de la Verge Maria, e cenyiren-li l’espasa*”¹⁰⁸⁵

Fue un color altamente estimado, ya que hasta el siglo XIII había sido imposible de conseguir. Se usaban tintes blancos mezclados en aguas oxigenadas que eran poco eficaces, ya que al cabo de poco tiempo amarilleaban.¹⁰⁸⁶

BRU (cat.): Término procedente del germánico *brūns*,¹⁰⁸⁷ que designaba un tipo de gris oscuro, casi como el color del plomo. No hay menciones de ropas de este color en los inventarios pero sí

¹⁰⁷⁸ PASTOREAU, 2010, p. 85.

¹⁰⁷⁹ PASTOREAU, 2010, p. 92, 93.

¹⁰⁸⁰ D.I.E.C.

¹⁰⁸¹ D.I.E.C.

¹⁰⁸² MARANGES, 1991, p. 112.

¹⁰⁸³ TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p. 78.

¹⁰⁸⁴ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 25.

¹⁰⁸⁵ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 92.

¹⁰⁸⁶ SÁNCHEZ, 2010, p.187, 188.

¹⁰⁸⁷ D.I.E.C.

sabemos que había un tipo de prenda denominada *bruneta*, lo que quizás identifique la pieza con el mismo.¹⁰⁸⁸

BURELL (cat.): Término que designó durante la Edad Media las ropas de color oscuro en general. Durante el siglo XV pasó a designar un color en sí mismo, que describe el tono oscuro de las ropas caras. Se describe como *cendrós* (ceniciento) o marrón dependiendo de los textos, pero no se confunde con el gris, por lo que podemos deducir que seguramente sería una tonalidad más bien terrosa, asimilada al color pardo.¹⁰⁸⁹

En la novela *Curial e Güelfa* leemos:

“E desplegà son estandart, lo qual era **burrell**.”¹⁰⁹⁰

El *burrell* también fue usado en telas y prendas de gran finura, que fueron usadas incluso en los desfiles. En *Tirant lo Blanc* se describen unos pajes que iban vestidos así:

“...les robes que portaven eren de domàs **burrell**.”¹⁰⁹¹

CARMESÍ (cast./cat.): Término procedente del árabe *karmasī*,¹⁰⁹² que designaba un tipo de rojo, más relacionado con la pasión que con el fuego. Se tienen pruebas literarias de esta realidad en el simple hecho de que Bernat Martorell designara con el nombre de *Carmesina* a la bella doncella que deja prendado a *Tirant lo Blanc*, por no hablar de las muchas ocasiones en que lo menciona en relación a las descripciones de ropa.¹⁰⁹³ Con el tiempo también llegó a designar a la tela teñida de dicha tonalidad. Fue un color usado por ambos sexos indiferentemente

“*Vestia Laquesis una roba de setí ras **carmesí***.”¹⁰⁹⁴

CENDRÓS (cat.): Tipo de color que aparece en alguna mención en los inventarios¹⁰⁹⁵ y que se caracterizaba por una tonalidad parecida a las cenizas, lo que en castellano se definiría como “ceniciento”.

“*Un gipó de fustani pelós, **cendrós**, nou*” doc. a. 1437

“*De flocadura burella qui és color **cendrosa***”¹⁰⁹⁶

GRANA (cast./cat.): Término que designaba el color obtenido con el tinte de la grana. Pese a la obvedad del término su uso tiende a la confusión, porque pese a que generalmente designa tejidos de lana, en ocasiones también se refiere a tejidos de seda.¹⁰⁹⁷ También se usaba en relación al tinte altamente apreciado en tintorería que se conseguía de la cochinilla.

¹⁰⁸⁸ MARANGES, 1991, p. 114.

¹⁰⁸⁹ MARANGES, 1991, p. 113.

¹⁰⁹⁰ ANÒNIM, 1979, p. 42.

¹⁰⁹¹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 115.

¹⁰⁹² D.I.E.C.

¹⁰⁹³ MARANGES, 1991, p. 114-115.

¹⁰⁹⁴ ANÒNIM, 1979, p. 171.

¹⁰⁹⁵ MARANGES, 1991, p. 113.

¹⁰⁹⁶ D.I.E.C.

¹⁰⁹⁷ MARANGES, 1991, p. 115.

GRIS (cast./cat.): Este color no parece muy popular en este momento, quizás porque la documentación no menciona en absoluto prendas elaboradas con este color, sino únicamente trabajo de pieles.¹⁰⁹⁸ Lo pusieron de moda durante el siglo XV Renato de Anjou y Carlos de Orleans. Se establecería como un color símbolo de la melancolía y la esperanza.¹⁰⁹⁹

LEONADO (cast.)/ LLEONAT (cat.): Término que designaría probablemente algún tipo de amarillo o ocre oscuro, a juzgar por la obvia comparación.¹¹⁰⁰ Algunos diccionarios lo describen como un amarillo rojizo.

*“Dos grans tovalloles... la una ab vetes negres l'altra ab vetes leonades”*¹¹⁰¹

MORADO (cast.)/ MORAT (cat.): Este color, a medio camino entre el rojo y el azul, se menciona más en los inventarios que en la literatura, lo que lleva deducir a muchos autores que no estuvo muy extendido.¹¹⁰²

*“Tenint en les vostres precioses mans aquells guants guarnits de morat qui és color foscha e molt honesta”*¹¹⁰³

NEGRO (cast.) / NEGRE (cat.): Color fue usado ampliamente durante todo el período. En los textos no se menciona demasiado, pero se usaba para las penitencias y los duelos.¹¹⁰⁴ En realidad tenía un significado ambiguo, ya que en función de su saturación podía ser símbolo de las mejores cualidades o de las peores. Un negro intenso era símbolo de humildad, modestia, templanza, autoridad y dignidad. Un negro mate, descolorido, era el eterno sinónimo de suciedad, pecado y muerte, el perfecto símbolo del infierno y las tinieblas.

Hasta el siglo XIII se lo relacionó con las iglesias, la vida monástica y en el caso de aplicarlo a la vida diaria únicamente representaba desgracia o penitencia. Siempre estuvo relacionado con la negación simbólica de la vida sexual, lo que promovió el uso entre sabios, monjas y sacerdotes.

La promoción del negro aumentó exponencialmente durante el siglo XV y esto fue principalmente debido a los avances técnicos en el campo de la tintorería. Entre 1360 y 1380 los tintoreros consiguieron llegar a la elaboración de unos negros realmente bonitos e intensos, que no se habían visto antes. Michelle Pastoreau opina que este avance técnico no fue más que el fruto del aumento de la demanda social y las nuevas condiciones ideológicas respecto a ese color, ya que los cambios ideológicos son los catalizadores de los avances tecnológicos y no al revés.

La promoción se inició en Italia. En los medios urbanos se encontraban patricios y comerciantes con muchas posesiones económicas, pero que tenían prohibido el uso del rojo y de materiales fastuosos. Ellos serán los que instaurarán la moda del negro, un color discreto, en definitiva, pero cuyos nuevos

¹⁰⁹⁸ MARANGES, 1991, p. 113.

¹⁰⁹⁹ PASTOREAU, 2010, p. 97.

¹¹⁰⁰ MARANGES, 1991, p. 114.

¹¹⁰¹ D.I.E.C.

¹¹⁰² MARANGES, 1991, p. 116.

¹¹⁰³ D.I.E.C.

¹¹⁰⁴ MARANGES, 1991, p. 113.

tintes brillantes pudieron llegar a expresar la fastuosidad que tanto anhelaban. Los príncipes no tardarían en seguir esta moda, que acabaría por extenderse por Francia e Inglaterra, seguidas de Alemania y España.¹¹⁰⁵ El color se hizo muy popular tanto en las cortes españolas como en la borgoñona.¹¹⁰⁶

Durante los ansiados períodos de festividad las autoridades municipales tuvieron que llegar a prohibir el negro, para que las procesiones no parecieran funerales.¹¹⁰⁷ Los archivos atestiguan que en Génova llegó a ocupar el 60% de la producción de sedas. En Valencia hacia el año 1475 el 75% de la producción se ocupaba de productos en negro, pero en 1512 ya se había llegado al 85%.¹¹⁰⁸ En definitiva este tipo de estadísticas vienen a confirmar la tesis de Baudel cuando dice que la moda de los negros, pese a iniciarse en Italia, fue posteriormente impuesta por España. Durante el siglo XVI llegó a influir en Holanda e Inglaterra.¹¹⁰⁹ En realidad la moral protestante de siglos siguientes usaría mucho de él, sobre todo como muestra de aversión hacia el lujo en el vestir.¹¹¹⁰

Se convirtió en tierras catalanas en el color de las viudas, también el más deseado. Se usaba prácticamente cualquier pretexto para llevarlo, desde aquellas liturgias que eran consideradas tristes hasta en la autoimposición de lutos largos incluso por parientes realmente lejanos¹¹¹¹. En más de una novela se describe la belleza de aquellas mujeres que por circunstancias tienen permitido el llevarlo, provocando la envidia de las doncellas que desearían poder hacerlo. En *Curial e Güelfa* leemos:

“...e jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de **negre** vestida, emperò la sua gràcia era tanta que paria que la honestat d'aquelles negres vestedures cresqués la sua bellesa.”¹¹¹²

BERMEJO (cast.) / VERMELL (cat.): Este color, pese a sus escasas menciones en los inventarios, fue el favorito tanto de la corte como de muchos autores del momento. Era el símbolo del fuego, la fuerza, la vitalidad, la ira y el amor.¹¹¹³ Era venerado y valorado hasta el extremo, a juzgar por la existencia de toda una familia de numerosos términos para designar sus variedades. Según algunos historiadores en ciertos momentos de la Edad Media fue un arquetipo de lo abigarrado, relacionado con la negatividad y por tanto con los miembros excluidos de la sociedad.¹¹¹⁴

Este punto de vista es difícil de aceptar a partir de muchos documentos que hemos barajado, al menos durante el siglo XV. Había telas que únicamente se teñían con ese color, como eran el *aixaló*, el *presset* y el *samit*. Sus diferentes tonalidades recibieron también nombres propios como *carmesí*, *grana* o *púrpura*,¹¹¹⁵ estableciéndose una terminología muy específica que los diferenciaba perfectamente.

A principios de la Edad Media era difícil encontrar telas de este color ya que todavía no se sabía la forma de reproducir los intensos colores que la naturaleza daba. Pero una vez el proceso técnico

¹¹⁰⁵ PASTOREAU, 2010, p.96, 97.

¹¹⁰⁶ DUBY; PERROT, 1992, p. 187.

¹¹⁰⁷ NADAL; WOLFF, 1992, p. 407.

¹¹⁰⁸ NAVARRO, 1994, p. 213.

¹¹⁰⁹ LURIE, 1994, p. 207.

¹¹¹⁰ SÁNCHEZ, 2010, p. 184.

¹¹¹¹ NAVARRO, 1994, p. 214

¹¹¹² ANÒNIM, 1979, p.324

¹¹¹³ LURIE, 1994, p.215

¹¹¹⁴ SÁNCHEZ, 2010, p.178

¹¹¹⁵ MARANGES, 1991, p.114

dio resultado, las tonalidades rojas pasaron rápidamente a formar parte del olimpo de los símbolos de poder durante la mayor parte de la Edad Media y el Renacimiento.

Tirant lo Blanc al describirlo nos descubre una de sus simbologías:

“Com lo portaven asoterrar, los tres cavallers se vestiren de **vermell** ab robes de grana, e tot quan portaven era **vermell** significant venjança;”¹¹¹⁶

ROSA (cast./cat.): La moda real del rosa llegaría a principios del Renacimiento, cuando los tintoreros consiguieron reproducir unos tipos extraordinariamente finos.¹¹¹⁷

SANGUINA (cat.): Término que comúnmente designaba un matiz de rojo, aunque únicamente se menciona en los inventarios.¹¹¹⁸

TENAT (cat.): Término aparecido durante el siglo XV, y con pocas menciones en la documentación, que hacía referencia probablemente a un color muy parecido al *leonat*.¹¹¹⁹ Es probable que sea el mismo al que Jaume Roig mencionaba por *tinat*:

“...Té capbrevades
tot arreu en son capbreu,
a cens no cert. Tal li fa verd,
tals atzurat, altra morat,
les més vermelles, negre, burell,
groc o **tinat** o alquenat.”¹¹²⁰

VERDE (cast.) / VERD (cat.): Este color fue también ampliamente usado en la corte y nombrado en los inventarios. Pese a esto no encontramos la gran variedad terminológica que envuelve al rojo. Entre los matices más nombrados encontramos el *verd gai*, que era un verde claro; el verde oscuro, mencionado en *Curial e Güelfa*, el *oliveta*, un tono frecuentemente referido respecto a las ropas bordadas de la corte.¹¹²¹ Se cree que fue el color favorito de la reina Sibil·la de Fortià.

Pese a ser un color tan común en la naturaleza, muy pocos tintes lo daban. Estaba muy próximo al azul en lo que a simbología respecta. Era un símbolo de regeneración y crecimiento. Durante el Renacimiento se acostumbraba a vestir prendas de color verde para celebrar la llegada de la primavera¹¹²². Simbólicamente se lo relacionó a los proscritos en ocasiones, pero también a las hadas, incluso a pueblos específicos como los irlandeses.¹¹²³

VIOLADO (cast.)/ VIOLAT (cat.): Color de la familia de los lilas, que se menciona en menos ocasiones que el morado.¹¹²⁴

¹¹¹⁶ MARTORELL, Vol. I, 1984, p.123

¹¹¹⁷ SÁNCHEZ, 2010, p. 181.

¹¹¹⁸ MARANGES, 1991, p. 115.

¹¹¹⁹ MARANGES, 1991, p. 114.

¹¹²⁰ ROIG, p. 156.

¹¹²¹ MARANGES, 1991, p. 116.

¹¹²² SÁNCHEZ, 2010, p. 192, 193.

¹¹²³ LURIE, 1994, p. 218.

¹¹²⁴ MARANGES, 1991, p. 116.

COLORES SIN IDENTIFICAR

ALQUENAT (cat.): Término que Jaume Roig usa para definir un tipo de color que todavía está por identificar.

“...Té capbrevades
tot arreu en son capbreu,
a cens no cert. Tal li fa verd,
tals atzurat, altra morat,
les més vermelles, negre, burell,
groc o tinat o **alquenat**.”¹¹²⁵

Al mencionarlo al lado del amarillo y del *tinat*, un color que sería parecido al *leonat*, se podría pensar que era un color perteneciente a esta gama cromática. Pese a todo no se puede asegurar.

COLEA (cat.): Término que en los inventarios designó un tipo de tejido pero que en su origen también designaba un color que nos es desconocido actualmente.¹¹²⁶

“Una cota o aljuba de dona, de **colea**, folrada de pèls de cunils” doc. a. 1403.¹¹²⁷

FERRET (cat.): Nombre dado a un tipo de tela teñida con sulfato de cobre. El color de ese tipo de tinte, carente de calidad, también fue designado con el mismo término. En la actualidad ni siquiera se puede precisar si tuvo una tonalidad definida.¹¹²⁸

FESTAQUÍ (cat.): Término que designa en los inventarios un tipo de color que nos es desconocido.¹¹²⁹

“Tres alnes e mija de taffetà **fastaqui** ab listes d'or” doc. a. 1334
“Draps de colors senyalats ordenaren los antichs que portassen los cavallers mentre que fossen jóvens, axí com vermels **fastaquins** verts o blaus”¹¹³⁰

SAMITELL (cat.): Término derivado de *samit*, del que parece ser un diminutivo. El *samit* era un tejido siempre teñido en rojo, lo que lleva a pensar que el color fuera una tonalidad de éste, sin que todavía se pueda confirmar esa suposición.¹¹³¹

COLORES NO MENCIONADOS:

¹¹²⁵ ROIG, 1984, p. 156.

¹¹²⁶ MARANGES, 1991, p. 117.

¹¹²⁷ D.I.E.C.

¹¹²⁸ MARANGES, 1991, p. 117.

¹¹²⁹ MARANGES, 1991, p. 117.

¹¹³⁰ D.I.E.C.

¹¹³¹ MARANGES, 1991, p. 117.

Para el color marrón no se encuentra ningún término en específico, pese a que las pieles fueran en muchas ocasiones acabadas así y también fueran usadas en la indumentaria.¹¹³² Según Alison Laurie se estableció como símbolo de la estabilidad y la fraternidad, y se relacionó con el estado letárgico de la naturaleza en otoño.¹¹³³ Tampoco parece haber mención del naranja.¹¹³⁴

LOS ESTAMPADOS

Las rayas:

Las rayas representaron en la Edad Media el arquetipo de lo abigarrado y se usaron únicamente para aquellos miembros excluidos de la sociedad.¹¹³⁵ En realidad siempre habían sido relacionadas con el diablo y sus representaciones. En las leyes suntuarias las rayas son la marca de los colectivos reprobados o excluidos, ya que se usaban para señalar la trasgresión, especialmente aquellas que se ven más. Buena prueba de ello la encontramos en los textos escritos, en los que generalmente los personajes malvados o negativos llevan frecuentemente prendas con rayas. Personajes con estas características ya se encuentran en la literatura de época carolingia, pero van apareciendo con más fuerza en las canciones de gesta y en las novelas corteses de los siglos XII al XIII.¹¹³⁶

Con la llegada de la Edad Moderna la simbología de las rayas se volverá más compleja, designando con bondad simbólica algunos tipos de las mismas y manteniendo otras como peyorativas. Este cambio vio su inicio en realidad a principio del siglo XV cuando se vio el despertar de los estampados domésticos de rayas como algo exótico, o la misma vestimenta llevada por algunos militares como los *lansquenets* alemanes, que vestían oficialmente con uniforme a franjas.¹¹³⁷

Moteado:

Viene a ser en definitiva un tipo de raya sobre la tela, pero que siempre fue entendido positivamente. El jaspeado será entendido como una superficie lisa revitalizada con intervalos regulares de figuras pequeñas, a veces blasones, por ejemplo. Llegó a tener su versión majestuosa y solemne, ya que con el tiempo este tipo de estampados serían usados por la realeza. Buen ejemplo de ello son los mantos reales de coronación, cuyo ejemplo máximo son las telas moteadas con el blasón de la flor de lis tan presente en la realeza francesa. Se convertirá incluso en un símbolo mariano con el tiempo, ya que la Virgen recibió una decoración moteada como símbolo de privilegio.¹¹³⁸ Esto puede verse claramente en la predilección por las pieles moteadas que manifestaron los sectores militares de la sociedad. Por ejemplo, los caballeros teutónicos del siglo XV llevaban piel de leopardo en sus forros en las grandes ocasiones.¹¹³⁹

¹¹³² MARANGES, 1991, p. 114.

¹¹³³ LURIE, 1994, p. 222.

¹¹³⁴ MARANGES, 1991, p. 115.

¹¹³⁵ SÁNCHEZ, 2010, p. 178.

¹¹³⁶ PASTOREAU, MICHELLE.: *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayas en la indumentaria*, ed. Océano, Barcelona 2005, p. 21, 22.

¹¹³⁷ PASTOREAU, 2005, p. 41-46.

¹¹³⁸ PASTOREAU, 2005, p. 27, 28.

¹¹³⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol I, 1994, p. 170.

El jaspeado:

Viene a ser visualmente lo mismo que el moteado, pero en estructura irregular y con figuras deformadas o manchas. Este tipo de estampado se estableció así rápidamente como un símbolo de desorden y transgresión. Representaba en definitiva la idea de lo impuro, la enfermedad, la decadencia, la exclusión del orden social y la antesala de la muerte. Tanto es así que las criaturas satánicas y los demonios frecuentemente eran representados con este tipo de estampado.¹¹⁴⁰ Se puede deducir que simbólicamente está en las antípodas del moteado, pero en ocasiones la diferenciación entre ambos no es del todo precisa en el mundo de la moda.

El listado:

Representaba un estampado en oposición a lo jaspeado y lo liso. Simbólicamente respondía más a la ambigüedad que a lo rechazado o peligroso. La superficie dinámica que creaba era entendida como rítmica y por tanto narrativa, lo que generalmente se entendió como un símbolo de narración o de cambio de estado. Visualmente este tipo de estampado siempre ha facilitado el destacar o dar énfasis a las cosas ya que al ojo le cuesta no sentirse atraído por una superficie listada.¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ PASTOREAU, 2005, p. 28.

¹¹⁴¹ PASTOREAU, 2005, p. 29.

6.4 MATERIALES Y TEXTILES

6.4.1 TEJIDOS

Como ya se ha apuntado, en el siglo XV se detecta una inclinación general a mostrar el lujo a través de la indumentaria. Uno de los factores que más importancia tuvo, y que permaneció casi inalterable a lo largo del siglo, fue el uso de una amplia variedad de telas lujosas.

El uso de estos tejidos aumenta exponencialmente durante el siglo pese a los esfuerzos de las ordenanzas. La fabricación de elementos textiles en el país no fue buena en general, así que la mayoría de estas telas se importaban del exterior. El lujo extremo de estas piezas, artísticas en sí, explica que fueran posteriormente reutilizadas deshaciendo los vestidos que se habían confeccionado con las mismas.¹¹⁴² Que los tejidos eran de valor está demostrado por los préstamos que se obtenían con la garantía de la lana que se poseía, algo que las ordenaciones de 1350 ya prohibían en Tarragona.¹¹⁴³ La práctica debía ser recurrente ya que la prohibición se menciona de nuevo en otras ocasiones.¹¹⁴⁴

En general el tipo de tejidos que mejor consideración tenían eran las telas labradas y los terciopelos, cuya decoración llegaba a todos los rincones de la tela si el presupuesto lo permitía.¹¹⁴⁵ La decoración en general rindió protagonismo absoluto a los motivos vegetales, que presentaban también una cierta facilidad para el bordado. Entre todos los que se podría enumerar, la representación de granadas, alcachofas y piñas fueron los más usados, generalmente insertadas dentro de elementos lobulados que crecen en torno a tallos serpenteantes. Motivos como la flor de loto eran de origen oriental, así como la piña, de procedencia persa. Como motivos secundarios también se

¹¹⁴² MARANGES, 1991, p. 84.

¹¹⁴³ VV.AA.- *Ordinacions i crides de la ciutat de Tarragona (segles XIV-XVII)*. (Vol 1. Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona.) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1982, p. 15-18.

¹¹⁴⁴ VV.AA.- *Ordinacions i crides de la ciutat de Tarragona (segles XIV-XVII)*. Vol 1, 1982. p. 31, 32.

¹¹⁴⁵ SOUSA, 2007, p. 110.

encuentran las flores y los árboles, que llegaron como moda desde las tierras italianas.¹¹⁴⁶

El estudio del textil de época es una disciplina rica, desde el punto de vista histórico, y extremadamente útil en manos de un buen especialista. Rosa Maria Martín proporciona un buen ejemplo de cómo puede llegar a fecharse una pieza a partir de la técnica empleada en la confección del tejido base.¹¹⁴⁷

Más allá de la técnica, a lo largo de estas páginas también se verá como el estilo, el diseño de los dibujos que la recorren, o incluso el tipo de tinte usado, responde a una evolución tan fina como el del estilo de las pinturas del momento.

TÉRMINOS GENERALES:

TEJIDO (cast.)/ DRAP (cat.): Término general, en el caso del catalán procedente del latín *drappum*,¹¹⁴⁸ usado para designar la ropa, o un fragmento de tejido. La mayoría de las ocasiones se refiere a tejidos de lana, ya que eran los más comunes.¹¹⁴⁹

“Per rahó e preu de nou alnes e tres palms de drap de frisó burell de Flandes” doc. a. 1436

“Que tot drap de la dita lana de Anglaterra qui's texirà en Barcelona se haje ordir a consell del texidor qui l'haurà de texir” doc. a. 1438

“Los draps cruus que aporten en la casa del consolat dels perayres e texidors” doc. a. 1421¹¹⁵⁰

ESCAPOLONS (cat.): Término que designaba todas aquellas telas que no llegaban a la medida reglamentaria.¹¹⁵¹

LLIGADURES (cat.): Término que definía el número de fajos de hilos que se encuentran en la urdimbre (*ordit*). Generalmente se colocaban en números pares e incluso se mencionaban por el nombre del mismo, por ejemplo: *deèn, catorzén, dotzèn, divuité*.¹¹⁵²

ROPA (cast.)/ ROBA (cat.): Término con el que se designaba la generalidad de los tejidos.¹¹⁵³

TELA (cast./cat.): Este término fue usado para denominar las telas finas como la seda, el lino o el cáñamo, así que prácticamente era sinónimo de textil delgado.¹¹⁵⁴

¹¹⁴⁶ SOUSA, 2007, p. 111.

¹¹⁴⁷ MARTÍN, 2008, p. 375.

¹¹⁴⁸ D.I.E.C.

¹¹⁴⁹ MARANGES, 1991, p. 84.

¹¹⁵⁰ D.I.E.C.

¹¹⁵¹ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 463.

¹¹⁵² CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 461.

¹¹⁵³ MARANGES, 1991, p. 85.

TEJIDO (cast.)/ TISSATGE (cat.): Término que designaba la actividad de tejer una tela o paño;¹¹⁵⁵ también se usaba para definir la forma en la que se establecían la diferencia y la calidad del tejido. Este juicio se establecía en base al número de hilos, dimensiones de la tela, su peso y su textura. Era un término utilizado habitualmente en las ordenanzas municipales.

URDIMBRE (cast.)/ ORDIT (cat.): Término que designaba el conjunto de hilos verticales paralelos que se preparaban para realizar el tejido de la tela. Su longitud obedecía a unas reglas estipuladas en base al número de hilos (*rams*) impuestos al tejedor, incluso a la separación entre estos, un intervalo que estaba estandarizado.¹¹⁵⁶

Para designar los diferentes materiales se encuentran en los documentos palabras muy específicas que en la actualidad se han perdido. Cada uno de los nombres del tejido da alguna información detallada sobre la fabricación o cualidades del mismo. El origen de estos términos procede de cuatro procesos de descripción distintos. Así pues, puede decirse que los nombres fueron dados a los tejidos en función de:

1. El lugar de origen: en denominaciones generales como *drap de Brusel-les* o en forma de adjetivo como *seda pisana*.
2. El nombre de una ciudad: ya sea la ciudad donde se fabricaban los tejidos o la ciudad donde originariamente se inventaron. Este tipo de nombres llegan a cambiarse en función de la lengua local o el acento, dando como resultado que en ocasiones sea irreconocible. Un buen ejemplo de este proceso es *verví*, procedente del topónimo Werviq, ciudad donde se fabricaba el tejido.
3. El proceso de fabricación: durante el siglo XV hubo procesos que crearon nuevos tejidos a partir de materiales dispares como el oro o la seda. Esos tejidos que no llegan a ser únicamente de un material o del otro, o que simplemente destacan por ser elaborados con tan admirada técnica pasan a ser denominados por el proceso en sí. El ejemplo insignia de estos términos es el brocado, aunque también se incluye en esta familia el terciopelo, que en realidad era tejido con hilos de seda.
4. El tinte usado: Este tipo de nomenclaturas suele ser la más confusa para el investigador ya que algunos tintes como la grana, dada su fama y calidad, conseguían dar el mismo nombre indiferentemente a telas tan dispares como las lanas o las sedas, en colores que actualmente consideraríamos tan diferentes como el lila o el rojo.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁴ MARANGES, 1991, p. 85.

¹¹⁵⁵ D.I.E.C.

¹¹⁵⁶ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 461.

¹¹⁵⁷ MARANGES, 1991, p. 85.

A todos estos debe sumarse la gran cantidad de tejidos cuyo nombre es lo único que nos queda, dada su escasa mención en los documentos e inexistente explicación.

El valor de los tejidos era indiscutible en el siglo XV, a tal nivel que en ocasiones la nobleza recibió el pago de sus vasallos en forma de telas. Ejemplo de ello fue Domènech Ros d'Ursins que, teniendo el monopolio sobre las tintorerías, exigió a sus vasallos que le dieran una libra de lino elaborado una vez al año.¹¹⁵⁸

Las fibras textiles base para la elaboración de la lista de tejidos fueron: lana, seda, lino, cáñamo, algodón, hilo de oro e hilo de plata.

TEJIDOS DE LANA

Los tejidos de lana fueron los más usados durante el siglo XV y por tanto son los que ofrecen una mayor variedad de calidades y tipos.

La gran mayoría de tejidos eran de importación, procedentes de mercados importantes como Malines, Londres, Douai o Cádiz. La lana inglesa siempre fue la más competitiva a nivel europeo, sin que nadie pudiera hacerle sombra. Desde la época romana se la había considerado la más distinguida. Es más, durante los siglos IV y V el taller de la ciudad de Winchester producía la lana con la que vestía el emperador. Para cuando empezó el siglo XV ya disponía de una competencia lo suficientemente seria como para que se restringiera la venta de tejidos extranjeros.¹¹⁵⁹ Disposiciones como esta también fueron aplicadas en nuestras tierras para fomentar el consumo de la producción local.

A nivel de producción autóctona la fabricada en Menorca igualaba en calidad a la importada de Inglaterra, y Barcelona a partir de la mitad del siglo XV se convirtió en un importante centro de producción respaldado por el gobierno. Toda esta producción de lana era designada como *drap de llana*, *drap de la terra* o *drap*.¹¹⁶⁰

La lana se establecerá como un símbolo viril dentro de la semiótica de los tejidos. En muchos países, por ejemplo, los sombreros elaborados con paño eran terreno exclusivo de artesanos masculinos, mientras que los tocados en seda fueron terreno de producción femenina.¹¹⁶¹

¹¹⁵⁸ NAVARRO, 2006, p. 76.

¹¹⁵⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p. 44-46.

¹¹⁶⁰ MARANGES, 1991, p. 86, 87.

¹¹⁶¹ TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p. 60.

En general fue un tejido ampliamente usado por todas las clases sociales y además el tipo en que Barcelona centraba su producción. Se dispone de una gran cantidad de información al respecto, desde su complejo proceso de fabricación hasta la larga lista de tejidos que se elaboraban o se importaban. Estaban además entre aquellos tejidos que eran elaborados por algunas nobles, según atestiguan algunos escritores del momento:

*“Eduart, rey de Dàcia, que la regina sa muyller, tostemp ab ses donzelles
filaba drap de llana, que puys partia entre los pobres. E jamés no-s cosia de
ceda, ne d’aur, ne de perles en sa cort, si donchs no fossen coses deputades
per al servey de Deu en sa Esgleya.”¹¹⁶²*

Se dispuso de una amplia variedad de producción entre la que se encontraban tejidos realmente finos:

*“E llur vestit
de fina llana, seda pisana,
será tot nou; vendre’l les mou..”¹¹⁶³*

ALBORNOZ (cast.)/ BARNÚS (cat.): Término que da nombre a lo que seguramente fue un tejido muy fuerte y torcido, elaborado casi a modo de cordoncillo, que protegía del agua. En origen esta palabra designaba una capa con capucha usada por los árabes (ver glosario de prendas) y el tejido con el que se confeccionaba acabó por adquirir el nombre de la prenda. El término usado en lengua castellana proviene de la ortografía catalana *albernoch*s, si bien no se tiene la seguridad de que el término que en catalán designaba a esta capa se usara también para el tejido como en castellano.¹¹⁶⁴

ALQUICEL (cast.)/ ALQUICÉ - ALQUICER (cat.): Término procedente del árabe *al-kisā*, que designaba un tejido con el que se elaboraba un tipo de vestidura morisca en forma de capa. Las modas moriscas, con gusto por los trajes talares de mínima elaboración, tenían tendencia a usar telas de confección amplia que permitieran no usar de costuras. Este tipo de tela, que cumplía el requisito, fue usado para dichas capas, que finalmente acabaron por traspasarle su nombre. En documentos aragoneses se halla con el nombre de *alquicé*. También se usaba para cubrir bancos, mesas u otros elementos del mobiliario en su versión mezclada con lino y algodón.¹¹⁶⁵

ARAÑA (cast.): Tejido del siglo XIII poco documentado procedente de Flandes y Bramante, cuyo nombre podría hacer referencia a un dibujo característico de su producción o al hecho de que fuera extremadamente fino.¹¹⁶⁶

¹¹⁶² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 34.

¹¹⁶³ ROIG, 1984, p. 19.

¹¹⁶⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 19-20.

¹¹⁶⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 21, 22.

¹¹⁶⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 23, 24.

BARADETE (cast.): Tejido procedente de Yprés y poco mencionado en documentos a nivel peninsular. La tela conocida originalmente como “barado” era una tela listada, así que es probable que este tejido se caracterizara por tener listas más pequeñas.¹¹⁶⁷

BARAGÁN (cast.): Término de múltiples significados a lo largo de los siglos medievales, Baragán, en origen, designaba un tejido de baja calidad cuya elaboración difiere en función de los autores que lo mencionan, apuntando al pelo de cabra y quizás a su impermeabilidad. A partir del siglo XIV designará un tipo de abrigo y algunos autores como Martínez Meléndez apuntan a la probabilidad de que llegado el siglo XV se confeccionara con seda.¹¹⁶⁸

BERBÍ (cast.)/ VERVÍ (cat.) – plural: *vervins*/ variante: *verní* –: Tejido procedente de las ciudades flamencas Werviq, donde empezaron a elaborarse los tejidos, o Ververs, a orillas del río Vesdre. La primera de estas dos posibilidades es la más apoyada por los académicos en la actualidad. El primer documento en que este famoso tipo de paño se menciona data del 1400.

“*Los draps de verui que's tixen en aquesta vila*” doc. a. 1403

“*No la gosen obrar sinó en frisos o en vervins de deu ligaduras*” doc. a. 1438

“*Açò sia entès en los draps pentinats e en los vervins que sien encloses en la present ordinación*” doc. a. 1448

“*En tots vervins qui's faran dins la dita ciutat*” doc. a. 1448¹¹⁶⁹

Posteriormente se usó del nombre para designar una calidad de paños en sí misma, que fue usada para elaborar pellotes, calzas y hopas. Este tejido era teñido con los colores bermejo, negro y azul.¹¹⁷⁰ Era de buena calidad y en tierras catalanas fue muy usado, incluso en su versión falsificada. Se importaba pero también se adquirían los fabricados como imitación en la ciudad de Perpinyà.¹¹⁷¹

Según las descripciones, a la tela le faltaba planicie, es decir, que su contextura en vez de ser unida era separada. Incluso las imitaciones que se produjeron en Barcelona disponían de lanas, de buena calidad, que daban en tejidos de grandes dimensiones.¹¹⁷²

En Barcelona también se produjeron una serie de tejidos que eran denominados *vervins* o tejidos *a la vervinesca*, que se caracterizaban por estar confeccionados a partir de unos hilos de la urdimbre más gruesos de lo común, lo que acababa dando como fruto unos tejidos que requerían de herramientas específicas para su elaboración.

En 1416 se elaboraron ordenaciones específicas para los *vervins*, donde se estipulaba detalles como que debían llevar 13 *lligadures* en la urdimbre. En 1435 se permitió el uso de lanas no peinadas para su elaboración y se estipuló que se marcaran con *grailles teixides al voraviu*. Las ordenaciones de 1457 destacarán por ser las más claras respecto, dando las diferentes clasificaciones de *vervins*:

¹¹⁶⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 26.

¹¹⁶⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 28, 29.

¹¹⁶⁹ D.I.E.C.

¹¹⁷⁰ MARTÍNEZ, 1989, pp.31,33

¹¹⁷¹ MARANGES, 1991, p.89

¹¹⁷² CARRÈRE, vol.1 , 1977, p.462

- *Deens*: aquellos de menor calidad, blancos o de color *burell*, conseguido con tintes de mala calidad.
- *Tretzens*: elaborados con lana de *blanqueria* o tosa, estos son los de más baja calidad, sobre los que ya se podía colocar la “B” de Barcelona como señal de producción de la ciudad.
- *Setzens*: llamados de *sort mitjana*.
- *Divuitens* a *vintens*: recibían la definición de *gran sort* y se usaba lana fina para elaborarlos, ya fuera importada de Mallorca o de Inglaterra. Tenían la obligación de teñirlos con buen tinte y darles un largo de doce a trece *rams*.¹¹⁷³

BIFA (cast./cat.): Término procedente del francés *biffe*,¹¹⁷⁴ que designaba un tipo de tejido de poca calidad, únicamente presente en el léxico castellano del siglo XIII, que era de lana elaborada de forma aterciopelada, a modo de franela, que formaba rayas en el tejido.¹¹⁷⁵

BLANC (cat.): Tipo de tejido sólo mencionado por Desclot respecto a una pieza de vestir exterior llevada por el rey. Es fácilmente comprensible que fuera una tela de buena calidad dado el contexto de esta única mención.¹¹⁷⁶

BLANQUETA (cast.): Tipo de tejido basto de lana, muy común en la corona de Aragón, que se caracterizaba por ser crudo y sin teñir.¹¹⁷⁷ Los testimonios de este tipo de tejido se remontan al siglo XII y su uso y variedades fueron tan diversos que lo encontramos entre los materiales usados por el rey y sus dignatarios, ya fuere elaborado en estas tierras o de importación.¹¹⁷⁸

BLAO (cast.): Término que designaba un tipo de tejido azul de calidad mediana usado a lo largo de toda la Edad Media, que desaparece de la documentación durante el siglo XV.¹¹⁷⁹

BORRA (cast./cat.): Término procedente del latín *būrra*,¹¹⁸⁰ que designaba los sobrantes de cortar o reparar con tijeras la producción de paño. Se usaba comúnmente para rellenar objetos como cojines y demás, pero en el siglo XV también dio nombre a un tipo de tejido de lana extremadamente basto que se usaba para elaborar mantos.¹¹⁸¹

“Un pali de tela porprat de *borra*”, doc. a. 1500¹¹⁸²

¹¹⁷³ CARRÈRE, 1977, p. 465-468.

¹¹⁷⁴ D.I.E.C.

¹¹⁷⁵ MARTÍNEZ, 1989, p.35, 36.

¹¹⁷⁶ MARANGES, 1991, p. 91.

¹¹⁷⁷ IRADIEL, 1974, p. 25.

¹¹⁷⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 38, 39.

¹¹⁷⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 44, 45.

¹¹⁸⁰ D.I.E.C.

¹¹⁸¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 49.

¹¹⁸² D.I.E.C.

BRISTÓ (cat.): Término evolucionado a partir del topónimo Bristol, ciudad inglesa desde la que se importaba este tipo de tejidos desde 1428, aunque en tierras catalanas también fueron imitados, en ocasiones usando lana inglesa.¹¹⁸³

Estas imitaciones se elaboraron a partir de 1438 con la llegada de las lanas inglesas. Sólo se permitió que se elaboraran imitaciones de telas de más de 18 *lligadures*. El hilo urdido era más fino que el de los tejidos *cardins* y se los consideraba dentro de los llamados trapos no peinados.¹¹⁸⁴ Las ordenaciones de 1438 decían al respecto:

*“Item ordenaren...que tot hom qui obrerà de la dita lana inglesa e voldrà fer **bristons** o altra cualsevol ley de draps no pentinats, que tals draps haven ésser de nombre de devuyt ligaduras o més e no menys, e lo pinte hau haber de ampla quinze palms, e lo larch sie dels altres dessús dits senyals e letras...”* (AHC B Ordinacions originals, 21 nov 1438 parraf 19.)

BRUNETA (cast./ cat.) – brunel-la (sinónimo) –: Término procedente de *bruno*, derivado del germánico *brun* y que designaba un paño de lana fino de colores negros o muy oscuros. Los de elaboración peninsular aparecerán por primera vez durante el siglo XV y la forma catalana de llamarlo *bruneta* acabará adquiriéndose en el resto de la Península como préstamo lingüístico.¹¹⁸⁵ Las prohibiciones respecto al uso del color rojo en paños de calidad inferior como la *bruneta*, se encuentran hacia 1350 en las ordenaciones de ciudades como Tarragona.¹¹⁸⁶

*“Hun balo hon ha sinch draps so es **brunata** vert”*¹¹⁸⁷

BURIEL (cast.)/ BURELL (cat.): Término que designaba a un tipo de paño que aparece por primera vez en 1402 en los documentos catalanes. En general era un paño de lana de calidad inferior, aunque a lo largo del siglo XV se fueron elaborando diferentes calidades, siendo las más apreciadas entre ellas aquellas que procedían de Montevillers y Ratisbona.¹¹⁸⁸ Fue muy común para las vestimentas de luto o viudedad.

*“de gros **burrell** és mon vestir”*¹¹⁸⁹

Rois de Corella, cuando hablaba de María Magdalena, mencionaba:

*“E, deixant de la vanitat d’aquest món les pomposes riques vestidures, ab un mantell **burell** Roberta, pres d’aquelles en...”*¹¹⁹⁰

En *Tirant lo Blanc* también se menciona este tejido:

*“Estefania, duquessa de Macedònia, vestida de **Burell** o hàbit de les virtuoses d’alta religió menoretas”*¹¹⁹¹

¹¹⁸³ MARANGES, 1991, p. 89.

¹¹⁸⁴ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 469.

¹¹⁸⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 50-56.

¹¹⁸⁶ VV.AA.- *Ordinacions i crides de la ciutat de tarragona (segles XIV-XVII)*. Vol 1., 1982, p. 15-18.

¹¹⁸⁷ D.I.E.C.

¹¹⁸⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 57-62.

¹¹⁸⁹ ROIG, 1984, p. 229.

¹¹⁹⁰ ROÍS DE CORELLA, 1985, p. 117.

¹¹⁹¹ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 345.

Por lo general fue crudo y se usaba para las órdenes mendicantes, ya que de forma natural se encontraba en colores como el gris o en marrones oscuros.¹¹⁹²

CARDINS (cat.): Término que definía un tipo de tejido de lana. Pese a sus frecuentes menciones en la documentación es difícil definir qué era exactamente lo que tenía de particular este tipo de tejido. Se sabe del mismo que los que sobrepasaban las 10 *lligadures* y eran confeccionados reglamentariamente con lanas de *blanquería* o tosa, tenían derecho a llevar la “B” que los marcara como producción de Barcelona.

Estos tejidos también se beneficiaron de la llegada de las lanas inglesas, ya que fueron elaborados con ellas en las calidades medias y altas:

“que tots cardins qui’s faran de lanas ingleses haien ésser de quatorze lligadures o més, e no de menys” (A.H.C.B Ordinacions originals, 21 nov 1438.)

Sabemos además que se los podían elaborar anchos o estrechos:

“...tots cardins Dens. O de deè en sus, sien amples o estrets...” (crida del 25 d’octubre 1440)

Este tipo de anchuras se conseguía a base de elaborarlos con una textura plana o *cordellada*. Las ordenaciones del 31 de mayo de 1457 nos aclaran a este respecto:

“...alguna natura de cardins, plans o cardellats...”

Los más lujosos debían en definitiva tener al menos 14 *lligadures*.¹¹⁹³

CHALÓN (cast.)/ AIXALÓ – XALÓ (cat.): Tejido de lana que procedía de la ciudad de Châlons-sur-Marne, en Francia. Este término con el tiempo llegó a designar una calidad propiamente dicha del tejido,¹¹⁹⁴ que también fue imitada en Barcelona con el tiempo.¹¹⁹⁵ Incluso autores como Muntaner lo mencionan en sus escritos. Su característica definitoria fue que siempre estaba teñido de color rojo.¹¹⁹⁶

“Un axelo vermell ab les obres de parres y de rahims “, doc. a. 1410

“Un axello groch pintat”, doc. a. 1490

“Un axalo de stamenya”, Inv. B. Goll, a. 1490

“...qui teixirà sayes o ostadas o aixalons o draps teixits a la par de la gran sort...” (A.H.C.B Crides originals, 26 d’octubre 1456 parraf.4)¹¹⁹⁷

CELESTRE (cast.): Término procedente del latín *caelestis* que designaba un tejido de lana teñido de color azul. Esta denominación aparece con múltiples nomenclaturas en los documentos: *celestrum, celestri, cestre, cestres, çelestre, çestre*.¹¹⁹⁸ Este término se ha entendido durante mucho

¹¹⁹² IRADIEL, 1974, p. 25.

¹¹⁹³ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 469.

¹¹⁹⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 71.

¹¹⁹⁵ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 469.

¹¹⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 89.

¹¹⁹⁷ D.I.E.C.

¹¹⁹⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 63, 64.

tiempo como un tinte de un tipo de azul muy específico, el que todos entenderíamos por azul cielo o azul claro.

CORDELLATE (cast.)/ CORDELLAT (cat.): Término procedente de “cordel”, que designaba un tejido basto de lana cuya tela formaba un cordoncillo, que se usaba para elaborar calzas, sayas, capirotos, mantillas, etc. Su calidad en general era mediana, pero durante el siglo XV se elaboró una más cara,¹¹⁹⁹ ya que encontramos incluso menciones del mismo en las cuentas del tesorero de la reina Isabel.¹²⁰⁰

Se sabe que eran lo suficientemente grandes como para que se hubieran de tejer entre dos personas y en ocasiones llevaron elementos cosidos.

ENSAY (cast.) Tejido de mala calidad procedente de las ciudades de Brujas, Iprés, Gante y Tournay. Aparece en la documentación hasta el siglo XIV para después desaparecer.¹²⁰¹

ESCARLATA (cast./ cat.): Término, procedente del persa *saḳirlāt*, que definía un tejido de lana lujoso, de gran calidad, que aparece en la documentación desde 1076. Su valor estribaba en el hecho de estar teñido en rojo, en ocasiones más de una vez para acentuar la intensidad del color. Tanto es así que durante el siglo XIV se restringió su uso al rey y a los nobles más destacados. Durante el siglo XV la prohibición desapareció y se usó para confeccionar capas, calzas, tabardos, mantos, sayas, pellotes, *cots*, capirotos, aljubas, etc. Había tejidos de este tipo también importados que procedían de Montpellier, Gante, Lincoln, Doler, Yprés, Malines y Londres. El nombre con el tiempo también pasó a designar el tipo de tinte lujoso que se usaba en él.¹²⁰²

ESTAMBRE (cast.)/ ESTAM (cat.): Término procedente del latín *stamen* que aparece en los inventarios aragoneses del siglo XV. Designó un tipo de tejido basto, de lana, elaborado con las hebras del hilo torcidas, teñidas en blanco o negro, que se usaba para protegerse de la lluvia.¹²⁰³

“*De diverses colors e de diversos stams molt fins*”
“*Acabada la liura del estam o del li*”¹²⁰⁴

ESTAMENÑA (cast.)/ ESTAMENYA - ESTAMET (cat.): Término procedente del latín *staminea*, que designó un tipo de tejido de lana o estambre. Las calidades variaron de finas a gruesas y estaban teñidas de todos los colores. Hacia 1497 aparecerá en los inventarios de la corona el llamado *estamet*, para definir un tejido que ya se venía elaborado desde el norte de Italia y Beauvois.¹²⁰⁵

“*Un sobre lit d'estamenya vermella*” doc. a. 1410

¹¹⁹⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 65-67.

¹²⁰⁰ <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/3121/cordellate>

TORRE, ANTONIO DE LA (ed.), *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, Madrid, (1956), 2 vols.

¹²⁰¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 73.

¹²⁰² MARTÍNEZ, 1989, p. 76-83.

¹²⁰³ MARTÍNEZ, 1989, p. 86, 87.

¹²⁰⁴ D.I.E.C.

¹²⁰⁵ MARTÍNEZ, 1989, p.88-93.

*“Si és luxuriós, fes penitència portant cilici e estameñilla” “Una tela de lançol d'estemenya blanch” doc. a. 1413*¹²⁰⁶

Hubo en Cataluña dos variedades de este tejido: los planos y los *cordellats*,¹²⁰⁷ las ordenaciones explican al respecto:

“...que daquí avant algú teixidor o altre qualsevol persona no puixe teixir draps, ne stamenyes codellades o planes en la dita ciutat...si donchs aquell qui-ls teixirà no tindrà casa e senyal de teixidor de lana...” (A.H.C.B, Ordinacions 1456-62, 31 maig 1457, parraf 14)

ESTANFORTE (cast.) / ESTAM (cat.): Término hallado en los documentos hasta el siglo XIV, que designaba un paño teñido de rojo o azul procedente de la ciudad inglesa de Stanford. Tanto la calidad de este tejido como su procedencia no son completamente seguras,¹²⁰⁸ pero es muy probable que el material fuera un producto lujoso.¹²⁰⁹

FIELTRO (cast.)/ FELTRE (cat.): Término procedente del germánico *filtir*,¹²¹⁰ que designa un paño no tejido que se fabricaba conglomerando la lana en agua caliente con lejía o goma.¹²¹¹ En nuestras tierras fue únicamente usado para la elaboración de *capells*.¹²¹²

Tirant lo Blanc lo menciona:

*“L’elm portaba cobert d’aquell drap materix, e sobre l’elm portava un capell de feltre tot brodat de moltes perles e d’or fi que hi havia”.*¹²¹³

FRISA (cast.)/ FRISÓ (cat.): Término procedente del latín *frisia* que designaba un tejido de lana usado para forrar y entretelar. Recibió el nombre del primer lugar donde fue elaborado –Frisia-, y durante el siglo XV lo encontramos en los inventarios de la corona catalo-aragonesa mencionado como *tejido frisado* o *frissade*.¹²¹⁴ Se importada de Frisia, aunque también fue fabricado en Barcelona¹²¹⁵ durante todo el periodo, ya desde principios de siglo. Prueba de ello son ordenaciones como las de 1393: *“Ordenaments fets sobre los frisons e draps grossos qui’s fan aparellar en la ciutat”*, en ellas se aclara hasta incluso el tipo de tintes que se habían de usar.¹²¹⁶

*“Cascuna persona que farà drap scapoló frisó o cadins que seran de moltes lanes” doc. a. 1438*¹²¹⁷

¹²⁰⁶ D.I.E.C.

¹²⁰⁷ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 169.

¹²⁰⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 94-96.

¹²⁰⁹ MARANGES, 1991, p. 90.

¹²¹⁰ D.I.E.C.

¹²¹¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 97-98.

¹²¹² MARANGES, 1991, p. 90.

¹²¹³ MARTORELL, vol. I, 1984, p.401-402.

¹²¹⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 99-102.

¹²¹⁵ MARANGES, 1991, p. 89.

¹²¹⁶ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 468.

¹²¹⁷ D.I.E.C.

GALABRÚN (cast.): Término procedente del latín *galabrunus* que denominó un tejido de lana de color oscuro usado en los siglos XI a XIII, que recibió el nombre del material usado para tinarlo: la “agella”.¹²¹⁸

GRANA (cast./cat.): Término dado a un tipo de tinte extremadamente costoso que con el tiempo llegó a designar los trapos de lana fina teñidos con él. En la corte fueron ampliamente usados y los había procedentes de Malines y Douai.¹²¹⁹ En 1383 los cónsules de Tarragona, que preparaban la llegada de los reyes a la ciudad, aprobaron en consejo que a cada uno de ellos se le dieran 15 florines para que pudieran elaborarse ropas adecuadas elaboradas en paños finos como los trapos de *mellines* o trapos florentinos.¹²²⁰

HERBAJE (cast.): Término de procedencia gala (*herbage*) que designaba un tejido de lana que se teñía con una mezcla de hierbas usada desde la antigüedad. Su nombre hace referencia a esa mezcla de hierbas y durante el siglo XV se le denominó *eviaje*.¹²²¹

JERGA (cast.)/ GERGA (cat.): Término usado para designar los paños a falta de elaborar. La palabra procede del latín *serica* y desarrolló múltiples formas a lo largo de la Península, como “sarga”, “serga”, “xerga”, “jerga” y “gerga”.¹²²²

LANA (cast.)/ LLANA (cat.): Término procedente del latín *lana* que da nombre al tejido base más usado de la Edad Media. Se elabora con el pelo de las ovejas y da como resultado una inmensa variedad de tejidos, tinturas y calidades de la familia a la que da nombre.¹²²³

“Comprar *lanes, boldrons, anyines, cuyrs e altres mercaderies*” doc. a. 1403¹²²⁴

LANILLA (cast.)/ LANETA (cat.): Tela de lana muy fina elaborada durante el siglo XV en Murcia para confeccionar vestidos ligeros de verano.¹²²⁵

LINISTRE (cast.): Término muy poco frecuente en la documentación del siglo XV, que hace referencia a un tipo de tejido elaborado por primera vez en la ciudad inglesa de Lamster.¹²²⁶

LLERA (cat.): Término poco frecuente que designaba un tejido de lana de buena calidad, siempre teñido en negro, que es mencionado en *Curial e Güelfa*.¹²²⁷

¹²¹⁸ MARTÍNEZ, 1989, p.103-104.

¹²¹⁹ MARANGES, 1991, p. 93.

¹²²⁰ *Actes municipals 1378-79 - 1383-84*. Vol 4, 1985, p. 62.

¹²²¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 105.

¹²²² MARTÍNEZ, 1989, p. 106-111.

¹²²³ MARTÍNEZ, 1989, p. 113-118.

¹²²⁴ D.I.E.C.

¹²²⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 119.

¹²²⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 120.

¹²²⁷ MARANGES, 1991,) p. 94.

MARBI (cast.): Término procedente del francés *marbri* que designaba una tela usada durante el siglo XIII para confeccionar tabardos, cuyo color formaba unas vetas parecidas a las del mármol.¹²²⁸

MARGA (cast.)/ MÀRREGA (cat.): Término procedente del árabe *marfaka* que designaba un tejido de lana usado para elaborar vestidos de luto muy riguroso, así como almohadas, cojines, etc. En los documentos de la corona lo encontramos como *màrfega* y en el resto de la Península con las variedades “marfaga”, “màrfega”, “maregas”, “marrega”, “albergas”.¹²²⁹ Maranges lo denomina *màrrega* y especifica que se trataba de un tejido grueso. Se encuentra mencionado en textos como *Tirant lo Blanc* o *Spill*.¹²³⁰

*“Que fessen fer per alguns sastres tantes màrregues com fossen mester per ells e a tots los familiars, domèstichs e servidors... E après que cascú hagués portat màrregues un mes, se fessen gramalla y capiró de drap negre per dol”*¹²³¹

MEZCLA (cast.)/ MESCLA (cat.): Término procedente del latín *misculare*,¹²³² que designaba un tejido elaborado con diferentes colores teñidos o con hilos de diversos colores o incluso con diferentes tipos de hilos. Primeramente fueron importados de Flandes, pero a lo largo del siglo XV se fueron elaborando tanto en la corona catalana-aragonesa como en Navarra y Cuenca.¹²³³

“Un gipó de mescla ya usat” doc. a. 1493¹²³⁴

PALMILLA (cast.)/ PALMELLA (cat.): Término procedente del latín *palma*, documentado por primera vez en los documentos a partir de 1400 y nombrado como *palmilla* en los documentos de la corona. Designaba un tejido al que se le cosía una palma en la orilla y que podía estar teñido en morado, cárdeno, turquesa, “mediocolor”, verde y leonado, aunque el más valorado era el tintado en azul.¹²³⁵

PAÑO (cast.)/ DRAP (cat.): Término procedente del latín *pannus*, que en la Edad Media tuvo dos tipos de acepciones.

1. Los tejidos de lana.
2. Cualquier tipo de vestidura.

La mayoría de estos paños se importaban desde Flandes, Brabante, Inglaterra, etc. En sus calidades más altas eran definidas como “paños de Valenciennes”, “paños de Courtai”, “paños de Yprés”, etc. En el siglo XIV la industria de la corona catalana-aragonesa comenzó a distribuir paños de

¹²²⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 121, 122.

¹²²⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 123, 125.

¹²³⁰ MARANGES, 1991, p. 94.

¹²³¹ D.I.E.C.

¹²³² D.I.E.C.

¹²³³ MARTÍNEZ, 1989, p.127, 128.

¹²³⁴ D.I.E.C.

¹²³⁵ MARTÍNEZ, 1989, p.131-135.

fabricación propia procedentes de centros como Barcelona, Terrasa, Puigcerdá, Sabadell, Vic, Ripoll, Olot, Gerona, Bañoles, Berga, Ceret, etc. Esta industria se mantuvo fuerte especialmente en Barcelona pese a la competencia de la producción inglesa.¹²³⁶

PAÑO FLORENTINO (cast.) / DRAP FLORENTÍ (cat.): Tipo de tejido procedente de Italia, de buena calidad, que se elaboraba en tonos verdes, ya que en todas las menciones disponibles se califica como tal.¹²³⁷

PAÑO GRUESO (cast.)/ DRAP GROS (cat.): Tejido probablemente de lana, muy mencionada, común en la confección de vestiduras religiosas, y muy usado para el luto.¹²³⁸

PAÑO DE DANIEL (cast.)/ DRAP DE DANIEL (cat.): Tejido únicamente mencionado en relación al luto, que posiblemente se confeccionaba con lana.¹²³⁹

PARDILLO (cast./cat.): Término procedente del latín *pardus*, que designaba un paño comúnmente usado por gente humilde, tosco y grueso, de un color pardo fruto de la falta de tinte.¹²⁴⁰

PECTAVINO (cast.)/ PITEU (cat.): Término procedente del latín *pictarum* que designaba un tejido de lana blanca sin mucha importancia.¹²⁴¹ Algunos diccionarios especifican que se elaboraba en Sant Llorenç de Morunys, en colores negros, azules y blancos.

PLUMA (cast.)/ PLOMA (cat.): Término que comúnmente se usó para designar las plumas de pájaro que usaban como adorno los aristócratas, pero que también acabó por designar un tipo de tejido.¹²⁴²

PRES (cast.): Término procedente del latín *persus*,¹²⁴³ que designaba un tejido de lana azul oscuro importado de Francia. En ocasiones podía tener un reflejo rojizo y se había diferentes calidades del mismo.¹²⁴⁴

SARGA (cast.)/ SARJA (cat.): Tipo de tejido de lana de consumo popular, a veces teñido, que tenía unas características líneas en diagonal y que era basto.¹²⁴⁵ En 1447 se dio permiso para que se usaran lanas de recuperación para elaborarlos, que hasta ese momento habían estado prohibidas al ser telas de calidad inferior a las 8 *lligatures*. En general las menciones a este tipo de tejido son desordenadas

¹²³⁶ MARTÍNEZ, 1989, p.136-200.

¹²³⁷ MARANGES, 1991, p. 89.

¹²³⁸ MARANGES, 1991, p. 88.

¹²³⁹ MARANGES, 1991, p. 88.

¹²⁴⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 201-203.

¹²⁴¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 206-207.

¹²⁴² MARTÍNEZ, 1989, p. 208, 209.

¹²⁴³ D.I.E.C.

¹²⁴⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 210-211.

¹²⁴⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 213-216.

y escasas en las ordenaciones catalanas, quizás por su poca calidad o por su producción escasa.¹²⁴⁶ Este tipo de tejido ha llegado hasta la actualidad.

“un traveseret de sarga ple de ploma” doc. a. 1450¹²⁴⁷

SAYA (cast.): Tipo de tela que adquirió el nombre de esta pieza de indumentaria, en tal grado que algunos autores suponen probable la existencia de un tejido de lana específico para fabricar las sayas. También fue usado para la elaboración de *gonellas* y forros.¹²⁴⁸

SAYAL (cast.) / SAIAL (cat.): Tipo de tela basta y labrada que la nobleza daba como limosna por su falta de calidad. Por ello acostumbraba a usarse para la confección de bultos, aunque durante el siglo XV aparecieron más calidades.¹²⁴⁹

“Sien tenguts denunciar... e dir... tots draps de lana, bonets e escapolons, sayes, fustanis, canamaçeries, teles, draps de seda e totes altres coses” (Cap. Ordin. Drets Gral. 1481, cap. 49)

VELARTE (cast.): Tipo de paño de lana, teñido en negro, extremadamente fino y lustroso, que se usaba para la elaboración de capas, sayos y prendas de abrigo exteriores en general. En el siglo que nos ocupa adquiriría diferentes calidades.¹²⁵⁰ Se sabe también que se colocaba por capas.¹²⁵¹

VIADO (cast.)/ VIAT (cat.): Término procedente del latín *via*, que designó en general cualquier tipo de tejido con rayas a principios del siglo XV. Al avanzar la centuria el término fue sustituido por el de “listado”, así que pasó a designar un tejido específico que se importaba de ciudades como Brujas, Gante, Rouen, Yprés y Arras, para la elaboración de pellotes, sayas, capas, mantos y capirotos. Debía tener una cierta calidad, ya que fue prohibido a los judíos y los moros de la vecina corte de Castilla a mediados del siglo XIV.¹²⁵²

YSEMBRUN (cast.): Tejido de lana de gran calidad procedente de Alemania, en colores marrones y negros, que fue usado hasta finales del siglo XV.¹²⁵³

¹²⁴⁶ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 470.

¹²⁴⁷ D.I.E.C.

¹²⁴⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 217-219.

¹²⁴⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 220-226.

¹²⁵⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 227-230.

¹²⁵¹ GONZALEZ, 1994, p. 20.

¹²⁵² MARTÍNEZ, 1989, p. 231-236.

¹²⁵³ MARTÍNEZ, 1989, p. 237.

TEJIDOS DE SEDA

Los tejidos de seda ocuparon durante todo el siglo XV una posición destacada ya que, a diferencia de la lana, no eran accesible a todas las clases sociales ni aún en sus versiones más económicas. La seda se obtiene a partir de los filamentos elaborados por el gusano de la seda, o más apropiadamente, de la oruga de la mariposa de la seda. Los primeros descubridores de la sustancia y que la transformaron en un sutil y delicado tejido fueron los chinos, que mantuvieron en secreto su origen durante mucho tiempo, hasta que algunos comerciantes lograron llevarse gusanos de la seda a Europa. El comercio se mantuvo durante siglos a través de la famosa Ruta de la Seda, que atravesaba el continente asiático hasta el Mediterráneo.

Hay referencias a su uso en el antiguo Egipto, y se sabe que estaba entre los tejidos favoritos de Cleopatra. Dión Casio, historiador del siglo II d.C, apuntaba que desde que el hombre occidental vio la seda por primera vez, siempre la relacionaría con el lujo y la elegancia.¹²⁵⁴ En el imperio romano las clases superiores la usaron profusamente.

En Cataluña los primeros registros de consumo de seda se remontan al siglo X, a través de las producciones de sedas andalusíes citadas en testamentos e inventarios de la nobleza catalana del momento. En el siglo XI ya se encuentran citas abundantes al respecto y Barcelona se había convertido en un centro de comercio de las mismas. El consumo por parte de las clases nobles aumentaría, creciendo exponencialmente durante los siglos XIV y XV.¹²⁵⁵

Es curiosa la extraña falta de correspondencia entre la realidad del escaso uso de la seda (cuando miramos la generalidad de los inventarios de la Edad Media sin diferenciar clases, vemos lo realmente escasa que llegó a ser) y la gran cantidad de variedades y términos para designarlas que se usaron en ese momento. Lo cierto es que este tipo de tejido, que fue teñido en todos los colores que se conseguían en aquel

¹²⁵⁴ TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p. 156.

¹²⁵⁵ SEGURA I MAS. ANTONI. "La Edad Media" en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museo Textil de Terrassa- Diputació de Barcelona, 1991, p. 151-152.

momento, fue idolatrado por las clases nobiliarias y los escritores del momento. Entre estas clases el uso sí fue amplio, como prueban las ordenaciones que lo restringían.¹²⁵⁶

Con la llegada del siglo XV la seda fue consumida por un amplio abanico de clases sociales. La ostentación y la extravagancia de la moda son atestiguadas mediante los registros reales y las leyes suntuarias. Estas últimas repitieron incansablemente los criterios proteccionistas que vetaban las producciones extrajeras o las limitaciones sociales del vestido para que no hubiera confusión de clases.

Los registros de la tesorería real llevados a cabo durante el siglo XIV y XV permiten ver el amplio consumo de sedas que se hacía en el contexto social más elevado. Pese a que únicamente han sido publicados los registros entre 1302 y 1340, permiten hacerse a la idea de la gran cantidad de productos de seda que se disponía en las casas reales, al nivel de lo que encontramos en las novelas caballerescas del siglo.

El consumo de la aristocracia es más difícil de acotar. Un grupo de investigación estudió a nivel catalán unos catorce inventarios de castillos, cuatro torres y dos casas particulares de la baja Edad Media. Quedaron sorprendidos por la evidente practicidad de las estancias donde, pese a todo, no faltaban telas de seda en los cofres.¹²⁵⁷

Casi en su totalidad estos tejidos fueron importados, ya que las escasas producciones del país carecían de la calidad deseada. Entre los centros de producción más destacados a lo largo del siglo encontramos: Alejandría; Pisa como ciudad insignia de una producción general italiana que no perdió la fama durante todo el siglo; el sur de la Península con sus producciones moriscas tan de moda en este momento, entre las cuales destacaba Almería con sus sedas amarillas; y Valencia como lugar de producción de calidad más cercano.¹²⁵⁸

Barcelona no quiso quedarse atrás en la búsqueda de rentabilizar este tipo de tejidos dentro de una maquinaria de producción textil, que ya tenía instalada gracias a la fabricación local de lana. No sería la única, ya que en Francia también hubo intentos de parar la sangría de gastos en compras de sedas extranjeras.¹²⁵⁹ Pese a todo, la crisis los frustró y las sedas italianas continuaron teniendo el monopolio durante mucho tiempo.

¹²⁵⁶ MARANGES, 1991, p. 94-95.

¹²⁵⁷ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL: "La seda a la Catalunya medieval", en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museo Textil de Terrassa-Diputació de Barcelona, 1991, p. 179-182.

¹²⁵⁸ MARANGES, 1991, p. 95.

¹²⁵⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. II, 1994, p. 177.

Prueba de ello también la tenemos en las menciones de algunos autores.

Jaume Roig decía:

*“E llur vestit
de fina llana, seda pisana,
será tot nou; vendre'l les mou..”*¹²⁶⁰

A través de fragmentos como estos podemos hacernos a la idea clara de la alta popularidad de la que gozaban este tipo de tejidos en tierras catalanas. Se creía de forma popular que la seda era realmente resistente y parece ser que con ella se elaboraron incluso cuerdas para sostener las partes de las armaduras de los caballeros.

Tirant lo Blanc relata:

*“...en aquell guardabraç e rompé lo cuiro per on passen les tiretes, e tenia lo guardabraç lligat de part de dins ab una corda de seda tan grossa com lo dit, e les tiretes no es pogueren rompre perquè eren de cor de cànem cru: e lo guardabraç li fóra del tot caigut sinó per lo cordó de seda;”*¹²⁶¹

En textos como *Curial e Güelfa* se describen pabellones de torneos elaborados con cuerdas de este tipo:

*“...Encara aquest papalló tot verd e blanc, de vellut vellutat, brocat d'or, e les cordes totes de seda verds e blanques e d'or;...”*¹²⁶²



Tejidos de seda fechados entorno al 1499. Museo de Badalona.



Tejido de seda fechado en torno al 1500. Museo de Badalona



¹²⁶⁰ ROIG, 1984, p. 19.

¹²⁶¹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 122, 123.

¹²⁶² ANÒNIM, 1979, p. 146.

Tejido de seda azul perteneciente a la colección del Museo de Sabadell, con dibujos góticos geométricos elaborados en hilo blanco sobre el fondo azul.

Términos generales:

CADARS (cat.): Término que designaba la seda *borda*, es decir, la primera que se saca del gusano, localizada en la parte posterior del capullo.

SEDA CRUDA: También se usaba, aunque no para grandes vestiduras.

Telas de seda:

ACEITUNÍ (cast.) / ATZEITUNÍ (cat.): Término procedente del árabe *az-zaytūnī*,¹²⁶³ que designaba un valioso tejido de seda que se importaba desde Oriente, donde originariamente se había elaborado en China. Durante el siglo XV fueron famosas las elaboraciones de aceituní italiano en los más variados colores y hechuras (como los bordados de oro, aterciopelados, bordados y aterciopelados a un mismo tiempo).¹²⁶⁴

En Cataluña esta tela lujosa fue usada ampliamente por la corte y los reyes, ya que podía ser elaborada en oro y a la vez bordada. A partir de la gran cantidad de variedades ortográficas encontradas en los textos es difícil determinar el origen de la producción. Entre las variantes más usadas en los textos catalanes encontramos: *atzeitoní, atzetoní, ayzaton, azeitoní, azetoni, etzeitoní, zatoní, zaytoní y zeitoní*.¹²⁶⁵ Es además una tela muy mencionada en los inventarios:

“Una bossa de **adzeytoní** blau ab obres de aur” doc. a. 1412

“Un manto frederical de **atzeytoní** vellutat carmesí brochat d'aur... per obs del Sr. Rey”, doc. a. 1414

“Dalmàtiques de **adzeytoní** vermell ras”, doc. a. 1419

“Son folrats los cuxets del dit arnès de **atzeytoní** negre ras”

“Altre capa de **adzeytoní** negre, de soterrar los cossos” doc. a. 1450¹²⁶⁶

ALFOLLA (cast.): Término de origen árabe que designaba un lujoso tejido, posiblemente de seda, conocido por su tintado en púrpura y su posterior bordado en oro.¹²⁶⁷

ALGUEXI (cast.): Término de origen árabe que designaba un rico tejido de seda tintado en blanco y posteriormente bordado en oro.¹²⁶⁸

BALDAQUÍN (cast.) /BALDAQUÍ (cat.): Término procedente del italiano *baldacchino* que designaba un lujoso tejido de seda con dibujos en brocado de oro que formaban círculos dentro de los

¹²⁶³ D.I.E.C.

¹²⁶⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 241-246.

¹²⁶⁵ MARANGES, 1991, p. 98, 99.

¹²⁶⁶ D.I.E.C.

¹²⁶⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 247, 248.

¹²⁶⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 249-250.

cuales se inscribían figuras de animales. El nombre se debe a la primera ciudad en la que este tipo de tejido fue elaborado: Bagdad.¹²⁶⁹

BISSO (cast.)/ BISSÓ (cat.): Término procedente del latín *bussus* que designaba un tejido muy parecido a la seda, pero elaborado con filamentos de un molusco bivalvo del Mediterráneo, la *pinna nobilis*, que elabora unos filamentos cuando está en contacto con el agua. Se usaban para elaborar este tejido en zonas como Calabria, Malta, Sicilia, Taranto y Grecia.¹²⁷⁰

BROCADO (cast.)/ BROCAT (cat.): Término procedente del italiano *brocato* para designar un tipo de seda entretejida con oro en colores como el azul, el carmesí, el blanco, el negro, el verde y el morado. En ciertas novelas se describe este tipo de tejidos tanto para mujeres como también para hombres:

*“Primerament i xqué lo duc de Pera. Portaba paraments de brocat d’or tots blaus. Lo duc de Sinòpoli portava los paraments de brocat verd i Burell mitadats...”*¹²⁷¹

El siglo XV trajo consigo la fiebre por los tejidos de lujo como este, que aparece antes en la documentación catalana que en la española.

“Una altra alcandora de hom del dit drap orlada d’aur et brocada entorn les faldes e al collar e a les manegues” doc. a. 1420

“Una peça de brocat pauonatzo sembrat de magranes de rixo,... Vn altra peça de brocat negre ras a la damasquina..., cinch palms escassets de brocat blanch rizo sobre rizo... sis palms escassets de brocat damasqui blanch” inventario de las ropas llevadas a Italia por duque de Gandia, 1493¹²⁷²

La característica definitoria de este tipo de tejido es que, por su elaboración, parece bordado, pero en realidad este tipo de dibujos llamativos eran y son elaborados únicamente a partir del juego de la trama.

Se convertirá, como no podía ser de otra forma, en uno de los tejidos más mencionados en las leyes suntuarias creadas a lo largo del siglo.¹²⁷³



Ejemplo de brocado de seda fechado en torno a finales del siglo XV. Museo de Historia de Sabadell.

¹²⁶⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 251-253.

¹²⁷⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 254-256.

¹²⁷¹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 398.

¹²⁷² D.I.E.C.

¹²⁷³ MARTÍNEZ, 1989, p. 257-274.



*Brocado italiano de finales del siglo XV y principios del XVI, perteneciente a la colección Fortuny.*¹²⁷⁴

En los textos catalanes de principio de siglo siempre se menciona en forma de participio. A partir de la segunda mitad de siglo ya aparecerá como un sustantivo propio en obras como *Tirant lo Blanc*, donde se describe en piezas de todo tipo:

*“e vesti’s un manto de brocat forrat de marts gibelins que el Rei li donà”*¹²⁷⁵

Había tejidos ricos que llegaban hasta el extremo de cubrir con bordados de oro las partes del tejido en las que únicamente se veía tejido de seda. Llegaron a fabricarse en nuestras tierras, más específicamente en la ciudad de Barcelona.¹²⁷⁶

El brocado era considerado un tejido de lujo que solía incluirse en los regalos preciados entre nobles, junto con otras sedas. En Cataluña sería común también entre la alta nobleza y los reyes lo obsequiaban para mostrar su poder. En *Tirant lo Blanc* se hallan diversos ejemplos y menciones al respecto cuando se menciona un regalo entre reyes:

*“E tramès lo rei de França per a la nora quatre peces de brocat molt belles e tres milia marts gibelins La Reina, mare de Felip, li tramès moltes peces de drap de seda e de brocat e molts cortinatges de seda e de ras molt especials, e moltes altres coses.”*¹²⁷⁷

Aunque también se usaba para el adorno de mobiliario, e incluso de los animales, como más adelante se menciona:

*“Lo marquès de San Jordi ixqué molt abillat ab los cavalls encobertats de brocat e de seda e tota la sua gent molt en orde de totes les coses necessàries a la guerra.”*¹²⁷⁸

- **BROCAT SOBRE BROCAT:** Tipología de brocado aún más rica que la anterior. Se menciona una vez en *Tirant lo Blanc* respecto a unos adornos de tela:

*“entrà per la gran plaça lo Conestable en la forma que diré: ell portava los paraments de dos colors: l’una part era de brocat sobre brocat carmesí, l’altra mitad era de domàs morat.”*¹²⁷⁹

- **PAÑOS DE ORO (cast.)/ DRAPS D’OR (cat.):** Es muy probable que esta terminología designara unos tejidos que por las descripciones parecen haber sido en

¹²⁷⁴ DAVANZO POLI, DORETA: *Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, ed Arsenale, Venecia, 1997, p. 5.

¹²⁷⁵ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 145.

¹²⁷⁶ MARANGES, 1991, p.97

¹²⁷⁷ MARTORELL, vol. I, 1984, p.192, 193.

¹²⁷⁸ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 252.

¹²⁷⁹ MARTORELL, vol. I, 1984, p.401-402.

realidad brocados, aunque se mencionan aparte y durante un tiempo únicamente pudieron llevarlo la realeza y los infantes. Eran desorbitadamente caros, aunque eso no impidiera que con el transcurrir de los años fueran usado también por la nobleza y finalmente por todo aquel que se lo pudiera permitir.¹²⁸⁰ Eiximenis lo menciona entre las telas que usaban las nobles del momento:

*“...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que·ls altars e què·s diu missa, ço és, de draps d’aur, e de vellut, e de escarlata, e de duay, e de porpra, e del tauris (nota: e de tartari), e de domasquins e d’altres precioses vestidures...”*¹²⁸¹

Era realmente apreciado porque además se tenía el concepto de que no se echaba a perder pese al paso de los siglos. A Tirant y Carmesina los entierran envueltos en prendas con este material:

*“E féu·hi posar los cos de Tirant e de la Princesa, tots vestits de brocat fet de fil tirat d’or, perquè jamás se pogués dormir; ab la cara al descoberta, que paria que dormissen.”*¹²⁸²

CALFRIN (cast.): Término de origen árabe que designaba un tejido de seda en colores amarillos y anaranjados, con bordados del mismo color, fruto probablemente de las tinturas en base al azafrán.¹²⁸³

CAMOCÁN (cast.)/ CAMOÇÀ (cat.): Término procedente del árabe *kamḥā*,¹²⁸⁴ que designaba un tejido de seda muy lujoso, todavía sin definir con certeza. Algunos diccionarios lo clasifican como un tejido de seda de terciopelo.¹²⁸⁵ Se dice que era semejante al damasco. Se teñía en muchos colores para elaborar, en su mayoría, forros de faldas. Conocido desde el siglo XIV, lo encontramos en 1483 por vez primera en documentos catalanes¹²⁸⁶:

“Un drap de sendat o de camocha negra” doc. a. 1483¹²⁸⁷

CARMESÍ (cast. /cat.): Término con dos acepciones:

1. Como adjetivo: designa el color rojo. En la novela *Tirant lo Blanc* se hallan numerosas menciones de este tipo de color:

*“Plaerdemavida entrà per la cambra molt alegre e pres a Tirant per la mà e portà·l·se·n, lo cual anava vestita ab gipó de seti carmesí, ab manto abrigat e ab una espasa en la ma.”*¹²⁸⁸

¹²⁸⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 257-274.

¹²⁸¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹²⁸² MARTORELL, vol. II, 1984, p. 408.

¹²⁸³ MARTÍNEZ, 1989, p. 375.

¹²⁸⁴ D.I.E.C.

¹²⁸⁵ D.I.E.C.

¹²⁸⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 275-276.

¹²⁸⁷ D.I.E.C.

¹²⁸⁸ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 48.

2. Como sustantivo: designa un tejido lujoso de seda tintado en rojo, aunque también en otros colores. Las diferentes variedades de este tejido iban de los lisos a los brocados o aterciopelados.¹²⁸⁹ En *Tirant lo Blanc* se menciona este tejido, que posee el mismo color que la grana en el caso de las telas de lana. La princesa, que no por coincidencia se llama Carmesina, lleva un manto de este tejido en una de sus apariciones:

*“Ixqué l’Emperadriu tota de vellut burell vestida...la Infanta ixqué vestida ab una roba del seu mateix nom, forrada de marts gibelins, fesa a costats, ab mànega overta;”*¹²⁹⁰

Podría afirmarse que es su homólogo en la familia de las sedas.¹²⁹¹ Lo cierto es que debía ser uno de los tejidos más apreciados, ya que el vestido de bodas elaborado para la princesa esta hecho en seda carmesí:

*“La Princesa se vestí unes robes que l’Emperador li havia fetes fer per a quan ella fes bodes, e no les s’havia vestides que negú ho hagués vist, e aquestes foren les més riques que en aquell temps fosen vistes. Era la roba de setí carmesí, tota brodada de perles, sens que altra cosa no hi havia, que dues barcelles de perles entraren entre la roba e la gonella, e era forrada d’erminis, e al cap se posà la corona de l’imperi, la qual era de molt gran estima”*¹²⁹²

Este aprecio procedía de que se componía básicamente de paño de seda pura con tinte de cochinilla.¹²⁹³

CEBTÍ (cast.)/ SETÍ (cat.): Término de origen árabe que designaba un tejido de seda en ocasiones identificado con el aceituní, que era fabricado en Ceuta en colores negro, blanco, verde, *lleonat*, carmesí, morado, plateado, naranja, pardillo, azul y amarillo. Con el tiempo sería imitado por los italianos y posteriormente importado a España desde Florencia, Venecia y Génova.¹²⁹⁴ En los documentos catalanes aparece mencionado por primera vez en 1389.

“ Fou-li posat un drap ab les orles de cetí blau “ doc. a. 1436

“ Una cuberta de vellut carmesí forrada de cetí carmesí” doc. a. 1443¹²⁹⁵

Fue comúnmente usado por personajes no reales, y mencionado en la literatura durante todo el siglo.¹²⁹⁶ En *Curial e Güelfa* se menciona entre los regalos que le hace el emperador a Curial:

*“Encara li tramès una esquerpa d’or molt rica, e dues robes, una de setí ras verd escur, brodada en la següent forma”*¹²⁹⁷

Es curioso anotar que muchas menciones el setí va seguido de la aclaración “ras” ya que más adelante en la novela se lo vuelve a mencionar así:

¹²⁸⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 277-282.

¹²⁹⁰ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 223.

¹²⁹¹ MARANGES, 1991, p. 96.

¹²⁹² MARTORELL, vol. II, 1984, p.117-118.

¹²⁹³ IRADIEL, 1974, p. 131.

¹²⁹⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 283-289.

¹²⁹⁵ D.I.E.C.

¹²⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 101.

¹²⁹⁷ ANÒNIM, 1979, p. 54.

“...atressí li donà una tenda, ab quatre retrets, molt bella, tota de *setí ras* carmesí, brodada de llaços d’or e ulls;...”¹²⁹⁸

En *Tirant lo Blanc* se menciona este tejido como uno de los usados en la confección de briales para la princesa:

“Car aquell primer dia que us viu, vestida ab brial de *setí negre*,...”¹²⁹⁹

CENDAL (cast.)/ SENDAL-SENDAT (cat.): Término que hacía referencia a un tejido extremadamente transparente de seda. Se menciona más que el *samit*, pero que desaparece prácticamente de la documentación en el siglo XV. Aparece en obras como el *Spill*, y aunque fue comúnmente usado para forros, curiosamente se teñía con grana. Entre las variedades ortográficas más destacadas en los documentos encontramos: *çendat*, *centat* y *sendat*. Martínez Meléndez parece situar este tejido entre las producciones en lino.¹³⁰⁰

“Primo V cortines ab lo sobrecel de *sendat*”

“Una casulla de *sendat*” doc. a. 1417¹³⁰¹

CICLATÓN (cast.)/ CICLATÓ (cat.): Término de origen árabe que en la Edad Media tuvo dos acepciones:

1. Vestidura de lujo en forma de túnica.
2. Tejido de seda fabricado con oro en azul y rojo cuya última cita aparece en 1340.¹³⁰²

Parece ser que el oro se usaba en forma de bordados, lo que le confería un aspecto realmente precioso. En tierras catalanas fue mencionado en la obra *Novel·les exemplars*.¹³⁰³

DAMASCO (cast.)/ DOMÀS (cat.): Término procedente del latín *damascos*,¹³⁰⁴ aparecido en la documentación peninsular a mediados del siglo XV, que designaba un tejido de seda con dibujos formados por la combinación de hilos mates y brillantes. Es en realidad un tejido de raso que combina hechuras positivas y negativas del mismo, creando dibujos en base a la combinación de los acabados mates y brillantes.¹³⁰⁵ Esta tela le debe el nombre a la ciudad de Damasco, donde fue fabricado por primera vez. Al principio se importaba, pero después se prefirieron los elaborados en la ciudad de Granada, donde se produjeron con una gran variedad de colores.¹³⁰⁶

En *Curial e Güelfa* lo encontramos mencionado:

¹²⁹⁸ ANÒNIM, 1979, p. 146.

¹²⁹⁹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 353.

¹³⁰⁰ MARANGES, 1991, p. 100, 101.

¹³⁰¹ D.I.E.C.

¹³⁰² MARTÍNEZ, 1989, p.290-292.

¹³⁰³ MARANGES, 1991, p. 101.

¹³⁰⁴ D.I.E.C.

¹³⁰⁵ MARTÍN, 1988, p. 56.

¹³⁰⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 294-300.

“Vestia aquest jorn Laquesis una roba de domàs blanc forrada d’erminis, tota brodada d’ulls, dels quals eixien llaços d’or fets en diverses maneres. E jatsia los llaços fossen buits, certes molts hi eren caiguts,…”¹³⁰⁷

Se trataba de una tela muy apreciada y común, ya que incluso en *Tirant lo Blanc* se menciona incluso para usos aparte del vestuario:

“Emprestau-me vós aquelles qui estan en lo petit retret de la vostra cambra, les quals son cobertes d’un domàs vert e blanc”¹³⁰⁸

Se sabe por ejemplo que está entre las telas escogidas por Fernando el Católico para vestir a sus caballeros y donceles el día de su coronación, combinándolos con forros de martas cibelinas y armiños.¹³⁰⁹



Damascos de seda pertenecientes a la colección del Museo de Historia de Sabadell, con decoración geométrica vegetal de estilo gótico fechados a finales del siglo XV.

DOMASQUÍ (cat.): Término que designa un tejido de seda, aparecido a principios del siglo XV, más ordinario que el damasco, que se usaba como forro, según los inventarios.¹³¹⁰

“Per set alnes de domasquí negre... per a obs de forrar la dita roba” doc. a. 1419

“Les altres quatre peces són ab barres amples de domesquí blau e de drap de seda morisch”

“Cortina de paret e cubertor de domasquins vert e vermell e negre” “Vench a cavall vestit de una roba de domasquí burell” doc. a. 1460¹³¹¹

Llegó a fabricarse en la ciudad de Barcelona y fue especialmente mencionado en los libros de caballerías.¹³¹² Eiximenis menciona este tejido en el listado de telas ricas usadas por las damas que hace en su *Libre de les Dones*:

“...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que ls altars e què’s diu missa, ço és, de draps d’aur, e de vellut, e de escarlata, e de duay, e de porpra, e del tauris (nota: e de tartari), e de domasquins e d’altres precioses vestidures...”¹³¹³

DIBETH (cast.): Tejido de seda documentado una única vez en 1272.¹³¹⁴

¹³⁰⁷ ANÒNIM, 1979, p. 57.

¹³⁰⁸ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 38.

¹³⁰⁹ CLONARD, 1869, p. 182.

¹³¹⁰ MARANGES, 1991, p. 98.

¹³¹¹ D.I.E.C.

¹³¹² MARANGES, 1991, p. 97, 98.

¹³¹³ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹³¹⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 301.

DRAP DE RAS – DRAP DE ARRAS (cat.). Tejido de seda procedente de la ciudad de Arràs, en el norte de Francia.

“Moltes barques cubertes de seda e de draps de raç e de brocat”.

“Sis coxins de tela blanca e vermella, qui en temps passat eren cubertes de drap de ras”.¹³¹⁵

“Era posat un bancal de drap ras” doc. a. 1436

*“Draps de ras e altres coses qui són en la guarda roba”*¹³¹⁶

ESCARLATA (cast./cat.): Término procedente del persa *saḳirlāt*,¹³¹⁷ que designaba un tipo de tela de seda preciosa, procedente de Oriente, que podía teñirse en todos los colores posibles pero que presentaba una especial facilidad para absorber el tinte de la cochinilla, confiriéndole un color rojo muy intenso de tal forma que acabó denominándose con el nombre de la tela en sí.

“Deu coldos de la millor e pus fina scarlata vermella que puxats trobar” doc. a. 1403¹³¹⁸

En la Edad Media siempre fue entendido como una tela y no como un color como en la actualidad. Francesc Eiximenis la menciona entre los *draps*:

*“...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que ls altars e què s diu missa, ço és, de draps d’aur, e de vellut, e de escarlata, e de duay, e de porpra, e del tauris (nota: e de tartari), e de domasquins e d’altres precioses vestidures...”*¹³¹⁹

En nuestras tierras también estuvo en versión morada. En algunas descripciones podemos ver que incluso sustituye el nombre de la vestidura para la que se usa, como si esta fuera de segunda importancia en comparación al valor del propio tejido.¹³²⁰ Con el tiempo pasó a designar las telas teñidas con este tinte, indiferentemente a su elaboración en lana o seda.

ESCARLATINA (cat.): Término que designaba un tipo de tejido de seda morado, seguramente muy parecido a la escarlata, que se usaba con frecuencia en la corte.¹³²¹

FLORENTIN (cast.)/ FLORENTÍ (cat.): Término procedente del latín *florentinus*,¹³²² que designaba un tejido procedente de Florencia elaborado en colores cárdeno, morado y verde. Aparece por primera vez mencionado en los fueros aragoneses de mitad del siglo XIV y no se sabe nada más que permita definir sus características principales.¹³²³

¹³¹⁵ D.I.E.C.

¹³¹⁶ D.I.E.C.

¹³¹⁷ D.I.E.C.

¹³¹⁸ D.I.E.C.

¹³¹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹³²⁰ MARANGES, 1991, p. 96.

¹³²¹ MARANGES, 1991, p. 96.

¹³²² D.I.E.C.

¹³²³ MARTÍNEZ, 1989, p. 302, 303.

“Una gonella verda de *florentí*” doc. a. 1490 ¹³²⁴

IMPERIAL (cast.): Término procedente del latín *imperare*, que en el siglo XV tuvo dos acepciones en los documentos:

1. Un color azul específico que se aplicaba sobre los tejidos de lana.
2. Un tejido de seda. Se sabe que había imperiales de Zaragoza con dibujos de follajes y letras moriscas. ¹³²⁵

JAMETE (cast.)/ XAMET (cat.) : Término de origen griego que designaba uno de los tejidos de seda más estimados en la Edad Media, elaborado en colores bermejo, cárdeno, blanco, gris, etc. Como característica destacable se ha de decir que era extremadamente resistente a la putrefacción por lo que era muy usado para elaborar mortajas. ¹³²⁶

JASPE (cast.)/ JASPI (cat.) Término procedente del latín *jaspes*, que designaba un tejido de seda blanca y brocado en oro, elaborado originariamente en Antioquía. A partir del siglo XIV empezaron a elaborarse en la ciudad italiana de Lucca y fueron confeccionados en diferentes colores y con dibujos de animales y flores. ¹³²⁷

MARROMAQUE (cast.)/ MARROMAT - MORROMOT – MARROMAC (cat.): Término de origen árabe que designaba un lujoso paño de oro usado para prendas litúrgicas. ¹³²⁸

“Dos *marromots d'or per a fer gremalles, cotes e gonelles barraiades ab vellut vermell... a rahó de CCCC sólidos lo marromat*” doc. a. 1331
“Per pren de dues pessas de *marromachs d'or... dels quals és stat fet lo pali* ” doc. a. 1360 ¹³²⁹

MOLFAN (cast.): Término de origen árabe que designaba un tejido elaborado en seda únicamente en la urdimbre. ¹³³⁰

POLIMITA (cast.): Término procedente del latín *polymita* que designaba un tejido de seda de diferentes colores elaborado desde la antigüedad en Alejandría. ¹³³¹

PÚRPURA (cast.)/ PORPRA (cat.): Término procedente del latín *purpura* que designaba un tejido de lana o seda que en la Edad Media fue teñido únicamente con el tinte púrpura. El tejido teñido

¹³²⁴ D.I.E.C.

¹³²⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 304, 305.

¹³²⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 306.

¹³²⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 311, 312.

¹³²⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 313.

¹³²⁹ D.I.E.C.

¹³³⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 314.

¹³³¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 315, 316.

daba como resultado diferentes tonalidades y su elevado coste restringió su uso a los emperadores y los prelados.¹³³²

Pese a ser tan mencionado por los autores del momento fue usado en poca cantidad. Eiximenis lo menciona en su listado de telas lujosas:

*“...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que-ls altars e què-s diu missa, ço és, de..., e de porpra,...e d’altres precioses vestidures...”*¹³³³

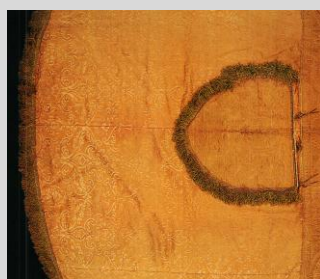
En la documentación normalmente se lo menciona como un tejido rojo procedente de ultramar y del sur de la Península. También entra en el grupo de lujosos tejidos que sustituían el nombre de la prenda que formaba.

RASO (cast.)/ RAS (cat.): Término procedente del latín *rasus* que designaba un tejido de seda con cuerpo, pero a medio camino entre el tafetán y el terciopelo, que se caracterizaba por su brillo. Pese a su calidad su uso decayó en Castilla durante el siglo XIV como consecuencia de la moda de los tejidos lujosos, pero no llegó a desaparecer por completo.¹³³⁴ No parece que sufriera la misma suerte en tierras catalanas porque disponemos de menciones constantes del material hasta llegado el siglo XVI¹³³⁵. Durante el siglo XV encontramos tanto menciones en inventarios como en la literatura de la época:

*“...li tramès moltes peces de drap de seda e de brocat e molts cortinatges de seda e de ras molt especials, e moltes altres coses.”*¹³³⁶



Raso del siglo XV, elaborado con hilos de seda y metálicos que actualmente se encuentra en la colección del Metropolitan Museum de New York. Esta pieza fue elaborada probablemente en España.¹³³⁷



Raso de lampas perteneciente a la colección Fortuny fechado entorno al último cuarto del siglo XV, elaborado en seda.¹³³⁸

¹³³² MARTÍNEZ, 1989, p. 317-324.

¹³³³ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹³³⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 325-330.

¹³³⁵ D.I.E.C.

¹³³⁶ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 192, 193.

¹³³⁷ HERRERO GARCÍA, MIGUEL. *Los Tejidos en la España de los Austrias, fragmentos de un Diccionario*, (Confluencias), ed.Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L., Madrid, 2014., p. 67.

SÁMITO (cast.)/ SAMIT (cat.): Término procedente del griego medieval ἔξάμιτος,¹³³⁹ que designaba un tejido de seda muy usado, casi siempre de color rojo, que se menciona en las *Novel·les exemplars* y otros documentos entre 1400 y 1500.¹³⁴⁰

SCUTULADA (cast.): Término procedente del latín *scutulata* que designó un tejido de seda con diseños geométricos, parecido al ciclatón, presente hasta el siglo XIII.¹³⁴¹

SEDA (cast./cat.): Término procedente del latín *seta* que designa la generalidad de tejidos de la familia de las sedas, elaborados con el lujoso y fino hilo producido por las orugas. Durante el siglo XV su uso se extendió enormemente a la sombra de la moda del lujo.¹³⁴²

SIRGO (cast.): Tipo de tejido de gran calidad cuyo uso quedó restringido incluso para los hombres ricos y caballeros. Poco más se sabe de él.¹³⁴³

SURIA (cast.): Término procedente del provenzal *syria* que designaba un tejido de seda de calidad, incluso superior a la púrpura, que era de origen oriental. Pese a su calidad parece que únicamente fue usado durante los siglos XIII y XIV.¹³⁴⁴

TAFETÁN (cast.)/ TAFETA (cat.): Término procedente del persa *tafte* o del árabe *taftah*,¹³⁴⁵ que designaba un tejido de seda liso, lustroso, delgado y muy tupido que se usaba comúnmente para elaborar forros. Entre sus variedades estaban los dobles, los dobletes y los sencillos, siendo teñidos en colores como blanco, amarillo, *lleonat*, tornasolado, colorado, bermejo, verde, morado, negro y rayado.¹³⁴⁶

“Una planeta... forrada de *taffatà carmesí*” doc. a. 1493¹³⁴⁷

En los documentos catalanes se menciona ya en la década de 1330¹³⁴⁸ y entre las variantes ortográficas que podemos encontrar en ellos están: *taffatà*, *taffetà* y *tafetans* (plural).¹³⁴⁹

TAPETE (cast.)/ TAPET (cat.): Término procedente del latín *tapete* que designaba dos acepciones distintas:

1. Una alfombra.

¹³³⁸ DAVANZO, 1997.

¹³³⁹ D.I.E.C.

¹³⁴⁰ MARANGES, 1991, p. 100.

¹³⁴¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 331.

¹³⁴² MARTÍNEZ, 1989, p. 332.

¹³⁴³ MARTÍNEZ, 1989, p.345-348.

¹³⁴⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 349-351.

¹³⁴⁵ D.I.E.C.

¹³⁴⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 352-356.

¹³⁴⁷ D.I.E.C.

¹³⁴⁸ D.I.E.C.

¹³⁴⁹ MARANGES, 1991, p. 101.

2. Un tejido de seda nombrado como *tapet* en los inventarios de la corona, rico hasta el punto que en 1348 se restringió su uso al infante.¹³⁵⁰

TARTORÍ (cast.)/ TARTARÍ (cat.): Tejido de seda rico procedente de la región asiática de Tartaria. Parece que pese a su riqueza únicamente fue usado durante el siglo XIV.¹³⁵¹ En catalán antiguo se denominaba también *tauris* y se caracterizó por ser un tejido propio de prendas femeninas¹³⁵². Francesc Eiximenis lo menciona en su *Llibre de les Dones* con ese mismo término:

*“...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que-ls altars e què-s diu missa, ço és, de draps d’aur, e de vellut, e de escarlata, e de duay, e de porpra, e del tauris, e de domasquins e d’altres precioses vestidures...”*¹³⁵³

Los eruditos que elaboraron la edición de la obra en catalán actual parecen estar seguros de que este término se refiere claramente al *tartarí*, ya que lo hacen constar en las notas de la edición.

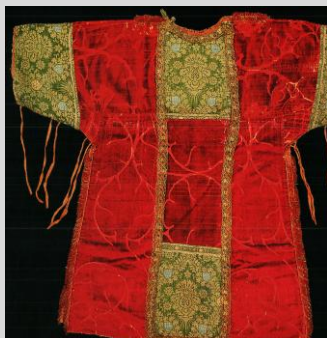
TAURIS (cat.): Término mencionado por Francesc Eiximenis en su listado de tejidos preciosos, probablemente procedente del persa *taurus*.¹³⁵⁴ Maranges afirma que esa era su única mención hasta el momento,¹³⁵⁵ pero se encuentra también en documentos notariales posteriores:

“Altre de drap de tauris ab senyal de ales” doc. a. 1417

“Per aportar los tapits e cortines e una scala e talla draps e tauriços per el peyró” doc. a. 1479

“Hun tauris de pinzel de senyals Sureda” doc. a. 1482¹³⁵⁶

TERCIOPELO (cast.)/ VELLUT (cat.): Término procedente del latín *tertius* en castellano y del latín *villus* en catalán, que designaba una tela elaborada en base a tres pelos (dos urdimbres y una trama). El proceso de fabricación daba como resultado un tejido fastuoso, todavía admirado en la actualidad, “vellutado” y tupido, que siempre sería considerado de lujo.¹³⁵⁷



*Terciopelo italiano de la primera mitad del siglo XV, perteneciente a la colección Fortuny*¹³⁵⁸

¹³⁵⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 357-361.

¹³⁵¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 362.

¹³⁵² D.I.E.C.

¹³⁵³ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹³⁵⁴ D.I.E.C.

¹³⁵⁵ MARANGES, 1991, p. 101.

¹³⁵⁶ D.I.E.C.

¹³⁵⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 363-370.

¹³⁵⁸ DAVANZO, 1997, p. 2.

En los textos catalanes será muy habitual, incluso se fabricó en Barcelona¹³⁵⁹. Este tipo de tejido tuvo su origen en el deseo de imitar la piel con pelo en el mundo de los tejidos y su elaboración es parecida a la de los tapices. Los terciopelos de la Península acabaron por especializarse en la elaboración con fibras de oro.

De entre aquellos que llegaban del extranjero destacaban los procedentes de Génova, que eran realmente fastuosos: los italianos usaban de una técnica llamada *altobasso*, que cortaba el pelo del terciopelo a dos alturas, pudiéndose combinar con el briscado en paño de oro y dando como resultado un tipo de tela con base de oro y brillos en el pelo que causaba estupor y admiración.



*Terciopelo italiano de la segunda mitad del siglo XV.*¹³⁶⁰



*Terciopelo veneciano de la segunda mitad del siglo XV, perteneciente a la colección Fortuny.*¹³⁶¹

Este tipo de tejido durante la Edad Media se clasifica siempre en la familia de las sedas, porque únicamente se fabricaba con hilo de seda. Habrá que esperar hasta el siglo XVIII para ver su fabricación en algodón, de la que disponemos en la actualidad.¹³⁶²

Otra de las zonas que destacará por su fabricación será Valencia, que disponía del conocido *Art de Velluters de Valencia*, un gremio de carácter ya moderno que, formado principalmente por extranjeros, cristalizará su fundación de manera muy rápidamente entre 1477 y 1479, algo sorprendente cuando lo comparamos con las corporaciones de otros oficios del siglo XV.¹³⁶³



Recuadro de terciopelo verde con motivos geométricos y ribete en hilo de oro, del siglo XV, conservado en el Museo de Historia de Sabadell.

¹³⁵⁹ MARANGES, 1991, p. 98.

¹³⁶⁰ DAVANZO, 1997, p. 9.

¹³⁶¹ DAVANZO, 1997, p. 12-13.

¹³⁶² TOUSSAINT-SAMAT, vol. II, 1994, p. 245-248.

¹³⁶³ NAVARRO, 1994, p. 211.

Llegado el siglo XV entre sus variedades encontramos:

- *Vellut pelós*: Podría ser un tipo de terciopelo específico o únicamente una forma de llamarlo, que ponía de relieve la característica de la tela.¹³⁶⁴

Bernat Metge lo menciona en la descripción de la prenda costosa que lleva el misterioso personaje que se le presenta en su sueño:

*“...un hom de mija estatura, ab reverent cara, vestit de vellut pelós carmesí, sembrat de coronas dobles d’aur, ab un barret vermell en lo cap.”*¹³⁶⁵

- *Vellut de tripa*: Este tipo de terciopelo era mucho más caro de lo normal, aunque no se especifica cual era la cualidad que lo diferenciaba.¹³⁶⁶
- *Vellutat*: Este término aparece en los inventarios después del propio nombre de *vellut* y por separado, lo que nos hace suponer que probablemente fueran dos cosas diferentes. Es posible también que fuera una característica en sí dada la existencia de la expresión *vellut vellutat*.¹³⁶⁷
- *Vellud vellurado* (cast.) / *Vellut vellutat* (cat.): Como característica propia de este tipo de terciopelo hemos de decir que tenía una confección particular en que las hebras formaban una especie de cordoncillo áspero al tacto que no se cortaba en el taller. Parece ser que incluso podía elaborarse junto con brocados, ya que en la novela de *Curial e Güelfa* se menciona:

*“Era lo tendelló de vellut vellutat burrell e negre brocat d’or molt ricós, sobre el qual havia un estándar mig partit de burrell e negre, ab un lleó rampant d’or.”*¹³⁶⁸

Se encontrarán versiones realmente caras de este material, como el terciopelo armado sobre tela de oro.



¹³⁶⁹

Además, era muy común forrarlo con piel en todas sus versiones, aunque especialmente con marta cibelina, como atestiguan las muchas menciones que se hace de ello al respecto en novelas como *Tirant lo Blanc*:

*“vestí’s sobre la camisa una roba de vellut verd forrada de marts gibelins;”*¹³⁷⁰

¹³⁶⁴ MARANGES, 1991, p. 98.

¹³⁶⁵ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 153.

¹³⁶⁶ MARANGES, 1991, p. 98.

¹³⁶⁷ MARANGES, 1991, p. 98.

¹³⁶⁸ ANÒNIM, 1979, p. 46.

¹³⁶⁹ DAVANZO, 1997, p. 18.

¹³⁷⁰ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 90.

TERCENEL (cast.)/ TERÇANELL (cat.): Término derivado del latín *tertianëllu* que designaba un tipo de tejido de seda muy parecido al tafetán, que era teñido con tintes bermejos y negros y que también se usaba para la elaboración de forros¹³⁷¹ y *mantells*. Esta tela, que aparece a inicios del siglo XV, parecía tener la particularidad de ser arrugada por naturaleza, ya que Jaime Roig lo compara a la piel de una vieja:¹³⁷²

*“La vella fembra del temps no’s membra;
tendrà la pantxa ab plecs com mantxa,
ab semblant pell com **terçanell**
o txamellot”*¹³⁷³

Debía ser ampliamente usado a juzgar por la gran cantidad de menciones en los documentos:

*“Per una alne de **tercenell** negre, I flori”* doc. a. 1404
*“Una cuberta [de saltiri] levadissa de drap de seda... e és folrada de **tarcenell** vermell”* doc. a. 1409
*“Una folradura de **tarsanel** de una cota”* doc. a. 1414
*“Un parell de manyopes garnides de **terçanell** vermell ”*
*“Un barret de vellut de tripa de seda negre forrat de **tercanell** negre ”*
*“Libres de ores ab cubertes de **tarçanell** negre ”* doc. a. 1429
*“Dels mantells... folrats de **tercenell** e cendat ”* doc. a. 1433
*” Hun cot negre... les mànegues forades de **tercenell** vermell”* doc. a. 1443
*“ Per rahó e preu de hun standart de **terçanell** de grana d'or e flama”* doc. a. 1463
*“ Hun altre camis ab peraments de vert quasi com a **terçanell** ”* doc. a. 1466¹³⁷⁴

TIRAZ (cast.) Término de procedencia árabe y persa que designaba un tejido de seda fabricado en los alcázares de los califas orientales. Fue muy común su uso para las prendas litúrgicas del siglo X al XI y las mejores fábricas peninsulares al respecto fueron Córdoba y Almería.¹³⁷⁵

ZARZAHAN (cast.)/ ÇANCARAN (cat.): Término de origen árabe que designaba un tejido de seda con listas de colores. Conocido como *çancaran* en los inventarios aragoneses, no parece que fuera usado durante el siglo XV pese a haber sido elaborado con bordados en oro en ocasiones.¹³⁷⁶

TEJIDOS DE LINO

De la planta del lino se extraen las fibras de esta tela de origen vegetal. Se siembra en primavera y se recolecta en otoño, siendo altamente valorada por la blancura de sus fibras. La procedencia del lino en nuestras tierras era en parte local -ya que se

¹³⁷¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 371-372.

¹³⁷² MARANGES, 1991, p. 101, 102.

¹³⁷³ ROIG, 1984, p. 27.

¹³⁷⁴ D.I.E.C.

¹³⁷⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 373-374.

¹³⁷⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 376-378.

cultivaba tanto en Cataluña como en Valencia-, y en parte procedía de Alejandría. Los árabes que se instalaron en la Península desarrollaron cultivos y productos de calidad, con los que también entraron en el mercado de las telas peninsulares.¹³⁷⁷ El proceso de fabricación no tiene tantos términos específicos como los de otras familias de tejidos. La planta se partía, se molía, se reducía y finalmente se trenzaba con la materia resultante.

Fue usado, con mayor o menor calidad, por un amplio espectro social en la Cataluña del siglo XV.¹³⁷⁸ Los tejidos de la familia de los linos se utilizaron durante todo el período, aunque obviamente no en la cantidad en la que eran usadas otros como la lana. El hecho de que aparezcan menos en los documentos se debe a que estaban presentes, mayoritariamente, para la ropa interior, menos descrita. Además, los tipos de tejidos de lino usados para prendas exteriores, dada la finura del material, se restringían al verano. Este hecho no debe conducirnos a error, ya que en realidad, y a juzgar por la legislación que encontramos en las ordenanzas, se puede observar que se usaban con frecuencia y que podían llegar a ser unos tejidos de gran calidad, extremadamente trabajados.¹³⁷⁹

Había unas directrices técnicas muy detalladas, desde la preparación de las fibras hasta la elaboración de los tejidos, para tener la seguridad de afianzar una clientela fiel a esta rama de la producción. Se estableció así una vigilancia estrecha tanto para los trabajadores del lino como para los de algodón.

Las ordenaciones establecerán las obligaciones de los artesanos del lino en la temprana fecha de 1402, donde en las cláusulas fechadas el 23 de febrero se especifican, entre otras cosas, las dimensiones de las *pintes*, que se usaban en función de la anchura de las telas tejidas; por ejemplo, se estipulaba que debían medir un cuarto de palmo más que la tela que se tejía. Los cónsules, como en todas las producciones barcelonesas, tenían derecho a entrar de improviso en los obradores y exigir que se diera razón de la calidad de los hilos de la tela si se intuía que estos no eran buenos o suficientemente sólidos.

Además de todo esto no era un mundo en el que fuera fácil introducirse: todos los trabajadores del sector de las telas del lino tenían que pagar derechos a examen una vez hubieran pasado un mínimo de tres años y medio, previo pago de un

¹³⁷⁷ TOUSSAINT-SAMAT, vol. II, 1994, p. 94.

¹³⁷⁸ MARANGES, 1991, p. 104.

¹³⁷⁹ MARANGES, 1991, p. 103.

importe de 10 *sous* para las mujeres o 30 para los hombres, incluso llegando a 610 en el caso de los extranjeros.¹³⁸⁰

De los diferentes estados en los que podía encontrarse un tejido de lino en casa de una dama noble Jaume Roig menciona:

*“...Ab mi contava
l’especier, sastre, draper
e costurera, tapins velera,
lo bruneter e confiter;*

*...
de l’ordidor
e teixidora, canejadora,
ni banover, ni perpunter,
de lli comprat, cuit ni filat”¹³⁸¹*

Courtrai fue una de las ciudades productoras de lino más conocidas, ya que las aguas del río Lys, que la atraviesa, conferían por alguna razón una blancura sin precedentes a las fibras. Este tipo de tejido al ser blanco por naturaleza y de origen vegetal, se convirtió en el paradigma de la pureza dentro el mundo de la simbología de los tejidos.¹³⁸²

ALBADÉN (cast.): Término de origen árabe que designaba un tejido de lino teñido de calidad inferior al cendal.¹³⁸³

ALCABTEO (cast.): Término de origen árabe que tuvo dos acepciones durante el siglo XV:

1. Un tipo de prenda de vestir.
2. Un tipo de lino tejido en Egipto.¹³⁸⁴

CAMISABUN (cast.): Término procedente del latín *camisia* que designaba un tipo de tela comúnmente usada para la confección de camisas. Tuvo su fábrica más importante en Rennes (Bretaña francesa) y el tipo más grueso era usado para elaborar sábanas y forros.¹³⁸⁵

CENDAL (cast.)/ SENDAL (cat.): Término de origen dudoso que designaba un tejido de lino o de seda de gran valor, prohibido a las clases sociales bajas. Entre sus variedades estaban los dobles, los reforzados y los sencillos, teñidos en colores muy distintos, como verde, amarillo, “bermejo”, blanco,

¹³⁸⁰ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 401.

¹³⁸¹ ROIG, 1984, p. 53.

¹³⁸² TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p.78-96.

¹³⁸³ MARTÍNEZ, 1989, p. 381-382.

¹³⁸⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 383.

¹³⁸⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 384-385.

negro o incluso listado. Este tipo de tejido fue importado desde Alejandría y posteriormente desde la ciudad italiana de Lucca.¹³⁸⁶ Marangues parece situarlo en cambio entre los tejidos de seda.

DAMITONS (cast.): Término catalán que definió un tipo de tejido muy parecido al *fustany* – en realidad con la misma anchura–, elaborado con unos 900 hilos y con la urdimbre en un solo tipo de hilo, comúnmente lino o cáñamo.¹³⁸⁷

ESCARÍN (cast.): Tejido de lino extremadamente fino que no es mencionado en los documentos más allá del siglo XIV.¹³⁸⁸

LINO (cast.)/ LLÍ (cat.): Término procedente del latín *linum* que designa la generalidad del tejido de la familia del lino elaborado con materia prima de origen vegetal: la planta del género *linum*. Estos tejidos eran fabricados en las variedades gorda, delgada, gruesa y basta, en colores como el blanco crudo, colorado o listado y seguramente muchos otros colores todavía no documentados. Los linos de mayor calidad eran los importados desde Egipto, Chipre y Constantinopla. Durante la Edad Media fue el tipo de tejido más usado para la elaboración de ropa interior.¹³⁸⁹

RANZAL (cast.) Término probablemente hispánico que designaba una tela de lino fina que durante la Edad Media, junto al *bocarán* y el *escarín*, desbancará el uso del *bisso*. Finalmente desaparecerá del léxico castellano.¹³⁹⁰

OTROS TEJIDOS

ALGODÓN (cast.)/ COTÓ (cat.): Término procedente del árabe *kuttun*,¹³⁹¹ que designa el tipo de tejido vegetal que siglos después de la Edad Media tomará tanto relieve.¹³⁹² Durante el siglo XV se cultivó en tierras de Valencia, dando como resultado un tejido que era usado en ocasiones incluso para corregir la figura a favor de las modas del momento, como para abombar el torso o rellenar los hombros con brahones.¹³⁹³

¹³⁸⁶ MARTÍNEZ, 1989, p.386-398.

¹³⁸⁷ CARRÈRE, vol. II, 1977, p. 304.

¹³⁸⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 399, 400.

¹³⁸⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 401-409.

¹³⁹⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 410-412.

¹³⁹¹ D.I.E.C.

¹³⁹² MARTÍNEZ, 1989, p. 415-417.

¹³⁹³ MARANGES, 1991, p. 106.

ARPILLERA (cast./cat.): Término préstamo del francés *serpillière* que designaba un tipo de tela tosca y basta hecha a base de estopa que se usaba para empaquetar mercancías.¹³⁹⁴

BOCARÁN (cast.)/ BOCARAM - BOCARANY (cat.): Término procedente del francés *bouquerant* que se usaba para designar un tejido de algodón de gran calidad que era fabricado en Europa. Su nombre hace referencia a su ciudad de origen, Bokara, donde se cree que era elaborado en seda, sin poderlo asegurar dado los cambios de significados sufridos por el término.¹³⁹⁵ En los documentos catalanes se menciona a veces junto con el *bagatell* de seda. También lo encontramos con las formas ortográficas *boqueram* y *bocaran*.¹³⁹⁶

“Una aljuba... forrada de *bocaram* blanch”
“Çò es una [vànova] de *bocarany*, ab sotana”¹³⁹⁷

CAMELLÍN (cast.)/ CAMELLÍ (cat.): Término procedente del latín *camelinus* que designaba un tipo de tejido elaborado originariamente con pelo de camello y posteriormente con pelo de cabra. El tejido parece desaparecer de la documentación durante el siglo XV. Se importaba de ciudades como Gante e Yprés en los tonos de la materia prima original: blancos, tostados y marrones.¹³⁹⁸ En la documentación catalana no se menciona demasiado. Se sabe que por su grosor y falta de finura fue usado mayoritariamente en la elaboración de hábitos.¹³⁹⁹

CÁÑAMO (cast.)/ CÀNEM (cat.): Término procedente del latín *cannābe* que designaba una tela que se realizaba con fibras de cáñamo (*cannabis*) de lo que resultaba un lienzo grueso y basto que era comúnmente usado para elaborar chaquetas, manteles, bonetes etc. Francesc Eiximenis la menciona entre los productos de Valencia y lo cierto es que fue un producto muy trabajado por esas tierras aunque probablemente no fuera usado en la indumentaria.¹⁴⁰⁰ En *Tirant lo Blanc* se lo menciona como material para la elaboración de cuerdas:

“e pres una corda tan grossa com lo dit, de *cànem*, molt llarga”¹⁴⁰¹

En las ordenaciones de Tarragona, por ejemplo, se lo menciona entre los materiales usados para elaborar cuerdas.¹⁴⁰²

Entre los sinónimos que existen para nombrarlo están: *cañamesa*, *cañamés*, *canyamez*, *canyamat*.¹⁴⁰³

¹³⁹⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 418-420.

¹³⁹⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 421-426.

¹³⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 105.

¹³⁹⁷ D.I.E.C.

¹³⁹⁸ MARTÍNEZ, 1989, p.427-432.

¹³⁹⁹ MARANGES, 1991, p. 88.

¹⁴⁰⁰ MARANGES, 1991, p. 105.

¹⁴⁰¹ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 182.

¹⁴⁰² *Actes municipals 1397-1399 / 1399-1400*. (Vol 8, Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona.) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1991, p. 86.

¹⁴⁰³ MARTÍNEZ, 1989, p.433-438.

CILICIO (cast.)/ CILICI (cat.): Término procedente del latín *cilicium*¹⁴⁰⁴ que en la Edad Media tuvo dos acepciones:

1. Vestimenta de penitencia hecha con un material áspero.
2. Tipo de tela hecha con pelo de cabra.¹⁴⁰⁵

COTONIA (cast.)/ COTONINA (cat.): Término de origen árabe, aparecido en el siglo XIV, que designaba un tipo de tejido de algodón blanco labrado con cordoncillo. Entre sus diferentes calidades algunas se usaban para elaborar ropa para niños, bridales, etc,¹⁴⁰⁶ siendo usado también para la ropa interior. En ocasiones también denominado *cothonia*, se tintó en diferentes colores como el azul pese a ser considerado de calidad ordinaria.¹⁴⁰⁷

“Unes toalloles de *cotonina* ab randa a cascun cap” doc. a. 1400

“VII tovalles de taula larga fetes de *cotonina*” doc. a. 1494¹⁴⁰⁸

ESTOPA (cast./cat.): Término procedente del latín *stoppa* que designaba un tejido grueso que se fabricaba con la hilaza de la estopa, el material basto que se separaba del cáñamo y del lino al peinarlos.¹⁴⁰⁹ A mediados del siglo XV era un tejido que disponía de diferentes calidades.¹⁴¹⁰ En tierras catalanas está atestiguado el hecho de que al menos se conociera como tejido ya que Francesc Eiximenis lo menciona en su *Llibre de les dones*:

“E la dita emperadriu lavors filava *estopes* de li. E féu prestament apareylar moltes filosses ab semblant *estopa*. E axí con la dita dona fo entrada e ach feta reverència a la emperadriu, esquivà's fort con la emperadriu filava, ne con filava *estopa*; e con li fos dada la filosa que filàs, ella e les altres qui ab ella eren vengudes...”¹⁴¹¹

FUSTAN (cast.)/ FUSTANY (cat.): Término procedente del latín *fossatum* que designaba un tejido elaborado a base de fibras de algodón y lino en la trama y la urdimbre respectivamente. La calidad de estas telas se dividía en mayor y menor, además de ser tintada en diferentes colores.¹⁴¹² Tenía fama de ser un tejido cálido, cuyo uso fue probablemente una herencia de las cruzadas.¹⁴¹³ Solía ser peludo de una cara así que se usó mayoritariamente para forros.¹⁴¹⁴ Originariamente procedente de Oriente, también fue fabricado en Barcelona en muy variadas calidades. Tanto es así que en *Tirant lo Blanc* se lo menciona para describir briales lujosos.¹⁴¹⁵

En Barcelona antes de la llegada del siglo XV la fabricación de *fustanys* había tenido una cierta prosperidad, reuniendo en el sector alrededor de trescientos obradores. A la altura de 1440 se tuvo

¹⁴⁰⁴ D.I.E.C.

¹⁴⁰⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 439-441.

¹⁴⁰⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 442-443.

¹⁴⁰⁷ MARANGES, 1991, p.106, 107.

¹⁴⁰⁸ D.I.E.C.

¹⁴⁰⁹ D.I.E.C.

¹⁴¹⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 444-449.

¹⁴¹¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 33.

¹⁴¹² MARTÍNEZ, 1989, p. 450-457.

¹⁴¹³ TOUSSAINT-SAMAT, vol II, 1994, p. 127.

¹⁴¹⁴ D.I.E.C.

¹⁴¹⁵ MARANGES, 1991, p. 107.

la intención de volver a reavivar este tipo de producciones en la ciudad, así que se comenzó a verificar y sellar las producciones por parte de los cónsules y se prohibió la venta de fustanes extranjeros.

Se podían encontrar tres categorías de fustanes producidos en Barcelona en aquel momento:

1) Categoría superior: compuestos por hasta 1.150 hilos de lino pesante mezcladas con 6 libras de peso de algodón de la trama, con un urdido de once y medio, al que se le daban tres sellos.

2) Categoría media: de cifra de diez puntos y medio con 1.050 hilos de lino y tres libras con seis onzas de urdido también en lino, al que le eran concedidos dos sellos.

3) Categoría inferior: tejidos de cifra nueve con 950 hilos de lino o de cáñamo que debían pesar unas cuatro libras, al que les daban un sello.

La calidad final de las producciones barcelonesa no fue la esperada. Hubo quejas porque al parecer los tejidos no resistían ni siquiera para la confección de jubones.¹⁴¹⁶

OSTEDES (cat.): Término que designó probablemente un tipo de tejido que imitaba los trapos de Ostende.¹⁴¹⁷

PICOTE (cast.) / PICOT (cat.): Tejido basto de poca calidad elaborado con materias diferentes.¹⁴¹⁸

TEJIDO DE DUAY (cast./cat.): Término que designaba un tipo de tejido que Eiximenis menciona en su listado de tejidos lujosos:

“..., de draps d'aur, e de vellut, e de escarlata, e de **duay**, ...e d'altres precioses vestidures....”¹⁴¹⁹

Es probable que se refiriera a una producción textil procedente de la misma ciudad en la que se elaboraba el *fres de duay*. Pese a todo se nos escapa el tipo de material con el que se elaboraba y su aspecto, pues esta parece ser la única mención que tenemos de él.

TIRITAÑA (cast.): Término procedente del latín *tiretanus* que designaba un tejido elaborado con lana en la trama y lino en la urdimbre. Era un tejido de poco valor y durante el siglo XV se lo paso a denominar *tyratana*.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁶ CARRÈRE, vol. II, 1977, p. 303-309.

¹⁴¹⁷ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 469.

¹⁴¹⁸ MARTÍNEZ, 1989, p.458-462.

¹⁴¹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁴²⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 463-466.

TEJIDOS ELABORADOS CON DIFERENTES MATERIALES

ALFAMIA (cast.): Término de origen árabe que designaba un tipo de tejido elaborado con lino o de seda, aunque actualmente se ignora cual exactamente de los dos así como cuales eran las características que lo definían.¹⁴²¹

CAMBRAY (cast.)/ CAMBRAI (cat.): Término que definía una tela blanca de algodón, fina, procedente del extranjero, seguramente de la ciudad de Cambray, y poco nombrada.¹⁴²²

CHAMELLOTE O CAMELLOTE (cast.)/ CAMELLOT – XAMELLOT – TXAMELLOT (cat.): Término procedente del latín *camelos* que designaba un tejido elaborado en su origen con piel de camello y algodón. M.Beaulieu, en su libro *Le costume antique et medieval* (1957), admitió la posibilidad de que en su origen fuera un tejido elaborado con seda y cachemir (pelo de cabra), lo que lo convertiría en un tejido de lujo. Esta teoría concordaría con todos los documentos que lo mencionan entre los tejidos lujosos.¹⁴²³ Fue elaborado en todos los colores y durante el siglo XV el vocablo pasó a denominar un tejido de lana fina mezclada con seda.¹⁴²⁴

A nivel catalán se convirtió, por aquel entonces, en el tejido de lana más importante. Debía ser extremadamente fino ya que según Eiximenis era de los más usados durante la época estival. Fue teñido en blancos, morados, negros, verdes y rojos y su uso extendido viene constatado por la gran variedad de nombres que adquirió el término: *camellot, camalatz, camelot, chamellot, xamallot*.¹⁴²⁵

Parece además que se trataba de un tejido arrugado de por sí ya que Jaume Roig lo menciona como uno de los dos tejidos que compara con el vientre de una mujer envejecida:

*“La vella fembra del temps no’s membra;
tendrà la pantxa ab plecs com mantxa,
ab semblant pell com terçanell
o txamellot”*¹⁴²⁶

HOLANDA (cast.)/ ORLANDA (cat.): Ropa fina importada de Holanda, de donde toma el nombre, pero con escasas menciones.¹⁴²⁷

“Compraren una peça de orlanda per a embolicar e embenar lo preciós cors”

*“Un parell de lansols de tela de orlanda fina”*¹⁴²⁸

IMPLA (cast./cat.): Término procedente del latín *infula* que designaba un tejido muy fino y transparente usado para elaborar velos y tocas, mangas de camisa y gorgueras. Su producción se dividía

¹⁴²¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 469.

¹⁴²² MARANGES, 1991, p. 104.

¹⁴²³ MARANGES, 1991, p. 88.

¹⁴²⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 470-475.

¹⁴²⁵ MARANGES, 1991, p. 88.

¹⁴²⁶ ROIG, 1984, p. 27.

¹⁴²⁷ MARANGES, 1991, p. 104.

¹⁴²⁸ D.I.E.C.

en paños mayores y menores, aparte de esto poco más se sabe de este material.¹⁴²⁹ En la documentación catalana sólo lo encontramos mencionado una vez en *Curial e Güelfa* y en algunos casos para describir una *alcandora*.¹⁴³⁰ La novela caballeresca menciona una que Güelfa borda detalladamente para entregarla a Curial:

*“La Güelfa, tantost que Melchior li girà l’esquena, presa l’abadessa per la mà, se n’entrà en una cambra petita e despullà’s tota nua, e pres l’alcandora d’impla que vestia e donà-la a l’abadessa,”*¹⁴³¹

LIENZO (cast.)/ LLENÇ (cat.): Término procedente del latín *lenteum* que designaba un tejido elaborado con algodón, lana o cáñamo, en colores muy variados pero de escasa calidad. La tela de lienzo era basta y rígida, con mucho cuerpo.

Durante el siglo XV fue importado desde lugares como Holanda, Flandes, Bretaña o Portugal.¹⁴³² Pese a que a lo largo del siglo perdió calidad, ya que era usado en las granjas para hacer desde paños hasta las camisas de los trabajadores, en siglos anteriores había sido usado por el mismo Pedro el Cerimonioso para sus camisas.¹⁴³³ Jaume Roig lo menciona en una enumeración junto a la seda y el lino:

*“...En casa rica
ha-hi què partir: al monestir
dau-nos sovent arròs, forment,
salses, perfums, fruites, llegums,
oli, mel, vi, llenç, seda, lli,”*¹⁴³⁴

TELA (cast./cat.): Término procedente del latín *tela* que designaba los tejidos únicamente elaborados con lino, algodón o hilo en sus diferentes colores. Al llegar al final de la Edad Media el término únicamente fue sinónimo de “lienzo fino”.¹⁴³⁵

TERLIZ (cast.): Término procedente del latín *trilix* que designaba una tela elaborada con tres tipos de materiales: estopa, lino y cáñamo. Se podía encontrar en color azul, blanco y listado.¹⁴³⁶

TORNASOL (cast.): Término de origen español que se usaba para designar las telas que resplandecen gracias a la reflexión de la luz. El nombre fue creado a razón del tipo de insecto empleado en la tinción (quermes o kermes) que daba como resultado un tono azul violáceo. Su tintura se usaba para teñir sedas y lanas que adquirirían este nombre y posteriormente eran usadas en la elaboración de sayos y mantellinas.¹⁴³⁷

¹⁴²⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 487-489.

¹⁴³⁰ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴³¹ ANÓNIM, 1979, p. 86

¹⁴³² MARTÍNEZ, 1989, p. 490-502.

¹⁴³³ MARANGES, 1991, p. 104.

¹⁴³⁴ ROIG, 1984, p. 98.

¹⁴³⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 503-512.

¹⁴³⁶ MARTÍNEZ, 1989, p. 513-517.

¹⁴³⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 516, 517.

VELLUDO (cast.): Término procedente del latín *vellutus* que se usaba para designar la tela de lana, algodón o seda con pelo. En Castilla la tela que se designaba con este nombre, un tipo más de terciopelo, seguramente se caracterizó por tener el pelo rizado.¹⁴³⁸

TEJIDO DE ORO Y PLATA:

En los tejidos lujosos se acostumbraba a colocar hilo de oro tirado. Este tipo de hilo, llamado *or filat*, solía llegar a Barcelona desde Génova y posteriormente era trabajado por los *filadors d'or*, unos artesanos que, dada su escasez y buen hacer, eran muy solicitados. El hilo de plata fue más comúnmente usado para los brocados y bordados.

PAÑO DE ORO (cast.)/ DRAP D'OR (cat.): Este tipo de tejido acostumbraba a ser elaborado con seda y oro pero, como era frecuente en la época, solamente se mencionaba el material más valorado. La tela, que seguramente sobrepasaba con creces el precio del brocado, fue usada por la corte y por los ciudadanos ricos, aunque se sabe que había uno de elaboración específica para la casa real. Encontramos diferentes tipos mencionados en los documentos:

- *D'or damasquí*



1439

En esta imagen vemos un ejemplo de un tipo de tejido de damasco que podría encajar en esta descripción, ya que siendo damasco está elaborado con hilos de oro. La pieza, fechada a finales del siglo XV, forma parte de la colección del Museo de Historia de Sabadell. La decoración es de estilo gótico y el fondo de la tela es dorado, sobre este fondo se realizan los dibujos vegetales.

- *Drap daurat*: No se sabe en qué se diferenciaba esta variedad, ya que se hacen pocas menciones.
- *Imperial*
- *Marromot*: Elaborado con hilos de oro, únicamente fue mencionado en los tiempos del infante Pedro.¹⁴⁴⁰

¹⁴³⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 518-523.
¹⁴³⁹

[http://museusenlinia.gencat.cat/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=3&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=96&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=106](http://museusenlinia.gencat.cat/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=3&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=96&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=106)

TEJIDOS PROPIAMENTE CATALANES

ALLIVINAGRE (cat.): Tejido comúnmente usado para elaborar hopas y capas. Poco más se sabe de este término poco usado.¹⁴⁴¹

ANELLETA (cat.): Tejido relacionado con el mundo del cáñamo y su producción, y que se usaba para confeccionar sayas y calzas.¹⁴⁴²

AXONES/ TADINS/ CATUHÍ (cat.): Son tres términos que designaban materiales de forro desconocidos todavía.¹⁴⁴³

BEGUINA (cat.): Tela ordinaria y poco usada a juzgar por la escasez de menciones. En los documentos catalanes se la menciona a partir de 1403 para la elaboración de cotas y gramallas.¹⁴⁴⁴

CADINS (cat.): Tela elaborada en Cádiz y usada en sayas y *capicots* que únicamente se menciona en inventarios aragoneses de 1362 según Martínez Meléndez.¹⁴⁴⁵ Sin embargo, se encuentra en menciones posteriores como:

“Cascuna persona que farà drap scapolo friso o cadins que seran de moltes lanes” doc. a. 1438

“Que d'aquí avant se puxen fer cadins de les dites lanes de nombre vuyté e de vuyté en jus” doc. a. 1448¹⁴⁴⁶

CARISEA (cat.): Término que designaba una tela delgada al estilo de la “estameñilla” que se fabricaba en la ciudad inglesa de Kersey. Durante el siglo XV se usaría en la confección de lobs y su demanda aumentaría en el siglo posterior.¹⁴⁴⁷

“Carisseia blanca” doc. a. 1442

“Set braços de carisea blanca” doc. any 1478¹⁴⁴⁸

CERRISTOPA (cat.): Tejido grosero elaborado a base de lino y estopa que se menciona en los inventarios aragoneses de finales del siglo XV, a partir de 1487.¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁰ MARANGES, 1991, p. 102, 103.

¹⁴⁴¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 527.

¹⁴⁴² MARTÍNEZ, 1989, p. 528.

¹⁴⁴³ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴⁴⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 529.

¹⁴⁴⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 531.

¹⁴⁴⁶ D.I.E.C.

¹⁴⁴⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 532.

¹⁴⁴⁸ D.I.E.C.

¹⁴⁴⁹ MARTÍNEZ, 1989, p. 533.

CRERA (cat.): Tejido basto cuya única información disponible es que procedía de Bretaña.¹⁴⁵⁰

COLEA (cat.): Término presente en la documentación que designa un material desconocido.¹⁴⁵¹

“Un mantel de *colea*... de dona, It. un mantel de dona color de colea, forrat de sendat verd” doc. a. 1345

“Una cota o aljuba de dona, de *colea*, folrada de pèls de cunils” doc. a. 1403¹⁴⁵²

CONDUIT (cat.): Término que designaba una tela que nos es desconocida.¹⁴⁵³

“Que alguna dona o donzella no puxa portar cortapisa... de marts giballins..., ne de arminis, ne de *conduyts* ne de algun drap de seda” doc. a. 1454¹⁴⁵⁴

Es mencionado por Jaume Roig:

“perles, robins, velluts, setins,
conduits, marts, vais, vervins, duais,
percots, conelles, anglès, bruxelles
e bell domàs. ...”¹⁴⁵⁵

ESTOPILLA (cast.)/ FILEMPUA (cat.): El término designaba un tejido nombrado por su procedimiento de elaboración. El término *fil* designaba la forma dada a la materia textil.¹⁴⁵⁶ Se trataba de un tipo de tejido fino de lana clara que se bordaba con hilo de seda o cañamazo, y era usado para hacer toallas, cedazos...¹⁴⁵⁷

“Dues garnatxes..., l'altre de *filempua*, bones”

“Un sobrepalis de *filempua* bo e nou” doc. a. 1491¹⁴⁵⁸

FAES (cat.): Término que designa un material que nos es desconocido.¹⁴⁵⁹

FERRET (cat.): Término procedente del latín *ferratus* que designaba un tejido de lana teñido con sulfato de cobre, usado generalmente para mantos y *mantetes*.¹⁴⁶⁰ El tinte conseguía colores azules o negros y es un ejemplo similar a la *molada*, un tipo de tinte hecho en base a las sobras de materiales féreos. Estas características hacen fácil suponer que ambos eran de tintes de mala calidad.¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 534.

¹⁴⁵¹ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴⁵² D.I.E.C.

¹⁴⁵³ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴⁵⁴ D.I.E.C.

¹⁴⁵⁵ ROIG, 1984, p. 41.

¹⁴⁵⁶ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴⁵⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 537.

¹⁴⁵⁸ D.I.E.C.

¹⁴⁵⁹ MARANGES, 1991, p. 108.

¹⁴⁶⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 535, 536.

¹⁴⁶¹ MARANGES, 1991, p. 93.

OLIVA (cat.): Nombre dado al *aceituní* en los documentos del siglo XIV.¹⁴⁶²

SARTILLANA (cat.) Término procedente del latín *sarta* que designaba un tejido de poca calidad, sin que todavía en la actualidad sepamos definirlo.¹⁴⁶³

SAVASTRE (cat.): Tela seguramente de gran calidad usada como adorno. La palabra catalana se usó como préstamo lingüístico en los documentos aragoneses.¹⁴⁶⁴

“Una aljuba morisca... ab *savastra* morisch per los musclos”¹⁴⁶⁵

TELA DE FRANÇA (cat.): Tipo de tela usada para elaborar camisas, seguramente de seda. Carecemos de una definición completa de este tejido que encontramos en novelas como *Tirant lo Blanc* o en inventarios como los de Alfonso el Magnánimo.¹⁴⁶⁶

TELA DE REIMS (cat./ cast): Nombre dado a un tipo de ropa fina mencionada en el inventario de Alfonso el Magnánimo.¹⁴⁶⁷

TRELLA (cat.): Término mencionado en la documentación como forro de gonellas. Poco más se sabe de él.¹⁴⁶⁸

“Gonella de dona de drap de Mallines de grana, folrada de *trella* vermeya”
doc. a. 1437¹⁴⁶⁹

XAPSIR (cat.): Tipo de tela, seguramente árabe, usada por el rey de Mallorca según Jaime I. Seguramente fue un material conocido aunque no usado pese a las modas moriscas.¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶² MARTÍNEZ, 1989, p. 538, 539.

¹⁴⁶³ MARTÍNEZ, 1989, p. 540.

¹⁴⁶⁴ MARTÍNEZ, 1989, p. 541,542

¹⁴⁶⁵ D.I.E.C.

¹⁴⁶⁶ MARANGES, 1991, p. 105.

¹⁴⁶⁷ MARANGES, 1991, p. 105.

¹⁴⁶⁸ MARANGES, 1991, p. 109.

¹⁴⁶⁹ D.I.E.C

¹⁴⁷⁰ MARANGES, 1991, p. 109.

6.4.2. ENCAJES, BORDADOS Y ACABADOS FINALES

Llegados este punto de la investigación se toma conciencia de la riqueza, tanto de las telas como de la hechura, de las prendas femeninas de la nobleza catalana del siglo XV. Este estudio quedaría incompleto si no se hiciera referencia a los acabados de los vestidos, es decir, a los adornos finales que daban el toque más característico y lujoso a piezas ya de por sí ostentosas.

Pese a que en la actualidad comprendemos la idea de que una prenda pueda elaborarse únicamente con una pieza de tela, en aquel momento, y sobre todo para las damas nobles, era inconcebible pensar en la elaboración de un brial, teniendo únicamente presente la tela con la que este iba a elaborarse. Una vez acabada la confección base de la prenda, se pensaba en todo el complejo abanico de adornos que iban a colmar de opulencia el ya lujoso proyecto de vestimenta.

Hemos de tener en cuenta que en muchas ocasiones el trabajo sobre la tela era tan acusado que llegaba a hacer desaparecer el mismo material base. En *Curial e Güelfa* se dice al respecto:

*“Encara li tramès una esquerpa d’or molt rica, e dues robes, una de setí ras verd escur, **brodada** en la següent forma: havia en torn a les faltes de la roba abres amb les rails, lo tronc e tots los rams de perles, les fulles batents totes d’or fi, e lo fruit, que ern mores, era compost de maragdes, balaixos e safirs molt preciosos, e en tal manera aquests arbres ocupaven tot la roba que d’aquella no es mostrava lo Dra.”*¹⁴⁷¹

A continuación, se realiza un análisis de estos acabados finales, que en muchas ocasiones llegaron a los extremos de la opulencia y el barroquismo.

REMATES EN MEDIO DE LA TELA O SOBRE SUS BORDES:

CAIRELES (cast.): Término que hacía referencia a un tipo de guarnición morisca elaborada a base de trenzas de compleja elaboración, hechas con hilos de oro, seda o ambos a la vez.¹⁴⁷²

¹⁴⁷¹ ANÒNIM, p. 54

¹⁴⁷² BERNIS, Vol. II, 1978, p. 66.

CORTAPISA (cast./cat.): Término, aparecido a mediados del siglo XV, que designaba una franja adornada en la parte inferior del vestido. Seguramente llegó a ser muy ancha a juzgar por la cantidad de material mencionado en los documentos para elaborar algunas.¹⁴⁷³

“Una altra gonella verda bona de drap de la terra ab **cortapisa** de corderines blanques” doc. a. 1450

“Una gonela ab **cortopisa** de pell blanca” doc. a. 1443

“Que alguna dona o donzella no puxa portar **cortapisa** de marts gibal-lins, sicilians o de la terra o altres, ne de arminis, ne de conduyts, ne de algun drap de seda” doc. a. 1454¹⁴⁷⁴

FRES (cat./cast.): Término más antiguo que designaba un tipo de cinta de tejido u otro material que adornaba un vestido, generalmente en los bordes. En la corte hubo trabajadores especializados únicamente en su elaboración.¹⁴⁷⁵

- *Fres de Duay*: Probablemente un tipo de *fres* procedente de la ciudad de Douai.¹⁴⁷⁶ Eiximenis menciona este mismo termino en su enumeración de tejidos preciosos en el *Llibre de les Dones*: “...porten vestedures de la pus preciosa mathèria que poden, entant que n’i ha mills hornades que·ls altars e què·s diu missa, ço és, de draps d’aur, e de vellut, e de escarlata, e de duay, e de porpra, e del tauris (nota: e de tartari), e de domasquins e d’altres precioses vestidures...”¹⁴⁷⁷ ¿Es posible entonces que también designara un tipo de tejido? Probablemente, aunque es difícil asegurarlo.
- *Fresadura*: El conjunto de diferentes *fres* que lleva un vestido.¹⁴⁷⁸

Tenemos un buen ejemplo en el vestido de la Virgen del retablo de la Transfiguración de Bernat Martorell.



Un ejemplo de su aplicación en las mangas en el retablo de San Esteve de Granollers, actualmente conservado en el MNAC.

FIMBRIA (cast./cat.): Término del latín *fimbrīa*,¹⁴⁷⁹ que designaba una franja elaborada en la parte baja de la vestidura a base de vetas.¹⁴⁸⁰

¹⁴⁷³ MARANGES, 1991, p. 119.

¹⁴⁷⁴ D.I.E.C

¹⁴⁷⁵ MARANGES, 1991, p. 118, 119.

¹⁴⁷⁶ MARANGES, 1991, p. 119.

¹⁴⁷⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁴⁷⁸ MARANGES, 1991, p. 119.

¹⁴⁷⁹ D.I.E.C.

¹⁴⁸⁰ MARANGES, 1991, p. 119.

ORILLA (cast.): Término que designaba un tipo de guarnición en forma de cinta bordada que se colocaba en los bordes de las vestiduras como acabado, pero también en las partes interiores, en el caso de camisas o tocas moriscas. Posiblemente tenían algún tipo de parentesco con las listas, ya que las podían atravesar, así que era un tipo de cinta tejida de una forma especial.¹⁴⁸¹

LISTA-LISTÓN (cast.): Término que designaba un tipo de guarnición para la ropa de casa y las camisas moriscas, en forma de cinta. Algunas eran tan anchas que admitían otra lista colocada encima en medio.

*“Una touayola de bri berberescha, en cascun cap listons petits de cotó blau ” doc. a. 1417*¹⁴⁸²

Las encontramos mencionadas en el inventario de la reina María de Aragón en 1458:

“una lista vermella morisca de un palm e un quart de ample, ab un listo per lo mig de seda groga e de altres colors, e tiraba sis alnes tres pams e mig; un altre troç de lista verda morisca de ample de tres cuarts, ab una llista per mig de divers colors, e tira dos alnes de tres palms” ...

“una llista morisca de grana de ample de un palm e de larch set palms, ab un listo de divers colors per mig” (Inventario de vestidos de la Reina M^a de Aragón 1458).¹⁴⁸³

ORLA (cast./cat.): Término procedente del latín *orŭla*,¹⁴⁸⁴ que se usa en general para designar toda la familia de adornos que rematan los vestidos. En los documentos encontramos así menciones como *orlas de fres*, *orla de daur*, incluso se formó una forma de verbo: *orlar*.¹⁴⁸⁵

*“Fonch posat un drap d'or antich ab les orles de cetí blau ” doc. a. 1436*¹⁴⁸⁶

PORTAPISA (cast./cat.): Término que designa un tipo de adorno variante de la cortapisa del que únicamente conocemos el material: la seda blanca o la piel.¹⁴⁸⁷

“Una cota de dona... ab portapissa de vays blancs per los peus” doc. a. 1445

*“Una gonella ab portapisa de burell” doc. a. 1482*¹⁴⁸⁸

RIBETE (cast.)/ RIVET (cat.): Término que designa una forma específica de acabar los vestidos, en forma de doblez o de cinta a modo de refuerzo. Generalmente en los pocos documentos en los que se menciona se especifica el tipo de ropa que se usa para elaborarlo.¹⁴⁸⁹

TIRA (cast./cat.): Término que designaba uno de los complementos más frecuentemente usados durante este siglo: una franja fina de ropa diferente a la usada en la vestidura. Pese a su aparente

¹⁴⁸¹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 110.

¹⁴⁸² D.I.E.C

¹⁴⁸³ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 99, 100.

¹⁴⁸⁴ D.I.E.C.

¹⁴⁸⁵ MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁴⁸⁶ D.I.E.C

¹⁴⁸⁷ MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁴⁸⁸ D.I.E.C

¹⁴⁸⁹ MARANGES, 1991, p. 120.

simpleza se ha de decir que en muchos casos se elaboraban sobre él adornos como bordados, muchas veces complementados con perlas y piedras preciosas. Esta tira podía colocarse en la parte baja de la falda, en su borde, en las mangas, en el cuello o incluso entre las costuras. Es por ello que también se entiende que, a parte de su funcionalidad estética, también cumplía el propósito de dejar bien cerrada la tela, en una época en la que las hechuras se realizaban completamente a mano.¹⁴⁹⁰

VETA (cast.)/ BETA (cat): Tipo de adorno muy mencionado en los documentos, que se colocaba en los bordes de las vestiduras. Acostumbraba a elaborarse en seda aunque a veces también se lo menciona elaborado con hilo de oro.¹⁴⁹¹

Tiras para las costuras o para alrededor del cuello:

FAIXES (cat.): Término que designaba un tipo de adorno que se colocaba encima de las costuras y que en ocasiones llegó a tener tres dedos de ancho.¹⁴⁹²

FLECO (cast.)/ FLOC-SERRELL (cat.): Término procedente del latín *flōccu*,¹⁴⁹³ que designaba los hilos adheridos al borde de un vestido o cinta. En muchas ocasiones los cordones de las vestiduras los llevaban en su extremo.¹⁴⁹⁴



Pieza cerámica del Museo de Historia de la ciudad de Gerona que muestra lo que podría ser un floc. Esta pieza fue elaborada anteriormente al año 1500.

FOLCADURA (cat.): Término que designaba probablemente una cinta elaborada por flecos.¹⁴⁹⁵

GAYAS (cast.): Tipo de adorno, bordado, que se colocaba en forma de tiras alrededor del cuello.

PUNTA (cast./cat.): Tipo de adorno seguramente más simple que la randa, cuya forma todavía es desconocida, mencionado por Francesc Eiximenis al describir unos guantes.¹⁴⁹⁶ Martín asegura que se colocaban en cuellos y mangas y que las puntas de origen catalán fueron conocidas por empezar a trabajar los puntos a partir de la eliminación de hilos.¹⁴⁹⁷

¹⁴⁹⁰ MARANGES, 1991, p. 118.

¹⁴⁹¹ MARANGES, 1991, p. 119.

¹⁴⁹² MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁴⁹³ D.I.E.C.

¹⁴⁹⁴ MARANGES, 1991, p. 121.

¹⁴⁹⁵ MARANGES, 1991, p. 121.

¹⁴⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 121.

¹⁴⁹⁷ MARTÍN, 1988, p. 37.

RANDA (cast./cat.): Tipo de adorno usado sobre las camisas y no muy nombrado en los documentos pese a su uso frecuente. En obras como *Tirant lo Blanc* se las menciona elaboradas con orfebrería y esmaltes.¹⁴⁹⁸ Parece que se realizaban con hilos entretejidos formando puntas, en los bordes de las vestiduras.

“Flocadura d'or e de seda e **randes** d'or per obs de guarnir e obrar les dites camises” doc. a. 1418

“Sis camisas de fil y seda y tela prima e **randes** de seda blancha” doc. a. 1461

“*Dues altres toualloses ab bela randa*” doc. a. 1482¹⁴⁹⁹

RAPACEJOS (cast.): Término que designaba un tipo de guarnición típica que se colocaba en los extremos de las prendas.¹⁵⁰⁰

SAVASTRE¹⁵⁰¹ (cat.): Término que designaba, un tipo de tira lujosa.¹⁵⁰² La mayoría de menciones corresponden al siglo XIV y se relacionan con correas, así que quizás fue un tipo de tira específica para elaborarlas.

TRENA (cat.): Término que designaba uno de los tipos de adorno más conocidos, que formaba una tira en forma de trenza elaborada con hilos de oro y seda, que acostumbraba a colocarse alrededor del escote.¹⁵⁰³

CALADO (cast.)/ TREPADURA (cat.): Conjunto de las *trepes*, cuchilladas aplicadas a una vestidura y bajo la cual se veía otra de color diferente. A este respecto hemos de mencionar que la profusión de *trepes* fue tan amplia que dio como resultado numerosas críticas.¹⁵⁰⁴ Las menciones en la documentación se remontan al siglo XIII.

En *Tirant lo Blanc* se hace una amplia mención de este tipo de adorno. En una ocasión Plaerdemavida dice:

“*car, per la mia fe, vós portau la camisa ben trepada, que no sé brodador al món que millor la sabés trepar ...*”¹⁵⁰⁵

CUCHILLADA (cast.)/ TREPA (cat.): Término usado para designar los agujeros o cortes de la tela de los vestidos que dejaban entrever la ropa de las vestiduras interiores. Este tipo de adorno llegó a estar tan extendido que incluso se usaba en las cubiertas de las monturas de los caballos. Dentro de esta estética en la mayoría de las ocasiones la tela de las vestiduras interiores se llevaba de un color

¹⁴⁹⁸ MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁴⁹⁹ D.I.E.C

¹⁵⁰⁰ BERNIS, vol. I, 1978. p. 99.

¹⁵⁰¹ Este término se menciona ya en el glosario de textiles como un tipo de tela. Al parecer el termino era usado para designar ambas cosas.

¹⁵⁰² MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁵⁰³ MARANGES, 1991, p. 120.

¹⁵⁰⁴ MARANGES, 1991, p. 121.

¹⁵⁰⁵ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 347.

diferente para resaltar el contraste. Además el corte en muchas ocasiones llevaba tiras de *fres* alrededor.¹⁵⁰⁶

Y menos los sia lícit en gonellas de drap aportar baves o trespes de seda” doc.
a. 1486¹⁵⁰⁷

En *Tirant lo Blanc* se describe la gonella de la reina Morgana adornada con este tipo de trabajos:

“*La Reina, llur senyora, ixqué ab gonella de setí Burell, tota trespada e molt bèn brodada, de molt belles e grosses perles; la roba que es vestí era de domàs verd, tota brodada d’orfebreria;*”¹⁵⁰⁸

Floriano también menciona al respecto que se aplicaban cordoncillos en sus bordes.¹⁵⁰⁹

VIVOS (cast.)/ VORAVIU (cat.): Término que designaba un tipo de guarnición que se colocaba en los extremos de las prendas , y que estaba cortada al bias.¹⁵¹⁰

ADORNOS SOBRE LA TELA:

A toda la variedad de remates anteriormente enumerados se debe añadir que, además, los vestidos iban profusamente bordados y trabajados. Una buena fuente de información al respecto es la innumerable cantidad de albaranes y pagos hechos a los bordadores de la corte en los archivos del patrimonio real.¹⁵¹¹

TÉRMINOS GENERALES:

OBRAR: Verbo usado para referirse a la acción de trabajar sobre las vestiduras.¹⁵¹²

OBRA: Término que designa el conjunto del trabajo de adornos al completo, elaborado sobre una vestidura.¹⁵¹³

BORDADOR (cast.) / BRODADOR (cat.): Término documentado por primera vez en 1371 que designa al artesano encargado de realizar los bordados.¹⁵¹⁴ Eran auténticos artistas que podían

¹⁵⁰⁶ MARANGES, 1991, p. 121.

¹⁵⁰⁷ D.I.E.C

¹⁵⁰⁸ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 415-416.

¹⁵⁰⁹ FLORIANO CUMBREÑO, ANTONIO C: *Las artes decorativas españolas. El bordado*, [1942], ed. Maxor, Barcelona, 2006, p. 101.

¹⁵¹⁰ BERNIS, vol. I, 1978, p. 99.

¹⁵¹¹ MARANGES, 1991, p. 122.

¹⁵¹² MARANGES, 1991, p. 122.

¹⁵¹³ MARANGES, 1991, p. 122.

¹⁵¹⁴ MARANGES, 1991, p. 122.

llegar a crear maravillas sobre la tela. Entre ellos encontramos bordadores, recamadores, bordadores de seda, bordadores de oro, etc.¹⁵¹⁵

Eran artesanos imprescindibles en la corte real, que acostumbraban a acompañar a reyes, reinas y nobles en sus séquitos de forma fija. Esta costumbre ya venía de lejos, pues en documentos del siglo XIV analizados por Duran i Sempere, se encuentran mencionados artesanos como Jaime Copí, un asiduo bordador real que está atestiguado en los documentos durante treinta y cuatro años, aunque realmente estuvo más ya que murió en 1423 y actualmente se sabe que todavía estaba en servicio. Entre las curiosidades que rodean a Copí podemos mencionar el hecho de que tuviera dos esclavos árabes como ayudantes, con la notable posibilidad de que influyeran en su estilo.

En 1355 había también mujeres entre el grupo de bordadoras de la reina, en los documentos se menciona a Benaventura de Alefrance, que era siciliana y estaba casada con el secretario de la reina, también a Joana Andreu, Isabel Botarella, Cristina Bruna, o Na Loreda.

Este tipo de trabajadores llegaron a disponer de gremios únicamente para su especialización. Incluso las ordenaciones legislaron respecto a sus actividades para prevenir los fraudes en los materiales empleados.

Especialización de los bordadores, los diferentes oficios especializados:

1. *Iluminadores*: Aquellos que realizaban los cartones guía y los diseños de los bordados.
2. *Recamadores*: Aquellos bordadores que realizaban técnicas a realce con metales preciosos.
3. *Recortadores*: Aquellos que elaboraban bordados mediante el procedimiento de trepas, aplicando cortaduras sobre la base.
4. *Arañadores*: Aquellos que elaboraban un trabajo de trepas similar al anterior, pero con procedimientos de encajes o embutidos que requerían una especialización aún mayor, así como una pericia extrema.
5. *Brosadores o tiradores*: Aquellos que elaboraban los fondos de oro.
6. *Bordadores de sedas*: Aquellos que elaboraban con hilos de seda personajes o elementos florales. Eran también llamados maestros de imaginería.
7. *Bordadores de carnaciones*: Aquellos que estaban especializados en bordar partes del cuerpo, en elaboraciones llamadas “eruditas”.
8. *Maestros rostreros*: Aquellos que elaboraban los rostros en las elaboraciones de bordado erudito.
9. *Bordadores de retorchas*: Aquellos que estaban contratados como oficiales y que por su preparación técnica inferior se encargaban de decoraciones geométricas repetitivas.
10. *Hogilleros*: Aquellos especializados en hacer “hojillos”, una especie de láminas.

¹⁵¹⁵ FLORIANO, 1942, p. 50.

11. *Maestros de chapería*: Aquellos encargados de fijar figuritas.
12. *Maestros casulleros*: Aquellos encargados de elaborar casullas y capas pluviales.
13. *Maestros estoleros*: Aquellos encargados de elaborar estolas y complementos litúrgicos menores.
14. *Blasoneros*: Encargados de bordar blasones y escudos.
15. *Bolseros*: Encargados de elaborar bolsitos de lujo y complementos¹⁵¹⁶

Los bordadores barcelonenses en particular destacaron por ser los primeros de toda la Península en ser conocidos por sus producciones. En un principio eran todos extranjeros, como los maestros Irieze y Sevanien, procedentes de Brabante. A comienzos del siglo XV ya veremos nombres como Lorenzo Erbol, Joan Tell, Andres Villart, Antonio Zareña, Arnaldo Cellent, Juan de Sevilla, Juan de Pera o Salvador Guerau.

Los años de oro del bordado barcelonés llegarían con el bordador Antoni Sadurní y su admirado taller. Procedía de una dinastía de bordadores originaria de Montblanc y que tuvieron mucho éxito en la ciudad condal a partir del segundo tercio de siglo XV. Llegó a ser el bordador oficial del Palau de la Diputació General de Cataluña, y elaboró los famosos bordados para la capilla de Sant Jordi. Su taller influyó en la producción balear y valenciana, y estuvo abierto a trabajadores extranjeros como Francisco de Asís o Antonio Lloujuén.¹⁵¹⁷

BORDAR (cast.)/ BRODAR (cat.): Término que hace referencia al trabajo de elaborar motivos sobre una tela con diferentes hilos. Estos bordados se efectuaban con hilos de oro, plata y seda de todos los colores. Generalmente se cultivó el gusto por elaborarlos con grandes cantidades de hilo, lo que daba como resultado un trabajo prácticamente en altorrelieve.¹⁵¹⁸

Para la elaboración de esta práctica la herramienta base era la aguja, aunque durante toda la Edad Media no se disponía de otras que las de hierro. Se tendría que esperar a 1500 para que aparecieran las primeras agujas de acero pulimentado en España.¹⁵¹⁹

BORDADO (cast.)/ BRODAT (cat.): Término que hace referencia al tipo de ornamentación elaborada con hilos de diversas características que se practica sobre la tela.¹⁵²⁰

*“sonant ses trobes broden ses robes
e los frens dauren, los carrés llauren”¹⁵²¹*

Durante el siglo XV pasaron rápidamente a ocupar espacio en muchas telas, incluidas aquellas que se podían adquirir. Llevaban bordados casi todos los complementos posibles, desde guantes

¹⁵¹⁶ GONZALEZ, 1999, p. 100, 101.

¹⁵¹⁷ GONZALEZ, 1999, p. 98.

¹⁵¹⁸ MARANGES, 1991, p. 122, 123.

¹⁵¹⁹ GONZALEZ, 1999, p. 86.

¹⁵²⁰ VV.AA.: *Moda en sombras: Museo Nacional del Pueblo Español*. (dir. Pedro Manuel Berges Soriano), Ministerio de Cultura, Madrid 1991, p. 36.

¹⁵²¹ ROIG, 1984, p. 13.

hasta bolsas, medias, limosneras, etc. Para cuando llegó el inicio del Renacimiento los bordados no dejarían ver ni siquiera las telas sobre las que habían sido trabajados, no siendo estas precisamente telas económicas.

Las telas más frecuentes sobre las que se elaboraban los bordados eran el cendal, el tisú, el terciopelo, el terciopelo anillado o frisado, el damasco, los brocados de seda y las telas de oro y plata. Los tejidos labrados que tenían materiales ricos eran complementados con pedrería o perlas. Los tejidos lisos, como admitían todo tipo de material, eran los favoritos.¹⁵²²

Dentro de las producciones que se elaboraron los estudiosos diferencian el bordado erudito y el bordado popular.

- El bordado erudito:

Esta denominación fue impuesta únicamente dentro del campo de la investigación para diferenciarlo del bordado popular. Tiene un valor incalculable, ya que tanto la técnica refinada, el mensaje iconológico variado como los fastuosos materiales empleados daban un valor excepcional a este tipo de arte usado en ocasiones sobre ropas de la realeza.¹⁵²³

El bordado erudito encaja dentro de lo que entenderíamos por “pintura a la aguja”, toda una serie de producciones bordadas que imitan el arte de la pintura hasta unos extremos admirables. Un muy buen ejemplo de este tipo de producciones a nivel catalán es el frontal de San Jordi para el Palau de la Generalitat de Cataluña, elaborado por el bordador Antoni Sadurní a partir de diseños de Bernat Martorell entre 1450 y 1451.¹⁵²⁴

Este tipo de bordado rara vez era aplicado a la indumentaria civil, ya que mayoritariamente se aplicaba en la indumentaria litúrgica. Se han conservado muchas prendas litúrgicas con este tipo de trabajos, pero cuando nos decantamos hacia la indumentaria femenina no se encuentran piezas del siglo XV que se hayan conservado.

- El bordado popular

El segundo tipo de bordado que encontramos es el llamado “popular”, que durante el siglo XV era aplicado a las piezas de la llamada *arca de novia*. Este tipo de trabajos disponían del mayor repertorio posible, con sus propias unidades simbólicas y formas iconográficas, con una técnica rica y materiales sencillos tintados de modo natural. Pese a todo son un reflejo del arte regional del momento y en el caso de aquellos trabajos aplicados a ropajes nobles mostraba un gran esplendor.¹⁵²⁵ La dificultad de este tipo es que se resiste a ser fechado ya que en esencia no cambia y por tanto es extremadamente complicado establecer una evolución. Es este caso Floriano recomendó establecer la cronología en base a su procedencia, a circunstancias externas a su naturaleza o a otros ejemplos.¹⁵²⁶

En cuanto a las técnicas para elaborarlos, en la Edad Media se desarrollaron ya desde sus orígenes diversas, como el *opus plumarium* (o enarenado), el *opus consutum*, el punto ajedrezado o el punto a dos caras.

¹⁵²² GONZALEZ, 1999, p. 84.

¹⁵²³ GONZALEZ, 1999, p. 83.

¹⁵²⁴ MACIAS; CORNUDELLA, 2012, p. 19-53.

¹⁵²⁵ VV.AA. Moda en sombras, 1991, p. 36-38.

¹⁵²⁶ FLORIANO, 1942, p. 58.

En el siglo XV este tipo de técnicas se siguieron usando y se ampliaron. Se hallan nuevos trabajos como el punto matizado de oro; el punto de tapiz u oro forrado, una técnica que rápidamente se estableció como la más cara porque requería de un refinamiento técnico realmente extraordinario; el punto “damasquiano”, tipo de técnica que era usada para bordar sobre terciopelo; el bordado litográfico, una de técnica de bordado también llamada *jausín*, que era usada para las partes más complicadas como rostros o vegetales;¹⁵²⁷ el *ricomás*, término que designa un tipo de bordado con el que se confeccionaban prendas moriscas. Se menciona que estaba bordada con este tipo una de las dos aljubas regaladas por Fernando el Católico al emperador Segismundo el año siguiente a su coronación como rey de Aragón.¹⁵²⁸

El bordado cuatrocentista es uno de los más interesantes que hay. La obra de producción doméstica es sobria, pero los trabajos aplicados al vestido civil destacarán por ser extremadamente virtuosos.¹⁵²⁹ Los bordados ingleses tuvieron una gran influencia en el estilo del bordado peninsular, la influencia francesa vendría más tarde, pero sería más duradera, sobre todo en las producciones catalanas y valencianas. En el siglo XV el bordado fue en esencia flamenco en cuanto a estilo hasta que a finales de siglo las influencias italianas se impusieron.

Es de reconocimiento general que los bordados de origen castellano y catalán crearon escuela. Los artistas bordadores aumentaron durante el siglo XV y especialmente en Barcelona, ciudad que destacaría por su producción. A finales del siglo XV los bordados se usaron hasta en la ropa interior, influida por la moda italiana. De forma paralela, la corte castellana, favorecida por la presencia de los Reyes Católicos, empezó a influenciar en la moda de los bordados y desde allí, durante el siglo XVI, se extendería por Europa.

Como ya se ha dicho, estos trabajos ocupaban todo tipo de telas, también aquellas que eran dedicadas a la ornamentación de los lugares de habitación. Entre las técnicas o tipos de bordados usados en las mismas encontramos el pespunte, los *puntos enjavados* o *puntos plumeados*.¹⁵³⁰ En ellas los bordados podían llegar a ocupar una parte muy importante, y eran además elaborados con una habilidad realmente impresionante. Era muy común el incluir mensajes escritos en los bordados: detalles que incluso se colocaban en los vestidos de las damas. En novelas como *Curial e Güelfa* se describen bordados en oro con piedras preciosas que estaban a la orden del día en la moda:

“...e en la porta havia un llebrer blanc, molt ben fet, qui semblava fos viu, e tenia un collar fet de perles e de safirs, e per les vores de la porta de la tenda havia lletres de perles e de pedres precioses, qui devent: ¿Comant porà mon paubre ceur pourter la gran dolour que li faut a souffrir?...”¹⁵³¹

También en su diseño estaban sujetos a las modas del momento. Por ejemplo Martín asegura encontrar un cambio de estilo en los bordados catalanes a raíz del descubrimiento en Roma de la *Domus Aurea* de Nerón, que producirá la moda de grutescos que finalmente acabarán influenciando las decoraciones de las telas.¹⁵³²

¹⁵²⁷ GONZALEZ, 1999, p.90

¹⁵²⁸ CLONARD, 1869, p.182

¹⁵²⁹ FLORIANO, 1942, p.66

¹⁵³⁰ FLORIANO, 1942, p. 85.

¹⁵³¹ ANÒNIM, p. 146.

¹⁵³² MARTÍN, 1988, p. 39.

Los bordados de origen árabe eran especialmente populares en la decoración de sedas amarillas, azules o rojas para la elaboración de prendas de estilo morisco. Los motivos de atauriques y los lazos eran de lo más común en las composiciones de este tipo de bordado que en el siglo XIV se estabilizó y en el siglo XV se afianzó.¹⁵³³

El cambio de siglo se notaría en todas las artes, incluida la del bordado. La influencia de Italia se dejaría sentir a finales de siglo después de una preponderancia de la moda del bordado flamenco que había durado desde 1420, y que se aunaba a una influencia del bordado catalán y valenciano.¹⁵³⁴

La falta de ejemplos de este tipo de trabajos se debe entre otros factores a el hecho de que eran trabajos elaborados con materiales orgánicos: difíciles de lavar, que se donaban para la elaboración de otras piezas o se maltrataban en el uso diario con la aplicación de fuertes perfumes. Que las damas donaban piezas de ropa a monasterios y conventos era una realidad generalizada por aquel entonces. Isabel la Católica por ejemplo donaba ropa a iglesias y templos, incluso se sabe que donó piezas a Poblet.¹⁵³⁵ Es de comprender que sean escasos los ejemplos físicos de los que disponemos en la actualidad.

MATERIALES USADOS PARA ESTOS TRABAJOS:¹⁵³⁶

Muchos de estos materiales ya han sido analizados en detalle en la sección dedicada a la joyería. Aquí únicamente se enumeran, haciendo hincapié en las partes del vestuario que acostumbraban a llevarlos:

ORO: Este tipo de material fue prácticamente el más usado sobre la ropa. Encontramos muchas menciones al *or filat* con el que se elaboraban los profusos bordados. Generalmente el oro para elaborar los adornos se importaba desde el norte de África para posteriormente ser trabajado en Barcelona.

En un principio se usaban hilos de oro realmente rígidos, hasta que se descubrió la técnica de adherir el oro a un alma de piel y luego cortarlo en forma de hilos. El oro de Chipre fue muy conocido al respecto, pues los artesanos allí consiguieron crear un tipo de hilo extremadamente flexible.¹⁵³⁷

Las formas de presentar el oro para que se aplicara sobre la tela variaban, estos materiales finos eran usados en forma de oro hilado, torzal, torzadillo, trenzas, medias trenzas, canutillo y “jiraspe”.¹⁵³⁸

Con el oro también se elaboraban otro tipo de adornos que se cosían sobre las vestiduras:

- *Batent (cat.):* Tipo de adornos alargados que únicamente se cosían a la ropa, a los ceñidores o tocados, por uno de los extremos. Este tipo de aplicación se movía y

¹⁵³³ FLORIANO, 1942, p. 51.

¹⁵³⁴ FLORIANO, 1942, p. 68-69.

¹⁵³⁵ GONZALEZ, 1999, p. 113.

¹⁵³⁶ La información sobre la orfebrería y los materiales usados sobre las telas, como oro, plata esmaltes y piedras preciosas se explican en detalle en la sección de Joyería, capítulo 6.3.3., del presente estudio.

¹⁵³⁷ GONZALEZ, 1999, p. 84.

¹⁵³⁸ GONZALEZ, 1999, p. 85.

tintineaba.¹⁵³⁹ En *Tirant lo Blanc* se menciona a Carmelina con un tocado que tenía este tipo de adorno:

*“al cap portaba sobre los daurats cabells un xapellet fulletat de moles batents, que llançaba molt gran resplandor.”*¹⁵⁴⁰

- Campanillas (cast.)/ *Campanilles* (cat.): Tipo de adorno de origen alemán muy extendido durante la primera mitad del siglo XV que consistía en coser campanillas diminutas y sonoras al vestido. Fue muy criticado y desapareció al finalizar el siglo XV.¹⁵⁴¹
- Oropel (cast.)/ *Oripell* (cat.): Tipo de adorno extremadamente caro que rápidamente fue prohibido por las ordenaciones.¹⁵⁴² González Mena menciona que la producción de este material en España fue deficiente en cuanto a calidad, así como en el *argentpel*, su versión en plata.¹⁵⁴³
- *Pendant* (cat.): Tipo de adorno cuya funcionalidad era igual a la de los *batents*, sólo que elaborado con forma de hoja.¹⁵⁴⁴
- Quincallería (cast./cat.): Término que designaba, probablemente de forma peyorativa, las piezas de oro que todo el mundo llevaba.¹⁵⁴⁵
- Nielado (cast.): Tipo de producción de oro que llevaba labores en piel o estampado que acostumbraba a aplicarse sobre el bordado damasquinado.¹⁵⁴⁶
- Chapería (cast.)/ *Xaperia* (cat.): Tipo de planchas de metal que se cosían o aplicaban sobre las vestiduras.¹⁵⁴⁷ Este tipo de trabajo podía tener formas muy diferentes que podían adquirirse con la técnica del troquelado.¹⁵⁴⁸ En *Tirant lo Blanc* se menciona entre los acabados de una de las *gonellas* de la reina:

*“– Senyora – dix Diafebus –, per ço com vostra excel·lencia s’es vestida d gonela de xaperia brodada de grosses perles, e lo cor sentit de Tirant porta lo que li fa menester. ¡Oh, com me tendria per benaventurat si jo podia fer que aquest manto jo el pogués fer estar sobre aquesta gonela!”*¹⁵⁴⁹

EL ENCAJE

Término que designa un tipo de tejido transparente elaborado a partir de un trenzado complejo y específico de hilos de seda, algodón o lino. Generalmente se usó como adorno en las orillas de otras telas y se diferencia del bordado en el hecho de que

¹⁵³⁹ MARANGES, 1991, p. 127.

¹⁵⁴⁰ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 355.

¹⁵⁴¹ MARANGES, 1991, p. 127.

¹⁵⁴² MARANGES, 1991, p.127

¹⁵⁴³ GONZALEZ, 1999, p.84

¹⁵⁴⁴ MARANGES, 1991, p.127

¹⁵⁴⁵ MARANGES, 1991, p.127

¹⁵⁴⁶ GONZALEZ, 1999, p84

¹⁵⁴⁷ MARANGES, 1991, p.127

¹⁵⁴⁸ GONZALEZ, 1999, p.84,85

¹⁵⁴⁹ MARTORELL, Vol. I, 1984, p.224

se elabora a base de hilos sin requerirse de una tela o malla base sobre el que armarlo o trabajarlo, como es el caso del bordado. El trabajo es de origen incierto y aparece en la documentación a partir de finales del siglo XV y principios del XVI.¹⁵⁵⁰

Representaba un tipo de arte lujoso y suntuario por excelencia. Podemos diferenciar dos tipos:

1. El encaje de bolillos: que no tenía la capacidad de recrear figuración.
2. El encaje a la aguja: que se elaboraba sobre una malla donde se podían representar figuras mitológicas, sociales o religiosas.¹⁵⁵¹

Al igual que el bordado también disponía de su versión erudita, con la que se caracterizaba por su creatividad. Fue un trabajo anónimo que por regla general fue elaborado por mujeres que no usaron de talleres establecidos hasta la llegada del siglo XIX. Los más conocidos serían:

- *Los puntos góticos*: muy usados para la ropa blanca interior, que durante el siglo XVI tendrían su máximo desarrollo.
- *Los puntos de España*: manufacturas elaboradas con metales preciosos, que en su día ya fueron prohibidos por Alfonso el Sabio.
- *La blonda*: representa la producción propiamente catalana de este tipo de materiales, alcanzando su máximo desarrollo en el siglo XVIII.
- *El encaje de Milán*: tipo de encaje derivado del llamado “género numérico” que llegaría a su mayor avance en el siglo XVI.
- *El encaje de Flandes*: muy usado en toda la Península durante los siglos XV y XVI.
- *El encaje anillado*.
- *El encaje frisado de Valladolid*: creado durante la Edad Media y en alza durante el siglo XVI.¹⁵⁵²

Aparte de los más usados o conocidos se dispone en la actualidad de una lista de los encajes eruditos que se llegaron a crear, aunque todavía no exista un estudio detallado sobre cuáles de ellos ya estaban en uso durante el siglo XV. Son los siguientes:

Respecto a los encajes eruditos de bolillos:

- Los nacidos en España: numérico, de puntas góticas, de puntas de España
- Los de otros países pero que también se realizaban en Cataluña: blonda, Milán, Flandes, Duquesa, Valenciennes, Malines, Chantilly, aplicación de Bruselas, punto de Inglaterra.

Respecto a los encajes eruditos a la aguja:

- De creación hispánica: malla artística, sales, ruedas, punto de rosa, anillado y frisado de Valladolid.

¹⁵⁵⁰ TOUSSAINT-SAMAT, vol I, 1994, p. 38.

¹⁵⁵¹ VV.AA. *Moda en sombras*, 1991, p. 39.

¹⁵⁵² GONZALEZ, 1999, p. 124-128.

- Extranjeros pero que también se realizaron aquí: punto de Venecia, punto de Burano, Alençon, Argantán, Sedan, punto de Francia, punto de Bruselas y punto de Irlanda.¹⁵⁵³

BREVE MENCIÓN A LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA:

Por último, es preciso hacer una breve mención a la evolución puramente estilística de los tejidos. El análisis de los tejidos de un siglo puede ir en dos sentidos: por una parte, la enumeración de las diferentes clases que existían y por otra el estilo de las decoraciones que sobre ellos se podía colocar o con las que podían ser tejidos de una forma determinada. Este tipo de análisis es transversal a todos los tejidos analizados anteriormente. Este es todavía un estudio que espera ser abarcado en detalle en lo que respecta al siglo XV, no hay menciones al respecto ni en la documentación ni en las descripciones literarias de las novelas.

A continuación, haremos un recorrido por la evolución estilística de las sedas que poblaron las tierras peninsulares durante la Edad Media haciendo hincapié en el siglo XV, objeto de nuestro análisis:

Tejidos famitíes:

Se pueden dividir en dos periodos básicos: la producción del siglo VIII al XII y la del XIII al XV. Generalmente son identificables por sus ornamentaciones con arabescos, sus figuras humanas y de animales, así como sus inscripciones. En estas representaciones podemos encontrar cintas formando pequeños compartimentos en los que identificamos figuras de animales esquematizados. En las inscripciones que les acompañan encontramos referencias claras a Mahoma o al Califa, siendo en muchas ocasiones el único motivo ornamental que encontramos.¹⁵⁵⁴

Tejidos hispanos:

La introducción de la producción de seda en España se dio gracias a los árabes. Se convertirá en general en una industria próspera que elaboraría tejidos en Sevilla, Almería, Granada, Córdoba, Málaga y Murcia.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵³ GONZALEZ, 1999, p. 122-124.

¹⁵⁵⁴ PIN I PLANELLS, MERCÉ. "En la Historia" en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museo Textil de Terrassa- Diputació de Barcelona, 1991, p. 291.

¹⁵⁵⁵ PIN, 1991, p. 292.

Los tejidos del período califal:

De estos tejidos encontraremos dos tipologías básicas que responden a dos estilos muy distintos.

1. Tejidos de la Persia sasánida: estos se caracterizaron por una organización de la decoración en círculos tangentes, únicamente con un motivo o dos en su interior. La diferencia con los tejidos originariamente persas es que en ellos los círculos no se tocaban.

2. Tejidos de arte copto: Eran tejidos formados con ropas lisas de tafetán corto, que estaban decoradas con franjas y motivos geométricos poligonales cerrados con temas vegetales o animales.¹⁵⁵⁶

Los tejidos almorávides:

Los almorávides invadieron la península en 1093 y con ellos dejaron la moda de las decoraciones de animales pequeños que a inicios del siglo XV se agrandarían. De entre todos ellos destacan los elaborados a lo largo del siglo XII que destacarán por la decoración geométrica, con cuadrados de proporciones reducidas de efectos espectaculares para la vista.

Ya más avanzados, y entrados en el siglo XIII veremos un creciente gusto por la minuciosidad y la riqueza de los tejidos, las decoraciones de franjas y cenefas, así como la aparición de las producciones de sedas cristianas.¹⁵⁵⁷

Sedas granadinas del siglo XIV:

En el siglo XIV se daría un cambio en el estilo de los tejidos musulmanes en razón del uso de un nuevo tipo de telares, así como una nueva técnica que daba la misma calidad tanto al urdido como a la trama. Gracias a esto los motivos ornamentales y los colores se multiplicaron.

A finales del siglo XV se usaron sedas de colores rojos y amarillos, con elaborados detalles en oro azul y verde en lacerías con una libertad de esquemas muy amplia.¹⁵⁵⁸

Las sedas mudéjares:

Estas sedas aparecieron a finales de la Edad Media, producidas por los árabes sometidos a la nueva religión cristiana. Esta mezcla de culturas producirá diseños realmente fascinantes con estilos orientales entremezclados con un carácter eminentemente gótico.¹⁵⁵⁹

Tejidos granadinos:

Tejidos nazaríes:

Eran un tipo de tejidos generalmente elaborados en “lampás” con fondo de satén. Las tramas eran lanzadas y cambiantes algunas incluso disponían del llamado “urdime a disposición”. Sus decoraciones eran muy variadas: desde yeserías de la Alhambra hasta motivos influenciados por las sedas

¹⁵⁵⁶ PIN, 1991, p. 292.

¹⁵⁵⁷ PIN, 1991, p. 293.

¹⁵⁵⁸ PIN, 1991, p. 298.

¹⁵⁵⁹ PIN, 1991, p. 298.

occidentales, franjas estrechas con inscripciones o con flores de loto, granadas o estrellas. Este tipo de producciones llegaron a ser muy repetitivas.

Este tipo de tejidos llegaba a Castilla y Aragón y salía de la Península a través de puertos como el de Valencia en dirección a tierras italianas. Han sido comúnmente encontrados entre las pertenencias de clérigos o en iglesias. En la catedral de Tarragona fueron encontrados tejidos de este tipo en una banderola del sepulcro del arzobispo Pere Folc de Cardona, muerto en 1535.¹⁵⁶⁰

Tejidos de la Alhambra:

Estos tejidos, incluidos dentro de los granadinos, estaban decorados con franjas de distintos anchos, temáticas geométricas inspiradas en la Alhambra y estrellas con variaciones de colores.¹⁵⁶¹

Tejidos Granadinos:

Se trabajaban con decoraciones horizontales de granadas o de lotos. Acostumbraban a estar elaborados en colores verdes, blancos y amarillos. En los motivos de loto muy comúnmente se elaboraban dibujos de animales enfrentados, como pájaros o leones.¹⁵⁶²

Las sedas del siglo XV:

En todos los reinos cristianos la llegada del siglo XV representó un aumento exponencial del uso del lujo y del consumo de las producciones caras. Las industrias textiles despegarán de una forma como no se había visto antes. Los terciopelos ganaron en importancia y aquella producción que desde un principio se había importado de Italia también se empezó a producir en Toledo.

En un principio las influencias de las producciones de sedas italianas serán extremadamente notables. Los lemas decorativos de hojas lobuladas de distribución irregular y asimétrica llenarán las telas, evolucionarán y se perfeccionarán con el tiempo hasta llegar a complejas composiciones.

El motivo decorativo de la piña será una constante a lo largo de todo el siglo. Las piñas generalmente ocupaban una gran cantidad de la tela, serán grandes a tal nivel que en ocasiones ocuparán todo el ancho de la tela, y se elaborarán en oro. Entre ellas estaban unidas por tallos también ondulados colocados siempre de forma simétrica. El origen de este tipo de motivos podría haber estado en Toledo según algunos investigadores o en Venecia según otros.

Surgieron, a trazos generales, dos escuelas de decoración importantes:

1. Escuela de estilo geométrico:

Este tipo de decoración englobaba un tipo de tejidos en los que motivos como el de la piña se colocaba en círculos grandes en un principio, que se fueron reduciendo, o temas centrados y geométricos derivados de las composiciones florales.

2. Escuela de temas lanceolados:

¹⁵⁶⁰ MARTÍ, 1999, p. 52, 53.

¹⁵⁶¹ MARTÍ, 1999, p. 54.

¹⁵⁶² MARTÍ, 1999, p. 54.

Este tipo de decoraciones correspondieron en este caso a un motivo de transición gótica, muy desarrollado posteriormente durante el Renacimiento. En muchas ocasiones se desarrollaron temas florales de líneas onduladas con frutas.

Tejidos italianos:

Los tejidos italianos serán importados especialmente a los reinos de Aragón, trayendo con técnicas y motivos nuevos a lo largo de todo el siglo. La temática de la granada y la alcachofa o la piña fueron las más repetidas. Acostumbraban a diseñarlas en forma de círculo envolvente. Eran temas derivados de los diseños de almendra italianos de finales del siglo XIII a XIV, que a su vez estaban inspirados en el *pan tartarici* de origen chino.¹⁵⁶³

En general y a modo de resumen podríamos decir que si a principios de la Edad Media había una clara preponderancia de los motivos de origen musulmán, en los diseños de las sedas a finales del siglo XV la mirada europea se establece. Esto se verá a través de una mayor presencia de los motivos góticos que acabarán por imponerse hasta que ya a principios del siglo XVI Italia se impondrá como fuente de modelos sin rival que invadirán la corte española.¹⁵⁶⁴

¹⁵⁶³ MARTÍN, 1999, p. 56.

¹⁵⁶⁴ PIN, 1991, p. 299.300

6.4.3 MATERIAS TINTÓREAS

*“miren lo blau,
compren de grana; volen magrana,”*¹⁵⁶⁵

En general la información disponible sobre las materias tintóreas usadas en la Cataluña del siglo XV es fragmentaria y a veces difícil de entender, pues describe productos que por lo general no se elaboraban en la zona, sino que eran importados. Los tintoreros se especializaban en un solo color y se clasificaban entre los que trabajaban con tintes caros y los que no lo hacían.

La mayoría de los productos vegetales usados en los tintes abundaban en Europa, siendo los exóticos los más preciados y buscados. La explicación a la proliferación de tintes vegetales quizás esté en el hecho de que eran considerados puros, en cambio, la mayoría de tintes animales eran considerados simbólicamente impuros.¹⁵⁶⁶ En verdad, el noventa por ciento de los tintes que a continuación se enumeran son de origen vegetal.

MORDIENTES:

Entre los mordientes encontramos aquellos productos que, siendo más corrosivos que los propios colorantes, se aplicaban a las telas para que éstos se adhirieran mejor. Esto era necesario para la aplicación de los tintes vegetales, ya que no se podían aplicar sobre ningún tipo de paño que no hubiera sido limpiado de impurezas y desengrasado previamente, ya que la tela debía empaparse de forma uniforme del color que se le iba a dar.¹⁵⁶⁷

AGALLA (cat./ cast): Término que se usaba para designar un tipo de mordiente natural, vegetal, al estilo del tártaro pero de menor calidad, cuyo uso fue cada vez más limitado hasta que finalmente se prohibió.¹⁵⁶⁸ Se elaboraba con una excrecencia, generalmente redonda, que se produce en

¹⁵⁶⁵ ROIG, 1984, p. 17.

¹⁵⁶⁶ SÁNCHEZ, 2010, p. 175-177.

¹⁵⁶⁷ IRADIEL, 1974, p. 176.

¹⁵⁶⁸ IRADIEL, 1974, p. 177.

partes de algunas especies vegetales, como el roble, por la acción de parásitos.¹⁵⁶⁹ En los textos medievales se la denominaba *nux quercea*. También era usada a modo de colorante.

ALUMBRE (cast.) /ALUM (cat.): Término usado para designar al sulfato doble de aluminio, el principal producto con el que se fijaban los tintes en la Edad Media. Generalmente se usaba el alumbre para aquellos paños de más calidad, siendo el de roca el más valorado. Las clases importadas desde Colonna, Foggia o el alumbre de ploma (sulfato de alúmina y hierro) eran los más apreciados.¹⁵⁷⁰ Se llegó a consumir en grandes cantidades en la industria de los tintes y entre sus cualidades destaca el hecho de que no modificaba el color al fijarlo.¹⁵⁷¹

FERRATO (cast.): Término que designaba un tipo de mordiente, basado en el sulfato de cobre, usado durante la Edad Media. Junto con el alumbre se estableció como uno de los dos únicos productos minerales que se usaban en todo el proceso.¹⁵⁷²

TÁRTARO (cast.)/ TÀRTAR (cat.): Término que se usaba para designar un tipo de mordiente que acostumbraba a sustituir al alumbre en ocasiones. Era mayoritariamente un material de procedencia local que fue usado como mordiente para colores negros.¹⁵⁷³

COLORANTES:

Se pueden ver las diferentes calidades de los tintes en las ordenaciones, sobretudo en relación al precio que se pide por cada uno de ellos o sus variantes. Por regla general la calidad de los tintes se relacionaba con la calidad de la materia prima usada para la elaboración de las telas.¹⁵⁷⁴

AGRACEJO (cast.)/ CORALETS (cat.): Término, procedente probablemente del griego o del árabe, que designaba un tipo de tinte de origen vegetal que daba colores amarillos. Esta planta corresponde a un género con más de 450 especies, que está muy esparcido por el mundo. En este arbusto de frutos comestibles las partes con propiedades tintóreas se sitúan en las raíces y en la corteza. En el Mediterráneo se halla en los bosques y en la montaña media de tierra caliza. En catalán también se lo conoce como *barretets de capellá, barretets vermells o bonets*. En castellano asimismo se denomina *arbo berberí*.¹⁵⁷⁵

¹⁵⁶⁹ D.I.E.C.

¹⁵⁷⁰ IRADIEL, 1974, p. 176, 177.

¹⁵⁷¹ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 500.

¹⁵⁷² IRADIEL, 1974, p. 176.

¹⁵⁷³ IRADIEL, 1974, p. 177.

¹⁵⁷⁴ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 501.

¹⁵⁷⁵ BLANCO EMILIO. "Les matèries tintòries" a *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*, Terrassa, Centre de Documentació i Museo Tèxtil de Terrassa, 2010, p. 145.

AGALLA (cat./ cast.): Era el único colorante que en grandes cantidades daba un negro absoluto, de ahí su alto precio. En los textos medievales se la denominaba *semillas de roble* o *nux quercea*, aunque, como ya se ha dicho, en realidad es una excrecencia que aparece en algunas especies arbóreas como los robles, por la acción de un parásito. Requería además como mordiente el sulfato de hierro, que era extremadamente difícil de manipular.¹⁵⁷⁶

AÑIL (cast.) / ANYIL (cast.): Término que se usaba para definir un tipo de tinte que producía un color azul intenso. También se le llamaba “índigo”, en referencia a su extracción de diversas especies del género *Indigofera*, más de quinientas diferentes, que han crecido desde zonas tropicales a terrenos secos de altitudes medias en tierras tan lejanas entre sí como África, India y América. Este tinte se procesaba mediante la fermentación y se secaba, resultando en forma apelmazada como una piedra. En realidad se creía que era un mineral, fue Marco Polo el primero en afirmar que en su origen el tinte se extraía de las plantas.¹⁵⁷⁷

AZAFRÁN (cast.) / SAFRÀ (cat.): Término procedente del árabe *zafaran*¹⁵⁷⁸ que en su etimología original hacía referencia al filamento vegetal del que se extrae un tinte amarillo muy intenso, que en ocasiones también se usaba como base para el verde. De este género de plantas puede encontrarse hasta ochenta especies diferentes y más de la mitad crecen en el Mediterráneo. Esta planta únicamente se encuentra en su versión cultivada y se recogen en otoño los estigmas de la flor que dan el color. Fue introducida por los árabes en la Península y todavía hoy se conserva su cultivo.¹⁵⁷⁹ Era el colorante que daba el amarillo más brillante e intenso que se conocía.¹⁵⁸⁰

BRASIL (cast.): Término que designaba un colorante que procede de Oriente Medio o de la India y produce un tipo de tintura rosa o de tonalidad encarnada.¹⁵⁸¹

CÁRTAMO (cast.) / CÀRTAM (cat.): Término procedente del árabe *qrtum* que designa una planta, con catorce especies, que produce un rosa intenso y luminoso. La parte útil para la realización de tintes son sus flores y durante mucho tiempo se combinó con el azafrán. Pese a que en la actualidad no se disponen ya de ejemplares que crezcan en tierras catalanas, creció de forma generalizada en el Mediterráneo. También se le llamaba *alazor*, *azafrán morisco*, *azafranillo* o *azafrán de cardo*.¹⁵⁸² Se usaba mayoritariamente para tinter seda y se utilizó como sustituto o sucedáneo del escarlata, mezclándolo con otros tintes caros.¹⁵⁸³

¹⁵⁷⁶ SÁNCHEZ, 2010, p. 184.

¹⁵⁷⁷ BLANCO, 2010, p. 141.

¹⁵⁷⁸ D.I.E.C.

¹⁵⁷⁹ BLANCO, 2010, p. 155.

¹⁵⁸⁰ SÁNCHEZ, 2010, p. 191.

¹⁵⁸¹ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 484.

¹⁵⁸² BLANCO, 2010, p. 143.

¹⁵⁸³ VV.AA. *Colors del Mediterrani*, 2010, p. 199.

CLAVO (cast.)/ CLAU (cat.): Término procedente del griego que designaba un tipo de planta con más de quinientas especies, de la que se extraía la materia tintórea. Tuvo una lista interminable de nombres alternativos, tanto en castellano (clavero, clavo de Indias, clavo de los moluscos, clavo de olor, árbol de clavo), como en catalán (*claveró, clau d'Índies, clau d'olor, clau de les Maluques, arbre de clau*).¹⁵⁸⁴ En gran parte procedía de las islas Malucas, en Indonesia, de ahí algunas de las denominaciones.

COCHINILLA DE ARMENIA (cast.)/ COTXINILLA D'ARMÈNIA (cat.): Término que designa un tipo de parásito animal de las raíces de las plantas, procedente de Oriente, llamado *phragmites comunis* y *aeluropus littoralis*. Se usa el cuerpo seco de las hembras para conseguir un tipo de tinte carmesí que puede tornarse morado o escarlata en función de los materiales con los que se mezcle. Si se le da un medio alcalino o se combina con sulfato ferroso puede tornarse morado, y si se le da un medio ácido o con mordiente de estaño se torna escarlata.¹⁵⁸⁵

A este colorante también se le da el nombre de “sangre de San Juan”. Era un tanto más barato que el tinte con *kermes*, procedía de regiones orientales de la cristiandad y bien usado producía un rojo extremadamente brillante sobre las telas.¹⁵⁸⁶

CÚRCUMA (cast/cat): Término del árabe *kurkum*,¹⁵⁸⁷ que designa un tipo de tinte vegetal que produce tonalidades amarillas especialmente intensas y que se usa también con fines culinarios. Esta planta de origen tropical cuenta con más de cuarenta especies y todavía hoy dispone una distribución mundial. Se cultiva en el sureste asiático, adaptada a zonas áridas.¹⁵⁸⁸

ESPINO DE TINTES (cast.)/ ARÇ DE TINTS (cat.): Término procedente del griego que significa *junco flexible de ramas* y que designa un tipo de tinte que da colores amarillos y verdes. También se conoce como “espino cervino” y fue muy importante en las regiones mediterráneas. Esta planta dispone de unas ciento veinticinco especies, dieciséis de las cuales están presentes en Europa. En España se encuentran diez de estas especies, que acostumbran a crecer en peñascos y rocas en la mitad oriental de la Península. El tinte se extrae de las bayas, las maduras dan un color amarillo y las no maduras verde, siendo su consumo mortal para el ser humano por su toxicidad.¹⁵⁸⁹

FERRETO (cast.): Término que designaba un tipo de tinte de poca calidad extraído del sulfato de cobre. Era el único colorante mineral que se usaba y se combinaba con la rubia en cantidades determinadas.¹⁵⁹⁰ Con el tiempo también fue usado como nombre para un tipo de tejido.

¹⁵⁸⁴ BLANCO, 2010, p. 144.

¹⁵⁸⁵ BLANCO, 2010, p. 158.

¹⁵⁸⁶ SÁNCHEZ, 2010, p.181, 182.

¹⁵⁸⁷ D.I.E.C.

¹⁵⁸⁸ BLANCO, 2010, p. 146.

¹⁵⁸⁹ BLANCO, 2010, p. 142.

¹⁵⁹⁰ IRADIEL, 1974, p. 185.

GALA (cast./ cat.): Término que designaba un tipo de tinte extraído de excrecencias de plantas¹⁵⁹¹ que procedía de Quíos.¹⁵⁹²

GENISTA – RETAMA (cast.)/ GINESTA (cat.): Término procedente del latín *genisto* que define un tinte del que se consigue el color amarillo. Esta planta, que cuenta con dispersión mundial, se encuentra en los lindares de los bosques del norte de la Península y es propia del Mediterráneo occidental. Las partes útiles se encuentran en las terminaciones de sus ramas cuando la planta está en flor. Cuenta con una gran cantidad de nombres variados, tanto en catalán (*ginesta de tintorers, ginestola, ginestola tintòria*) como en castellano (genista de tintoreros, retama de tintes, retama de tintoreros, etc) y es curioso notar como muchos de ellos remarcan su funcionalidad tintórea.¹⁵⁹³

GRANA (cast./ cat.): Término que define un tipo de tinte que se estableció como el único colorante animal de la Edad Media. Se extraía del cuerpo seco de la cochinilla. Entre sus variedades encontramos la grana “barbaresca” y la valenciana (que era más cara que el tinte de *orxella*). Fue también el colorante más caro, tanto que únicamente se usaba para telas de máxima calidad. En las ordenaciones se lo menciona a ese respecto (A.H.C.B Ordinacions originals, 21 de nov 1438 parraf 22)

Por ejemplo, por unos trapos de Malines importados desde Montpelier se cobraban 30 libras la pieza sin tinte de grana y 60 si estaban tintados con grana¹⁵⁹⁴. Debió ser diferente en el vecino reino de Castilla, donde se conseguía en las tierras de levante y de interior, pues se usaba para tintar paños de poca calidad.¹⁵⁹⁵ Con el tiempo se prohibió que se usaran de baños de cal durante su proceso de manipulación.¹⁵⁹⁶

GRANADA (cast.)/ MAGRANA (cat.): Término procedente del latín *malum granatum*,¹⁵⁹⁷ planta de la que se extrae un tinte gris y negro, amarillo si se usa el alumbre como mordiente, que fue muy usado en la industria de la tintorería para dar color negro a las sedas. En tiempo de Roma se relacionaba este tipo de tinte con Cartago y se la llamaba *punica granatum* en relación al rojo intenso que poseía. Esta planta es originaria del norte de África y gusta de zonas subtropicales con ausencia de inviernos fríos. Fue muy usada también en el mundo de las pieles, para tintar de negro los cueros. En castellano también se la llamó milgrana, manglana, mangrana o mangranara.¹⁵⁹⁸

GRIS (cast./ cat.) Término que designaba un tipo de tinte desconocido. En realidad las menciones de este tipo de tinte en los documentos son confusas, según estudiosos como Carrère.¹⁵⁹⁹

¹⁵⁹¹ D.I.E.C.

¹⁵⁹² CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 485.

¹⁵⁹³ BLANCO, 2010, p. 148.

¹⁵⁹⁴ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 486, 487.

¹⁵⁹⁵ IRADIEL, 1974, p. 181, 182.

¹⁵⁹⁶ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 497.

¹⁵⁹⁷ D.I.E.C.

¹⁵⁹⁸ BLANCO, 2010, p. 152.

¹⁵⁹⁹ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 497.

GUALDA (cat./ cast): Término que define un tipo de tinte vegetal que produce colores amarillos o verdes pálidos, si se emplea la planta fresca. La planta de la cual se extrae el tinte pertenece a la especie *Reseda luteola*. Cuenta con cincuenta y cinco variedades en todo el mundo, veinte están en Europa y catorce pueden encontrarse en tierras catalanas. Se extrae la parte colorante de sus tallos con hojas y flores y puede encontrarse en suelos calcáreos, terrenos baldíos y bordes de caminos y cultivos de la cuenca mediterránea, Europa meridional y el norte de África. En catalán también se la llamó *gabardó*, y en castellano asimismo se la nombraba hierba lanaria, o reseda.¹⁶⁰⁰

INDI: Término que designaba un tinte procedente de Oriente Medio.¹⁶⁰¹

LACA (cast./cat.): Término que designa un tipo de parásito propio de las ramas de los árboles *ficus*, preferentemente, que proporciona un tinte rojo anaranjado, rosa o pardo amarillo, siendo este último procedente de la resina que envuelve al insecto. Se usan por lo general los cuerpos secos de las hembras adultas, que son recolectadas mayormente en la India, la China o el Paquistán.¹⁶⁰²

LIRIO AMARILLO (cast.)/ LLIRI GROC (cat.): Nombre propio de una planta de amplia distribución en el mundo que cuenta con más de trescientas especies, treinta de las cuales están en Europa, aunque solo dieciséis en España. Esta planta es propia de los márgenes de los ríos y las lagunas, de los bosques de ribera y lugares húmedos de toda Europa. Las partes usadas para conseguir su tinte gris y negro son el rizoma y las raíces.¹⁶⁰³

MALLOTUS (cast/ cat.): Término que define un tipo de tinte vegetal amarillo extraído de una planta propia de la zona indo-malaya. Cuenta con unas ciento cuarenta especies que habitan entre los matorrales de bosques secundarios del Himalaya occidental, la China, etc, desde donde se importaba. La parte pilosa de la capsula de los frutos era la que se usaba para tinter.¹⁶⁰⁴

METAPOL (cat.): Término que designaba un tipo de tinte de mala calidad que era usado para conseguir tonalidades de verde.¹⁶⁰⁵

MOLADA (cat.): Término que designa un tinte de mala calidad que se extraía en Cataluña. Daba diferentes gamas de negros a los que se solía designar como *burell* o *bruneta*, siendo el segundo una variedad más sólida.¹⁶⁰⁶

¹⁶⁰⁰ BLANCO, 2010, p. 149.

¹⁶⁰¹ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 484.

¹⁶⁰² BLANCO, 2010, p. 159.

¹⁶⁰³ BLANCO, 2010, p. 151.

¹⁶⁰⁴ BLANCO, 2010, p. 153.

¹⁶⁰⁵ IRADIEL, 1974, p. 186.

¹⁶⁰⁶ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 488.

MUZAFAR (cast.): Término que designaba un tipo de tinte azafranado de origen árabe que fue introducido en la Península con la llegada de estos pobladores. Ya se menciona en 961 en el “Calendario de Córdoba” dedicado al califa Al-Hakem II.¹⁶⁰⁷

NEGRO: En su origen se superponía el tinte rojo, más específicamente el tinte de *roja*, al tinte azul, después de aplicar el mordiente con alumbre. El hecho de que se usaran hasta tres materias primeras extremadamente caras hacía que el producto final fuera prohibitivamente costoso. Los tintoreros no tardaron en intentar disminuir los costes de producción a través de la reducción de la cantidad de los tintes o incluso a eliminar el mordiente, algo que no podía percibirse hasta que se usaba la tela y ésta se decoloraba con el tiempo.

No tardaron en aparecer ordenaciones al respecto como las que decían en 1435:

“que...no puxen ésser fetes brunetes de menys alumenar...per ço com són comprades per lo bell negre que postren haver, e tantost perden la color, e lo públich hi es decebut...” (A.H.C.B, Ordinacions 1433-45, 14 juny de 1935, parrf. 7)

Con el tiempo se llegó a establecer el baño mínimo en que se debían sumergir las diferentes calidades de telas. Por ejemplo, en 1452 una *bruneta* de dieciséis *lligadures* debía tener un baño azul de un mínimo de 50 *sous* de material tintóreo, una cantidad que llegaba a los 120 sueldos en el caso de los paños de 30 *lligadures* y más.¹⁶⁰⁸

ORXELLA (cat.): Término que designaba un tipo de tinte procedente de un líquen que crece en las costas catalanas y que da unos colores más o menos violáceos.¹⁶⁰⁹

PASTEL – GLASTO (cast.)/ HERBA PASTEL (cat.): Término procedente del griego que define un tinte vegetal que da tonalidades azuladas o negras. En catalán también se la conoció como *fals anyil* y en castellano como hierba de San Felipe, falso añil o glasto. La planta cuenta con unas treinta especies diferentes repartidas por todo el mundo. De todas ellas podemos encontrar diez en Europa y dos en España, en campos abiertos o bordes de caminos.¹⁶¹⁰

Procedía también de la Lombardía, y llegaba a través de Mallorca.¹⁶¹¹ Se acostumbraba a comprar en bruto, en forma de piedra. Tan común era esto que en 1440 se prohibió comprarlo ya batido por los fraudes que se habían sufrido. Es más, se debía comprobar la calidad de los lotes en presencia del cónsul.¹⁶¹²

También conocido como glasto, fue usado en cantidades ingentes por la industria de los tintes, llegando a convertirse en un tinte básico para cualquier tipo de tejido de calidad. Se usaba para teñir de azul, pero también para colores complementarios.

¹⁶⁰⁷ VV.AA. *Colors del Mediterrani*, 2010, p. 198.

¹⁶⁰⁸ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 500.

¹⁶⁰⁹ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 485.

¹⁶¹⁰ BLANCO, 2010, p. 150.

¹⁶¹¹ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 488.

¹⁶¹² CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 498.

Su mayor ventaja era que podía ser usado para tinter la tela sin preparacón previa ni productos mordientes. Únicamente se requería de un baño de agua en ebullicón con una cantidad más o menos concentrada de esta sustancia.

Era además el que se usaba para la elaboracón de tintes negros cuando todavía no existía un tinte específico para este tipo de color. Mezclado con tinte gualda daba tonalidades de verdes y mezclado con rubia o roja castellana conseguía tonos violetas y púrpuras. Se deduce que el pastel o glasto se usaba para los colores más reclamados del momento.¹⁶¹³

PALMEADO (cast.)/ PALMEJAT (cat.): Término que designaba un tipo de tinte mencionado muy confusamente en los documentos.¹⁶¹⁴

PÚRPURA (cast.) PROPRA /cat): Término que designaba una de las tonalidades de rojo que en la antigüedad se conseguía al teñir las telas con el tinte extraído tras pescar y procesar millones de conchas del molusco denominado *Murex*. Las ciudades de Tiro y Sidón en Fenicia fueron las que desarrollaron un fuerte comercio al respecto.¹⁶¹⁵

QUERMES - KERMES (cat./cast.): Término procedente del árabe *kirmis*,¹⁶¹⁶ que designa un parásito propio de las ramas jóvenes de las garrigas mediterráneas del que se extrae un tinte rojo escarlata muy intenso.¹⁶¹⁷ Representó durante mucho tiempo el tinte más caro para teñir de rojo, ya que daba un color sólido e intenso. Hasta bien entrada la Edad Moderna era una creencia generalizada que se trataba de un tinte vegetal procedente de la secreción de la parte inferior de las hojas de los robles. Dioscórides, por ejemplo, lo mencionó como si fuera una baya. Plinio el Viejo lo llamaba baya y grano en su *Historia Naturalis*.¹⁶¹⁸

ROJO ARMENIO (cast.): Materia tintórea que ya era usada en el siglo VIII a.C. y que llegó a ser muy valorada por asirios y persas. Se extraía de un parásito de raíces de Armenia llamado *porphyrophora hameli*.¹⁶¹⁹

RUBIA (cast.)/ ROJA (cat.): Término procedente del latín *rubeus* que se usa para describir un tipo de tinte vegetal procedente del norte¹⁶²⁰ y que daba un tono rojo con un punto anaranjado. El nombre en sí hace referencia a una planta de la que se encuentran unas sesenta especies esparcidas por toda Europa, catorce de las cuales pueden encontrarse en España. Puede hallarse fácilmente en grietas de muros, en los bordes de caminos cerca de pueblos y ciudades, o entre escombros. Su cultivo llegó a ser

¹⁶¹³ IRADIEL, 1974, p. 179-180.

¹⁶¹⁴ CARRÈRE, vol.1, 1977, p. 497.

¹⁶¹⁵ SÁNCHEZ, 2010, p. 179-182.

¹⁶¹⁶ D.I.E.C.

¹⁶¹⁷ BLANCO, 2010, p. 158.

¹⁶¹⁸ SÁNCHEZ, 2010, p. 181.

¹⁶¹⁹ SÁNCHEZ, 2010, p. 182.

¹⁶²⁰ CARRÈRE, vol. I, 1977, p. 485.

importante en Segovia y Valladolid. Se usan las raíces como fuente del tinte.¹⁶²¹ Parece ser que se trata de un vestigio de la dominación romana, en cuya época se utilizaba de forma extendida, por ser un tinte abundante, rápido y económico.¹⁶²²

TORVISCO (cast.): Término que designa un tipo de tinte que se usa para conseguir tonalidades de verde.¹⁶²³

VELESA (cast.): Término que designa un tipo de tinte de poca calidad que se usaba para conseguir tinter paños de negro. Era de pésima calidad porque en realidad se extraía de la quema de matorrales y hierbas.¹⁶²⁴

URCHILLA (cast.): Término que designa un tipo de tinte grana, vegetal, que teñía de rojo. En realidad era un tinte de calidad mediocre obtenido de los líquenes marinos que nunca llegó a ser usado como colorante base ya que necesitaba de otros para activar su color rojo.¹⁶²⁵

ZUMAQUE (cast.): Término que designa un tipo de tinte obtenido de una planta tánica y que acabó siendo usado más para las pieles que para las telas.¹⁶²⁶ La planta del que se obtiene tiene más de doscientas especies diferentes, procedentes de Oriente Medio, y únicamente tres crecen en Europa. Esta planta común en bordes de caminos era usada por el negro o gris que se podía extraer de las hojas, que con el mordiente de alumbre daban amarillo. Su uso fue fundamental para conseguir el tinte negro intenso.¹⁶²⁷

LOS PROCESOS

Se esperaba que los tintoreros usaran los tintes sobre trapos “fuertes” o ya limpios. Este tipo de elaboración llegó a ser muy importante ya que además llegó a ser objeto de impuestos desde 1438 para controlar su adecuado resultado.¹⁶²⁸

Por regla general las diferencias entre los obradores de tintorería se establecieron legalmente en base a la calidad de la tintura que usaban para su trabajo. En base a eso se les denominaba *tintorers de mal tint* o *tintorers de bon tint*. Había ciertas

¹⁶²¹ BLANCO, 2010, p. 154.

¹⁶²² SÁNCHEZ, 2010, p. 180.

¹⁶²³ IRADIEL, 1974, p. 185.

¹⁶²⁴ IRADIEL, 1974, p. 186.

¹⁶²⁵ IRADIEL, 1974, p. 182.

¹⁶²⁶ IRADIEL, 1974, p. 184.

¹⁶²⁷ BLANCO, 2010, p. 157.

¹⁶²⁸ CARRÈRE, 1977, pp.482-501

técnicas que les habían sido prohibidas y en general los talleres eran lugares insalubres, llenos de reactivos degradables y orinas fermentadas.¹⁶²⁹

LOS TINTOREROS

Los tintoreros fueron así considerados magos del color que al final consiguieron los tan altamente deseados colores concentrados. Sus esfuerzos se centraron en satisfacer a una clientela con alto poder adquisitivo que buscaba la saturación del color como un modo de diferenciación social.¹⁶³⁰

Muchos de los tintoreros acabaron especializados en un solo color. Hubo algunos que llegaron a granjearse gran fama, como por ejemplo los venecianos, que llegaron a conseguir unos tintes de rojos magníficos conocidos por aquel entonces como *escarlatas venecianos*.¹⁶³¹

¹⁶²⁹ SÁNCHEZ, 2010, p. 177

¹⁶³⁰ SÁNCHEZ, 2010, p.176

¹⁶³¹ SÁNCHEZ, 2010, p.182

6.4.4. LAS PIELES

Las pieles representan uno de los materiales más importantes del siglo, ya que son una de las máximas representaciones del lujo. Se usaban comúnmente para forrar vestiduras como *mantells* y *gonellas*. En el caso de las prendas forradas, las pieles se combinaban con telas más finas para ahorrar peso a la vestidura. Se podría pensar qué tipo de lujo representaban si únicamente las usaban para forrar. La respuesta está en el hecho de que las prendas escogidas para ser forradas eran precisamente aquellas que se abrían fácilmente al caminar, como los *mantells*, cosa que permitía exhibir fácilmente las pieles.

La gran mayoría de la clientela de los peleteros fue masculina, ya que las modas de los torsos y cinturas estrechas vetaron la aplicación de gruesos pelajes en los forros femeninos hasta la llegada de las mangas amplias y anchas. Entre las mujeres fue una moda de uso más escaso, que se mostró en ciertos puntos del vestido, aunque en realidad los tipos de pieles usados eran más caros que los masculinos. En general las más escogidas fueron las pieles finas y discretas, las claras o blancas, aunque a finales de siglo se detecta una tendencia a escoger pieles oscuras, en razón de la preponderancia de la moda de los negros.¹⁶³² Respecto a los animales cazados, pese a que muchas pieles eran importadas, en su mayoría no era difícil encontrarlos en las tierras catalanas en aquel entonces.

El oficio de *pellicer* se convirtió en imprescindible, un artesano altamente apreciado.¹⁶³³ A nivel barcelonés existía un buen comercio del cuero. Entre las pieles más reclamadas están la de ciervo, lobo, cabra, buey y carnero. Pieles como muchas de estas, que a principios de siglo ni siquiera se encontraban en el mercado, transitaban libremente hacia 1434.

El comercio de la piel no era nada desdeñable, pues en 1404 Barcelona recibía por vía marítima la cifra de 10.000 libras en pieles, siendo su principal

¹⁶³² TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 181-182.

¹⁶³³ MARANGES, 1991, p. 78.

proveedor la ciudad de Valencia y, aunque durante la crisis bajó a 4.000 libras, continuó siendo uno de los comercios más importantes.

El origen de la moda peletera del siglo XV

Si bien la costumbre de vestir pieles es tan antigua como la humanidad, parece ser que fueron los merovingios los que trajeron la moda a través de la España ocupada, manteniéndose en la época de los principados visigodos. Las cruzadas impusieron la costumbre en tierras europeas con fuerzas renovadas, ya que los musulmanes tenían un fino gusto por las producciones peleteras.

Pese a todo durante los siglos XIV y XV se impuso la moda peletera como resultado de un cambio climático que se fue dejando sentir: un enfriamiento general de la temperatura que afectaría política y económicamente a las tierras europeas. La desgracia de los pobres fue la riqueza de los peleteros, que se nutrieron de los excesos económicos que los nobles tuvieron pese a las miserias del siglo XIV.¹⁶³⁴ Tanto zapateros como *pelaires* se mencionan entre los *consellers* de Barcelona ya en documentos del siglo XIII, En 1374 se mencionan en las actas notariales de Tarragona N'Arnau Jover, *pellier*, y Bernat Losa, zapatero, entre otros¹⁶³⁵.

El comercio de pieles:

Los documentos demuestran un consumo de pieles realmente extraordinario entre los siglos XIV y XV, tanto es así que sería necesaria la importación de cueros brutos de cabra y oveja. La ciudad de Córdoba fue el gran enclave de introducción de estas materias primas, muy abundantes en Cataluña a partir del siglo XIII. Barcelona se establecería como la ciudad que más los reclamaba, pero Vic e Igualada no quedaban atrás, junto con Valencia.¹⁶³⁶

Una de las razones para entender por qué Barcelona importaba cuero para tratar era el hecho de que disponía por geografía de un fácil acceso a las materias primas que se requerían para tratarlo: la sal, que se empleaba para impedir que se pudriera el cuero; el tanino o *taní*, producto de origen vegetal usado en el adobo de las pieles, y el *raldor*, sustancia de origen vegetal cuya infusión se usaba para desalar las pieles.

¹⁶³⁴ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 134-139.

¹⁶³⁵ *Actes municipals 1369 – 1374/ 1375*. (Vol 3. Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona). Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1984, p. 56, 87.

¹⁶³⁶ VV.AA.: *L'art en la pell. Cordovans i guadamassils de la col·lecció Colomer Munmany*, ed. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i "La Caixa", Barcelona, 1992, p. 12.

Lo cual no impedía que también se importaran cueros ya trabajados. Por ejemplo, se sabe que de Valencia se importaban sobretodo *cuir corretgers* para elaborar correas con ellos.¹⁶³⁷

Términos específicos:

Este tipo de términos eran extremadamente concretos, pues se usaban únicamente con la piel, si el tipo de material de la franja cambiaba también cambiaba el nombre.¹⁶³⁸

PENA (cat.): Término que designaba el conjunto del forro de piel en una prenda.¹⁶³⁹

PERFIL (cat.): Término usado para designar las franjas de piel colocadas en los límites o aperturas de los vestidos. En ocasiones también se la llamaba “cerca”.



Brial de mangas largas con perfiles en piel, Retablo de San Vicente, Bernat Martorell, 1438-1440.

Materiales base:

AGUA: puede parecer obvio, pero un obrador no podía instalarse en ningún sitio donde no hubiera un caudal considerable de agua corriente. En Reus, por ejemplo, se instalaron obradores a partir de la segunda mitad de siglo en la zona de la Font Vella, en los extramuros de la ciudad.¹⁶⁴⁰

Materiales minerales:

ALUMBRE DE ROCA: Término con el que se conoce un tipo de sulfato triple que fue muy usado por los tintoreros para dar mayor brillo o mejor mordiente a los tintes.

CAL: Término que define un óxido de calcio que al ser hidratante mezclado con agua produce un efecto de calor.

¹⁶³⁷ CARRÈRE, vol.1, 1977. p. 387-389.

¹⁶³⁸ MARANGES, 1991, p. 79.

¹⁶³⁹ MARANGES, 1991, p. 79.

¹⁶⁴⁰ MORELLÓ BAGET, JORDI. “La manufactura de la pell”, *L'art Gòtic a Catalunya: Arts de l'objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 327.

Materiales vegetales:

ROLDOR/ ROLDÓ: Término que designaba un tipo de arbusto abundante en tierras europeas, de la especie *Coriaria myrtifolia*. Se cortaba en mayo, en plena floración, o en septiembre cuando ya tenía frutos, después de lo cual se ligaba en fajos y se dejaba secar. Una vez seco separaban las flores de las ramas y la mezcla se trituraba en un molino. Una de las curiosidades de este componente es que en función de la época en la que era recolectado el color resultante de la piel variaba de más claro a más oscuro.¹⁶⁴¹ Por alguna razón desconocida las ordenaciones de 1400 en Tarragona prohibían su uso en aguas con tintes preparados para teñir paños.¹⁶⁴² Tan común era su uso que la venta y la búsqueda del arbusto se hizo ilegal: las ordenaciones de Tarragona estipulaban una multa para aquellas personas que fueran encontradas recolectando *roldor* que no fuera de su propiedad.¹⁶⁴³

ZUMAQUE cast.)/ SUMAC (cat.). Del árabe hispánico *summaq*. Arbusto del género *Rhus*, principalmente la especie *Rhus coriaria*, cuyo fruto contiene mucho tanino, usado como curtiente.

Además de estos dos materiales también se usaban la corteza de pino y de encina; la principal propiedad de este tipo de materiales era su riqueza en ácido tánico.

Materiales animales:

Las pieles quedaban generalmente divididas en bovinas y ovinas, pero en lo que respecta a indumentaria y elaboración de calzado el abanico de animales usados en los procesos se ensanchaba notablemente: se ofrece una lista de los mismos más adelante.

ALUMBRE ORGÁNICO: Tipo de alumbre obtenido mayoritariamente de excrementos de animal.

BADANA (cast./cat.): Nombre que recibía la piel del macho de la oveja generalmente tratada con zumaque y caracterizada por una flexibilidad que la hacía muy apta para la elaboración de zapatos y accesorios de indumentaria.¹⁶⁴⁴

CUERO (cast.)/ CUIR (cat.) Término que designaba un tipo de piel curtida que se caracterizaba por su grosor y dureza.¹⁶⁴⁵

¹⁶⁴¹ MORELLÓ, 2008, p. 328.

¹⁶⁴² VV.AA.: *Ordinacions i crides de la ciutat de tarragona (segles XIV-XVII)*, 1982, p. 33.

¹⁶⁴³ VV.AA.- *Ordinacions i crides de la ciutat de tarragona (segles XIV-XVII)*, 1982, p. 141.

¹⁶⁴⁴ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 57.

¹⁶⁴⁵ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 58.

PIEL: Materia prima tratada procedente del animal y por tanto, ya adecuadamente curtida.¹⁶⁴⁶

PIEL CRUDA: Término que designaba lo que entendemos por pergamino.¹⁶⁴⁷

PIEL CON PELO: Piel curtida únicamente por la parte opuesta al pelo.¹⁶⁴⁸

GAMUZA (cast.)/ CAMUSSA (cat.): Tipo de piel procedente de las ovejas o las cabras, aunque originalmente se usaba la de sarrío. Se curtía con aceite de pescado, que le daba una calidad fina y suave junto con un color amarillento, siendo además posible someterla a continuos lavados.¹⁶⁴⁹

Profesionales dedicados al mundo de la piel:

Los artesanos que trabajaban en el mundo de la piel durante el siglo XV eran los siguientes:

ALBADINERS (cat.): Término que se refería a fabricantes en específico de un tipo de aluda blanca llamada *albadina*.¹⁶⁵⁰

ALUDERS (cat.): Terminología que alude a la forma específica de preparar la piel, en este caso referida a los fabricantes de *aluda*, un tipo de piel blanca de origen ovino.¹⁶⁵¹

ASSAONADORS (cat.): Eran los encargados de acabar el producto, así que se establecían como un punto intermedio entre el *blanquer* y el resto de artesanos.¹⁶⁵²

ALBARDERO – TALABARTERO (cast.)/ BASTER/ SELLER (cat.): Los guarnicioneros que fabricaban sillas de caballerías y los elementos de piel anexas.

BEINER (cat.): Especializados en elaborar vainas de espadas.

BOLSERO (cast.)/ BOSSER (cat.): Los que fabricaban bolsas de piel.

CORREERO (cast.)/ CORRETGER (cat.): Los que fabricaban correas.

COSTURERO (cast.) / COSTURERS (cat.): Eran los artesanos encargados de coser los zapatos.

CURTIDOR (cast.)/ BLANQUER (cat.): Artesano encargado de trabajar las pieles en bruto de tal forma que las convertían en un producto utilizable para el resto de especialidades.¹⁶⁵³

GUANTERO (cast.)/ GUANTER (cat.): Los que fabricaban guantes.

GUADAMACILERO (cast.)/ GUADAMASSILER (cat.): Los que fabricaban “guadamaciles”.

GUARNIMENTORS (cat.): Especializados en poner adornos.

¹⁶⁴⁶ VV.AA.: *L'art en la pell*, 1992, p. 57.

¹⁶⁴⁷ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 58.

¹⁶⁴⁸ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 58.

¹⁶⁴⁹ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 58.

¹⁶⁵⁰ MORELLÓ, 2008, p.324

¹⁶⁵¹ MORELLÓ, 2008, p.324

¹⁶⁵² MORELLÓ, 2008, p.324

¹⁶⁵³ MORELLÓ, 2008, p.324

ORIPELLER (cat.): Especializados en dorar o platear la piel.

PELETERO (cast.)/ PELLISSER, CUIRATER, ADOBER (cat.): Fueron tres oficios que casi llegaron a ser sinónimos entre sí.¹⁶⁵⁴ El que adoba o vende pieles.

PERGAMINERO (cast.)/ PERGAMINER (cat.): El que fabrica pergaminos.

RELIGADOR, ENCUADERNADOR (cast.)/ RELIGADOR DE LLIBRES.¹⁶⁵⁵ El que encuadernaba los libros.

REMENDÓN (cast.)/ ATACONADOR (cat.): También llamado *sabater de vell*, estaba especializado en remendar y poner tacones a los zapatos.

TIRETERO (cast.)/ TIRETER: Término que designaba a los artesanos encargados de elaborar correas finas.

Procedimiento técnico base sobre la piel:

El procedimiento base se dividía en dos fases bien diferenciadas: la preparación de la piel cruda y el curtido propiamente dicho:

En la primera fase:

1. Las pieles se colocan en depósitos grandes a remojo. El agua de estos depósitos, llamados *clots* o *clotes*, contenía sustancias tánicas. Estaban cavados literalmente en el suelo para que eso les permitiera canalizar las aguas interiormente de forma eficaz.
2. Las pieles se colocaban en un baño de cal llamado *calcener*. Estos lugares acababan blancos de cal, lo que seguramente dio el nombre de *blanquer* a los especialistas que trabajaban en estos procesos primarios.
3. Depilación: el cuero se colocaba estirado entre postes de madera y allí se rasuraba con unos cuchillos curvos llamados *ferro de pelar* o *ferro d'escarnar*. El proceso también buscaba quitar fragmentos de carne molestos y grasa.
4. Alumbrado: en este punto del proceso se sumergía el cuero en un baño de agua que tenía excrementos de animales como la palomina o la gallina, para limpiar la cantidad de cal.

Segunda fase del proceso:

1. Refuerzo: ponían nuevamente las pieles en remojo en aguas que contenían *roldor* triturado, durante unos cuantos días.

¹⁶⁵⁴ MORELLÓ, 2008, p.324

¹⁶⁵⁵ MORELLÓ, 2008, p. 324.

2. Se cosían las pieles en forma de bota, para luego rellenarlas de sustancias tánicas, lo que producía un baño interno y externo de la piel que podía durar meses.
3. Secado de las pieles, después de unos meses en el proceso anterior.
4. Alisamiento de las pieles: se hacía encima de tableros con herramientas de cobre como las *boixeres*, para eliminar arrugas.
5. *Saginat* de las pieles: las pieles se untaban con *sagí* (manteca) u otro tipo de grasas que les daban flexibilidad, el encargado de este proceso recibía el nombre de *assaonador*.
6. Cilindrado: este proceso final sometía al cuero a una fuerte presión al ser aplastado por una piedra cilíndrica movida por los brazos.

En total todo el proceso duraba más de un año desde que se extraía la piel del animal hasta que el producto salía de la curtiduría.¹⁶⁵⁶

Trabajos sobre las pieles:

BORDADO: Trabajo decorativo realizado con hilos de diferentes materiales y colores.

CALADO: Técnica que decoraba la piel con agujeros.¹⁶⁵⁷

ESTAMPADO CON MOLDE: Técnica que usaba de un molde de madera para crear relieves sobre la piel.¹⁶⁵⁸

GOFRADO (cast.)/ GOFRAAT (cast.): Técnica que conseguía decoraciones en bajorrelieve a través de la aplicación de hierros calientes.¹⁶⁵⁹

GRABADO - CINCELADO (cast.)/ GRAVAT – CISELLAT (cat.): Técnica que producía decoraciones a través de las incisiones con diferentes herramientas para marcar dibujos.¹⁶⁶⁰

GUADAMACIL (cast.)/ GUADAMASSIL (cat.):¹⁶⁶¹ Término que define un tipo de trabajo sobre piel de cabra trabajada y teñida. En muchas ocasiones este trabajo en la piel usaba de policromías y dorados. Lo que diferenciaba unos guadamaciles de otros fue la piel base usada y las posteriores

¹⁶⁵⁶ MORELLÓ, 2008. p. 329.

¹⁶⁵⁷ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 59.

¹⁶⁵⁸ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 59.

¹⁶⁵⁹ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 60.

¹⁶⁶⁰ VV.AA.: *L'art en la pell*. 1992, p. 60

¹⁶⁶¹ El origen de la palabra es incierto, pero parece indicar la procedencia árabe de este tipo de producciones. Los expertos barajan tres posibilidades distintas. Charles Davillier propuso en 1870 que el término procedía de la ciudad de Ghadamés, muy famosa por sus cueros. Elena Pezzi en 1991 propuso que el vocablo procedía del árabe *masir* que significa recubierto de hojas, decorado o revestido. Una mezcla de los vocablos árabes *masir* y *Guald*, que significaba cuero. Ambos vocablos fueron usados por los árabes hispanos.

policromías o fondos dorados. En el siglo XIV ya aparece en inventarios de Vic y durante el siglo XV está presente en los documentos de la Casa de Aragón.¹⁶⁶²

Se trataba de un producto estético y decorativo que se usó frecuentemente en decoraciones suntuarias. En su fabricación podían escogerse cuatro procesos básicos:

1. Cubrir la piel con plata.
2. *Corladura*, es decir, barnizar la plata para que pareciera dorada.
3. Policromía.
4. Ferretear.

Estos procesos fueron muy controlados por las ordenanzas del gremio de los guadamacileros, ya que en ocasiones se cambiaban los materiales para reducir los costes. Por ejemplo, se sustituían los panes de plata por panes de estaño. Estas ordenaciones también obligaban a que la piel usada fuera de badana, piel de macho de oveja, que era de más calidad que la de las hembras.

Fue un tipo de trabajo muy usado para revestir paredes, frontales de altares, pero también para cojines y tapicerías. Los pocos que actualmente se conservan del siglo XIV y XV están decorados con diseños árabes.¹⁶⁶³

CORDOBÁN (cast.)/ CORDOVÀ (cat.): Tipo de trabajo en piel de cabra que requería de un adobo en zumaque. La flexibilidad que daba este tipo de adobo a la piel de cabra se sumaba a un resultado final suave, pero resistente y duradero. Por tanto, podemos definir el cordobán no tanto como un trabajo artístico sino como un tipo de piel de gran prestigio usada para elaborar objetos. El cordobán fue un tipo específico y muy valorado de piel de cabra, que fue usado para elaborar trabajos artísticos como el guadamacil, con el que en ocasiones se confunde incorrectamente.¹⁶⁶⁴

REBAJADO: Técnica opuesta al repujado que a través de la presión sobre la flor de la piel consigue “planirrelieves”.

Tipos de pieles

ARMIÑO (cast.)/ ERMINI (cat.): Término que designó la piel más usada durante el siglo XV, procedente de un mamífero de la familia de los mustélidos. También es la más nombrada en los documentos y en las novelas.¹⁶⁶⁵ En *Curial e Güelfa* se menciona:

*“Vestia aquest jorn Laquesis una roba de domàs blanc forrada d’erminis, tota brodada d’ulls, dels quals eixien llaços d’or fets en diverses maneres. E jatsia los llaços fossen buits, certes molts hi eren caiguts,...”*¹⁶⁶⁶

¹⁶⁶² VV.AA.: *L’art en la pell*. 1992, p. 11.

¹⁶⁶³ VV.AA.: *L’art en la pell*. 1992, p. 16, 17.

¹⁶⁶⁴ VV.AA.: *L’art en la pell*. 1992, p. 15.

¹⁶⁶⁵ MARANGES, 1991, p. 79.

¹⁶⁶⁶ ANÒNIM, 1979, p. 57.

Francesc Eiximenis la menciona en su *Llibre de les Dones*:

“...e ab **erminis** ornades...”¹⁶⁶⁷

Este tipo de pieles era también usadas para las camas:

“...se n'anà al llit, lo qual era molt ricament cubert d'un cubertor tot blanc, de domàs, forrat d'**erminis**, brodat d'ulls e de llaços d'or, segons era la roba de Laquesis. D'aquet mateix domàs eren les cortines, en aquesta mateixa form brodades;”¹⁶⁶⁸

Se trataba de una piel relacionada con la dignidad aristocrática y real. Fue también la más usada a nivel europeo.¹⁶⁶⁹ En la novela *Tirant lo Blanc* se menciona su uso para los forros de capas y mantos en numerosas ocasiones:

“lo rei ermità isqué d'una cambra e entrà en lo consell molt ben abillat ab roba de brocat rossegant, ab lo mantell de carmesí forrat d'**erminis**, ab la corona al cap e lo ceptre en la ma, assegut en lo consell...”¹⁶⁷⁰

El animal del cual procede este tipo de piel es la *Mustela Erminea*, que no debe confundirse con la *Nivalis*, la comadreja común, que también se blanquea durante el invierno. El armiño es un mamífero carnívoro familiarizado con la presencia humana gracias a su delirio por los pequeños roedores como las ratas y los ratones. En muchas ocasiones a lo largo de la historia ha sido domesticado, ya sea para controlar a los roedores domésticos, o simplemente para poseerlo como animal exótico de compañía.¹⁶⁷¹

La pervivencia de este tipo fino de piel y su popularidad viene demostrada con retratos como *La dama del armiño*, atribuido al Greco. En él vemos a una dama envuelta en la piel jaspeada de un armiño, en una época en la que la moda ya se imponía desde las cortes castellanas.

El color de la piel del armiño varía del pardo en verano al blanco puro en invierno. Siempre conserva, sin embargo, el pincel final de su cola de color negro, de ahí el toque jaspeado de las prendas elaboradas con su piel. Esta característica hizo que en muchas partes de Europa se prohibiera el efecto jaspeado sobre cualquier piel que fuera blanca, para evitar intentos de falsificación.¹⁶⁷²

La predilección por el tono blanco del pelaje tiene sin embargo sus contrapartidas, ya que en muchas facetas es un material delicado. Es un material ligero de llevar, pero esta ligereza se basa en la finura del cuero que sostiene el pelaje, que es tan frágil como un tejido fino. Por otra parte, el pelaje, pese a ser objeto de los mejores cuidados, amarillea con facilidad. Aún así, estas características en su momento no hicieron más que encarecer este tipo de piel tan preciada.¹⁶⁷³

¹⁶⁶⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁶⁶⁸ ANÒNIM, 1979, p. 59.

¹⁶⁶⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 177.

¹⁶⁷⁰ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 54.

¹⁶⁷¹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 224.

¹⁶⁷² TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 225.

¹⁶⁷³ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 225.

Su blanco pelaje invernal sería codiciado durante toda la Edad Media, que dado el alto cargo simbólico conferido a la blancura fue convertida en la reina de las pieles. En Francia llevarla llegó a ser el privilegio exclusivo de la familia real.¹⁶⁷⁴

CASTOR (cast.)/ **VEBRE** (cat.): Término para designar la piel de los castores. En catalán, posiblemente procedente del francés *bièvre*, que alude al río Bièvre, un afluente del Sena que atravesaba París, ahora desaparecido, y que en la Edad Media al parecer había estado poblado de castores.¹⁶⁷⁵

La piel es extremadamente suave, blanda y además goza de propiedades destacadas contra las bajas temperaturas gracias a lo tupido del pelaje.¹⁶⁷⁶ En tierras catalanas, como en otras partes de Europa, fue comúnmente usada para la elaboración de sombreros.¹⁶⁷⁷ A inicios del siglo XI ya se empezaron a usar el denso vellón que poseía y la piel para fabricar el fieltro de los sombreros.¹⁶⁷⁸

Jaume Roig en la obra *Spill* menciona:

“...llúdries, *vebres*,
on bo ni bell sinó la pell
als no s'hi troba; de pellés roba.”¹⁶⁷⁹

La escasa distribución actual del castor se debe a la amplia persecución que recibió por parte de los cazadores a partir del siglo XV, cuando todavía se encontraba en estado natural. Cataluña fue la segunda tierra de la que desaparecieron, después de Francia, y le seguirían Alemania y Suiza.¹⁶⁸⁰

MARTA (cast.)/ **MART** (cat.): Término que designaba un tipo de piel fina extraída de la marta (*Martes martes*), perteneciente a la familia de los mustélidos, en la que también se incluyen los hurones y las comadreja, todos ellos con un característico tipo de piel, codiciado durante todas las épocas.

Aparece nombrada por primera vez en la documentación un siglo más tarde que los demás y casi siempre junto con la piel de vero (*vair*). En *Tirant lo Blanc* se la mencionada habitualmente como marta cibelina. También se sabe que se importaban desde Siberia.¹⁶⁸¹

En la familia de los *martes*, género animal en sí mismo, encontramos otras variedades de pieles apreciadas:

- *Martes flavigula*: Marta de garganta amarilla.
- *Martes foina*: Garduña.
- *Martes pennanti*: Marta pescadora.

¹⁶⁷⁴ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 224.

¹⁶⁷⁵ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 230. Al final de la Edad Media los curtidores de París se establecieron en sus orillas, convirtiéndose el río en una cloaca maloliente. Fue cubierto en el siglo XIX.

¹⁶⁷⁶ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 232.

¹⁶⁷⁷ MARANGES, 1991, p. 81.

¹⁶⁷⁸ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 229.

¹⁶⁷⁹ ROIG, 1984, p. 119.

¹⁶⁸⁰ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 230.

¹⁶⁸¹ MARANGES, 1991, p. 80.

- ***Martes zibellina***: Marta cibelina. Es una de las variedades más usadas y más mencionadas por la literatura. Su valor era tal durante la Edad Media que fuera de las fronteras catalanas, a nivel europeo, los campesinos de las zonas de la Rusia Europea, Escandinavia o Polonia podían pagar sus impuestos en forma de pieles de esta clase.¹⁶⁸² Pese a haber ejemplares en tonos tierra, aquellas con un pelaje negro intenso fueron las más reclamadas. La variedad más oscura de pelaje de este tipo de pieles es conocida actualmente con el nombre de *diamante negro*.¹⁶⁸³ Un dato interesante es que las martas cibelinas medievales eran de tamaño superior a las actuales.¹⁶⁸⁴ Además debían ser un material apreciado por su calidez ya que en *Tirant lo Blanc* se menciona: “*Hipòlit pres una borradura de marts gibelins e embolica-la-hi entorn de la cama perquè fredor no hi entràs.*”¹⁶⁸⁵ En esta novela en realidad no parará de mencionarse este tipo de pieles en descripciones de prendas de lo más fastuoso.

NUTRIA (cast.)/ **LLÚDRIGA** (cat.): Este tipo de piel, tan ampliamente usada en otros países de Europa y obtenida de la especie *lutra lutra*, se menciona poco en los documentos catalanes.¹⁶⁸⁶

Su característica principal es un pelo espeso e impermeable gracias a que las lanas pardas superiores esconden en su parte inferior una lanilla más clara, de bella apariencia.¹⁶⁸⁷ De metro y medio de envergadura, este animal proporcionaba una cantidad de piel más generosa.

PETIGRÍS – VERO (cast.)/ **VAIR – VAIRE** (cat.): Término que designaba la piel de una especie de ardilla, característica por ser de dorso gris y vientre blanco. Normalmente se la menciona en plural ya que para completar toda una pieza se necesitaba un gran número. La variedad de ardilla que se usaba era muy común en el norte de Europa, por lo que a menudo eran importadas con el nombre de *pena varira*. Esta variedad, la segunda más nombrada en los inventarios, fue muy usada en la corte, incluso en las fiestas.¹⁶⁸⁸ Fue la segunda piel más usada pues llegó a representar un motivo propio de la heráldica. En 1397 Isabel de Baviera compró 5.000 pieles de este animal para suplir su vestuario y el de los suyos.¹⁶⁸⁹

La variedad de ardillas de bosque mediterráneo daba unas tonalidades de piel grisácea o negra que también eran muy apreciadas. Este pelaje en verano se volvía rojo. Actualmente este tipo específico de ejemplar se ha reducido a zonas de Liberia.¹⁶⁹⁰

TURÓN (cast.)/ **PUTOI** (cat.): Término que designaba la piel de dicho mamífero carnívoro, que desprende un olor fétido. Según Marangues únicamente es mencionado en un inventario de 1437.¹⁶⁹¹

¹⁶⁸² TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 242.

¹⁶⁸³ <http://lexicoon.org/es/cibelina>

¹⁶⁸⁴ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 242.

¹⁶⁸⁵ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 61.

¹⁶⁸⁶ MARANGES, 1991, p. 80.

¹⁶⁸⁷ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 244.

¹⁶⁸⁸ MARANGES, 1991, p.79, 80.

¹⁶⁸⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 177.

¹⁶⁹⁰ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 177, 246. A nivel europeo fue tan común que relatos posteriores como el de la Cenicienta, titulado originalmente *Cendrillon ou la petite pantoufle de vair*, hablan de un zapato de piel de petit-gris o *vair*, que sería después mal interpretado como “*verre*”, es decir, cristal.

ZORRO (cast.)/ GUINEU (cat.): Ningún autor encargado de analizar la Edad Media parece mencionarlo pese a ser una piel de uso común desde la antigüedad en todo el hemisferio norte.

Pieles menos lujosas:

ANTE (cast.)/ CAMUSSA (cat.): Tipo de piel que puede elaborarse con la de múltiples animales, que se usaba comúnmente para la confección de zapatos aunque también en vestidos, incluso de novia.¹⁶⁹² Pese a que mayoritariamente las pieles eran usadas como forro había algunas prendas, como la *samarra*, que eran confeccionadas en su totalidad con piel.¹⁶⁹³

CONEJO (cast.)/ CONILL (cat.): Pese a su bajo precio, este tipo de piel fue usado incluso por la familia real, más incluso que la de cordero.¹⁶⁹⁴ Entre otras cualidades se lo valoraba porque con los procedimientos adecuados podía elaborarse imitando pieles más costosas.¹⁶⁹⁵

CORDERO (cast.)/ ANYELL (cat.): Contrariamente a lo que pudiéramos pensar, fue usada en ocasiones como forro para las vestiduras de la realeza. El término que comúnmente se usaba era el de *folradura d'anyell*.¹⁶⁹⁶

Entre las variedades más famosas al final de la Edad Media se halla una tipología procedente de Italia: el cordero de Toscana.¹⁶⁹⁷

CORZO (cast.)/ CABIROL (cat.): Tipo de piel usada para la indumentaria.¹⁶⁹⁸

LIEBRE (cast.)/ LLEBRE (cat.): Este animal tan común en tierras catalanas puede llegar a adquirir el color blanco del armiño si pasa el invierno cercano a tierras nevadas como los Pirineos, pudiendo conservar incluso todo el año ese tipo de pelaje si se establece en el borde de las nieves perpetuas.¹⁶⁹⁹

OVEJA (cast.)/ OVELLA (cat.): La piel de oveja fue escuetamente mencionada y en ningún momento parece que fuera usada para la creación de forros.¹⁷⁰⁰

MAPA DE LA PRODUCCIÓN DE PIELES EN CATALUÑA:

¹⁶⁹¹ MARANGES, 1991, p. 81.

¹⁶⁹² MARANGES, 1991, p. 82.

¹⁶⁹³ MARANGES, 1991, p. 82.

¹⁶⁹⁴ MARANGES, 1991, p. 82.

¹⁶⁹⁵ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 234.

¹⁶⁹⁶ MARANGES, 1991, p. 81.

¹⁶⁹⁷ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 235.

¹⁶⁹⁸ MARANGES, 1991, p. 82.

¹⁶⁹⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 238.

¹⁷⁰⁰ MARANGES, 1991, p. 81.

Como ya se ha dicho, la producción de pieles está directamente relacionada con el mundo de la indumentaria, ya sea desde la elaboración de forros para las piezas de vestuario, como para la elaboración de complementos o calzados. Fue una empresa que creció exponencialmente de forma paralela al auge de la moda y la ostentación. Es el momento de hacer un breve mapa de los artesanos que estaban repartidos por Cataluña, para ver lo extendido de esta especialidad, así como la cantidad de familias a las que daba de comer este sector, que a finales de siglo entraría en una cierta decadencia en favor del sector de tejidos.

Las primeras referencias a los oficios de la piel los encontraremos en los siglos XI a XII, pero en el siglo XIV ya se documentan en Tortosa curtidurías regentadas por sarracenos pertenecientes al otro lado de la frontera. Llegados al siglo XV la manufactura de la piel se había extendido, y ampliamente, por toda Cataluña.

Esta dinámica duraría hasta la entrada de la época industrial, facilitada por un oficio tecnológicamente simple, con materias primas accesibles. En la mayoría de los casos esta industria se orientó a suplir la demanda interna catalana y eso produjo la aparición de una gran cantidad de artesanos.

En Vic durante el siglo XIV había contabilizadas de sesenta a setenta familias de zapateros dedicados exclusivamente a los trabajos en piel. En Gerona a finales del mismo siglo había unos ciento ochenta menestrales dedicados al mundo de la piel, siendo los zapateros los más comunes. Barcelona a mediados de siglo XV reunía más de un centenar de artesanos del mundo de la piel, entre los que encontramos zapateros (66), *pellisers* (41) o *blanquers*. Pese a que ciudades como Tarragona destacaron por su escasa cantidad de artesanos, menos de veinte en total, otras ciudades como Manresa sorprendentemente superaron a la capital, en ella entre 1408 y 1411 están atestiguados hasta 156 menestrales.¹⁷⁰¹ Fuera de las fronteras de Cataluña, Valencia y Zaragoza se caracterizarían por aprovechar la tradición mudéjar en sus producciones.¹⁷⁰²

La comercialización de la producción catalana:

La industria de pieles catalana aparte de suplir toda la demanda interior, que no era pequeña, también pudo hacer exportaciones. En el siglo XIII tenemos noticias de

¹⁷⁰¹ MORELLÓ, 2008, p. 325-327.

¹⁷⁰² MORELLÓ, 2008, p. 324.

envíos de cueros al norte de África. Los artículos de Lérida rápidamente ganaron renombre fuera de la corona. Durante el siglo XV las exportaciones se llevaron principalmente a Sicilia, Cerdeña y el reino de Nápoles, donde dichos cueros eran altamente valorados. En realidad, la exportación de cueros catalanes fue lo suficientemente grande como para tuvieran que importar pieles como materia prima, la producción de pieles local no daba para abastecer la demanda de las exportaciones.

Lo que más beneficios proporcionaba a los artesanos del sector catalán fueron los productos manufacturados, en los que realmente fueron maestros: zapatos, cinturones, corras, guantes, bolsas, sillas de montar, etc.¹⁷⁰³ Morelló Baget habla del inventario de la casa de un zapatero de Reus, elaborado en 1471, en el que se describen en detalle sus posesiones, entre ellas se encuentran desde materias primas hasta una gran y diversa variedad de zapatos, como tapines estivales, zapatos de mujer con botones, zapatos con hebillas, adornos con oropel, zapatos pequeños, etc.¹⁷⁰⁴

El comercio de este tipo de producciones estaba fuertemente reglamentado para evitar fraudes, como anteriormente hemos mencionado. Esta vigilancia se hacía práctica a través de marcas sobre los productos acabados. Sin esta marca de aprobación los productos no podían venderse.¹⁷⁰⁵

¹⁷⁰³ MORELLÓ, 2008, p. 231.

¹⁷⁰⁴ MORELLÓ, 2008, p. 231.

¹⁷⁰⁵ MORELLÓ, 2008, p. 231.

6.4.5. LA INDUSTRIA Y EL COMERCIO DE TEXTILES

En el siglo XV, a nivel peninsular, y de forma más acentuada en Cataluña, se produjo un aumento de las redes comerciales, pese a los problemas propios de la Edad Media. Los puertos se llenaron de barcos extranjeros, la comunicación mercantil rompió las puertas al amparo de una monarquía catalana internacionalizada, abierta a las nuevas modas o “nuevas maneras”¹⁷⁰⁶ procedentes de más allá de los Pirineos y ultramar.

La producción del textil a nivel europeo, la costura en sí, estuvo en manos femeninas desde el siglo XI, pero en el siglo XV ya estaba en manos masculinas, surgiendo así el oficio de sastre. Hasta el siglo XIII las telas lujosas únicamente habían estado en manos de los nobles, pero esta realidad cambió partir de entonces.¹⁷⁰⁷

En general a lo largo de toda la Edad Media la producción de paños comenzó a elaborarse en el contexto urbano y se difundió el telar horizontal. En la producción de lana, a las mujeres se les dejaba la elaboración de las tareas más sencillas, como son la selección, el cardado, la trama o el hilado devanado. Pese a todo disponemos de ejemplos como los de Italia, donde la producción de la seda estaba completamente en manos de mujeres, que trabajaban para empresarios. Del siglo XV a XVII la mayoría de las mujeres asociadas a gremios a lo largo y ancho de Europa estaban relacionadas con el mundo textil, más específicamente con la producción de seda. Es más, en Londres, París y Florencia llegaron a tener el monopolio de la producción.¹⁷⁰⁸

Uno de los moralistas del siglo hace referencia a diversos de estos oficios en su obra *Spill* cuando menciona:

“...*Ab mi contava*”

¹⁷⁰⁶ CLONARD, 1869, p. 186.

¹⁷⁰⁷ MARTÍNEZ, 1989, p. 9.

¹⁷⁰⁸ ANDERSON; ZINSSER, Vol. I, 1991, p. 433.

*l'especier, sastre, draper
e costurera, tapins velera,
lo bruneter e confiter;*
...
*de l'ordidor
e teixidora, canejadora,
ni banover, ni perpunter,
de lli comprat, cuit ni filat*¹⁷⁰⁹

La producción catalana en general tuvo salida hacia el Mediterráneo durante toda la Edad Media, pero durante las décadas que separan la Peste Negra de la guerra civil Cataluña se agenció con una flota de barcos que la situó entre las tres primeras potencias comerciales del Mediterráneo. Se situó como competidora de Valencia y Génova, ciudad con la que se podía conectar desde Barcelona en tres días de navegación.¹⁷¹⁰

LA LLEGADA DE LOS EXTRANJEROS

Los extranjeros se enfrentaban a una dura realidad respecto a la búsqueda de fortuna en otros países, ya que se veían a merced de los privilegios concedidos por el rey, la bondad de las instituciones del momento y los altos impuestos que se les imponían en pro del proteccionismo.

Por poner un ejemplo, a los italianos establecidos en Cataluña se les obligaba a pagar 3 *diners* extras por cada libra sobre todo aquello que importaban o exportaban. Pese a parecer medidas injustas, este tipo de impuestos eran los mismos que cobraban los italianos a los mercaderes catalanes que llegaban a sus tierras. A los alemanes se les cobraba más, 4 *diners* por libra transportada.

Estos impuestos no parece que fueran demasiado onerosos para los comerciantes, ya que en general a las ciudades catalanes este tipo de intercambios les beneficiaban. Los *consellers* de Barcelona incluso tomaban parte promoviendo excepciones particulares en caso de que el rey efectuara expulsiones. Un ejemplo de ello es la sanción que ordenó la reina en 1448 contra todos los florentinos presentes en Cataluña. Pese a que la orden de abandonar Cataluña era clara para todos los

¹⁷⁰⁹ ROIG, 1984, p. 53.

¹⁷¹⁰ RIERA I MELIS, ANTONI: "La Construcció naval a Catalunya a les vespres dels grans descobriments geogràfics (1350-1450)" *Valencia i la Mediterrania Medieval, Revista d'Historia medieval*, (Valencia), 3, (1992), p. 73-76.

florentinos, los *consellers* intervinieron para que se hiciera una excepción respecto a Nicolau Meneti y Pere Bini.¹⁷¹¹

En 1432 se crearía en Génova lo que se conocería como el *Arte della Seta*, cuyas técnicas y tecnología innovadora acabarían llegando pronto a Barcelona a través de los artesanos. Que la llegada era facilitada a los extranjeros que disponían de una preparación altamente cualificada es una realidad de la que hablan los documentos del momento. En los archivos relativos a los *consellers* se encuentra un contrato en especial, que parece haber sido elaborado en 1451, en el que se referencia la llegada de unos genoveses altamente cualificados a Barcelona: Urbano Trincherio, Baldassarre Migliolino y Domenico di Luca, unos maestros del brocado que llegaron con el objetivo de fabricar tejidos de oro y seda. Pidieron 10.000 florines, el derecho a la ciudadanía y el monopolio de la producción del brocado en Barcelona, ya que ese tipo de elaboración todavía no había empezado en la ciudad.¹⁷¹²

En el contrato se proponía a este grupo de artesanos que se afincaran en Barcelona, ellos y sus familias, durante un periodo de diez años, transcurridos los cuales podrían acceder a la ciudadanía. A los aprendices que tuvieran se les pagaría la manutención y la bebida, pudiéndose establecer por su cuenta tan solo cinco años después de trabajar con ellos en su obrador, lo que en general les protegía ante la competencia que generaban. A todo esto, se le suma que Barcelona se comprometía a no dar ayuda a nuevos extranjeros que llegaran, lo que les protegía además de la competencia de sus compatriotas, y también se les ofrecía un préstamo de 10.000 florines para que se afianzaran con materia prima y materiales.

Las condiciones a este contrato serían que estos preparados artesanos se comprometieran a formar a nuevos técnicos del país en su oficio, que el préstamo únicamente se les concedería si disponían de avaladores y que debían jurar no desviar el mismo para otros fines, obligándose a retornar todo aquello que no hubieran usado si se marchaban de Barcelona antes de los diez años completos.

No se tiene la certeza de que el trato se efectuara materialmente, ya que el documento que ha sobrevivido es únicamente un esbozo del contrato, sin embargo al menos tres de los extranjeros que se mencionan en él continúan apareciendo en la documentación barcelonesa dos o tres años después del mismo. Domenico Luca aparece

¹⁷¹¹ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 21-28.

¹⁷¹² NAVARRO, 1994, p. 204-205.

en 1456 establecido en Barcelona por su cuenta y Baltasar de Maiore, junto a otro de los mencionados, también vive en la ciudad condal.¹⁷¹³ En 1458 también tenemos atestiguado el intento de establecerse en Barcelona de un maestro italiano hilador de oro, junto con sus asociados, un total de cuatro matrimonios artesanos del oficio.

La bienvenida a artesanos o producciones extranjeras se vio frenada por los problemas con las facciones políticas de la ciudad. En 1453 con la llegada de la *Busca* al poder se dejó de favorecer la actividad de los sederos genoveses y se promovió que la industria local retomara el proyecto de crear una producción autóctona fuerte.¹⁷¹⁴

El origen de los artesanos italianos llegados a tierras catalanas se halla en diferentes enclaves, desde la zona de Lombardía hasta la de Génova, donde a causa de la crisis alimentaria que sufrió la región entre 1473 y 1488 su emigración aumentó exponencialmente. Los años de la crisis coinciden también con el aumento de llegadas a Valencia de mercaderes, maestros artesanos y asalariados diversos italianos, muchos con deudas en su ciudad de origen.¹⁷¹⁵ En 1457 Alfonso V estableció un salvoconducto a Gaspare Gavoto, Bernardo Gavoto y Luca di Prè, mercaderes de Savona. En el Archivo Municipal de Barcelona consta se les encarceló por razón de no llevar el salvoconducto, pero también se menciona que llevaban ya doce años de residencia en Valencia.¹⁷¹⁶

Se conservan testimonios documentales del fracaso de las negociaciones con artesanos cualificados durante estas épocas. El hecho de que la fabricación de brocados en Barcelona durante la década del 1450 fuera una novedad pone de relieve el retraso catalán, pues en otras partes de la Península este tipo de producciones ya estaban establecidas desde hacía mucho tiempo. Por desgracia para las intenciones catalanas, su paso industrial al frente llegará demasiado tarde y favorecerá la preponderancia de la sedería valenciana. En Valencia a los artesanos se los nombrará en los documentos por su nombre original, y la ciudad acumulará élites mercantiles al mismo nivel. Todas estas facilidades promoverán que Valencia acabase por ser un centro de producción extremadamente potente, ya en alza en 1475. La industria se desplazará allí en detrimento de Barcelona.¹⁷¹⁷

¹⁷¹³ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 301, 302.

¹⁷¹⁴ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 303.

¹⁷¹⁵ NAVARRO, 1994, p. 217-222.

¹⁷¹⁶ CAMÓS I CABRUJA, LLUÍS. "Dos genoveses, maestros de brocados, cautivos en Barcelona". *Barcelona Divulgació Històrica*, (Barcelona), 5 (1998) p. 89-91.

¹⁷¹⁷ NAVARRO, 1994, p. 208.

Valencia quedará situada durante el siglo XV al nivel de importancia de ciudades como Génova. Su crecimiento responde a una interacción de factores sociales y antropológicos que fueron en su momento ampliamente estudiados por Navarro Espinach y por otros autores como Igual o P. Iradiel.¹⁷¹⁸

EL MERCADER-COMERCIANTE CATALÁN DEL MOMENTO.

La figura del mercader creció en importancia, ampliando su papel dentro de la sociedad del momento, desde la época de la Peste Negra hasta el estallido de la guerra civil.¹⁷¹⁹ En general los mercaderes catalanes fueron personas de carácter activo. Las rentas eran una realidad muy buscada por cualquier comerciante o mercader que pudiera acceder a ellas, ya que otorgaban una estabilidad económica a largo plazo, protegiendo a estos hombres de negocios, que en muchas ocasiones se exponían a peligrosos viajes comerciales a merced de la suerte y la bondad de la mar, los piratas y ladrones. Las rentas en este contexto eran el ancla que podía salvar no sólo su economía y su negocio sino su entera subsistencia en caso de fracaso.¹⁷²⁰

EL DRAPER CATALÁN DEL MOMENTO

Los artesanos llamados *drapers* durante el siglo XV llegaron a manipular enormes capitales. En general fue un buen siglo para esta profesión, que contó con familias realmente ricas como los Sarroca (los *drapers* más ricos de Barcelona) que se enriquecieron con la importación de telas de lujo flamencas.¹⁷²¹

LA PRODUCCIÓN EN BARCELONA

La producción catalana del siglo fue extremadamente buena y además los mercaderes catalanes se encargaron de llevarla hasta lugares tan distantes como Alejandría o Rodas. Buen ejemplo de ello es el mercader Joan de Junyent, que formó

¹⁷¹⁸ IGUAL, LUÍS. "Valencia y Sevilla en el sistema económico genovés de finales del s. XV", *Revista de Historia Medieval*, (Valencia), 3 (1992) p. 79-116. IRADIEL MURUGAREN, 1991, p. 81-88.

¹⁷¹⁹ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 5.

¹⁷²⁰ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 179.

¹⁷²¹ CARRÈRE, CLAUDE. "La Draperie en Catalogne et en Aragon au XV siècle ", en *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana nel secoli XII-XVIII*, Firenze, ed. Leo S. Olschi, 1976, p. 475-523. CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 547.

sociedad en 1422 con Berenguer de Casanova y Joan Bosc, llevando sus productos de textil hasta aquellas ciudades de forma exitosa.¹⁷²²

LA PRODUCCIÓN DE LANA

La producción de lana a nivel catalán se conoció generalmente como la industria de la *draperia*. La lana escogida para las producciones barcelonesas procedía de la parte septentrional de Cataluña, Lleida, Aragón, Valencia y Castilla. La lana se esquilaba entre finales de abril y principios de mayo y el producto tardaba unos tres meses en llegar a los obradores. A esta producción se la denominaba la *tosa primaveral*, y de ella se seleccionaban los pedazos más largos para la elaboración de los paños finos.¹⁷²³

Pese a que la producción de Barcelona era la más cuantiosa que salía en dirección a Italia, hasta 1438 no se pudo decir que la ciudad pudiera competir con la producción de los flamencos. A esas alturas de siglo se decidió comenzar con la importación de lana inglesa, la de más alta calidad, para la elaboración de *draps fins*.¹⁷²⁴ Visto que la lana del país no era de suficiente calidad como para elaborar paños de *lligadures* superiores al número 28 se optó por importar la lana de Inglaterra, tan fina que era usada para tejidos de 32 *lligadures* o más.¹⁷²⁵

La reglamentación de la producción

Estuvo presente desde los primeros años del siglo XV y estipulaba desde el peso de la tela hasta la calidad de la lana base y la longitud del paño finalizado. Algo tan simple como el peso de la tela podía variar enormemente en función de la lana que se usara para la confección de la misma. Por ejemplo, un tejido elaborado con *tosa*, una lana con más cuerpo, o con *blanqueria*, podía variar en la práctica en una libra. De las lanas de *blanqueria*, que eran más ligeras y por tanto de menor calidad, únicamente se permitía el uso de la llamada *Floret* para la elaboración de paños de calidad superiores a 17 o 18 *lligadures*.¹⁷²⁶

¹⁷²² CARRÈRE, 1976, p. 475-523. CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 155.

¹⁷²³ CARRÈRE, 1976, p. 475-523. CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 457-460.

¹⁷²⁴ CARRÈRE, 1976, p. 475-523. CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 443-452.

¹⁷²⁵ CARRÈRE, 1976, p. 475-523. CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 465. LLIBRER ESCRIG, JOSEP ANTONI: "Llana, ramat i oli. Empreses en època medieval: nivell d'inversió i costos a la draperia (el Comtat al segle XV)", *Saltabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història. Universitat de València*, (Valencia), 65-65, (2014-2015) p. 63-79.

¹⁷²⁶ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 463-464.

Los acabados finales de los trapos

Las telas ya confeccionadas y tintadas llegaban en su último estadio a manos de los artesanos llamados *paraires*, que repartían las faenas por igual a *moliners*, *bataners* y *abaixadors*.

Para todo ello se necesitaba una cantidad grande de artesanos. Para las operaciones preliminares: apartadores, lavadores, desmotadores y cardadores o peinadores (en función de la calidad de la tela). Para los procesos intermedios: tejedores, tintoreros, bataneros, *pelaires* y tundidores. En los retoques y acabados finales: carderos, arcadores, apuntadores y zurcidores.

Proceso completo de elaboración de la lana:

1. Apartar o triar: representaba un proceso escrupuloso que consistía en clasificar los vellones de las sacas según su diferente carácter, longitud o calidad. Cada vellón se seleccionaba de uno e uno, separándolos en cinco calidades diferentes.
2. Desmotar o despuntar: es la primera de las operaciones que estaba destinada a preparar la hilatura. Con una tijera se quitaban los nudos y cabezas salientes de la lana.
3. Lavado: era el proceso que eliminaba las sustancias terrosas y la suciedad. Limpiaba la lana de la grasa natural, así como del sudor del animal, mediante un proceso de escaldado de la lana en baños calientes alternados con aclarados en fríos que se hacían en la misma zona de producción.
4. Arcar o arquear: este proceso era llevado a cabo por los bateadores o los arqueadores y consistía en sacudir la lana para esponjarla y que el cardado y el hilado fueran más sencillos y fáciles.
5. Cardado: era un proceso que a través del peinado suavizaba las lanas que después de todos los procesos anteriores ya habían quedado blancas. Se hacía mediante dos procedimientos:
 - a. Emborrar: un proceso que servía para la lana que sería usada para paños inferiores al número 16.
 - b. Despinzar: procedimiento que se llevaba a cabo en función de la calidad de la lana, si esta iba a ser usada para paños de números superiores a 24.
6. Peinado: procedimiento que separaba los mechones de fibras largas de los de fibras cortas. Su objetivo era el de alargar las fibras colocándolas en paralelo para que la posterior hilatura fuera más sencilla. Para estas operaciones se usaban aceites en las lanas y grasas especiales.
7. Hilatura: este proceso era el que daba finalmente los hilos para la confección de las telas. Se obtenían dos tipos de hilos diferentes con la rueca: uno elaborado con hilatura de trama que daba hilos más cortos y finos y un segundo que correspondía a la hilatura de estambre, que producía los hilos que sería usados para la urdimbre (hilos que serían llamados pie de tejido)
8. Urdidura: proceso en el que se colocaba los hilos de un grosor semejante juntos, para que formaran el llamado “pie de tela”. Esta parte del proceso se elaboraba generalmente por

mujeres y no requería de ningún tipo de preparación o especialización, ya que no es ni siquiera mencionado en las ordenanzas.

9. Textura: era el proceso mediante el cual se montaba la cadena de urdido sobre la astilla del tejedor. La astilla debía ser inmovilizada y tensada varias horas antes. En realidad, el proceso era delicado y largo. Dos obreros situados a lado a lado de la trama hacían pasar los hilos alternativamente con una lanzadora. Se sabe que era uno de los trabajos más complicados y especializados porque las ordenaciones establecieron minuciosas reglamentaciones al respecto en todos los países. Era además una faena supervisada por el maestro tejedor, que siembre buscaba la uniformidad del paño conforme a la normativa establecida y la exigencia de los compradores. Este era en definitiva el proceso que le daba carácter propio a la tela.

Operaciones de acabado:

10. Desborrar o Despintar: este proceso era el primero de aquellos que se dirigían al refinamiento de la tela para aumentar su valor comercial. Obreros no especializados, pelaires y mujeres usaban de rebotaderas (peines de hierro) y cuchillos afilados para efectuarlo. En este punto del proceso el tejido todavía era débil, tenía poca consistencia y le faltaba forma.
11. Batanadura: era una parte del proceso largo y complicado mediante la cual se conseguía dar a la tela la consistencia deseada, dimensión y brillo a través de la limpieza de sus impurezas y de las grasas y el polvo que había acumulado durante el proceso. Era una parte de preparación de la tela cara, tanto por las instalaciones que se requerían como por las materias primas que se requerían.
12. Lavado: el lavado extraía la grasa que había quedado en la trama durante la textura. No era un proceso sencillo pues se necesitaba agua caliente y la llamada “tierra de Magán”, una arcilla conocida por la propiedad de que la grasa se adhería a la misma y posteriormente era sencillo eliminarla con los aclarados.
13. Cardado del revés: consistía en limpiar solamente una cara del tejido.
14. Fortalecer: este tercer estadio era la batanadura propiamente dicha, la que realmente daba cuerpo y homogeneidad al tejido. Era necesario que la efectuaran manos especializadas ya que si se excedían podían producir literalmente agujeros en la tela.
15. Cardado a la percha: este era el proceso del que se encargaban los *pelaires*. Trataban el haz del paño cortando los pelos para dar el brillo característico al paño. Era un trabajo que requería de un instrumento preciso y de calidad: las ordenanzas de los tejedores de Castilla de 1464 lo dejan claro en su disposición núm. 29: “*cardos del reino de Valencia o del Principal de Cataluña, que es más fino y más redeno y mejor fecho y más espeso y perfecto*”. Es fácil deducir por qué las producciones catalanas de telas eran respetadas y valoradas a nivel peninsular si en reinos como el de Castilla se obligaba a usar de las herramientas propias del país. Tenía un número de repeticiones estipulado que se podía hacer sobre la tela. Se sabe que los cardadores barceloneses eran apreciados ya que se

cuentan con ejemplos como Berenguer Bisbal, que viajó a Milán con el único propósito de enseñar allí su oficio.

16. Tirar la tela: este procedimiento técnico buscaba conseguir la anchura reglamentaria y la longitud reglamentaria de la tela mediante el estiramiento con escarpías. El tirador usaba de *rams* y un torno para estirar y tensar finalmente la tela. Este último paso quedó prohibido en 1440, para promover una mayor calidad en las telas, pero no resultó finalmente porque el paño ya era técnicamente comerciable)
17. Tundidura: era uno de los pasos vitales para dejar la tela bien acabada, ya que tras cortar la pelusilla de manera uniforme, se le daba el brillo deseado. Esta parte era especialmente importante en el tratamiento final de telas como los terciopelos.
18. Apuntar: en la última fase del proceso se doblaba la tela de una forma específica para que no se dañara y que además fuera estética para su transporte y posterior exhibición.
19. Tintura: se podía llevar a cabo en cuatro momentos diferentes del proceso que anteriormente se ha descrito:
 - a. Sobre la lana bruta.
 - b. Después del peinado o el cardado y antes de la hilatura (lo que acababa llamándose paños “tintos en lana”).
 - c. Antes de la textura (que daba los llamados paños “tintos en hilo”).
 - d. Después de la batanadura (que daba los paños “tintos en paño”).

El proceso consistía simplemente en dejar el paño mojado en tintes en los que incluso se dejaba fermentar durante unas horas. Para escoger los detalles del proceso los maestros de tintura debían tener en cuenta tanto la exposición al aire exterior como la temperatura del agua en que posteriormente se limpiaría la tela y otros factores como el uso de tintes simultáneos.¹⁷²⁷

Para cada una de las técnicas descritas anteriormente se requería de más de un obrero.

LA PRODUCCIÓN DE SEDA

La bibliografía generalmente no hace amplias referencias a la manufactura de la seda y lo cierto es que en general no existe una información básica para que se pueda elaborar una síntesis sobre el tema. Pese a todo hay ciertos investigadores que pueden ayudarnos a conseguir un resumen general de uno de los tipos de tejidos más valorados por las damas nobles del momento.

¹⁷²⁷ IRADIEL, 1974, p. 186-206.

De entre todas las sedas, las andalusíes fueron aquellas que obtuvieron una mayor preponderancia en tierras catalanas durante la mayor parte de la alta Edad Media. En ese momento el mundo musulmán se afianzó en la ruta de la seda y la producción.

No se tiene noticias del comienzo de la producción de seda en tierra catalanas hasta la mitad del siglo XIII. Esta producción pequeña, que según Gual fue introducida por los mudéjares, suplía un consumo interior reducido que demandaba velos y complementos y poco más, ya que las telas más demandadas por los eclesiásticos y los nobles eran las sedas italianas.¹⁷²⁸

La producción de seda vivió un resurgimiento en la Cataluña del siglo XV, gracias a la subida al poder de la *Busca*, aunque pese a todos los esfuerzos y progresos siempre quedaría como una producción de segundo orden, convirtiéndose en la segunda industria del país siempre a la sombra de las producciones granadinas, italianas y valencianas del momento. Tanto es así que por regla general un sedero de la época era entendido más como un comerciante de la seda que no como un productor. Los primeros cristianos en trabajar la seda lo hicieron hacia 1390, ya que hasta entonces era un trabajo propio de judíos y se importaba.¹⁷²⁹

La producción en general se benefició del poco respeto a las legislaciones por parte de las clases barcelonesas acomodadas. Tanto es así que la legislación se hace eco de la posibilidad de eliminar prohibiciones que a la práctica servían para bien poco:

“...mols ciutadans e altres habitants de la dita ciutat habien contradit e eren cayguts en ban per rahó de les robes curtes qui per les dites ordinacions eren prohibides de portar. E vehent ells consellers que exequció dels dits bans no-s podie banament fer, com en aquells fosen incorreguts moles e quasi la més part de la dita ciutat...”

(A.H.C.B Deliberacions 1459-1461, 27 de maig de 1460)

La llegada de artesanos especializados en la fabricación de sedas fue una constante a lo largo de todo el siglo, a veces incluso promovida por los mismos gobernantes catalanes en su búsqueda de una mayor producción local. Llegarían artesanos desde Génova, Liguria, la Toscana, Lombardía, Venecia, etc. Entre 1455 y 1460 podremos contar en la documentación catalana hasta dieciséis nombres diferentes de maestros en esta especialidad, valorados tanto por su enseñanza como por su producción. La segunda mitad de siglo se establecerá, sin lugar a dudas, como uno de

¹⁷²⁸ SÁNCHEZ, 1991, p. 170-174.

¹⁷²⁹ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 300.

los mejores momentos en la producción.¹⁷³⁰ Muchos de ellos llegaron a establecerse por cuenta propia, como por ejemplo Aleix de Listrossi (o degli Strozzi), que en 1460 se casó con la catalana Joana Torner. Otros en cambio trabajaron para sociedades barcelonesas a cambio de materias primas y alojamiento.

Hay incluso contratos entre ellos, como el de Bartomeu Miró (mercader barcelonés) y Bartomeu Desmàs (mallorquín) con el veneciano Francesco Jacomo, en el que este último se compromete a enseñarles el arte de la producción de satenes, terciopelos y *vellutats*. Miró también contrataría un buen número de italianos para sus fines comerciales junto a Nicolau Mediona: el hilador Baltasar de Maiolino, Gabriel Pico, dos *paraires* genoveses, un tejedor luqués y un teñidor. A la altura de 1457 tendrán un equipo completo que hará que los *consellers* les confíen, a modo de carceleros, a dos genoveses tejedores de trapos de seda capturados por la armada de la ciudad.¹⁷³¹

Este tipo de artesanos sederos extranjeros debían ser de reconocida destreza ya que Valencia reclamó que los dejaran llegar a su destino en puertos valencianos. Barcelona se negó, es más, obligaron a los genoveses a formar cada uno a dos maestros tejedores catalanes en sus artes. (AHCB Deliberacions 1456-1458, 3 de diciembre i 9 de gener de 1458)

Los artesanos catalanes tampoco se quedaban atrás: en 1456 encontramos mencionado a Francesc Figuerona, *mestre de draps de seda*, y en 1459 a Pere Ferrer, tejedor de damascos y satenes que se establece por su cuenta. Ambos se embarcarán entre 1455 y 1456 en una aventura al extranjero como comerciantes y productores.¹⁷³²

En resumen, se puede admitir a partir de lo anteriormente analizado que la producción de seda en tierras catalanas estuvo en manos de extranjeros altamente cualificados pese al poco apoyo económico que desde el gobierno se les granjeaba. La documentación en general es transparente respecto a la gran cantidad de contratos de este tipo y muestra que las producciones catalanas, especialmente las barcelonesas, pese a buscarlo, nunca estuvieron a la altura de las exteriores en lo que respecta a las sederías.¹⁷³³

¹⁷³⁰ SEGURA, 1991, p. 153.

¹⁷³¹ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 394-397.

¹⁷³² CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 396.

¹⁷³³ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 398-399.

LA PRODUCCIÓN DE ALGODÓN

Los algodoneros del siglo XV se establecieron en Barcelona como el segundo gremio más vigilado en su producción de materiales. El cónsul de los *cotoners* podía entrar sin permiso en los obradores.

El proceso de tratamiento del algodón

Se batía el algodón dentro de los sacos en los que había sido transportado para quitar las impurezas y la borla y hacerlo apto para la elaboración de los hilos usando el conocido como *arc de batre* (elaborado con cuerda hecha a base de intestinos). Los productos se inspeccionaban tanto antes como después de batirlos. No podían mezclarse para la confección las diferentes calidades resultantes del proceso. Además, se estipulaba claramente una cantidad cerrada de batidas para cada tipo de algodón en función de para qué tipo de ropa iba a ser usado: desde las dos batidas para el algodón ordinario hasta las hasta cinco o más para algodones de uso personal. El número de batidas podía ser convenido en estas ocasiones y recibía la misma vigilancia que las demás. El trabajo se hacía en el exterior, no en casas particulares y en caso de que en el obrador no se permitiera entrar al cónsul este tenía permiso incluso para llamar a las fuerzas del orden para que le permitieran entrar.¹⁷³⁴

La promoción de la producción de paños finos en Barcelona

En 1422 se decretó una ley en función de la cual únicamente se concedían dos años para la elaboración de vestidos con telas extranjeras que ya hubieran sido compradas. Los *consellers* rápidamente se dieron cuenta de que las prohibiciones de compras al extranjero no darían resultado si no se ofrecía a una población ansiosa de lujos una producción local al menos al nivel de aquello que se buscaba en tierras extranjeras. Bajo esta idea y teniendo en cuenta que la *Havens de Cor* únicamente había sido respetada durante los tres o cuatro años posteriores a su publicación, en 1438 se inició la conocida como *Operació de les draperies fines*.

Los documentos muestran que el 25 de abril de 1438 los *consellers* propusieron al *Consell de Cent* la compra de lanas extranjeras de alta calidad para la elaboración de

¹⁷³⁴ CARRÈRE, Vol. 1, 1977, p. 402-418.

telas (A.H.C.B Deliberacions 1438-1442). El 21 de noviembre del mismo año se promulgaría una ordenación oficial para introducir en el país el arte de las lanas finas, que establecería una vigilancia escrupulosa para evitar fraudes que comprometieran la calidad del tejido. Una larga lista de artesanos especializados como hiladores, batidores cardadores y muchos otros deberían acostumbrarse a la nueva técnica y los nuevos materiales, creando una producción más lenta que se sabía que en un principio no tendría la calidad buscada.

El día de San Juan de 1440 se prohibió definitivamente la entrada de tejidos extranjeros competidores, aunque se sabe que los comerciantes importadores usaron de la ilegalidad para vender grandes cantidades de productos extranjeros

“sie pervengut que en poder de diverses drapers d’aquesta ciutaaat venen e hi són portats molts draps estrangets de les parts de Flandes, e és presumidor que amagadament los dits draps estrangers se tallen dins la dita ciutat, e és totalment encontre les ordinacions dessus dites...”
(A.H.C.B Deliberacions 1442.1446, 13 de març de 1443)

Que este tipo de problemas continuaron lo vemos en la reiterada legislación que se hizo al respecto pues en 1452 volvemos a ver una prohibición similar en las ordenaciones y textos, de hasta 43 artículos (AHCB Crides originals, 23 d’Agost de 1452).¹⁷³⁵

EL COMERCIO CON OTROS PAISES:

Comercio con el resto de la Península

El contexto sociopolítico de la Península, como ya se ha visto en la sección de historia, se debatía entre cinco centros de poder básicos: Aragón, Castilla, Portugal, Navarra y Granada.

Cataluña por aquel entonces se estableció como un potente centro de entrada de productos extranjeros a la Península. Especies, telas y esclavos llegaban a estos diferentes reinos desde el extranjero pasando por las importantes rutas comerciales que cruzaban desde Barcelona hacia ciudades como Zaragoza. En 1434 las sedas italianas ya disponían de rutas y clientes fijos, incluso de italianos instalados de forma fija en Barcelona para trabajar en su redistribución en la Península.

¹⁷³⁵ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 310-331.

A nivel peninsular el reino de Aragón se establecería como un centro consumidor de brocados y damascos italianos. El reino de Granada se convertiría en un fuerte de los genoveses, eternos enemigos de los comerciantes catalanes.

Castilla, dados sus problemas políticos, tampoco se estableció como una de las zonas de mayor movimiento comercial hasta bien avanzado el siglo. La gran sorpresa del siglo sería Valencia, que se establecería como un enclave competidor de la economía de Barcelona, llegando a superarla, en lo que a producción de seda y comercio se entiende. Cataluña compraba desde cueros *corretgers* para correas, hasta *cinyells*, bolsas de seda ya elaboradas, tejidos de seda para intercambiarlos por telas lujosas en Flandes, incluso capullos de seda procedentes de Xàtiva para la elaboración de velos finos en Barcelona.¹⁷³⁶

Pese a que Barcelona era el centro financiero dirigente del momento, Valencia y Mallorca se establecieron primero como plazas operativas desde las que salían los barcos en dirección a Zagreb, Italia, Flandes y Sevilla. Pero con el tiempo, Valencia terminó por beneficiarse de la restricción del comercio catalán con levante y de la subsiguiente transformación de los trayectos comerciales. El hecho de que la ciudad de Valencia permitiera a los artesanos extranjeros establecerse potenció tremendamente su industria entrando en una carrera productiva y comercial que la hizo evolucionar desde mediados del siglo XV y que llegado el siglo XVI ya la había consolidado con una cómoda posición financiera dentro de los circuitos de comercio internacionales.¹⁷³⁷

Valencia se expansionó dentro de la península eclipsando a Cataluña a finales de siglo, sus estudiantes asistían a las universidades del sur de Francia y del norte de Italia, pero la potencia castellana también la eclipsaría con el tiempo, al igual que sucedió con Cataluña.¹⁷³⁸

Comercio con los Países Bajos y Inglaterra

El comercio con la parte norte de Europa se centró en traer tejidos lujosos de parte de esos territorios. Los paños humildes no serán prácticamente importados, por la simple razón de que ciudades como Barcelona ya producían este tipo de materia prima básica, incluso llegando a imitar la producción de algunos tipos específicos de telas

¹⁷³⁶ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 13-36.

¹⁷³⁷ IGUAL, 1992, p. 84-116.

¹⁷³⁸ CRUSELLES GÓMEZ, MARIA. "Los juristas valencianos en la Italia renacentista. Estudiantes y cortesanos: València i la Mediterrania Medieval", *Revista d'Història medieval*, (Valencia) 3, (1992), Universitat de València, p. 143, 151.

como los *vervins*, un tejido que se llegará a producir idénticamente en nuestras tierras. Las importaciones traerán durante todo el siglo a Cataluña telas de Werviq, Courtrai, trapos de Malines, Lierre, materiales traídos desde Brabante, Holanda, Alemania junto con hilos (siendo los de Audenarde los más buscados) y pieles.

Los mercaderes, comerciantes y artesanos del norte tardarán más en llegar a Cataluña que sus propias producciones. Hasta 1452 no tenemos noticias del primer mercader procedente de Flandes, Cupón Boloch, o el primer fabricante de tapines de la zona.

Respecto a Inglaterra y las Islas no empezarán a traer a tierras catalanas sus famosas lanas hasta mediados de siglo prácticamente. Se introduce su producción por primera vez el 1439 y a partir de entonces las importaciones no cesarán, aportando incluso sayas ya elaboradas y lanas también procedentes de Irlanda.¹⁷³⁹

Comercio con Italia

Ya desde principios de siglo debemos decir que las sederías italianas no tenían rival en toda Europa y el Mediterráneo, produciendo realmente telas insustituibles dentro del comercio base de telas. Tanto es así que algunos autores no dudan en afirmar que el sueño grecorromano en realidad acabó siendo cumplido por genoveses y pisanos.¹⁷⁴⁰

En lo que respecta a Cataluña su producción de materiales textiles base era lo suficientemente buena como para que únicamente buscara en el extranjero productos de lujo fino. A este respecto las principales zonas que proveían a Cataluña con este tipo de materiales eran Venecia, la zona de la Toscana – con el eje Pisa-Florenxia- y finalmente Génova y su Riviera. En Pisa por ejemplo había una colonia catalana bien establecida por aquel entonces.¹⁷⁴¹

La zona de Venecia y el Adriático eran clientes de la lana catalana y los mercaderes importaban de vuelta desde allí muchas materias tintóreas. Este tipo de comercio se activó especialmente a partir del tercer decenio del siglo XV. Pisa, que alimentaba la industria florentina de la lana, bebía de las exportaciones catalanas. Los

¹⁷³⁹ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 55-62.

¹⁷⁴⁰ RUIZ DOMÈNEC, JOSE ENRIQUE. “Significación del Mediterráneo en la edad media, primer fragmento: cuestiones de lectura”. *València i la Mediterrània Medieval, Revista d’Història medieval*, (Valencia), 3, (1992), p. 18.

¹⁷⁴¹ TANGHERONI, MARCO. “Transporti navali e commercio maritimo nell’Italia del Quattrocento” *València i la Mediterrània Medieval, Revista d’Història medieval*, (Valencia) 3, (1992), p. 40.

barcos catalanes volvían cargados de vuelta con piel de topo, cáñamo, sedas, telas de Florencia, hilos de oro, etc. Toda una estructura comercial que era más compleja que la que se tenía con otros lugares del mediterráneo como Liguria.¹⁷⁴²

Lombardía era una zona donde proliferaba el intercambio de valiosos *fustanys* y *merceries* de Milán. Para el siglo XV la familia Bertran, judíos conversos y mercaderes tradicionalmente establecidos a medio camino entre Valencia y Mallorca, será la primera en ampliar sus grandes comercios con estas regiones. Enviarán a uno de sus hijos a vivir allí, Jaume de València, que no sólo no perderá el contacto con las tierras catalanas, sino que enviará a su hijo a establecer el negocio en Barcelona, ya que en la documentación lo encontramos como ciudadano establecido de la ciudad.

La admirada Florencia era por aquel entonces conocida no sólo por sus artistas sino también por sus producciones textiles de inimitable calidad. Barcelona se establecerá sobretodo como el puerto de entrada a Europa para este tipo de mercancías, un lugar de paso, aunque las clases dirigentes de la ciudad rápidamente cultivaron el gusto por los terciopelos y el aceituní florentino. En general los productos italianos eran extremadamente valorados, en especial sus sedas, que no tenían rival. Tanto es así que ya en la temprana fecha de 1422 la constitución *Havens a Cor*, promulgada por las cortes, establecía claramente el excesivo comercio de semejantes productos como un peligro directo para las producciones catalanas.¹⁷⁴³

Mediterráneo medio

En el Mediterráneo medio pueden comprenderse zonas como el reino de Nápoles, con el que Cataluña intercambiaba algodón y sedas, Cerdeña, de donde procedían unas telas elaboradas con fibras vegetales como el conocido “lino de Alger”, o la zona costera del África septentrional, territorio de “infielos”, con puertos desde donde se importó oro subsahariano a gran escala.¹⁷⁴⁴

La ruta ya estaba establecida durante el siglo XIV. Por el mar Tirreno los catalanes llevaban productos textiles a Nápoles, uno de los lugares más poblados de Europa y con más consumidores, siguiendo después a Pisa, Génova y Savona, y

¹⁷⁴² TANGHERONI, 1992, p. 41.

¹⁷⁴³ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 63-75.

¹⁷⁴⁴ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 99-113.

finalmente pasando por Marsella a su regreso. Generalmente se exportaba lana y se traía de vuelta seda.¹⁷⁴⁵

A partir de la conquista de Nápoles por parte de Alfonso V de Aragón en 1443, la reina María redactó una carta en la que pedía especialmente que se reorganizara el comercio y que los materiales se trajeran desde allí y no de otras zonas.¹⁷⁴⁶

Ultramar

Mientras hablamos del Mediterráneo no podemos olvidar las zonas de ultramar, aquellas más alejadas, que no por ser lejanas e “infieles” estaban desprovistas de comerciantes y diplomáticos catalanes. De la zona egea se importaban desde telas hasta vestidos ya confeccionados. Por otra parte, Siria y Egipto eran una fuente muy importante de telas apreciadas como las *cotonines* de Damasco o Alejandría, tejidos finos de lino, incluso de materias primas para la elaboración de telas en tierras propias como eran el algodón sirio o egipcio.¹⁷⁴⁷

Coulon habla ampliamente de esta relación con ultramar. Las naves catalanas del siglo XV, que se diferenciaban de las del siglo anterior tanto en su tonelaje como en sus medidas más reducidas, llegaban hasta aquellas costas gracias a los acuerdos de comercio que habían hecho los reyes catalanes con los monarcas mamelucos. Esta fructífera relación de negocios que se había extendido desde 1296 hasta aquel entonces se vio rota por Alfonso el Magnánimo, quien impuso tasas a las mercancías.¹⁷⁴⁸ A las tierras de ultramar se exportaban mayoritariamente mercancías preciosas como plata, en forma de lingotes, monedas, y corales, cuya extracción en las costas catalanas no llegaría más allá de la guerra civil.

La gran mayoría de los comerciantes que invertían capital en negocios con estas tierras fueron mayoritariamente los establecidos en Barcelona. Tampoco la comunidad de catalanes que se establecieron en Siria y Egipto fue tan grande como la de genoveses y venecianos, pero al pensar en ello se debe tener en cuenta que estos estaban relativamente más cerca de semejantes destinos.¹⁷⁴⁹ Los catalanes crearon un consulado mercantil en Damasco, monopolizando el comercio con Túnez, Bujía y Tramacén.¹⁷⁵⁰

¹⁷⁴⁵ MARTÍNEZ, 1989, p. 12, 13.

¹⁷⁴⁶ TANGHERONI, 1992, p. 42.

¹⁷⁴⁷ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 129-131.

¹⁷⁴⁸ COULON, 2005, p. 167.

¹⁷⁴⁹ COULON, 2005, p. 169, 170.

¹⁷⁵⁰ MARTÍNEZ, 1989, p. 13.

Comercio con otros lugares

Los catalanes también establecieron comercio con tierras de la zona del centro de Europa. Las producciones de las zonas del Ródano, Saona y las tierras del este podían encontrarse en los mercados barceloneses del momento.

Hasta principios de siglo buena parte de estas producciones pasaban por el Languedoc en dirección a Barcelona. La documentación nos habla por ejemplo de *draps francesos*, *fustanys*, pieles, *folraduras*, cáñamo en hilo, terciopelos de seda procedentes del Midi francés. Se encargaban por aquel entonces los famosos bordados de Saint-Flor procedentes de Aversa, las telas *Borg* procedentes de Bourg-en-Bresse, o las procedentes de Constanza.

Llegada la década de 1420 la mitad de las importaciones marítimas que venían de la costa mediterránea tenían como procedencia principal Alemania y Saboya. Telas de lino, cáñamos y *fustanys* alemanes y lombardos transitaban por las calles barcelonesas del momento estableciéndose como productos con la capacidad de hacer frente hasta cierto grado a las más que preponderantes producciones italianas.¹⁷⁵¹

LA EVOLUCIÓN ECONÓMICA DEL SIGLO Y LA CRISIS. Un breve resumen de las circunstancias catalanas en el contexto europeo.

Muchos son, y cada vez más, los historiadores que examinan el término “crisis” aplicado al siglo XV con una gran cantidad de dudas. Lo cierto es que como nos menciona Carrère, en una época de supuesto desplome económico catalán y pese a la preponderancia de Castilla, solamente en los archivos notariales se hallan más de 4.000 registros de la actividad de mercaderes y comerciantes.¹⁷⁵² El supuesto declive entre 1330 y 1430 se desestima, entre otras cosas, porque se puede hallar en los archivos una clara muestra de una creciente inversión en la construcción de navíos entre las décadas de 1360 y 1370, por ejemplo.¹⁷⁵³ De 1420 a 1430 se vivieron dificultades económicas duras en Cataluña, pero son muchos los que aseguran que tampoco fueron catastróficas. En realidad, esa década sirvió para gestar la verdadera crisis que vendría más adelante.

¹⁷⁵¹ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 45-46.

¹⁷⁵² CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 6.

¹⁷⁵³ COULON, 2005, p. 165.

En 1425, después de una época de dificultades, parece que la situación se reestablece hasta cierto punto. Alfonso el Magnánimo no ayudó económicamente al país ya que rompió las relaciones diplomáticas a nivel mediterráneo y declaró la guerra contra Marsella, Génova, Florencia y Nápoles, incluso contra Castilla. Si bien es cierto que la guerra no se produjo en tierras catalanas sí se produjo en sus mares, con lo que el comercio se resintió notablemente. Los barcos mercaderes se tornaron en militares y además el rey pidió subsidios a las cortes, lo que agravó aún más la situación.¹⁷⁵⁴

Con el tiempo llegaría un programa realmente serio de proteccionismo industrial llamado *Mutatis Mutandis*, que pese a tener precedentes como la legislación del conocido *Havens de cors* el 1422, se establecería como un precedente de las disputas entre la *Busca* y la *Biga*. Este tipo de medidas, aparte de acrecentar los roces entre los *ciutadans honrats* y la *Busca*, promovió que los catalanes vistiesen telas del país, iniciando un movimiento para promover la mejora de la producción textil del país.¹⁷⁵⁵

A partir de 1438 se relanzará la producción textil catalana, resucitando antiguas maneras de producción y estableciendo algunas nuevas. Entre los tejidos de lujo se hallan los trabajos en tapicería y las sedas, entre los trabajos de semi-lujo las telas finas en general y entre los de consumo más corriente la producción de *fustanys*.¹⁷⁵⁶

En general esta producción local nueva perjudicó a los comerciantes importadores, aunque tampoco por mucho tiempo, ya que también encontramos quejas, fechadas en 1456, en las que los menestrales textiles advierten al rey que este tipo de prohibiciones se habían aplicado o respetados únicamente durante los tres o cuatro años posteriores a su promulgación.¹⁷⁵⁷

A modo de resumen podemos concluir que el proteccionismo catalán, pese a no impedir la entrada de producciones extranjeras en el grado que se deseaba, sí promovió un resurgimiento de la producción textil que benefició en general a un país que estaba necesitado de una mayor ocupación laboral. Pese a todo y lamentablemente, esto no frenó la terrible crisis socio política que se cernía en el horizonte y que desatará una de las guerras civiles más largas que ha visto Cataluña.

¹⁷⁵⁴ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 146-242.

¹⁷⁵⁵ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p.256-259

¹⁷⁵⁶ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 297.

¹⁷⁵⁷ CARRÈRE, Vol. II, 1977, p. 258.

Los mercaderes, las telas italianas y procedencia de las telas en la Cataluña del momento

La permeabilidad de Cataluña a las modas italianas también se puede ver a través de los informes conservados en los archivos sobre los mercaderes catalanes del momento. Muchos de ellos comerciaban con telas italianas con frecuencia e incluso tenían una segunda residencia en aquellas tierras para gestionar sus negocios. Maciá Catalá, por ejemplo, poseía muchas mercaderías relacionadas con la lana, procedente de Aragón, Mallorca, Inglaterra, Sicilia, Niza y *draps de la terra* elaborados con lino.

Entre otros mercaderes que establecieron relación con Italia tenemos a Pere Marquet, con largas estancias en Sicilia según los documentos; Andreu Figuerola, que murió allí; Arnau Salavert, que redactó su testamento en aquella isla; Antoni Salavert, sobrino del anterior, al que también se le relaciona con esas costas.¹⁷⁵⁸

6.4.6 BREVE COMPARATIVA CON LA INDUSTRIA DE LA VECINA CASTILLA

A continuación, se establecen unas breves comparativas con el reino de Castilla para establecer las particularidades que definieron Cataluña como un territorio diferenciado durante todo el siglo XV. Durante el siglo XIV se produjo una transformación del mercado de lanas inglés. Por parte de las instituciones hubo un mayor apoyo a la industria nacional, que se introdujo en el mercado especulativo de las lanas, así que finalmente se modificó la actividad de los productores en esa dirección. También en Castilla los paños caros tuvieron un grupo restringido de clientela. Pese a toda esta restricción, al igual que en Cataluña, era más poderosas las razones sociales que las económicas. Fue un momento en que los menestrales despegaron en su interés asociativo y buscaron el reconocimiento social de su trabajo amparado por la protección de los reyes. En el siglo XV se produjo una coyuntura favorable para el cambio de la producción castellana. El poder adquisitivo aumentó entre la población y la fabricación de paños baratos aumentó. El consumo aristocrático bajó y las clases medias comenzaron a ser el principal cliente. Este cambio vino dado por el aumento de la población en las ciudades y por el incremento de las rentas entre campesinos y artesanos.

¹⁷⁵⁸ AURELL I CARDONA, 1996, p. 101-104.

Los periodos de prosperidad de la corona castellana en lo que se refiere a economía fueron principalmente los de 1420 a 1430, y de 1455 a 1465. En general el crecimiento demográfico ayudó al impulso de la agricultura. Esa producción rural se convirtió en un pilar importante que ayudó al despegue de la producción, que se concentraba en las ciudades en manos del patriciado y de las oligarquías urbanas.

Castilla también vivió un periodo de miedo y prohibición de las importaciones de las telas extranjeras a través del proteccionismo y de la posterior promoción de la fabricación en tierras propias, que duraría hasta los tiempos de los Reyes Católicos. Ya en 1500 las Ordenanzas de Granada continuaban prohibiendo la importación de paños extranjeros, estableciendo políticas que protegían a los gremios y ayudaban al ciudadano medio que trabajaba en industria.¹⁷⁵⁹ La industria de la seda también vivió un cierto periodo de oro en estas tierras, pues los nobles eran conscientes de que su uso ponía de relieve su noble condición y los burgueses sabían que manifestaba su poder adquisitivo. Tanto se generalizó su uso que las cortes protestaron al respecto.

Las reglamentaciones para una búsqueda de la calidad de la producción fueron una constante durante todo el siglo de la que nos hablan documentos como las Ordenanzas de Tejedores, de 1464 y las documentaciones sobre precios y salarios de 1462.

Antes del siglo XV la producción castellana en general había sido escasa y siempre estuvo a la sombra de las producciones catalanas, tanto en cantidad como en calidad. Las prohibiciones fueron en la misma dirección de las catalanas en aspectos como la obligación de dejar los paños antes y después de su producción.¹⁷⁶⁰

Las exportaciones del reino de Castilla durante el siglo XV se orientaron hacia el comercio atlántico de telas, sobre todo a través del puerto de Sevilla, que creció a razón de ello. Por los puertos de la zona cantábrica entraban telas procedentes de Flandes, del norte de Francia e Inglaterra. En realidad, la zona, cuando todavía era dominada por los árabes, ya era apreciada por sus escalas a nivel comercial: los genoveses tenían en Málaga uno de sus puertos predilectos, hacían también escala en Cádiz cuando salían de San Lúcar de Barrameda. Los grandes enemigos del apogeo marítimo de Castilla en este caso fueron los portugueses. Sus barcos tuvieron que replegarse para hacerle frente.¹⁷⁶¹

¹⁷⁵⁹ IRADIEL, 1974, p. 132.

¹⁷⁶⁰ IRADIEL, 1974, p. 17-127.

¹⁷⁶¹ MARTÍNEZ, 1989, p. 10, 11.

En resumen, la producción textil castellana se concentraría en Granada y Toledo como principales lugares de creación de sedas, y Medina del Campo, Segovia y Granada como principales lugares de producción de paños de lana.¹⁷⁶²

¹⁷⁶² ALBIZUA HUARTE, ENRIQUETA. “El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia.”, en *Breve historia del traje y la moda* (dir. James Laver). Ed Cátedra, Madrid, 2003, p. 313.

6.5. ELABORACIÓN DE LAS PRENDAS

La elaboración de las prendas medievales es un apartado que, aunque breve es de obligada mención, ya que tanto la producción de las telas como la variedad de las cualidades de estas eran completamente diferentes que en la actualidad. El ancho de las telas que se fabricaban en el siglo XV, mucho más reducido que las que se realizan hoy en día, acababa afectando la forma en la que se cosían los vestidos, y por tanto su aspecto final.

El ancho actual de las telas fabricadas, de un metro y medio en la mayoría de ocasiones, permite a los sastres elaborar una falda de vuelo totalmente circular hasta los pies únicamente con dos piezas de tela cosidas, a veces incluso menos, pues la amplitud del material ya proporciona el largo de la cintura hasta los pies.

Cuando vemos el análisis del corte de un vestido de dama noble, como el elaborado por Naomi Tarrant, podemos apreciar que difícilmente fue así en el siglo XV:



En la imagen se analizan las costuras de un vestido de María de Hungría realizado en 1525. Puede verse que se cortaba al bias, pero también que la anchura y el largo de la falda son fruto de la previa unificación de diferentes cuadrados de tela. Es pues deducible que para aquella época las piezas de tela no tuvieran la dimensión de la actualidad, pues de haber sido así se apreciaría una mayor anchura de las piezas de

¹⁷⁶³ TARRANT, NAOMI. *The development of Costume*. National Museums of Scotland, Edimburg, 2000, p. 55.

patrón en una parte del vestido en la cual es aconsejable usar cuantas menos costuras mejor.

Otro buen ejemplo de este tipo de patrón lo vemos en una saya de la reina Leonor de Castilla, del siglo XIII:



La rigidez natural de las telas hace entrever los problemas de llevar o estrechar prendas de esta magnitud. En este caso en particular el cierre se encontraba únicamente a un lado del vestido, y se ligaba con cintas.



Detalle del cierre

Otro buen ejemplo es un pellote de Leonor de Aragón (1241-1290), que se conserva en el Museo de Telas Medievales de Burgos.



Si estudiamos los patrones de ambas piezas podemos apreciar que el tamaño de las partes del vestido no se diferencia tanto:

¹⁷⁶⁴ <https://es.pinterest.com/pin/160511174194888819/>

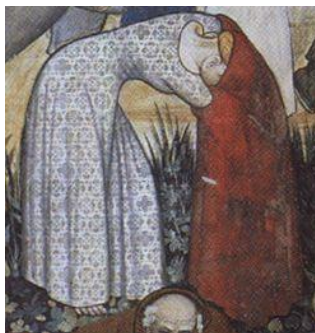
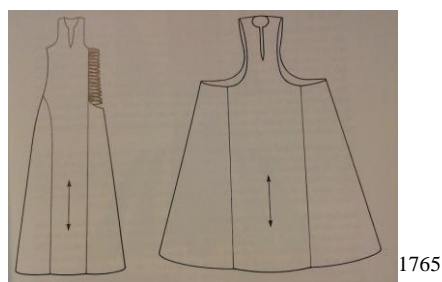


Figura de una pintura al fresco del castillo de Mantua, elaborada entorno a 1411, en el que podemos ver una dama quitándose una prenda de ropa.

Una de las innovaciones del siglo XV fue el uso del tejido de punto, que no únicamente se usaba para elaborar las medias y algunas partes específicas de los trajes, sino que también pasó a colocarse incluso en los tocados, como por ejemplo en las *gandallas* o redes catalanas.¹⁷⁶⁶ Parece ser que su aplicación en la moda del momento no pasó de esas partes. Ahorraron a los sastres la pesada elaboración de calzas a hechas a medida, tanto a damas como a caballeros, pero los vestidos de corte se seguirán elaborando con telas rígidas, que facilitarán su encorsetamiento.

El patrón, sencillo en esencia, no cambiaría prácticamente lo largo del siglo. La prenda de una noble se diferenciaba ciertamente en la calidad de los tejidos con los usados por los más pobres, ya que éstos generalmente vestían prendas de ropa elaborada a mano en casa, muy ajena a las modas del momento.¹⁷⁶⁷

Las diferencias que se establecieron entre los trajes de los nobles y otras clases sociales no fueron los patrones, que en el fondo eran idénticos, sino la calidad de las telas y sobre todo los teñidos de estas mismas.¹⁷⁶⁸ Lo más valorado en ellas era las joyas y los adornos que las recorrían. Es fácil ver en las imágenes que este tipo de corte sencillo en realidad favorecía el lucimiento de la calidad de la tela.

¹⁷⁶⁵ TARRANT, 2000, p. 45.

¹⁷⁶⁶ HOYOS SAINZ, 1953, p. 128.

¹⁷⁶⁷ SIGÜENZA, 1998, p. 359.

¹⁷⁶⁸ SIGÜENZA, 1998, p. 355.

EL CUIDADO DE LAS PRENDAS:

Se cuidaba de las prendas, cualesquiera que fuera su valor, para que estas tuvieran un olor agradable, así como un aspecto aceptable. Francesc Eiximenis nos da ciertas ideas al respecto:

“Posar, emperò, vestedures en preciosos fusts, axí con sivrés o semblans, qui han bona odor, per conservar-les de tinya o de arnes, no és peccat, car la entenció no és carnal ne mala.”¹⁷⁶⁹

Parece que puede deducirse que las vestiduras se colgaban en apoyos de diferentes tipos de maderas olorosas para que absorbieran el aroma.

LOS VESTIDOS YA ELABORADOS:

Durante el siglo XV también hubo una producción de prendas ya elaboradas para el mercado, que se vendían, aunque en una proporción incomparablemente menor que en la actualidad, cuando la prenda hecha a medida casi ha desaparecido. Los vestidos ya realizados también se exportaron, incluso desde Barcelona.¹⁷⁷⁰

LOS SASTRES EN CATALUÑA:

En lugares como Barcelona había sastres que estaban especializados únicamente en la elaboración de jubones y calzas. Este tipo de oficio, como muchos otros, dependía de su representación en el *Consell de Cent* de Barcelona. A este respecto, como ya se ha comentado, la presencia de sastres, así como la de zapateros, era importante.

El oficio de sastrero estuvo entre los más lucrativos del momento. Prueba de ello es no solamente el número elevado de inmigrantes que se instalaron en la ciudad para ejercerlo, sino también el hecho de que estos artesanos trabajaban con materiales y telas de su propiedad. Entre 1388 y 1462 se encuentran en la documentación hasta treinta y cuatro nombres de sastres extranjeros dedicados a la elaboración de jubones y trece zapateros, con lo que podemos hacernos una idea de la amplitud de su llegada.

Entre los lugares de origen se encuentran artesanos procedentes de Holanda y Alemania, súbditos del rey de Borgoña en realidad, que llegaron a Cataluña para trabajar sus telas borgoñesas con trabajos específicamente flamencos. También otros llegados desde Francia meridional, Bretaña, Saboya, Auvernia o incluso Andalucía.

¹⁷⁶⁹ EIXIMENIS, vol. II, 1981, p. 383.

¹⁷⁷⁰ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 400.

Todos estos maestros foráneos debían someterse a exámenes, elaborados por los *consellers*, para demostrar si eran aptos y disponían de la pericia adecuada para desarrollar su oficio. También se les exigían unas comisiones generosas, que les permitían el derecho de entrada al país. Una vez instalados vivirían gracias al ampliamente implantado sistema de encargos, suficientemente lucrativo como para que la cofradía de los sastres fuera una de las más ricas de la ciudad.¹⁷⁷¹

¹⁷⁷¹ CARRÈRE, Vol. I, 1977, p. 400.

6.6. EVOLUCIÓN DE LA MODA DURANTE EL TRASCURSO DEL SIGLO XV

LA INDUMENTARIA CIVIL DEL SIGLO XV

Cada una de las tendencias de la moda, sea cual sea el período, responde a unas líneas generales que son físicas, plásticas, y que plasman de forma tridimensional sobre el ropaje de la gente tanto los gustos como la filosofía y la moralidad del momento.

Para iniciar una aproximación adecuada se ha de comprender que la moda de la alta Edad Media europea correspondía a un período dominado fuertemente por la religión. Esta característica se mostró en un uso parco o casi nulo de la silueta humana, relegada a un plano carnal que debía eliminarse.

Con la llegada del humanismo y sus ideas, en el siglo XIV se experimentó un cambio de canon estético muy importante en lo que a moda respecta. La tendencia se impondrá en los cortes anchos para las mujeres, que promovían que pareciesen estar embarazadas gracias a los innumerables pliegues de los vestidos; y en los cortes entallados para los hombres, que comenzarán a mostrar las piernas a través de estrechas calzas, potenciando el torso y los hombros, y exagerándolos hasta puntos extremos.

Los tipos de prenda en función de su colocación sobre el cuerpo no cambiarán a lo largo del siglo:

- Ropa interior
- Ropa “a cuerpo” (la que se colocaba sobre la interior, entrando aquí toda la tipología de vestidos)
- Piezas de “cubrir” (las de abrigo)
- Complementos: será en esta parte de la indumentaria donde se hallarán las peculiaridades territoriales más diferenciadas.¹⁷⁷²

Como ya se ha dicho, el siglo XIV volverá a revalorizar el cuerpo, que hasta el momento había sido escondido bajo innumerables capas de tela como algo vergonzoso.¹⁷⁷³ En cambio, y más allá de la naturalidad, la moda del siglo XV

¹⁷⁷² MATA, 1993, p. 98.

¹⁷⁷³ TOUSSAINT-SAMAT, Vol. I, 1994, p. 114.

comenzará un camino hacia la deformación de las formas del cuerpo.¹⁷⁷⁴ Verá su clímax en la moda renacentista, que no imitará claramente de los conceptos estéticos clásicos que vemos plasmados en los cuadros y el arte en general.

Durante las primeras décadas del siglo XV puede percibirse la influencia de la moda francesa en la indumentaria catalana. Entre la década de los 30 y de los 50 se colocaba sobre los vestidos un cinturón bajo el pecho que formaba unos pliegues verticales pequeños y trabajados. Esto, sumado a la búsqueda del efecto de los hombros caídos, producía como resultado una figura alargada, alta y esbelta.

A partir de mediados del siglo XV el torso se alargará con la bajada del nivel del cinturón y su forma se abombará, hundiéndose hacia atrás la cintura. Es el momento de la llegada de la moda borgoñesa, así que la línea de los hombros en vez de ser caída se acentuará, tanto con brahones (las hombreras del momento), como añadiendo fruncidos. Es así como la moda peninsular se aleja de la estética de figura menuda de torso estrecho del resto de Europa.

Los años previos a la década de los 60 los pliegues anchos se colocarán por delante y por la espalda, y los hombros irán recobrando su forma original. Hacia finales de siglo el torso se alisará y el talle se ajustará, envarado, mostrando a través del escote, cuadrado o en pico, las primeras clases de gorguera. La falda seguirá estando fruncida en la cintura y se iniciará la moda de enseñar a través de los escotes y los cortes en las mangas las prendas interiores, como el cos o la camisa.

En general lo que sí veremos es una clara tendencia a marcar la cintura femenina en la búsqueda de una impresión de delgadez. Estefanía se desmaya en la novela *Tirant lo Blanc* y la razón que se da es:

“- Per ço com portaba la gonella massa estreta.”¹⁷⁷⁵

En resumen, las influencias principales de la moda catalana en el siglo XV fueron en primer lugar la recibida de Francia (hasta mediados de siglo), seguida por la de las cortes de Flandes y Borgoña de 1450 a 1470, aproximadamente, mientras que durante los últimos treinta años del siglo el influjo provendría de Italia. Estos ascendientes, que analizaremos más en detalle en apartados individuales, establecieron unos cánones propios:

¹⁷⁷⁴ FABREGAT, 1988, p. 42.

¹⁷⁷⁵ MARTORELL, Vol. I, 1984, p. 404.

- Cánones franceses: la esbeltez de las figuras comienza a promoverse, se coloca el cinturón casi bajo el pecho y los brazos se muestran ceñidos hasta los hombros y el torso. Sólo al final la moda se solapará con la siguiente y comenzarán a buscarse efectos en los pliegues verticales.
- Cánones de Borgoña: la esbeltez de la figura y el alargamiento de ésta llegan a su máxima expresión. Lo cual se mostrará en los pliegues regularmente repartidos a lo largo de la cintura del vestido, en la moda de ambos sexos, cuya caída hace visualmente más altas a las personas.
- Cánones italianos: se abandona la moda de los pliegues y se establecerán unos torsos lisos con faldas de amplio vuelo, a partir de 1470. Se simplificará el corte y se elaborará una silueta más natural.¹⁷⁷⁶ Este tipo de moda entrará en la corona de Aragón a la altura de la mitad de siglo, con las mangas acuchilladas,¹⁷⁷⁷ y posteriormente se esparcirán al resto de la Península.

EVOLUCIÓN DE LA SILUETA Y LOS DETALLES

A inicios del siglo XV se inicia una clara diferenciación de los sexos a través de la ropa y con ello lo que actualmente conocemos como “moda”, en todas sus facetas de evolución y tendencias.

Parece ser que una de las características transversales a lo largo del siglo en la silueta femenina fue la búsqueda de un tallo fino y un escote amplio. Los moralistas de la época, escandalizados, así lo atestiguan:

“... E lo tayll d'aquestes vestidures serà lo pus orat qui-s puxa trobar: car serà als pits ample, perquè puxen gran part de lur cors ensenyar, e-l mig estret tant que és maravella cant la estretura no les trenca o les fa esclaffar (nota: esclatar)...”¹⁷⁷⁸

El siglo XV

La centuria dispone de un carácter totalmente particular y excepcional en lo que se refiere al diseño y la apariencia generalizada de la moda. A rasgos generales se puede

¹⁷⁷⁶ BERNIS, 1959, p. 10-11.

¹⁷⁷⁷ SIGÜENZA, 1998, p. 358.

¹⁷⁷⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

decir que las modas catalanas repitieron los modelos que ya se habían impuesto en el siglo XIV, acrecentándolos y expandiéndolos en general. En general las formas del siglo XV tuvieron una tendencia a la elegancia y la esbeltez. Los diseños más preponderantes en tierras catalanas se decantaron por elaboraciones estudiadas y artificiosas que se centraban en destacar ciertas partes del cuerpo, borrando otras.¹⁷⁷⁹ Se impondrían ya para siempre tres aspectos clave que marcarían la moda en adelante:

- Los trajes de cintura marcada.
- Los jubones separados de la falda.
- El acortamiento de las prendas exteriores.¹⁷⁸⁰

1400

- La silueta femenina resalta las caderas y la cintura a través de vestidos entallados y caídos.
- Los hombros y el escote quedan resaltados a través de escotes redondos.
- La influencia de la moda masculina en la femenina se dejó ver en escotes de cuello alto pero que eran abiertos, las mangas ahuecadas y los gruesos rebordes de piel.

1420

- Aparece la moda de los *mantonets* y se extiende de forma generalizada entre las mujeres de la corona catalano-aragonesa.

1440

- Se forma una nueva silueta estilizada que levanta la cintura más arriba del lugar natural, para destacar el vientre, a través de pliegues perfectamente repartidos gracias al cinturón o a las puntas de metal.

1450

- A mediados de siglo se suma a lo anterior un talle alto y hundido. Se mantuvieron los pliegues (en realidad se mantendrían hasta 1480), pero se aumentó el abombamiento del pecho.

¹⁷⁷⁹ SIGÜENZA, 1998, p. 355.

¹⁷⁸⁰ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 85.

- Esta silueta recordaba o imitaba con pocas diferencias la silueta masculina, lo que hacía que contrastara con el ideal femenino, casi menudo, anterior.
- Comienzan a entrar a través de la corona de Aragón las modas italianas, como las cuchilladas en las mangas. Estaban abiertas longitudinalmente; a través de ellas se veía la camisa, pero no asomaba por fuera del vestido.
- Las mangas ahuecadas recogidas en la muñeca pasan de moda.
- Los *mantonets* pasan de moda.

1455

- Aparecen las mangas con tela de camisa transparente. Este tipo de moda es el germen de las mangas de camisa de boca ancha sobresaliendo ampliamente por los bullones.

1460

- Se rompen las leyes de formas ‘naturales’ en los vestidos y se cambian las proporciones.
- Aparecerán las mangas abiertas, de claro origen italiano, que en la Península se desarrollaron con más originalidad y variedad, plasmada en las mangas abollonadas, los manguitos etc.

1467

- Aparece la moda de los escotes redondeados y pequeños acompañados de gorgueras.

1468

- Se inicia la moda del verdugado, que producirá que la silueta femenina esté al margen de las modas extranjeras al menos hasta la década de 1490, llegando a influir en otros países.

1470:

- Llega la moda del talle largo y envarado.
- Llega la moda de los cuellos en pico.

- Las mangas de camisa comienzan a asomar en bullones pequeños, pero en gran número.
- Apogeo de la moda de ensanchar los hombros.
- El último ejemplo de este tipo de moda lo encontramos en la isla de Mallorca, en la Virgen de la Misericordia de la parroquia de la Selva, en 1479.

1475

- Empieza la moda de enseñar las mangas de la camisa a través de la *gonella* y el brial.

1477

- Las mangas de briales y *gonelles*, abiertas en los extremos, muestran bocas de camisa cada vez más anchas.

1480

- La moda de los escotes en pico se mantiene
- Aparece la moda de los escotes cuadrados.
- Persisten los pliegues de los trajes, aunque ya no repartidos por todo el cuerpo, y se comienza a combinar con una figura más larga en el talle, de cintura hundida por detrás.¹⁷⁸¹
- En esta década se ponen de moda los talles lisos, ajustados.
- Las mangas son las que sufrirán mayores cambios: aparecerá un tipo de mangas de *gonella* y brial cortas, que mostrarán otras debajo más anchas de boca y de diferente material o color.
- Aparecerá la moda de enseñar la camisa únicamente por la parte de los hombros.
- El escote además dejará ver el cuello de la camisa y/o la gorguera.
- Las cofias se convierten en el tocado favorito.

¹⁷⁸¹ BERNIS, Vol. II, 1978, p. 76.

1485

- Aparece la moda de los manguitos sobre las mangas de la camisa.

1490

- Se impone la moda de los escotes cuadrados.
- En las mangas abiertas longitudinalmente se ven cada vez menos bullones y mangas más sobresalientes.
- Aparece la moda de la gorguera cerrada hasta el cuello.
- La silueta se abulta en las caderas y el talle se eleva.
- Aparece la moda de las cintas de caderas.

1492

- Aparecen ya generalizadas las aperturas longitudinales con tres bullones.
- 1495 primeros ejemplos de la moda de las ropas o piezas acuchilladas.
- Últimos años del siglo: la silueta cambia, las caderas se abultan, el tallo se hace más alto y la cinta de caderas se coloca caída hacia delante, encima de las caderas abultadas del vestido
- Las mangas se muestran con una boca muy ancha que generalmente se forrará con un reborde de piel

A final del siglo XV la moda ofrece una modalidad propia, que se mostraba a través de un carácter severo y elegante a través de la preponderancia de los colores oscuros y la reducción de los adornos, lo cual le confirió un carácter señorial.¹⁷⁸²

INDUMENTARIA CIVIL DURANTE EL SIGLO XVI: La dirección que tomará la moda al terminar la Edad Media

El estudio de la indumentaria civil catalana del siglo XVI se complica respecto al anterior en diferentes aspectos. Por una parte, los cambios se reflejan en el abandono de ciertas tipologías de prendas bajo-medievales como la *fopa*, pero también se adquieren nuevas, algunas de ellas especialmente interesantes ya que tienen origen morisco. Además, la terminología de la indumentaria experimenta un cambio en los documentos, ya que tiende a castellanizarse en los términos. La nomenclatura de los vestidos se volverá complicada en un contexto en el que una sola pieza podía denominarse con cinco nombres diferentes.

¹⁷⁸² ALBIZUA, 2003, p. 316.

El contexto histórico explica los cambios de tendencia en el siglo XVI. La primera mitad de siglo se ve marcada por la llegada a la corte de reyes flamencos, procedentes del centro de Europa, como Felipe el Hermoso o Carlos V. Asistiremos un cambio sustancial en lo que respecta al estilo, que estará influido de las modas alemanas, adoptando detalles y complementos como los famosos *cuchillados* (aperturas en las prendas que dejaban ver la camisa interior) en un mayor grado.

A mitad de siglo y con la llegada de Felipe II se daría un giro a la promoción de la indumentaria que, dado el absolutismo y el autoritarismo del monarca reinante, sería impuesta de arriba a bajo, de la corte al pueblo. Felipe sería el encargado de idear ese estilo propiamente español del siglo XVI: elegante, severo y rígido, parco en adornos y en colores.¹⁷⁸³

En definitiva, el siglo XVI será el siglo de la moda española, que se impondrá por encima de las demás de forma tan implacable como la expansión del imperio español. La apariencia final de este tipo de indumentaria será de riqueza y dignidad. Las dobles mangas (una ajustada “a la española” y otra superior abierta) se impondrán a partir de 1540 y a partir de 1555 aparecerá la famosa gorguera.¹⁷⁸⁴

Variación de las líneas dominantes

Las variaciones visibles del cambio de siglo vendrían producidas por el uso de las calzas en los hombres y el verdugado en las mujeres. El cambio de líneas que las prendas dibujarían sobre el cuerpo sería notable a través de estos nuevos diseños. También se produjo un progresivo alzamiento de los cuellos y de la camisa, que tendría un efecto directo sobre la posterior moda barroca. La camisa llegó a levantarse tanto que creó una nueva tipología en sí misma: los cuellos de gorguera, esos magníficos cuellos postizos de tela realizados en un volumen tal que acabarían por engrandecerse desorbitadamente en el siglo XVII.

Respecto a los adornos del vestuario, el gusto por la suntuosidad seguirá presente pese a la cascada de legislaciones y pragmáticas que se darán. El oro y la plata seguirán siendo los materiales estrella para los brocados y cenefas. Las mangas continuarán siendo el objeto predilecto de las ornamentaciones, y aumentarán en tipologías como las

¹⁷⁸³ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 116.

¹⁷⁸⁴ FABREGAT, 1988, p. 44.

borrachas, las rodadas, las de media punta o las seguidas. Los bordes de piel dejarán paso a las cenefas y remates en terciopelos con detalles de cordones de seda y torcidos.

El contexto moral y legislativo en la Cataluña del siglo XVI

El siglo XVI experimenta un cambio significativo respecto al XV, ya que aquellos preceptos moralistas medievales –dominados por una religiosidad imperante que buscaba por encima de todo esconder el cuerpo–, desaparecieron. Los pensadores ya no parecen tener la necesidad de criticar las nuevas formas de vestir. En realidad la mayoría de los textos sobre reglamentación de indumentaria serán los legales, como las pragmáticas, que durarán hasta finales de siglo.¹⁷⁸⁵

Las restricciones legales de estos documentos limitaban el uso de colores como el negro, caro y de moda entre la población. Esta tendencia, que ya se había iniciado en el siglo XV, se acentuará, llevando a la prohibición del uso de gramallas y mantos de color negro. Se instaba también a las prostitutas a vestir de acuerdo con la indumentaria que marcaba su condición. Este tipo de exigencias respecto a las prostitutas continuaría en siglos posteriores, incluso se trasladará a las sociedades españolas que se establecieron en el Nuevo Mundo.¹⁷⁸⁶

Otro aspecto a tener en cuenta respecto a la indumentaria discriminatoria es que se aplicará no sólo a las prostitutas, sino a los judíos conversos después de la expulsión de 1492. Cristina Borrau explica que la promulgación de leyes suntuarias, las leyes encaminadas a marcar la diferenciación de clases en base a la fastuosidad de los vestidos, dejaron de promulgarse dada la nueva tipología de señales encaminadas a marcar a personas como los judíos, cuya vigilancia se promovía, así que el siglo XVI será un siglo de pragmáticas, más que de moralistas.¹⁷⁸⁷

¹⁷⁸⁵ PÉREZ BUENO, LUÍS. “De indumentaria española: Pragmáticas del año 1600”, *Archivo Español de Arte* (AEA), 20; 78 (1947) p. 148-155.

¹⁷⁸⁶ CHOCANO MENA, MAGDALENA. “Cultura y vida cotidiana. La América Colonial (1492-1763)”, en *Historia de España. 3er milenio*, Madrid, ed. Síntesis, 2000, p. 49-54.

¹⁷⁸⁷ BORAU, 1992, p. 22.

6.7 INFLUENCIAS EXTRANJERAS

6.7.1 LA INFLUENCIA DE ITALIA Y LA RELACIÓN CON SU CULTURA

La zona mediterránea de la Península destacó desde los inicios de la Edad Media por mirar hacia el otro lado del mar, más específicamente a Italia, con quien siempre tuvo una relación económica, cultural y comercial destacada. La influencia italiana se dará hasta bien entrado el siglo XIX. Se sintió especialmente en Cataluña, Valencia y las Baleares, conectadas a Venecia o Génova a través de las rutas comerciales. Este tipo de influencia llegará a mostrarse hasta en detalles en la elaboración de los trajes tradicionales, como el uso de calzado fino sobre medias negras, que ha llegado hasta la actualidad.¹⁷⁸⁸

Durante el siglo XV el comercio entre la corona catalano-aragonesa e Italia producirá un intercambio que afectará plenamente las modas de ambas regiones. En la década de 1440 casi puede afirmarse que era Cataluña la que imponía sus modas a Italia. Muratori mencionó en sus escritos a unos embajadores venecianos afirmando que iban vestidos a la catalana.¹⁷⁸⁹ De entre todas las relaciones culturales de Cataluña la que mantuvo con Italia fue la más fuerte y la más duradera a lo largo de todo el siglo. Las relaciones se extendieron no solo a la cultura sino también a la sociedad aristocrática.

Podría mencionarse el esparcimiento bidireccional del lulismo: las ideas de Ramón Llull llegaron a Italia a través de lulistas que llegarían a Padua, encabezados por Pere Daguí en 1485. Posteriormente también lulistas italianos llegarían a Cataluña y Mallorca, encabezados por Guido de Nobili y Bartolomeo Gentile. Las ideas de Ramón Llull se esparcieron en un contexto de paz europea que duró desde la invención de la imprenta hasta la llegada del Concilio de Trento.¹⁷⁹⁰

Socialmente podría mencionarse la estrecha relación que se formó a raíz de la

¹⁷⁸⁸ HOYOS SANCHO, 1944, p. 152.

¹⁷⁸⁹ BARADO, 2010, p. 23.

¹⁷⁹⁰ BATLLORI, MIQUEL: *Ocho siglos de Cultura Catalana en Europa*, ed. Círculo de Lectores, 1996, Barcelona, (original 1958), p.32-36.

influencia de Alejandro VI. Muchos son los ejemplos de relaciones establecidas entre la corona de Aragón e Italia, desde la presencia de cortes y reyes en Nápoles -como fue el caso de Alfonso el Magnánimo-, hasta los intercambios de intereses con cortes papales como la de los Borgia, de origen valenciano. Un análisis exhaustivo de todas estas realidades está fuera de lugar en este trabajo, pero sí se puede analizar a modo de ejemplo el caso particular de la relación con la familia Borgia, cuando ésta tuvo en su mano el territorio italiano a través de su acceso al poder pontificio.

Con los Borgia la lengua catalana se establecería en la misma corte papal, siendo usada para elaborar todo tipo de cartas y documentos, incluso en la correspondencia con Fernando el Católico, con quien el papa claramente intentó establecer un parentesco. Todos estos documentos conforman ocho volúmenes de documentación catalana custodiados en el castillo de Sant'Angelo, que actualmente reencuentran en el Archivo Vaticano.

Los hijos de Alejandro VI residieron en Cataluña y trajeron las fastuosidades italianas. El Papa consiguió que Pere Lluís contrajera matrimonio con una prima de Fernando el Católico, María Enríquez, hija de Enrique Enríquez. A su llegada a Barcelona en 1493, Pere Lluís hizo una de las entradas más impactantes que se habían visto en la ciudad. Obviamente encaminada a impresionar a su futura esposa, al príncipe Juan y hasta al mismo rey: la riqueza de sus atuendos no pasaría inadvertida a nadie.

Este matrimonio sería signo y símbolo de la buena relación de la familia Borgia con los reyes. No hay que olvidar que Alejandro VI decretó la bula que permitió el matrimonio de Fernando e Isabel. Pere Lluís serviría a los reyes participando en la guerra de Granada, incluso en la toma de Ronda, lo que le granjeó el favor del rey y el título de *egregios* dado a él y a sus otros hermanos, César, Joan y Jofre.

A la muerte de Pere Lluís, a la temprana edad de 26 años, Joan también sería nombrado duque de Gandía. Se trasladó a Cataluña con órdenes por parte de su padre de servir bien al rey. A su llegada la cantidad de joyas y vestidos que traía únicamente para él y su esposa enseguida levantaron la envidia y las críticas de cuantos les rodeaban. Como si de una gira se tratara, Joan hizo su entrada por Barcelona, donde se iniciaría una serie de festivos y fastuosos recibimientos seguidos por los que le granjearían en Valencia y finalmente en Gandía. Su suegro llegó a criticarle ante la misma corte de Roma, acusándolo de malversación de fondos y vida desarreglada. Estas críticas no dieron fruto ya que el rey deseaba su presencia en la corte castellana.

Esta concesión de privilegios también afectó a su hermano César, que sería nombrado cardenal de Valencia, y a su hermano pequeño Jofre, nombrado príncipe de Esquilache. A su vez, en Italia, Alejandro VI se rodeó de familiares valencianos y catalanes, todos ellos conocidos entre los italianos como *catalani*.¹⁷⁹¹ La figura de María Enríquez definitivamente impulsaría la consolidación del estado señorial de los Borgia en Valencia.¹⁷⁹²

Pastor Zapata atestigua la gran cantidad de información al respecto de las finanzas del Papa gracias al *Libro memorial* de las cuentas de la banca Spannochí, un conjunto de las actividades financieras del papa desde 1488 a 1496. Aparte de esto también puede accederse a los inventarios de la familia, donde no sólo se enumeran muebles y mobiliario sino también las joyas, los paños y demás arreglos textiles.¹⁷⁹³ Una familia de la influencia de los Borgia, en definitiva, dejaría la marca de la moda italiana en tierras catalanas y la marca de la moda catalana en tierras italianas, facilitando un intercambio de modelos atestiguado en la aparición de ciertas modas específicas que se analizan a continuación.

LAS MODAS ITALIANAS:

La moda italiana en la indumentaria se dejaría sentir desde 1470-1480 hasta el final de siglo en toda la Península, pero las primeras tierras en absorberlas y posteriormente esparcirlas fueron las catalanas y valencianas.¹⁷⁹⁴

Italia tenía la particularidad de ser un territorio dividido en estados pequeños, aunados por una organización comercial detallada, junto con una alta cualidad en la tejeduría de seda y un bienestar económico general.¹⁷⁹⁵ Las modas italianas se diferenciarían claramente de las formas estéticas llegadas del norte de Europa, más góticas, con tocados complicados y colocaciones imposibles de velos y mangas ceñidas. Italia se destacaría por los peinados sencillos, de frente afeitada y amplia, y los vestidos de mangas anchas y desbocadas, desmontables para que se viera la camisa. En realidad

¹⁷⁹¹ BATLLORI, 1958, p. 47-70.

¹⁷⁹² PASTOR ZAPATA, JOSÉ LUIS: "Documentación sobre los Borja, duques de Gandía, en los fondos de Osuna del Archivo Nacional (Toledo): 1485-1543", *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians [s.l.]*: (Institut Internacional d'Estudis Borgians), 2009 1988-723X 2009, 2, (2008-2009), p. 192.

¹⁷⁹³ PASTOR, 2009, p. 196.

¹⁷⁹⁴ ALBIZUA, 2003, p. 309-310.

¹⁷⁹⁵ BOUCHER, FRANÇOIS: *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad* (revisión y actualización de la edición precedente a cargo de Yvonne Deslandres; revisión y actualización de esta edición a cargo de S. H. Aufrère), Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p.154.

la invasión de Italia por parte de Carlos VIII introdujo modas francesas en tierras italianas, pero el rey francés se llevó más de lo que trajo.¹⁷⁹⁶ El uso de las telas de seda con bordados y aplicaciones de joyas fue una de sus características principales.¹⁷⁹⁷



Detalle de la Visitación de Giovanni Tornabuoni, en Santa María Novella, Florencia, 1488.

Los venecianos, conocidos por sus extravagancias, se abrieron junto a los milaneses a las influencias alemanas y de los países del este. En Milán predominaron las influencias borgoñonas, francesas y catalanas. Cabe recordar que algunas damas aragonesas fueron casadas con miembros de los Sforza.

Esta influencia de las modas extranjeras hizo que el vestido femenino fuera más exuberante en el norte de Italia. Los diferentes reinos se diferenciaron entre sí produciendo un tipo de modas particulares específicas. A modo de ejemplo puede apreciarse que las mujeres venecianas de finales del siglo XV llevaron vestidos de talle alto y amplio escote, únicamente propios de esas tierras.

En Italia los acuchillados se pusieron de moda entre 1485 y 1490, las mangas ajustadas se vieron sobre la década de 1470 pero cederían ante las mangas anchas y grandiosas llamadas “ducales” en la década de 1490. Las mangas italianas se caracterizaron por su amplitud y longitud excepcional, que podía serlo más que la del vestido en sí.

Las familias tenían problemas de financiación para seguir el ritmo de las innovaciones. El marqués de Mantua tuvo que endeudarse para mantener el cambio de vestuario de su mujer, que mandó elaborar ochenta y cuatro vestidos nuevos en 1491 a causa de su enlace.¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁶ LAVER, 1997 (6ª ed.), p. 76.

¹⁷⁹⁷ BOUCHER, 2009, p. 172-173.

¹⁷⁹⁸ LEVENTON, 2009, p. 104-107.

De todas estas modas la que llegaría con fuerza y para quedarse sería la de las mangas abiertas, a tal nivel que una vez llegada a tierras catalanas tendría una evolución propia, creando modelos peninsulares. Los ejemplos más antiguos de este tipo de tendencia se dieron en Cataluña y son anteriores a 1460. Enseñar la camisa a la altura de 1470 ya era un elemento básico de la moda. A partir de la década de 1480 evolucionarán el diseño y la amplitud de estas aperturas.

A parte de la introducción de modelos, que establece una realidad de diseños visible a través de su representación en la pintura, no debemos olvidar la tremenda y altamente extendida moda de las sedas italianas. La seda es con diferencia el tejido más mencionado en los textos del momento. Los grandes reyes de la fabricación de la seda fueron sin lugar a dudas los italianos. A diferencia de los tejidos moriscos, no poseían un diseño o color particular, sino que seguían las modas de diseños góticos del momento, como se ha podido analizar en la sección de tejidos. Es interesante destacar que las medidas proteccionistas de la Cataluña de finales de siglo no consiguieron frenar el uso y venta de los textiles italianos. Como ya se ha explicado, hay que recordar que esta realidad se debía al notable avance técnico de los creadores de textil italianos. Tampoco debe olvidarse que el avance de las sederías valencianas se debió a que abrieron sus puertas a artesanos italianos altamente cualificados. Hasta finales del siglo XV no se encuentran en Cataluña expertos en bordados de oro o en la elaboración de telas de seda con brocados en oro y metales preciosos. La diferencia se establecía incluso a través de la densidad de los tintes, una materia en la que los italianos no sólo destacaron sino crearon escuela en base a sus innovaciones. ¿No fue acaso posible la moda de los negros gracias a los avances en tintes producidos al respecto en tierras italianas a finales del siglo XIV?

La nobleza catalana del momento, independientemente del estilo que llevara el diseño de sus ropajes, vestía sedas finas italianas siempre que podía. El hecho de que este tipo de modas fueran introducidas a través de las tierras catalanas establece esta zona peninsular a la vanguardia del momento, en lo que a moda se refiere. Gracias a la permeabilidad de Cataluña a las influencias italianas, puede asegurarse que, durante estos últimos años de la Edad Media, impuso su estilo al resto de reinos peninsulares, estableciendo una diferencia con los mismos.

6.7.2 MODAS FRANCESAS, BORGOÑONAS Y ALEMANAS

*“dones generoses començaren a tenir les maneres aquelles franceses damont dites..”*¹⁷⁹⁹

Las palabras mencionadas se hacen eco de una realidad: en los textos del momento se hacen referencias continuas a este tipo de moda como sinónimo de distinción y elegancia. Con el tiempo ir *a la francesa* fue sinónimo de ir a la última moda.

A continuación, se hará una nota sobre las diferencias entre la moda francesa y la borgoñona, pese a que por regla general los estudiosos acostumbran a agruparlas en un todo de influencias aunadas.

MODAS FRANCESAS:

Francia, pese a su cercanía con Borgoña, desarrollaría una moda con características propias. El gusto por el lujo se vio acrecentado a partir de las expediciones a Italia y tampoco fueron ajenos a las modas alemanas como los acuchillados.

Las modas francesas se impusieron en la indumentaria peninsular durante toda la primera mitad de siglo. Eso las establece en definitiva como las más duraderas de todas las influencias que estudiaremos. El estilo francés llegará hasta la década de 1480 y no consistió tanto en una prenda en específico como un estilo en la forma de confeccionarlas.

Francesc Eiximenis diría:

*“De anar a la manera d’aquells francesos, ço es, curts e strets e fort dissolutament, lavors les dones de cort e de la dita ciutat volgueren ressemblar a aquelles dones franceses qui y eren vengudes en anar corts estretes axí con elles.”*¹⁸⁰⁰

En Francia ya desde principios de siglo había sido común la fastuosidad. Llama la atención que hubiera tres o cuatro prendas del siglo XIV que quedaron fosilizadas en el vestuario solemne de la realeza del siglo XV y que pese a no estar de moda socialmente se llevaran en las celebraciones. Entre estas piezas se encuentra por ejemplo el “sucote”, que generalmente se confeccionaban con temática heráldica y se caracterizaba por sus

¹⁷⁹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 91.

¹⁸⁰⁰ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 90.

aperturas laterales. Francia también destacó por los tocados imposibles, muy voluminosos, que podemos apreciar en muchas pinturas del momento.¹⁸⁰¹



El emperador Segismundo llegando a Siena, en La Historia de Dos Amores, 1460-1470, de Eneas Silvius Piccolomini e ilustraciones de un artista francés desconocido, J. Paul Getty Museum.

En general la silueta que gustaría en el seno de las cortes francesas era el de un cuerpo ceñido en la parte superior, en la que destacaba el escote en pico pronunciado que llegaba hasta la cintura y resaltaba el busto, con el borde doblado, mostrando casi los hombros en su parte más abierta. La cintura quedaba marcada por una faja más o menos ancha colocada en derredor, llamada *tassel*. Todo el cuerpo quedaba alargado con la cola de una ancha falda que caía por peso sobre las caderas, resaltándolas. A este diseño se le añadían por lo general mangas estrechas, largas hasta la mitad de la palma de la mano¹⁸⁰², muy diferentes de las anchas italianas. Todas estas características aunadas harán que el vestido base de la región tome un carácter muy propio que lo diferenciaba claramente del resto de Europa.



Maria Portinari, Países Bajos 1476-1478, Galería de los Uffizi, Florencia. La dama lleva un traje claramente a la moda francesa.

Este tipo de vestido además se vio acompañado por una moda de tocados característicos, muy propia de la región, entre los que encontramos los tocados de trufas, el *hennin* y otros, que coronaban a las damas dándoles una silueta muy parecida a una columna con capitel. Quedaba además acentuada con la moda de los zapatos en punta, o

¹⁸⁰¹ LEVENTON, 2009, p. 62-102.

¹⁸⁰² BERNIS, vol. I, 1978, p. 77, 78.

las chanclas.¹⁸⁰³ También fue en Francia donde se crearía el famoso corsé. Juana de Borbón, esposa de Carlos V, pediría que adhirieran a la ropa láminas para fortalecerla.¹⁸⁰⁴ Se aprecia este tipo de modas en cuadros catalanes como la pintura de Santa Águeda, en el MNAC, en la que vemos un escote que recuerda los modelos de Francia, aunque la faja sea morisca.

Los tocados de trufas también fueron otra de las modas importadas desde la corte francesa. Aparecen en los documentos españoles desde la primera mitad de siglo, y en 1470 se hallan los últimos ejemplos, como el que aparece en *Las tentaciones de san Antonio*, en donde aparece una santa con dicho tocado.

Respecto al cambio en las modas aragonesas Francesc Eiximenis llegó a decir:

*“D’aquesta mateixa bonesa solien ésser loats aragoneses qui tostemps han portades les vestidures de Adam, ço és, pells de moltons e de oveylles, sens pompa e erguyll, e per tal los ha Déus prosperats en temps passats per moltes maneres. Mas ara los converteixen a novell estil.”*¹⁸⁰⁵

La moda francesa no se limitó únicamente al vestir. Parece ser que incluso algunas costumbres y comportamientos sociales fueron transmitidos a la corte catalana del momento:

*“aquelles dones franceses (...) ballar tot jorn, e beure per les carreres e anant cavalcant axí com a hom, e a besar e abraçar los hòmens davant tothom tot jorn, e de cantar francès gargolegant axí con fan les dones generoses en França, e de parlar de amors, e de anemoramens, e de motegar-se ab jóvens a la lur manera.”*¹⁸⁰⁶

En novelas como *Tirant lo Blanc* se menciona a los caballeros que iban vestidos a esta moda.

*“No penseu que en tota aquella missa la Infanta pogués acabar de dir ses hores, mirant a Tirant e a tots los seus molt ben vestits e abillats a la francesa.”*¹⁸⁰⁷

Este tipo de influencias no solo se limitó a territorio catalán, sino que llegó a todos los rincones de la Península, antes incluso de que comenzara el siglo XV. Francesc Eiximenis dice al respecto:

“Castellans, axí meteix, de Juli Cèsar ensà, anaven ab les gramalles largues fins en terra, e ab lurs antipares e ab caperonich ab cogullaaguda sobre lo cap, e dret en dret, e ab braços nuus, e sens calçes, e ab longues barbes, saludant quaix ab erguyll, e apparia-los bé que eren maraceyles. Mas ara

¹⁸⁰³ BOUCHER, 2009, p. 156-164.

¹⁸⁰⁴ BOEHN, 1928-1947.

¹⁸⁰⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 92.

¹⁸⁰⁶ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 90.

¹⁸⁰⁷ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 224.

*muden l'estil e-s giren al francès, en lurs dones se hixen ja de regla en lur gran arrear, la qual cosa, seguons que dit és, senyal és buffet qui és dat o-s darà, e ja se appareylla, per ventura, e pigor, si conseyll no s'i dóna.*¹⁸⁰⁸

MODAS BORGOÑONAS Y DE FLANDES

Como ya se ha dicho, durante la segunda mitad del siglo XV llegaron a nuestras tierras las modas borgoñonas, que se hicieron fuertes junto a las flamencas y las alemanas hacia el final de siglo, aportando nuevos motivos y diseños.¹⁸⁰⁹ Durarían hasta la década de 1470, cuando las modas italianas se impusieron.

Este cambio se acentuó posteriormente por un hecho histórico muy señalado, el matrimonio entre la princesa Juana y Felipe el Hermoso, ya el 1502. Cuando el duque de Borgoña vino a España trajo con él también modas y costumbres de su país ante las que los nobles no quedaron indiferentes.¹⁸¹⁰

La corte del duque de Borgoña, que incluía también la Picardía y Flandes, sería una de las máximas creadoras de moda hasta la muerte de Carlos el Temerario en 1477 y la consecuente desmembración del ducado. La zona de Borgoña tenía una población más concentrada, que bajo el influjo de las preponderantes cortes principescas fue la cuna del lujo pese a la Guerra de los Cien Años. Tanto es así que Huizinga dijo que eran las tierras de más intensa vida en Occidente.¹⁸¹¹ Su estructura económica llegó a ser más potente que Francia y crearía una corte volcada en la innovación de la moda y el lujo. En Borgoña se impondría la moda de una silueta quebrada y asimétrica, con un espíritu barroco e innovador que se vería más acentuado en el traje masculino que en el femenino.¹⁸¹²

Una de las grandes puertas de la Península a este tipo de modas fue Navarra¹⁸¹³. Es sabido que a este respecto Pamplona ostentaba el imperio de las mercaderías francesas y representaba el almacén peninsular de paños como los de Iprès, Courtay, *fustanys*, o sayales entre muchos otros.¹⁸¹⁴

Entre las importaciones de la moda franco-borgoñona se encuentran:

¹⁸⁰⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 92.

¹⁸⁰⁹ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 101.

¹⁸¹⁰ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 100.

¹⁸¹¹ BERNIS, vol. I, 1978, p. 30.

¹⁸¹² BOUCHER, 2009, p. 154, 169-170.

¹⁸¹³ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 100.

¹⁸¹⁴ CLONARD, 1869, p. 183.

- **El vestido plegado**

En general las modas de vestidos enteros muy definidos no fueron copiadas fielmente, más bien se copiaban detalles, como el escote en pico, los bordes con piel y las fajas anchas, que se aplicaban a formas ya tradicionales muy diferentes.¹⁸¹⁵ El vestido plegado sería la gran importación de la moda franco flamenca. Se caracterizaba por unos pliegues perfectamente elaborados y regulares. Su elaboración y confección todavía es un misterio a día de hoy. Este tipo de moda ya estaba en boga hacia 1420 en la mujer europea y a mediados de siglo estaba completamente extendida, pero a tierras catalanas llegaría con retraso. En la Península hacia 1470 todavía estaría en pleno uso. En la década de 1480 todavía se estilaban y solo se verían pasados de moda en la década de 1490, cuando en Europa ya hacía más de 20 años que miraban hacia nuevos diseños.

Llegó a haber unas cinco tipologías de este tipo de vestido que ayudan a la datación de los cuadros:

1. El vestido con pliegues menudos: estuvieron de moda de 1430 a 1450 y estaba formado por un talle alto que marcaba los pliegues con un cinto o cinturón ligeramente elevado por la parte delantera. Era, de todos los vestidos plegados, el que más se parecía a las modas anteriores.
2. El vestido de pliegues pequeños: este vestido plegado se formó en torno a un cinturón lateral completamente horizontal, muy apretado. Los hombros se ensancharon en la mujer a base de pliegues que incluso se abultaron con la colocación de brahones. Este es el diseño clásico que vemos en los modelos de 1450.
3. El influenciado por la moda masculina. Este tipo de vestidos plegados reunía todas las cualidades anteriores, con la salvedad de que además de ensanchar los hombros creaba un torso delantero abombado y hundido por detrás en la mujer. Para alargar el tallo se bajó la colocación del cinturón, que creaba unos pliegues más gruesos en el talle y la espalda. La silueta que este tipo de vestido creó se alejó totalmente del modelo de belleza gótica, de torsos y mangas estrechas.
4. La modalidad de antes de la década de 1460: los hombros recuperaron su línea natural. También se volvió a una silueta de talle alto, pese a que los pliegues se conservaron.
5. La fase de pliegues desdibujados: a partir de 1480 la moda no queda abandonada por completo, pero se desvirtúa en cierto sentido. Los pliegues, ya más anchos, no recorrerán todo el cuerpo, se desdibujarán y continuarán encima de la cintura.

- **El tocado de cuernos**

Este tocado estuvo de moda en toda Europa hasta la década de 1470. En Francia aparecerán a principios de siglo y serán llamados “cuernos” ya en 1417. En la corte de los duques de Borgoña estarán de moda, pero el lugar donde más apogeo y ostentación mostrarán es en Inglaterra, especialmente durante el reinado de Enrique VI (1422-1461).

En nuestras tierras será una moda seguida fielmente y plasmada en los cuadros a partir de 1430. La máxima exageración en el diseño llegará entre 1450 y 1460, y en la siguiente década retornarían a la medida de los modelos originales, desapareciendo poco después que desapareciera la moda europea.

¹⁸¹⁵ BERNIS, vol. I, 1978, p. 30, 34.

- **Los rollos**

La moda de los rollos tuvo en Cataluña no solo más aceptación que los cuernos sino más duración. Su diseño era el de círculos colocados sobre la cabeza a modo de corona, rellenos y forrados de telas diversas con guarniciones de pedrería y demás. La moda durará desde principios del siglo XV hasta bien entrado el XVI. En las décadas de 1460 a 1480 será cuando mostrarán las formas más variadas, desde rollos partidos con puntas hacia arriba hasta rollos arqueados sobre la frente originados en 1430. En 1480 se volverán más finos incluso que en los orígenes.

- **Los bonetes**

Eran tocados altos. Sus diseños originales eran los *henin* franceses de 1430 acabados en punta. A partir de la década de 1440 y hasta 1480 fueron uno de los tocados de lujo más usados por las mujeres. En Cataluña estarán en boga antes de 1460, con imitaciones mejor o peor hechas, en combinación con tocas y cofias tradicionales.

6.7.3 MODAS MORISCAS:

Las modas de origen musulmán son por lo general extremadamente difíciles de estudiar por varias razones. La iconografía es insuficiente y los textos árabes destacan por su imprecisión terminológica respecto a la indumentaria.¹⁸¹⁶ La única forma de acceder al conocimiento de este tipo de vestimenta son los documentos notariales y sobretudo la documentación cristiana, entre la que podemos encontrar los relatos de viajeros europeos, testimonios de historiadores españoles y representaciones figuradas.

Buen ejemplo de ello es la crónica de Hieronymus Münzer, que inicia sus viajes por el sur de España tan sólo dos años después de la caída de Granada y pone por escrito lo que más le llama la atención de la población musulmana. Respecto a las mujeres musulmanas explicó que usaban calzas de lino holgadas, plegadas, atadas a la cintura, y que sobre ellas se ponían una camisa de lino larga o una túnica de seda o lana. Para salir de sus hogares se cubrían la cabeza y el rostro con un paño de tela blanca de lino, algodón o seda.¹⁸¹⁷ Asimismo, menciona que en los pueblos de montaña estas tradiciones eran más acentuadas. La regla general entre los moriscos españoles será la de conservar sus hábitos, entre las cuales su indumentaria característica, tanto es así que

¹⁸¹⁶ LEVI-PROVENÇAL, EVARISTE: *Historie de l'Espagne Musulmane*, ed. G.-P. Maisonneuve et Larose, París, 1953, p. 422.

¹⁸¹⁷ MÜNZER, HIERONYMUS: *Viaje por España y Portugal (1493-1494)*, (trad, José López de Toro), ed. Colección Almenara, Madrid, 1951, p. 51.

en la pragmática de 1508 se les daba un plazo de seis años para abandonar su traje tradicional.¹⁸¹⁸ Poco funcionaría la pragmática, ya que más de una década después del mismo Andrés Navajero menciona a las gentes de origen morisco vistiendo todavía sus trajes tradicionales.¹⁸¹⁹

Por regla general las modas moriscas fueron ampliamente admiradas en tierras catalanas. Eran principalmente las procedentes del reino de Granada, que tenía un traje ligado a las celebraciones políticas. La moda de este reino también fue permeable a la influencia de las modas cristianas durante un tiempo, que en el siglo XIV disminuyeron para que durante todo el siglo XV se mantuvieran los elementos tradicionales musulmanes y lo cierto es que la conquista de Granada no hizo más que acentuar esta moda, haciendo que resurgiera.¹⁸²⁰

El gusto por lo morisco venía de lejos. Muchos son los eruditos que afirman que este tipo de modas hacía mucho tiempo que estaban en boga, pero que hasta el siglo XV no se escribió sobre ellas.

Lampérez Romea menciona:

*Los modos de vivir moriscos se habían infiltrado en la vida privada; mejor dicho, esos modos llevan siglos siendo españoles, pero las gentes del siglo XV han escrito sobre ello, porque en aquel tiempo, ya se prestaba atención a lo que ocurría alrededor del escritor, a lo contemporáneo, a la situación vital del hombre en un tiempo y espacio dados.*¹⁸²¹

También estaba extendido por otras tierras. De el rey Enrique IV de Castilla se sabe que incluyó en su guardia a un grupo numerosos de moriscos y que además se sentía atraído por las costumbres islámicas. Tenía preferencia por comer en el suelo y, más importante, por la indumentaria propia de los moriscos. Tal era su pasión por este tipo de estilo que prelados, caballeros, y hombres ricos de Castilla se quejaron al respecto en 1464.¹⁸²²

Menéndez Pidal menciona en una de sus obras que los castellanos se sintieron atraídos por ese tipo de cultura exótica y al lujo y ornamentación de sus

¹⁸¹⁸ ARIÉ, 1965-1966, p. 109.

¹⁸¹⁹ NAVAJERO, ANDRÉS: *Viaje a España del magnífico señor Navajero (1524-1526)*, (trad. José M^a Alonso Gamo), ed. Castalia, Valencia, 1951, p. 73-74.

¹⁸²⁰ ARIÉ, 1965-1966, p. 103, 115.

¹⁸²¹ LAMPÉREZ ROMEA, VICENTE.: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, ed Giner, Madrid, 1993, p. 514

¹⁸²² JÓDAR MENA, MANUEL: "El gusto por lo morisco como símbolo de identidad del poder: el caso del condestable Iranzo en el reino de Jaén", *Revista de Antropología Experimental*, (Jaén), 12, Universidad de Jaen, (2012) p. 337.

vestiduras.¹⁸²³ Tenemos buenos ejemplos en la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo, que también menciona la imitación que se hacía no sólo de la indumentaria sino también de la forma de moverse, los gestos y las costumbres. Él mismo iba vestido a la morisca. ¿Afectarían estas modas al vestuario femenino? Parece que sí, ya que la misma esposa del condestable, Teresa de Torres, también llevaba este tipo de modas haciéndose fabricar las prendas en su mismo palacio por sastres especializados.¹⁸²⁴

Es curioso como su elegancia y modestia a la hora de vestir, pese a ser los musulmanes considerados como infieles, fueran elogiadas incluso por los moralistas del momento como Eiximenis. Respecto a la diferencia de este tipo de modas con la francesa u otras el mismo argumenta:

*“cosa és devant Déu, e de la qual Britons e Francesos e puys tots crestians portaran gran juy. Car sarrahins, hòmens e fombres, jamás no mudaren tayll de lurs hàbits, ne-n fan excés ne vanitats; e crestians, tots anys, majorment francesos e Alamanys, Bretons e Anglesos, hòmens e fombres, muden tal e estill novell en lurs vestits e ornaments.”*¹⁸²⁵

Las aljubas, por ejemplo, fueron una de las prendas insignia de la influencia morisca. En *Tirant lo Blanc* cuando se describe a reyes moros en todo su esplendor se dice:

*“E eren vengues ab les aljibes d’or molt lluents, e pujaren tots prestament...”*¹⁸²⁶

En la moda femenina una de los complementos que más se mencionan son las tocas tunecías y los almaizares. En Valencia encontramos toda una serie de inventarios moriscos que muestran la extensión de este tipo de modas. En Cataluña el inventario de bienes de Alfonso V de Aragón (1416-1458), gran mecenas del Renacimiento, presenta una detallada enumeración de prendas moriscas usadas en los juegos de cañas. Posteriormente el príncipe Juan, así como Fernando el Católico y nobles de su séquito, se presentaron en diferentes ocasiones vestidos a la morisca, por ejemplo en ocasión de unos juegos de cañas celebrados en honor de Margarita de Austria.¹⁸²⁷ El mismo Fernando el Católico regaló este tipo de prendas al emperador

¹⁸²³ MENÉNDEZ PIDAL, LUÍS: *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, ed. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, p. 276.

¹⁸²⁴ JÓDAR, 2012, p.340

¹⁸²⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 92.

¹⁸²⁶ MARTORELL, vol. II, 1984, p. 214.

¹⁸²⁷ JÓDAR, 2012, p. 342.

Segismundo. Le fueron enviadas dos aljubas moriscas bordadas en oro una y con *ricomás* la otra.¹⁸²⁸

De la extensión de este tipo de indumentaria da idea una de las figuras alegóricas presentes en el tapiz de las Potestades o de La Buena Vida de la catedral de Tarragona, en el que se representa el Amor en forma de mujer joven ataviada a la moda morisca, que lleva una marlota cuyos bordados imitan la caligrafía árabe, y se toca con turbante.¹⁸²⁹ Si se tiene en cuenta que el tapiz se tejió en Arrás (norte de Francia), en la segunda mitad del siglo XV, es evidente que la difusión de dicha moda excedió ampliamente los límites peninsulares.

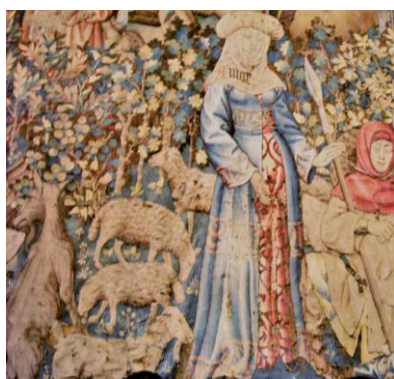


Figura alegórica del Amor. Tapiz de Las Potestades o de la Buena Vida. Catedral de Tarragona.

El uso de este tipo de modas puede responder a diferentes razones. Por una parte, se estaba viviendo un periodo histórico de la moda en la que se buscaba a toda costa el lujo, y la ropa morisca, dada su vistosidad, cumplía con esos cánones de lujo y refinamiento. Los tejidos además eran de carácter ligero, y a través de sus colores se llegaba expresar un gran esplendor, con lo que se entiende que fueran usados mayoritariamente en momentos puntuales de gala para la ciudad en la que se vivía o para el noble en cuestión.

En rasgos generales, las modas moriscas tuvieron la tendencia a acentuarse especialmente en esta última centuria de la Edad Media.

Entre los elementos que se adoptaron de esa cultura podemos enumerar:

- Las ricas telas de seda.
- Los bordados moriscos.
- Las camisas listadas.
- Las camisas bordadas y escacadas.

¹⁸²⁸ CLONARD, 1869, p. 182.

¹⁸²⁹ El tapiz pertenece a la colección de la catedral de Tarragona.

- Prendas de vestir determinadas como albornoces, marlotas o quizotes.
- Calzados específicos como los borcegués, alcorques o chinelas.
- Ceñidores propios del estilo morisco elaborados con telas bordadas y siempre anudados por delante.¹⁸³⁰
- El color púrpura, que era el color de los nazaríes.
- Las camisas labradas: las que estaban elaboradas con pasamanería rica o bordados.
- Camisas listadas: con cintas de diferentes colores cosidas a la tela.
- Calzas moriscas: pieza de diseño extravagante que por su anchura crea una imagen de piernas gordas. Se tiene constancia escrita de que fueron usadas, pero no visual, ya que generalmente se llevaban bajo el vestido. Se trataba de los llamados *sarawil* (zaragüelles): nombre que se daba a calzones holgados cuya entrepierna llegaba a los tobillos.¹⁸³¹
- Sayos moriscos: los sayos elaborados con dos tipos de telas diferentes, “mitadas”, o en girones.
- Guarniciones especiales: las letras árabes o una imitación de las mismas acabaron adornando muchos detalles de los vestidos cristianos, o de las prendas moriscas, pese a que no se entendiera su significado.¹⁸³²
- Tocas moriscas:
 - Alharemes: toca de colores claros como el blanco o el amarillo que se usaba enrollada en la cabeza.
 - Almaizares: la versión lujosa y vistosa de los alharemes, generalmente elaborada en sedas de diferentes colores.
- Elaboraciones y adornos que eran moriscos:
 - Punto de almofarán: de origen árabe, se elaboraba con hilos de seda, generalmente negra.
 - Tiras
 - Gayas
 - Randas: hilos de seda o oro aplicados, quizás lo que actualmente conocemos por encaje de bolillos o encaje de aguja, aunque no se sabe del cierto.
 - Caireles: presentes en casi todas las prendas moriscas¹⁸³³
 - *Ricomás*: término que designa un tipo de bordado con el que se confeccionaban prendas moriscas. Se menciona que estaban bordada en este tipo una de las dos aljubas regaladas por Fernando el Católico al

¹⁸³⁰ MARTINEZ, 2003, p. 35-59.

¹⁸³¹ ARIÉ, 1965-1966, p. 106.

¹⁸³² BERNIS, vol. 1, 1978, p. 55.

¹⁸³³ BERNIS, vol. I, 1978, p. 49-51.

emperador Segismundo el año siguiente a su coronación como rey de Aragón.¹⁸³⁴

- La marlota, como ejemplo particular, es una de las prendas que encontramos también en los textos árabes y que fue ampliamente usada en tierras peninsulares. Las opiniones de los historiadores respecto a como era esta prenda difieren, dada la falta de documentación que aporte luz sobre el tema. Robert Ricard dice que era un sobvestido que llevan tanto musulmanes como cristianos, lujoso, con mangas, cerrado, relativamente corto y con capuchón.¹⁸³⁵ Carmen Bernis en cambio especifica que la versión cristiana era ajustada, con apertura por delante, amplia, con mangas largas y que se llevaba sobre el sayo; un ejemplo sería la que porta la figura del Amor en el tapiz de Tarragona.¹⁸³⁶

De todas estas prendas puede decirse que fueron elaboradas con telas lujosas pero ligeras, con las que se soportaba muy bien las altas temperaturas. Eran cortadas con un patrón mucho más sencillo, en base a mangas holgadas y anchas.¹⁸³⁷

Las joyas

Otro sector de la moda en la que la influencia morisca se notó fue la joyería. En colecciones como las de la reina Isabel la Católica hay claramente diferenciadas dos tipos de joyas, aquellas que siguen los patrones y modelos europeos y aquellas de procedencia árabe que serán buscadas por su toque de exotismo.

Las joyas hispano musulmanas tenían características muy definidas entre las que podemos enumerar:

1. El uso de esmaltes, que cubrían parcial o hasta totalmente el oro que se usaba en elaborarlas. Estos esmaltes generalmente eran policromos y podían aplicarse en forma de bulto redondo. Entre los más destacados encontramos el llamado *queremir*, de color carmesí, el *rosicler*, un rosáceo que en ocasiones se degradaba y el *pardillo*, que era una variedad de tostado.
2. Labores específicas como “troncos” con muñones en las ramas, “sogueados”, engastes elevados que sostenían piedras con bocas labradas, labores de cadenas.

¹⁸³⁴ CLONARD, 1869, p. 182.

¹⁸³⁵ RICARD, ROBERT. : “Espagnole et Portugais marlota, Recherches sur le vocabulaire du vêtement hispano-mauresque”, en *Bulletin Hispanique*, t.III, nº2, (1951), pp. 131-156

¹⁸³⁶ BERNIS, *Modas moriscas*, 1959, p. 199-228.

¹⁸³⁷ ALBIZUA, 2003, p. 310,

3. Abanicos de piedras, coloristas y amplios, que se convirtieron en un gusto del último gótico.
4. La filigrana, los granulados y los aljófares.¹⁸³⁸

Las piezas del botín de Granada también pasaron a formar parte del joyero de Isabel la Católica. Muchas de estas piezas llevaban inscripciones, las llamadas “letras moriscas” que también se aplicaban sobre joyas de diseño gótico. Consta un pago de la reina a Fernando Bernal en 1490 en el que se especifica la realización de un ornamento de letras moriscas para un cinto. Este tipo de ornamento también se colocaba en cintos de ceñir, así como en cintas estrechas de cabeza, de las que se colocaban en la frente.
1839

Materiales y acabados

La influencia árabe llega más allá de las prendas de ropa e incluso se percibe a través del uso de ciertos materiales y acabados. Buen ejemplo de ello es la utilización del corcho para la elaboración de la suela de los zapatos. Pese a que la industria del corcho se remonta a la época de la Hispania romana, ya desde el siglo X se encuentran noticias de su uso para suelas de zapatos. Este empuje fue sin duda dado por los musulmanes que por aquel entonces habitaban la Península.¹⁸⁴⁰

Los tejidos de seda de procedencia árabe

En la sección de tejidos ya se ha hecho una explicación amplia de los tejidos de procedencia árabe que se realizaron en tierras peninsulares durante toda la Edad Media. Entre ellos se encuentran los tejidos fatimíes con sus arabescos,¹⁸⁴¹ los almorávides con sus grandes decoraciones animales,¹⁸⁴² o incluso las sedas granadinas con sus característicos colores rojos y amarillos. En general hubo una gran producción de tejidos árabes que fueron usados en la Cataluña del momento, desde los tejidos originales a principios de siglo hasta las producciones mudéjares que llegarían con la conversión.

¹⁸³⁸ ARBETEA, 1999, p. 192.

¹⁸³⁹ ARBETEA, 1999, p. 193.

¹⁸⁴⁰ BERNIS, vol. I, 1978, p. 55.

¹⁸⁴¹ PIN, 1991, p. 291.

¹⁸⁴² PIN, 1991, p. 293.

Pese a que a finales de siglo la preponderancia de los diseños góticos se impuso, debe tenerse en cuenta como una verdadera influencia que era vista a diario en los diseños de vestuario nobles.¹⁸⁴³ Puede percibirse que las modas moriscas fueron promovidas desde la realeza y la nobleza, siendo además un estilo que, viniendo de lejos, también se extendería durante la siguiente centuria.

6.7.4 MODAS CASTELLANAS:

A lo largo de la mayor parte del siglo las modas, sobre todo las italianas y las florentinas, hicieron su camino de entrada a la Península a través de Cataluña y Valencia, ya que se establecieron como puertas de contacto con Italia. A través de ella las modas llegaron primero a Aragón y luego a Castilla.

El reino de Castilla destacó por quedar anclado en sus tradiciones, en lo que a moda se refiere, especialmente en la primera parte del siglo. Hasta en poemas como los de Jorge Manrique encontramos menciones al respecto cuando se menciona:

*“Los infantes de Aragón ¿Qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención como trajeron?”¹⁸⁴⁴*

Pese al gusto y el respeto por todo aquello tradicional en Castilla, el lujo también reinó. Prueba de ello es que, al igual que en todas las tierras de la Península se extendieron las críticas moralistas y las pragmáticas.

En general puede decirse que en Castilla durante el siglo XV se mantuvieron en líneas generales modas pasadas, pero con un aumento notable del gasto en lujo. Los briales femeninos, por ejemplo, se adornaron con una cantidad de perlas y piedras inverosímil para la actualidad, esto se combinó con la llegada de la moda interior cara, con camisas de recargados cabezones y mangas que consiguieron con el tiempo asomar generosamente a través de aperturas y escotes generosos.

Madurell menciona el testimonio que dejaron en algunas cartas del *batlle* de Barcelona Joan Bernat Marimón, en 1479, respecto a la presencia de catalanes y valencianos en la corte castellana durante la guerra con Portugal.¹⁸⁴⁵ Muestra también

¹⁸⁴³ PIN, 1991, p. 296-300.

¹⁸⁴⁴ Fragmento del poeta Jorge Manrique (1440-1479) en sus “Coplas a la muerte de mi padre”.
<http://www.los-poetas.com/g/jorge1.htm#COPLAS POR LA MUERTE DE SU PADRE>

¹⁸⁴⁵ MADURELL MARIMON, JOSEP M^º: “Legaciones barcelonesas en la corte de los Reyes Católicos (1479-1484)”, *Hispania* (Madrid), 67, (1957), p. 180.

una carta del mismo personaje fechada en 1482 en Medina del Campo, en la que se menciona a la reina y a la infanta, pero curiosamente únicamente se describe la indumentaria de la pequeña, seguramente por la fastuosa ropa de oro que llevaba.¹⁸⁴⁶

Lo cierto es que la corona de Castilla desde el siglo XIII hasta el XV desarrolló un estilo de vestir extremadamente propio y diferenciado del resto de Europa, quizás por ese constante y prolongado contacto con la cultura musulmana según algunos.¹⁸⁴⁷ Entre algunas prendas especiales, que no hemos encontrado mencionadas en tierras catalanas, podemos mencionar los “mogotes”, un tipo de hombreras que se pusieron de moda entre las damas del momento, que pudieron llegar a proporciones realmente extraordinarias.¹⁸⁴⁸

En general la moda castellana estaba formada con una mezcla de influencia morisca, las modas nuevas creadas en Castilla, las tendencias y modelos importados mayoritariamente desde Francia y los vestidos tradicionales. Esta mezcla dará el característico traje castellano que se diferenciará del resto de Europa, una diferencia que también se marcó respecto a Cataluña, de forma tan clara que sería un error encabezar a ambas en el mismo espacio.¹⁸⁴⁹

Cuatro son las grandes creaciones castellanas que se llevarán en Cataluña durante el siglo XV:

El verdugado: moda originada en los tiempos de Enrique IV en la que se abombaba la falda colocando en ella aros rígidos de diferentes materiales. Es no sólo una de las creaciones más propiamente castellanas del siglo sino una de las que más se exportaron al exterior. El diseño como sabemos llegará a perdurar hasta la actualidad pues es la estructura base que actualmente se conoce como miriñaque o canacán, que desde mediados del siglo XIX se retomó para dar amplio vuelo a las faldas de los largos vestidos de la alta sociedad y que actualmente todavía se usa en modelos de vestido de novia o de fiesta.

El tranzado: tipo de adorno a medio camino entre el peinado y el tocado, con el que las jóvenes recogían sus cabellos en una sola trenza y la adornaban con telas y cintas. A la altura de 1490 dejó de llevarse, se hizo raro, y volvió a reaparecer hacia 1498 llegando hasta Francia. Se estableció también como una de las características que marcaban la diferencia respecto a la moda en las cortes extranjeras.¹⁸⁵⁰

¹⁸⁴⁶ MADURELL, 1957, p. 207.

¹⁸⁴⁷ MARTINEZ, 2003, p. 36.

¹⁸⁴⁸ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 89.

¹⁸⁴⁹ BERNIS, Vol. I, 1978, p. 37

¹⁸⁵⁰ ALBIZUA, 2003, p. 314,315

Los chapines: zapatos de plataforma elaborados con corcho y heredados de la cultura musulmana que se extendieron por toda Europa con la llegada del siglo XVI.¹⁸⁵¹ Este calzado, llamado *tapí* en Cataluña, tuvo mucha aceptación en la realeza catalana del siglo XV.

Los mantos: sería muy propia de Castilla toda la moda de mantos, mantillas y manteletas.¹⁸⁵² La variedad era extremadamente amplia pero dos serían las creaciones propiamente castellanas: los mantos “de una sola manera” y la mantilla “de aletas”. Los mantos de una sola manera eran aquellos que tenían una estructura redonda y que únicamente poseían una apertura que se colocaba a la altura de uno de los dos brazos. La mantilla de aletas era un diseño particular que constaba de tres partes que dejaban dos aperturas para las manos. Llegó a ser muy rico y era generalmente largo hasta el suelo.

¹⁸⁵¹ MARTINEZ, 2003, p. 48

¹⁸⁵² ALBIZUA, 2003, p.315

6.8 PARTICULARIDADES TERRITORIALES

Como ya se ha mencionado, si bien Cataluña fue una zona de introducción de modas en el siglo XV, que desde la zona se expandieron a los otros reinos peninsulares, tuvo sus propias particularidades, prendas y complementos.

CATALUÑA COMO PUERTA DE INTRODUCCIÓN DE MODAS EN LA PENÍNSULA

Así como Cataluña miraba constantemente hacia Italia, Castilla miraba hacia Francia y hacia el sur, siendo más permeable a las modas moriscas.

- Pese a todo, algunos tocados moriscos como los alharemes fueron introducidos desde tierras catalanas. De su uso en Cataluña encontramos el primer testimonio en el inventario de bienes de Alfonso de Aragón, efectuado entre 1412-1424. Este inventario es el primero que menciona esta tipología de tocados a nivel peninsular.
- El tocado de cuernos también entró por tierras catalanas. De las obras pictóricas anteriores a 1430 que muestran este tocado dos están elaboradas en tierras catalanas y la tercera pertenece igualmente a la corona catalano-aragonesa, ya que se encuentra en Zaragoza. Estas muestras de tocados de cuernos, todavía de tamaño reducido, se encuentran en el retablo de Santa Clara elaborado por Lluís Borrassà entre 1414-1415, actualmente en el Museo Episcopal de Vic.



Además, algunos de los mejores ejemplos de su evolución los encontramos en tierras catalanas, extendiéndose su moda más en el tiempo. El tocado iniciará en 1480 una de sus décadas de mayor apogeo.¹⁸⁵³ Sin embargo, Bernis argumenta que este tipo de complemento no dura en tierras españolas mucho más que sus análogos extranjeros¹⁸⁵⁴, pero esta afirmación parece que no puede aplicarse totalmente a tierras catalanas. Prueba de ello son ejemplos como la tabla de *La princesa Eudoxia ante la tumba de san Esteban*, del retablo de San Esteve de Granollers elaborado en 1495 en el taller de la

¹⁸⁵³ BERNIS, Vol. I, 1978, p.102

¹⁸⁵⁴ BERNIS, 1959, p. 14.

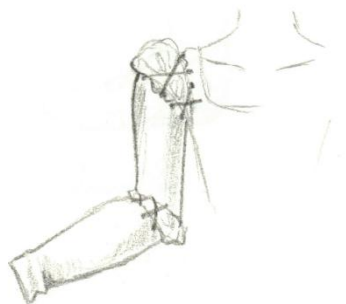
familia Vergós. En él aparece un tocado que mezclaría a la vez cofia de red, bonete y tocado de cuernos.



- La moda de mostrar la ropa interior a través de las mangas acuchilladas fue introducida a través de las tierras catalanas. El ejemplo más antiguo en el que se muestra esta moda es el retablo de San Miquel Arcángel, de Jaume Huguet, cuyo altar fue consagrado el 1456.



En *El Abrazo ante la Puerta Dorada* del maestro de Sant Quirze, actualmente en la colección Hellung de Munich, se muestra a la acompañante de Ana con unas mangas parecidas a las de las obras de Huguet. Esta moda acompañaría a la llegada de las ya mencionadas mangas italianas: en Italia se impusieron aquellas cuyas aperturas eran transversales y no longitudinales. Esta tipología también fue introducida a través de las tierras catalanas.



- Prendas como la loba también hacen su aparición a través de tierras catalanas; entre 1440 ya 1450 tenemos una de las primeras representaciones de esta prenda en el *Nacimiento de la Virgen* de la Colección Ametller de Barcelona.¹⁸⁵⁵
- Hay prendas que parecen haber sido introducidas o usadas primeramente a nivel catalán, a juzgar por ciertas representaciones, pese a que todavía no se han hecho menciones al respecto. Según Bernis la *Curación de la princesa*, de Jaime Huguet (1454) del retablo de San Antonio Abad,¹⁸⁵⁶ representa el ejemplo más antiguo de hábito, pero también

¹⁸⁵⁵ BERNIS, Vol.I, 1978, p.89

¹⁸⁵⁶ BERNIS, vol. I, 1978, p. 86.

encontramos una prenda de confección parecida en el retablo de Verdú, de Jaume Ferrer, elaborado de 1432 a 1434.



MODAS PROPIAMENTE CATALANAS

Los colores más predominantes en estas tierras fueron más bien tonos medios y oscuros.

Respecto a los materiales destacarán los terciopelos labrados, que llegarán a ser un rasgo distintivo de las tierras catalanas, tan usados que quedará el recuerdo de ellos en los trajes tradicionales actuales.¹⁸⁵⁷

Cabe mencionar que, como ya se ha mostrado en los glosarios de términos, ciertas nomenclaturas parecen propiamente catalanas, sin tener traducción en lengua castellana. Esto puede deberse a dos razones: o que fuera un sinónimo más de una prenda ya conocida en otras tierras de la Península, o que designaran modelos propiamente catalanes que no aparecieron en tierras castellanas. Entre estos términos encontramos: la *clotxeta*, las *faldillas*, los *moixons*, el *pentinador*, el *cot*, la *tabardera*, el *alberrio*, la *huca*, la *màrrega*. También complementos como los *pantuflos*, los *patins*, los *peücs*, los *socs*, el *capiró*, el *cobricap*, el *xapellet*, la *sàvena*, el *trascoll*, el *carner*, la *escarsella*, el *percint* o la *esquerpa*.

- La toca catalana aparece en las obras pictóricas a partir de 1450. En ella se ve la influencia italiana en la forma de la toca inferior, formando una curva baja sobre la frente. Este estilo de toca también se puede ver en obras de Loppo Memmi, Domenico Veneziano o Venoso Gozzoli. De Cataluña se extenderá hacia Aragón y Valencia. Su última manifestación la tendremos en el retablo de San Justa y Rufina elaborado en 1475 en Zaragoza. Será una de las prendas en las que más influencia italiana se notará y por tanto se establecerá como un elemento diferenciador de la moda castellana. Sobre ellas se colocaba una toca sencilla que llegaba hasta los hombros.

¹⁸⁵⁷ HOYOS SAINZ, 1953, p. 137.



*Milagro del Mont-Saint-Michel, Jaume Huguet, 1455-1460, retablo de San Miguel y San Esteban del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se halla una buena muestra de este tipo de toca, que se acostumbraba a colocar muy hacia atrás. En ocasiones también se enrollaba*¹⁸⁵⁸



- Continuando con los tocados, aparecerá también en Cataluña un tipo de cofias ahuecadas por los laterales que únicamente veremos en obras de la región. En la *Vida de Santa Clara y Santa Eulalia* de Miguel Nadal y Pedro García de Benavarre, 1450-1460, Catedral de Barcelona, vemos este tipo de cofia en color negro.



- A juzgar por otros ejemplos pictóricos se podría deducir que la elaboración de adornos de la cabeza de forma ahuecada fue una tendencia que se dio en más de un tocado, como también es el caso de las crespinas. Un buen ejemplo es la figura de santa Águeda del retablo de Santa Clara y Santa Catalina de Pedro García de Benabarre elaborado en 1455, que lleva una crespina ahuecada a los lados del rostro, cuya colocación deja ver el inicio del cabello y las orejas.
- El mundo de las tocas traerá colocaciones propiamente catalanas durante el segundo cuarto de siglo, cuando se llevaron muy hacia atrás, dejando ver gran parte del cabello descubierto:

¹⁸⁵⁸ MARTÍ, 2008, p. 370-428.



Detalle del Nacimiento de San Juan Bautista, 1435-1445, Lluís Borrassá.

- Este tipo de colocación hacia atrás de las tocas llegó a verse incluso en la colocación de los mantos, como bien atestiguan muchas obras de Lluís Borrassá, caso del retablo de Santes Creus elaborado entre 1411 y 1418 en el que vemos a la Virgen con esta particularidad.



- Durante el tercer cuarto de siglo se extenderá un tipo de moda influenciada por la forma de vestir masculina, propia de estas tierras, que se distanciará del ideal femenino de otras partes de Europa. Elementos como los brahones ayudarían a masculinizar el torso femenino de hombros anchos y cintura estrecha con pliegues que podemos empezar a ver en algunas obras de Jaume Huguet.¹⁸⁵⁹
- El *mantonet* catalán, nombre dado por su pequeño tamaño, será adoptado en el resto de la Península y en su versión larga a finales de siglo, estableciéndose como una creación propia. En su versión corta, que sólo llegaba hasta la cintura, será muy común en las obras de arte catalán. Se disponen de algunas piezas realmente excepcionales, como la que lleva santa Bárbara en el retablo de San Antonio y santa Bárbara del círculo de Jordi de Déu, elaborado hacia 1402, actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona.¹⁸⁶⁰

¹⁸⁵⁹ BERNIS, vol. II, 1978, p. 76.

¹⁸⁶⁰ *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*. Catedral de Tarragona/ Diputació de Tarragona, 1992, p. 107.



Esta figura tallada en piedra muestra un tipo de *mantonet* plisado, cerrado con una línea de botones de arriba a abajo, realmente excepcional, que no se ha vuelto a repetir en ninguna obra de arte conocida de este siglo.



La Procesión de Santa Clara en el retablo de Santa Clara y Santa Catalina de la Catedral de Barcelona, elaborado en 1455

En realidad, a lo largo del siglo Cataluña se caracterizará por un amplio uso de los mantos que desembocará en nomenclaturas propiamente catalanas como la *mantellina* o la *manteta*. Algunos de estos modelos, como los mantos con una manera, llegaron a llevarse durante el siglo XV en Italia por influencia de la moda de Cataluña.¹⁸⁶¹ Otros fueron versiones cortas de modelos castellanos, como por ejemplo los *mantonets de aletas*, sin duda una mezcla del manto de aletas castellano, con el *mantonet* corto catalán.

¹⁸⁶¹ BERNIS, vol. I, 1978, p. 47,



Mantonet de aletas en la escultura de Timbor de Prades de Pere Oliva. 1444-1445. Catedral de Barcelona.

Las líneas dominantes y las modas no borrarán las marcas características de cada región, en absoluto. Tanto es así que la reina Isabel, cuando visitaba las diferentes regiones del reino se adornaba o tocaba a la moda del lugar.¹⁸⁶²

MODA MILITAR

La moda militar se desdobra en dos estilos muy diferentes, la que era realmente práctica creada para las batallas de a pie y aquella que no tenía utilidad en las batallas, sino que se usaba por su vistosidad en los desfiles solemnes. Este tipo de moda generalmente se aplica a los hombres, pero una mención en la novela *Tirant lo Blanc* nos hace dudar sobre la realidad de esta división genérica:

“La Princesa tramès per los argenters de la ciutat qui fossen hàbils en lo que volia. E féu-se fer uns gossets, la meitat d’or, l’altra d’argent; e per semblant, los avantbraços e manyopes de fulla molt prima; e a la part dreta venia l’or e a la part Ezquerra l’argent; e més, se féu per al cap una celada molt poca, tota d’argent, e sobra la celada una corona molt rica que ella acostumava a portar. E suplicà a son pare que li lleixàs la gent que la reina de Sicília trametia a Tirant.

Lo dia que partiren la Princesa se vestí una gonella d’orfebreria e féu-se armar de l’arnès que s’havia fet; e cavalcà sobre un gran cavall tot blanc, e ab una verga en la mà anava capitanejant la sua gent. E portava en sa companyia seixanta doncellez, les més belles e galanes de tota la cort. E féu lo gran conestable de la sua gent a Estefanía; e Saldria, filla del duc de Pera, tenia l’ofici de menaxaut; Comtesina usava d’alguatzir major; Plaer de ma vida portava l’estendart de la divisa pintat de l’erba que es nomena amorval, ab lo mot que deia: Mas no a mi.”¹⁸⁶³

Este fragmento realmente hace que el investigador se plantee si este tipo de episodios en la realidad quedaban limitados a las novelas o realmente era posible ver damas arregladas a este nivel en ciertas ocasiones. Esta realidad está todavía inexplorada y sería un excelente tema para investigaciones futuras.

¹⁸⁶² GARCÍA, 1994, p. 34.

¹⁸⁶³ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 330.

6.9. PSICOLOGÍA DE LA MODA, LAS PRENDAS Y LAS FORMAS

“No es solamente la moda la que cambia, la moda es solamente la expresión exagerada y superficial de una transformación profunda de la vida social”

M.Halbwachs.

La “moda” como fenómeno social no está presente en todas las épocas de la humanidad, en realidad su surgimiento puede establecerse en un momento muy específico de la historia y parece responder a unas razones concretas que muchos especialistas ya han identificado claramente.

En las sociedades anteriores a la aparición de la moda se entendía al hombre como el resultado de los logros de una sociedad fundacional. El pasado se establecía por tanto como una base para la legitimidad del presente, lo que promovía una sumisión colectiva al pasado. Para que la moda apareciera se necesitaba un cambio de mentalidad, en que se entendiera al hombre como un modificador positivo del mundo que le había sido dado.

La moda surgirá propiamente como la conocemos a mediados del siglo XIV, con la aparición de un vestido radicalmente nuevo para aquel entonces, que establecía una clara diferenciación entre hombres y mujeres, así como la instauración del gusto por el cambio amparado por una constante de innovación trepidante que ya no pararía.¹⁸⁶⁴ La ropa larga y colgante que se había llevado durante siglos sería sustituida por un traje corto y ajustado para los hombres y otro largo y envolvente para las mujeres. A partir de este momento los cambios en el vestido ya no serán ni fortuitos ni accidentales y la imitación de los antepasados dejará paso a una idolatría por lo nuevo.¹⁸⁶⁵ La novedad por tanto marcará la excelencia en la sociedad. Este origen según algunos autores se dio a medio camino entre Cataluña e Italia entre 1340 y 1350.¹⁸⁶⁶

La conciencia de prestigio asociada a la moda nace en el mismo momento en el que esta se crea. La moda idolatra el cambio, por eso era imposible que fuera creada en una sociedad que considera la tradición como valor máximo. Lipovetsky afirma:

¹⁸⁶⁴ LIPOVETSKY, 1998, p. 9-26.

¹⁸⁶⁵ MARTÍNEZ, 1998, p. 27.

¹⁸⁶⁶ BOUCHER, 2009, p. 153.

“No hay moda sin prestigio y superioridad atribuidos a los nuevos modelos, y, por tanto, un cierto menosprecio por el orden antiguo (...) Solo hay sistema de la moda cuando el gusto por las novedades llega a ser un principio constante y regular...”¹⁸⁶⁷

Un vistazo por el siglo XV muestra una Península dividida en reinos que siguen las modas de aquellas zonas con poder. Estas zonas absorberán la moda a partir de los centros más proclives al comercio con el exterior, como es el caso de Cataluña. Confirmando la teoría de que los centros de poder y las cortes influyentes, admiradas a nivel político y económico, acaban siendo el foco de las miradas a nivel internacional tanto en aquel entonces como ahora.

IDEAL FÍSICO DE LA MUJER MEDIEVAL

En la descripción que en *Tirant lo Blanc* se hace de Carmesina vemos una muy clara explicación de los ideales medievales de la mujer:

“car estava a admirat dels seus cabells, qui de rossor resplandien com si fossen madeixes d’or, los quals per eguals parts departien una clenxa de blancor de neu passant per mig del cap; e estava admirat encara de les celles que paria fossen fetes de pinzell llevades un poc en alt, no tenint molta negror d’espesura de pèls, mas estant ab tota perfecció de natura; més estava admirat dels ulls, que parien dues esteles redones relluïnts com a pedres precioses, no pas girant-los vigorosament, mas refrenats per graciosos esguards, parien que portasen ab si ferma confiança; lo seu nas era prim e afilat e no massa gran ni poc segons la llindesa de la cara, que era d’extrema blancor de roses ab lliris mesclada; los llavis tenia vermells com a coral e les dents molt blanques, menudes e espesses que parien de cristall. E estava més admirat de les mans, que eren d’extrema blancor e carnudes que no s’hi mostrava os nengú, ab los dits llargs e afilats, les ungles canonades e encarnades que mostraven portar alquena, no tenint en res negun defalt de natura.”¹⁸⁶⁸

En base a las descripciones literarias que encontramos de las protagonistas de las novelas del siglo, así como de las representaciones de vírgenes y santas puede establecerse claramente un “canon” de lo que en el siglo XV fue considerado como una mujer bella. Un canon que es repetido incesablemente: tanto las vírgenes, como las santas como las protagonistas de las novelas coinciden en unas características físicas muy igualadas: todas son rubias, de largos cabellos y piel blanca.

¹⁸⁶⁷ LIPOVETSKY, 1998, p. 27.

¹⁸⁶⁸ MARTORELL, vol. I, 1984, p. 225.

LA PSICOLOGÍA IMPLÍCITA A LA MODA

A través de la indumentaria el ser humano crea su conciencia individual en su relación con la colectividad y a través de esta. Más que nunca en la sociedad actual se han sabido interpretar semióticamente estos fenómenos visuales. Si una persona puede leer en los demás a través de las formas visuales también se da por naturaleza la voluntad por parte del individuo de decir algo a través de su forma de vestir.

En realidad, a través de la indumentaria podemos revelar mucho de nosotros mismos: sexo, edad, clase social, profesión, procedencia, opiniones, gustos, opciones sexuales, estado de humor, etc.

*“Cada vestido, en su hechura, en la calidad y cantidad de la tela, en el color tiene un preciso significado y todos- el que lo lleva y el que lo ve – saben, a primer golpe de vista, todo el conjunto de significados que encierra. En ello radica su concreta funcionalidad”.*¹⁸⁶⁹

Esta afirmación de García de Cortazar, tan cierta en la actualidad, también era aplicable al siglo XV catalán. Balzac diría en su obra *Hija de Eva* (1836) que para la mujer el vestido era:

“una manifestación continua de los pensamientos más íntimos, un lenguaje, un símbolo”.

Balzac, que tenía una comprensión extremadamente fina de las razones psicológicas que se entrelazaban a la moda aseguró:

*“Antes de llevar a cabo cualquier actividad...el hombre tiende a acicalarse. Las actividades que forman parte de la moda, el porte, la conversación, etc, son las consecuencias de nuestro arreglo personal...El vestido es la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia”*¹⁸⁷⁰

Entre las curiosidades que rodean el análisis psicológico del vestir podríamos destacar que, como dijo Darwin, el vestido responde primeramente al placer del adorno más que a la necesidad de calor o protección. En la historia de la humanidad aparece antes el placer por el adorno que el de vestir. Buen ejemplo de ello son las tribus primitivas: algunas de ellas carecen de vestuario, pero ninguna carece de lo que entendemos por adorno. La voluntad de adorno es realmente transversal: en todo ser humano, los conceptos de pudor y vergüenza cambian en función de la cultura, cambian

¹⁸⁶⁹ GARCÍA, 1994, p. 29.

¹⁸⁷⁰ BALZAC, HONORÉ DE: *Trattato della vita elegante*, Milan, Longanesi, 1982, p.72-73. Vers. española *De la vida elegante*, Madrid, Afrodésio Aguado, 1949.

respecto a las partes del cuerpo y al momento histórico, pero el placer por el adorno ha permanecido inmutable a lo largo de toda la historia.¹⁸⁷¹

Es un campo complejo y amplio, que para estudiarlo de forma completa requeriría de la unión de neurociencia, etimología, semiótica, prosémica, cinesis, psicología, sociología, etnología e historiografía, creando un estudio multidisciplinar.

Es razonable concluir que la sociología de la moda, que estudia también las implicaciones psicológicas y sociales del vestido, no podía pasarse por alto en esta investigación. En el vestido se mezclan desde la sociedad del consumo hasta el narcisismo, el nihilismo, pasando por la búsqueda de simulación de realidades no certeras.¹⁸⁷²

Es posible que en la actualidad cueste diferenciar los mensajes subliminales en la moda de hace más de cinco siglos, algo que, por supuesto, es natural, pero eso no implica que no estuvieran. Pensemos por un momento en un ejemplo actual: un hombre de la City de Londres puede que a nosotros no nos diga nada, pero en su círculo social pueden llegar a saber a qué universidad asistió a partir de la corbata que lleva y su nivel de ingresos a partir del corte y el tejido de su traje.¹⁸⁷³

“...Car con diu Salomó: L'àbit e'l vestir de la persona ensenyen la persona qui és...”¹⁸⁷⁴

Nos encontramos ante un siglo extremadamente convulso en todos los aspectos: moral, político, social e incluso sanitario. Lo que será llamado el “parto de los tiempos modernos”,¹⁸⁷⁵ con sus hambrunas, epidemias y guerras hacen que la fugacidad de la vida se haga presente en las mentes de los habitantes y la novedad pase a ser un valor, una forma de rebelarse ante lo establecido incluso de forma tan sutil y elegante como es en el vestir.

La dinámica de la moda se establece a partir de un proceso social de bipolaridad entre la imitación y la diferenciación. La imitación tiene dos manifestaciones diferentes, una primera imitación respetuosa que busca una igualación y una posterior aprobación como resultado; y una segunda imitación de carácter rival y competitivo, que se produce cuando la riqueza y el rango dejan de coincidir y buscan la superación del otro. Esto establece un desarrollo circular en el que lo que “está de

¹⁸⁷¹ SQUICCIARINO, 1990, p. 47-49.

¹⁸⁷² SQUICCIARINO, 1990, p. 12.

¹⁸⁷³ LURIE, 1994, p. 34.

¹⁸⁷⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁸⁷⁵ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 113.

moda” es sólo aquello perteneciente a los estratos superiores de la sociedad, cuando los estratos considerados inferiores llegan a este punto, la búsqueda de diferenciación de la alta sociedad promueve un cambio de costumbre o formas en la moda.

La búsqueda de la ostentación femenina también responde a una lógica social. La realidad de la mujer como punto álgido de la decoración y el diseño de indumentaria también tiene sus raíces en la marginación machista de la sociedad del momento. En el siglo XV, y prácticamente hasta la actualidad, la mujer ha estado ausente de los cargos oficiales de la vida política, social o religiosa, por ello no suele portar condecoraciones honoríficas al nivel de su rango. La compensación de esta falta se ha suplido desde los albores de la moda a través de la elegancia en los vestidos y de la ostentación de la joyería¹⁸⁷⁶. La ostentación no es más que un símbolo, no sólo de que la persona puede gastarse una cantidad de dinero ingente en ropa, sino también de que lo hace sin ofrecer ningún tipo de productividad a cambio.¹⁸⁷⁷

Una de las simbologías principales de la ropa usada por la nobleza era la dificultad y restricción de movimiento: lo que Toussaint-Samat llama “la compostura”. Un concepto al que denomina el primer grado del lujo, precisamente porque ya entra en el círculo de las cosas innecesarias y superfluas, aquellas que aún hoy en día son motores de la economía de la sociedad.¹⁸⁷⁸

La mujer noble era así subyugada a unas restricciones físicas que no eran más que un reflejo de las restricciones intelectuales, forzada a adaptarse a la idea de ser dependiente en todo momento, en un mundo de hombres.¹⁸⁷⁹ La carencia de libertad de movimiento de la ropa noble también establecía que la persona que la llevaba podía desarrollar su día a día sin necesidad de hacer grandes esfuerzos o labores pesadas, que los sirvientes harían por ella.

La ostentación se llevaba a cabo mediante símbolos muy específicos, como la riqueza de los materiales que hemos analizado, pero también se daba a entender a través de otro tipo de símbolos. En la Europa preindustrial que podemos ver en la Edad Media un tejido bello podía ser tan valorado como las piedras preciosas y el oro, así que el usarlo en unas cantidades desproporcionadas también era un signo de ostentación, como también el derroche de las colgaduras superfluas en mangas y colas. Se asociaban con la

¹⁸⁷⁶ SQUICCIARINO, 1990, p. 88.

¹⁸⁷⁷ VEBLEN, THORSTEIN: *La teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1963 (versión original: *La teoría della classe agiata*, Turín, Einaudi, 1949), p. 133.

¹⁸⁷⁸ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 182.

¹⁸⁷⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 195.

dignidad, lo ideal, lo noble y en definitiva establecían un estilo de ropa con el que era imposible moverse con libertad.¹⁸⁸⁰

El consumo de vestidos fue un símbolo no sólo de la capacidad de gastar sino de la capacidad de hacerlo sin producir. Por ello algunos autores afirman que la moda no es más que un producto de la división de la sociedad en clases.¹⁸⁸¹ En general la moda en sí es signo de la aspiración y la posición social.

El cabello también se relaciona simbólicamente al carácter de la persona, sobretudo en lo que respecta a su forma y su vitalidad. El tocado que iba sobre él identificaba entonces la forma de pensar, pues se establece como un símbolo de la mente que hay debajo del adorno que la cubre.¹⁸⁸² El cabello, sobretudo el de las mujeres casadas, era un bien a proteger. Lo demuestra el suceso ocurrido en Bestracá durante las revueltas *remençes* donde unos veinte o veinticinco *remençes* entraron en el castillo de Berenguer Barutell, a quien ataron, y entraron a la cámara donde dormían su esposa e hijos. De la esposa se dice que le robaron “hasta las crespinas”.¹⁸⁸³ Esto es una clara demostración de la importancia conferida este tipo de prenda, y en general a todas aquellas encargadas de proteger o cubrir el cabello femenino. Entre las que podemos enumerar además velos, gandallas, etc, que eran consideradas entre las más estimadas de la mujer, ya que respondían al mismo estadio simbólico de los cabellos. Una mujer casada honrada debía cubrir sus cabellos, eran una posesión cuyo disfrute quedaba restringido al esposo y por tanto la pieza de ropa que los cubría también era considerada íntima.

Incluso la altura posee una concepción simbólica. Los zapatos altos dan mayor estatura, pero con ello también modifican el porte y confieren solemnidad al desplazamiento. No es difícil adivinar por qué en el siglo XV la nobleza de una mujer era proporcional a la altura de sus chapines.¹⁸⁸⁴ La estatura proyecta visualmente una dimensión más grande del cuerpo propio que aumenta en el individuo la sensación de importancia y seguridad. ¿Por qué? Por la idea de superioridad de los mayores que heredamos de cuando somos niños: los mayores no tienen autoridad sobre el niño por su edad, sino también porque son más altos, esto crea en el niño un temor reverencial y

¹⁸⁸⁰ LURIE, 1994, p. 149-153.

¹⁸⁸¹ SIMMEL, GEORGE: *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 2002, p. 28, 29, 34-35.

¹⁸⁸² LURIE, 1994, p. 25, 192.

¹⁸⁸³ VINYOLES, 2005, p.112.

¹⁸⁸⁴ SQUICCIARINO, 1990, p.75.

respeto, que al ser mayor buscará proyectar en sí mismo. De ahí la búsqueda y uso de complementos que aumenten la estatura, como los tacones y las coronas.¹⁸⁸⁵

El aumento del espacio ocupado y la distancia se refleja en la creación de las colas. Esta bella extensión del vestido confería a las damas no sólo la oportunidad de ostentación sino que al impedirles la andadura rápida las obligaba a un paso lento que les confería un carácter solemne.¹⁸⁸⁶ En las ocasiones más importantes se llegaron a llevar colas de cinco metros.¹⁸⁸⁷

Todos los aspectos simbólicos anteriormente mencionados se sintetizaban finalmente en la búsqueda de la belleza en el movimiento, que también se aplicaba al movimiento propio de los elementos de la indumentaria, como los pendientes, colgantes, los velos o los mismos cabellos, que son susceptibles de ondear elegantemente al viento.¹⁸⁸⁸

En el siglo XV incluso el concepto psicológico del desnudo se diferenciaba del actual: los atuendos descuidados eran también comparados o asimilados a la misma desnudez. No estaba bien visto que una dama noble dejara sus aposentos vestida sólo con la camisa, pues se consideraba que estaba en estado de desnudez. En *Lai de Aristóteles* se describe a una joven que pasea por el jardín sola, sin nada más que su camisa,¹⁸⁸⁹ entendiéndose por ello algo casi erótico. El vestido medieval no sólo era un elemento de protección y adorno, sino también de pudor.¹⁸⁹⁰

Era mucho más que el simple material con el que se confeccionaba: señalaba en qué etapa de la vida se estaba, daba información sobre la personalidad y dejaba clara la importante línea entre sexos. En definitiva, marcaba o determinaba el comportamiento.¹⁸⁹¹

En el contexto de la juventud se entendía entonces que los sentimientos, incluso el estado de ánimo, eran expresados a través de detalles sutiles, que se descifraban del mismo modo que en la actualidad. Este código psicológico e inteligible quizás sea una de las características más importantes de la historia de la moda, la que es transversal a todas las épocas, culturas y situaciones.

¹⁸⁸⁵ SQUICCIARINO, 1990, p.104.

¹⁸⁸⁶ SQUICCIARINO, 1990, p. 105.

¹⁸⁸⁷ BOEHN, 1928-1947, p. 250.

¹⁸⁸⁸ SQUICCIARINO, 1990, p. 105.

¹⁸⁸⁹ ARIÈS; DUBY, 1988, p. 63.

¹⁸⁹⁰ ARIÈS; DUBY 1988, p. 64.

¹⁸⁹¹ ARIÈS; DUBY 1988, p. 264.

De la moda femenina en especial se entendía que debía interponer “caprichosas defensas” entre lo público y lo privado de su propio cuerpo.¹⁸⁹² Era en definitiva y como se ha podido analizar, un complejo juego de equilibrios y mensajes, que gracias a la investigación puede llegar a comprenderse mejor en la actualidad.

¹⁸⁹² ARIÈS; DUBY, 1988, p. 265.

6.10 LOS PRECEPTOS MORALES DEL TIEMPO

La moralidad que percibimos a través de la forma de vestir es una de las características sociales del tiempo que deben tenerse en cuenta a la hora de hacer una aproximación rigurosa al contexto social que produce una moda.

El siglo XV, y también el Renacimiento, fueron una época plena de tratados y escritos sobre la mujer, cuyas ideas se basaban tanto en las sesgadas interpretaciones de las palabras del apóstol Pablo en sus epístolas como en las ideas de los principales textos filosóficos.¹⁸⁹³ La llegada de las ideas humanistas tampoco representará una ayuda para la mujer medieval, ya que estos en realidad apreciarán al ser femenino menos aún que lo hicieran los frailes franciscanos.¹⁸⁹⁴

Todo intento de destacar y de salirse de las normas impuestas, apostando por lo lujoso, es comprendido por los pensadores y por las autoridades como un acto de crasa vanidad. Las distorsiones anatómicas de la moda masculina, los frecuentes cambios de ropa y el maquillaje femenino son algunos de los puntos más atacados, incluso satirizados. Buen ejemplo de ello es el tema de las calzas masculinas que, carentes de elasticidad por aquel entonces, impedían a quien las llevara el poderse poder de pie de nuevo si caía al suelo, exponiendo a los caballeros de la época a accidentes poco favorecedores.¹⁸⁹⁵

LOS MORALISTAS

Para entender el punto de vista de estos escritores medievales se deben tener en cuenta diferentes aspectos de la posición del hombre en la Edad Media. El hombre medieval disponía literalmente de un monopolio sobre la escritura y el poder que rara vez fue compartido.¹⁸⁹⁶ Ejemplos como Isabel de Villena o Cristine de Pizan son excepciones que rara vez se repetían. Los hombres, en especial los clérigos, eran apartados de las mujeres a temprana edad, el contacto con ellas era escaso y su

¹⁸⁹³ DE MAIO, 1988, p. 12.

¹⁸⁹⁴ DE MAIO, 1988, p.18.

¹⁸⁹⁵ BORAU, 1992, p. 14.

¹⁸⁹⁶ DUBY; PERROT, 1992, p. 29.

desconocimiento en la mayoría de las ocasiones se tornaba en un temor que acababa fácilmente transformado en misoginia a través de las extremistas enseñanzas religiosas del momento, que mostraban a la mujer como principal culpable del pecado original.

Podemos analizar la cuestión a través de la literatura moralista elaborada por eclesiásticos como el franciscano Francesc Eiximenis. En la literatura elaborada por el teólogo catalán encontramos fragmentos significativos que aclaran las ideas relacionadas tanto con la vestimenta de las mujeres como la de los hombres.

Respecto a las damas, Eiximenis recalca la necesidad de elaborar una clara diferencia entre éstas y las prostitutas a través de una adecuada indumentaria. Este tipo de ideas tuvieron suficientemente éxito como para tener su equivalente en la legislación catalana de la época. El *Consell de Cent* de Barcelona legisló al respecto elaborando una serie de pautas para las damas que las prostitutas estaban exentas de obedecer. Para estas últimas, la ostentación en vestidos y complementos estaba permitida, pero, aunque hiciera frío o lloviera, no podrían cubrirse como las damas. Leyes suntuarias contra el lujo, como las estipuladas en 1492, tampoco se aplicaban a este grupo social. Las ideas de los moralistas fueron en cierto modo escuchadas, por ejemplo, alguna de las reinas aceptó dejar de usar las largas colas comunes a aquel tiempo, pero pocas veces la moralidad influía tanto como el deseo de ostentación.

En Castilla también algunos moralistas se sintieron incluso en derecho de amonestar a reinas, como el franciscano Fray Hernando de Talavera, que consiguió que hasta Isabel la Católica se excusara ante él por sus ropas.¹⁸⁹⁷

PRECEPTOS MORALES DEL TIEMPO:

Toussaint afirmó en su día que en función del modelo de sociedad del momento el vestido oculta en mayor medida el cuerpo o no, por tanto los conceptos de seducción, pudor y erotismo son variables, y muestran una subjetividad adaptada a la sociedad del lugar y el momento.¹⁸⁹⁸ Esta afirmación viene apoyada por realidades como la existencia de los baños públicos a nivel europeo, lugares donde gente de todo tipo y condición se bañaba conjuntamente desnuda hasta finales del siglo XV.¹⁸⁹⁹

La realidad es que no se dispone de ningún tipo de documento que atestigüe si realmente los textos de los moralistas tuvieron una incidencia real práctica sobre las

¹⁸⁹⁷ DUBY; PERROT, 1992, p. 183.

¹⁸⁹⁸ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 73.

¹⁸⁹⁹ TOUSSAINT-SAMAT, vol. I, 1994, p. 206.

mujeres, catalanas o de cualquier otro territorio. Lo que sí es cierto es que a partir del siglo XIII este tipo de escritos irán creciendo paralelamente a las leyes suntuarias.

Si respecto a estas leyes fácilmente se razona que los edictos y prohibiciones son reflejo de todo aquello que se hacía, ¿por qué no se pueden mirar con igual patrón las ideas morales de este siglo? La realidad es que las mujeres del momento consiguieron a través de su forma de vestir llamar la atención de los clérigos moralistas.¹⁹⁰⁰

Este tipo de reprimendas no sólo se limitó a las damas: respecto a los caballeros, Francesc Eiximenis mostró su desagrado al acortamiento progresivo del jubón masculino, paralelo también al aumento de tamaño de los cuellos y las mangas. En realidad sus preceptos deseaban promover la contención en casi todos los aspectos de la vida: desde el beber hasta el conversar y el vestir¹⁹⁰¹.

La mayoría de las recomendaciones de los moralistas hacia la mujer van en tres direcciones básicas: el vestido, el adorno y el maquillaje. Generalmente arremeten en contra de las mujeres que se adornan con exceso de riqueza y maquillaje. Esto debe comprenderse en el contexto de un pensamiento religioso en el que el espíritu y el alma eran valorados por encima de todo. Se entendía que la excesiva dedicación al adorno material sobre el cuerpo dejaba poco tiempo para el cultivo real de la virtud verdadera.

El uso de ropas y lujo era visto como una desmesurada promoción de la exterioridad en detrimento de la interioridad del alma. Esa exteriorización, que en definitiva es el lenguaje que siempre ha caracterizado a la moda, ese lenguaje que ha dado a la mujer la capacidad de expresar su modo de pensar a través de aquello que lleva puesto, iba por tanto en contra de los preceptos divinos.

Ese deseo insaciable era comparado a la lujuria que llevaba a los hombres a la perdición y que en el caso de las mujeres podía llevar a la familia a la ruina. Por tanto el hecho de que una mujer vistiera de esa manera también era muestra de una falta de racionalidad y firmeza.¹⁹⁰²

¹⁹⁰⁰ DUBY, PERROT, 1992, p. 93.

¹⁹⁰¹ EIXIMENIS, vol. II, 1981, p. 447.

¹⁹⁰² DUBY; PERROT, 1992, p. 118.



Figura de mujer en la fachada de la Casa de la Ciutat de Barcelona, en forma de gárgola, elaborada entre 1399 y 1402. Es una buena muestra de que el escote femenino amplio y revelador fue un hecho presente desde principios de siglo. Las críticas de los moralistas procedían de actitudes reales.

El vestido

El vestido siempre muestra una lucha de equilibrio entre el exhibicionismo y el pudor. La decoración a través de él busca embellecer la apariencia física y con ello atraer la mirada de los otros y fortalecer la autoestima. Esta actitud es contraria al pudor, que se caracteriza por ocultar las excelencias físicas. La satisfacción de ambos es incompatible y únicamente se ve templada por el recato.¹⁹⁰³

Respecto al tema del escote, una preocupación transversal a lo largo de todos los años de la historia, las mujeres del siglo XV no eran las más “discretas” precisamente. Francesc Eiximenis comentaba al respecto:

“...E elles per tal guisa se componen los vels que los sia vist los pits, e que axí provoquen los hòmens a cobegar-les, les quals coses són a gran dampnació de lurs ànimes...”¹⁹⁰⁴

Más adelante continuó afirmando:

“... E lo tayll d’aquestes vestidures será lo pus orat qui-s puxa trobar: car serà als pits ample, perquè puxen gran part de lur cors ensenyar, e-l mig estret tant que és maravella cant la estretura no les trenca o les fa esclaffar (nota: esclatar)...”¹⁹⁰⁵

Parece ser que incluso en ocasiones se ponían ayudas como algodones para mostrar escotes más favorecidos y se coloreaban los pezones. Unos trucos por muchos conocidos y por otros tantos criticada. Jaume Roig no deja de criticarla en su obra *Spill*:

*“gros infingint e afegint
als pits cotons; los mugorons
duia alquenats, morats, tenats,
mostrant senyal...”¹⁹⁰⁶*

Por suerte para las mujeres de la época los moralistas eran igual de duros respecto a los hombres. En muchos de sus escritos incluso los culpan de promover la mala

¹⁹⁰³ MARTÍNEZ, 1998, p. 76, 77.

¹⁹⁰⁴ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁹⁰⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 42.

¹⁹⁰⁶ ROIG, 1984, p. 77.

actitud de la mujer poniendo primero ellos el ejemplo. Se afirmaba que ocupaban en ocasiones más tiempo que ellas al arreglo personal y que eran ejemplo de excesos tanto en la riqueza como en el largo de sus ropajes. Es curioso que incluso se los critique por usar tintes para oscurecer los cabellos o aclararlos a voluntad, y que en ocasiones fueran más perfumados que las doncellas.¹⁹⁰⁷

El adorno

El adorno era considerado como una técnica más de la mujer para subvertir el orden natural de las cosas. Un adorno fastuoso podía conceder nobleza a una mujer que realmente no la poseía, acabando en la ruina económica de la familia. Este tipo de ideas estaban generalmente basadas en preceptos sacados de la Biblia, llevados al extremo por aquellos que los citaban. Francesc Eiximenis, por ejemplo, afirmaba:

“Pere en la sua epístola mana que les dones no vagen ornades ab foran arraament de cabeys, ne d’aur, ne d’argent, e sent Pau veda, escrivent ad Thimoteum, que no porten tortura de cabeylls, ne perles, ne preciosa vestedura”.¹⁹⁰⁸

Preceptos extraídos de la primera epístola paulina a Timoteo o de la primera epístola de Pedro,¹⁹⁰⁹ cuyos textos eran usados con frecuencia para apoyar este tipo de opiniones. Siendo que la moda será inseparable de una lógica de la teatralidad que promoverá el exceso, la desmesura y lo raro, siempre estará condenada a despertar la crítica de los moralistas y religiosos.¹⁹¹⁰

El maquillaje:

La mujer que escondía su vejez con maquillaje o que embellecía sus formas a través de la colocación de los ropajes no hacía más que esconder la realidad que Dios le había dado y, por tanto, iba en contra de la naturaleza. A los ojos de los moralistas esto hacía que la mujer cayera en un amor desmedido por el cuerpo ya en sus años más tempranos, un amor que fácilmente se formaría en idolatría y exhibicionismo. Además,

¹⁹⁰⁷ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 242

¹⁹⁰⁸ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 41.

¹⁹⁰⁹ La 1 epístola Timoteo (2, 9-10): “Asimismo, que las mujeres vistan honestamente; que se atavien con recato y moderación, no con rizados cabellos, ni oro, ni perlas, ni vestido suntuoso, sino tal cual conviene a las mujeres que hacen profesión de piedad: con obras buenas”. La 1 epístola de Pedro (3, 3-4) dice así: “Vuestro ornato no ha de ser el exterior, de cabellos trenzados, atavíos de oro o gala de vestidos, sino el hombre escondido en el corazón, con la belleza incorrupta de un espíritu dulce y sosegado, que es precioso a los ojos de Dios”. *Nuevo Testamento*. Editorial Afebe, Segovia/ Madrid, 1961.

¹⁹¹⁰ LIPOVETSKY, 1998, pp.39-40

haría que intentara, a través de infinitos cuidados, luchar en contra del paso del tiempo, y el único que tenía potestad para controlarlo era el Señor. Esto era considerado como una flaqueza del corazón que debía, a ser posible, ser corregida:

“alcunes donzelles no han gran cura d’aquest affaytament del cor, mas tot jorn pensen en l’afaytament e pintura de la cara o del cors, la cal cosa és gran offença de Déu. Car elles entenen a millorar la cara que la saviesa de Déu ha feta, e més amen portar la cara que elles se fan que no aquella que Déu los fa.”¹⁹¹¹

Para muchos el arreglo personal, en especial el uso del maquillaje, no era más que una búsqueda vanidosa de burlar la realidad que Dios había dado a una mujer. Se afirmaba incluso que muchas ponían como pretexto el complacer al marido para justificar semejante gasto de tiempo y dinero en cuidados, pero que cuando éste no estaba se acicalaban con más cuidado que ante su presencia.¹⁹¹²

Las doncellas en especial eran las más señaladas a este respecto:

“la donzella qui-s pinta, dóna assenyalat mal eximpli de ssi mateixa, car dóna a entendre a les altres que va cercant qui se n’asalt e qui la vuyla; e axí, pus per natura no-l troba, vol-ne trobar per art o per enginy... Car la dona marinada si és represa de son pintar, posa escusa que fa-ho per complaure a son marit. Mas la donzella no ha neguna escusa qui sia al món. Dóna, encara, entendre als hòmens que vol eser amada, e cortejada, e tenguda per beylla...Emperò ajuden-hi molt les miserables mares lurs qui-ls ho consenten e-ls ho conseyllen.”¹⁹¹³

En efecto, las mujeres casadas parece que tenían la excusa de complacer al esposo, pero las doncellas, incluso aquellas en edad de casarse, debían mostrar otro tipo de actitudes.

LA AMPLITUD DE LAS AFIRMACIONES MORALISTAS

Ningún tema escapaba de las manos, o de las ideas, de los moralistas del siglo XV. Se acotaban escrupulosamente desde la ropa hasta la educación o la vida sexual. En Italia, por ejemplo, muchos eran los pensadores que miraban con reticencia la educación de la mujer: razonaban que figuras femeninas como Penélope o Lucrecia habían sido grandes y castas porque no sabían leer. A estos ejemplos contraponían la clásica Safo o la italiana Francesca de Rimini, argumentando que la razón de que se corrompieran

¹⁹¹¹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 39.

¹⁹¹² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 22.

¹⁹¹³ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 39.

residía en el conocimiento que se les había permitido adquirir.¹⁹¹⁴ Eva no fue más que una mujer que se dejó educar por la serpiente original.¹⁹¹⁵

Por otra parte, la virginidad de las doncellas era en el siglo XV el más alto don que podían ofrecer llegado el matrimonio, su nobleza dependía de ello y los moralistas no se retenían de recordarlo repetidamente. Se entendía que el cuerpo de una mujer siempre tendría dueño, o Dios o el esposo.¹⁹¹⁶

*“ Si donchs la donzella pensava en aquesta tanta dignitat e exel·lencia de la sua virginitat, no-n faria tan gran mercat. E si pensava con se val poch ella pus la aga follament perduda o rompuda, no la prearia tan poch con fa ”*¹⁹¹⁷

La Virgen María era el ejemplo máximo que las doncellas debían seguir, se consolidó en los albores del cristianismo para contraponerla a la imagen de la matrona romana, cuya virtud se había admirado siempre.¹⁹¹⁸

Ningún tipo de personas o grupo social escapaban al alcance de los escritos moralistas, ni siquiera el suyo propio. Francesc Eiximenis, por ejemplo, no ahorra recomendaciones y consejos a los eclesiásticos de su misma condición cuando advierte que todos ellos deben huir de los deleites mundanales cuando afirma:

*“E per aquesta rahó los sants pares fugien als delits del món e-s procuraven penes en mengar, beure, jaure, vestir, plorar...”*¹⁹¹⁹

Un eclesiástico debía ser un ejemplo para la sociedad en todo lo anterior:

*“Dien-se casts, mas lur mengar, vestir e conversar, parlar, anar e guardar fa d'èls contrari testimoni ”*¹⁹²⁰

Los escritos moralistas, fruto al fin y al cabo de pensadores, tuvieron un papel importante a la hora de dar definición a conceptos básicos del momento. Puede afirmarse que las diferencias entre los conceptos de *decencia*, *pudor* y *vergüenza* siempre estuvieron bien establecidas en la Edad Media, en parte gracias a los ríos de tinta que las cuestiones moralistas despertaron en el momento. La decencia, término procedente del latín *decere* que significa convenir, ha hecho siempre referencia a aquello que es conveniente hacer para no contravenir el orden público moral o religioso. El pudor en cambio se diferencia en que se establece como la primera muestra de la

¹⁹¹⁴ DE MAIO, 1988, p. 25.

¹⁹¹⁵ BERTINI, 1991, p. 18.

¹⁹¹⁶ DE MAIO, 1988, p. 50.

¹⁹¹⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 56.

¹⁹¹⁸ BERTINI, 1991, p. 19.

¹⁹¹⁹ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 534.

¹⁹²⁰ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 411.

decencia. El término del cual procede, *pudere*, significa “tener vergüenza”. Esto se plasma mediante una vergüenza física que se centra en ciertas partes más consideradas del cuerpo. La vergüenza era un término procedente de *verecundia*, un término latín que designaba el temor respetuoso, era aplicado a aquellas personas que dejaban ver su verdadera naturaleza, física o mental, de una forma que no siempre es agradable.¹⁹²¹

LA OPULENCIA

La opulencia y la riqueza, como se ha mencionado muchas veces a lo largo de este trabajo, se mostraban en el vestir, no sólo en la riqueza de las prendas y los adornos sino en la cantidad de éstos. La ropa y los adornos eran considerados como una trampa del diablo para las almas débiles:

*“per llur enbelliment an tirades ànimes de molt mesquí a perdició”*¹⁹²²

Francesc Eiximenis no será ni el primero ni el único en opinar al respecto, a nivel europeo Juvenal des Ursins en 1418 destaca en sus escritos las proporciones exageradas de los tocados del momento.¹⁹²³ La falta de modestia se entendía no únicamente respecto al uso de ropas caras sino a la frecuencia con la que estas mismas se cambiaban.

Las dotes eran uno más de los temas en los que los moralistas se ensañaban. Su argumentación en contra del gasto descarado en estos regalos familiares se basaba en dos supuestos razonamientos: por una parte la voluntad de acrecentar la dote hacía que los padres pospusieran, a veces de forma irrazonable, el matrimonio de las hijas, produciendo consecuentemente una baja en la natalidad y estorbando la recuperación demográfica que se necesitaba después de las sucesivas avalanchas de peste; y por otra parte la “vergonzosa” realidad de que los nobles acudían a prestamos de judíos para financiar el gasto que suponía la inversión de la dote. Esto era algo inaceptable para los eclesiásticos más extremistas ya que promovía que los judíos, considerados unos usureros, se enriquecieran a costa de los cristianos.¹⁹²⁴

¹⁹²¹ TOUSSAINT-SAMAT, Vol. I, 1994, p. 51, 52.

¹⁹²² EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 44.

¹⁹²³ TOUSSAINT-SAMAT, Vol. I, 1994, p. 273.

¹⁹²⁴ DUBY; PERROT, 1992, p. 180.

LA BELLEZA

No podemos por tanto hablar del maquillaje y los cuidados sin mencionar la voluntad de belleza. La hermosura de las jóvenes era explotada por los padres de las familias nobles, ya que las hijas más agraciadas eran casadas y aquellas menos privilegiadas eran entregadas a la vida eclesiástica.

Cuando una mujer era bella era considerada un peligro en potencia para el hombre, y más aun si ella era consciente de este don. “*Con bellea és cosa fort perillosa*” decían algunos.¹⁹²⁵ El don de la belleza debía indefectiblemente estar relacionado al de la bondad dentro del imaginario moralista del momento. Un rostro bello era obra del Creador si tras él se escondía un ser bondadoso, pero en cambio si tras un rostro hermoso se escondía una personalidad imperfecta se consideraba esto como una incongruencia entre el signo y el sentido que había tras él, lo que equiparaba ese ser al engaño que el mal hace atrayendo al hombre con la belleza.¹⁹²⁶ Era por tanto equiparable para muchos a un cerdo al que se le coloca una nariguera de oro, un desperdicio.¹⁹²⁷

¹⁹²⁵ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 44.

¹⁹²⁶ DUBY; PERROT, 1992, p. 270-272.

¹⁹²⁷ EIXIMENIS, vol. I, 1981, p. 45-.

6.11 LAS LEYES SUNTUARIAS: EL CONTROL GUBERNAMENTAL DE LA MODA.

“Desde el principio de los tiempos el hombre ha usado la ropa para vencer sus sentimientos de inferioridad y para llegar al conocimiento de su superioridad sobre el resto de la creación, incluidos los miembros de su propia familia y su tribu, para provocar admiración y asegurarse de encajar”

Lawrence Langner: *The importance of wearing clothes.*¹⁹²⁸

La búsqueda de posición social a través de la moda es tan antigua como la humanidad. En el antiguo Egipto, por ejemplo, sólo las personas de alta condición podían llevar sandalias, en Grecia y Roma se vigilaba el número de prendas de las personas, así como su color y forma. Para cuando llegó a la Edad Media todos los aspectos de la indumentaria llegaron a ser regulados. En este momento la realidad mostraba el rango a través de los materiales usados en la vestimenta más que en el corte de la misma.¹⁹²⁹

El control económico-social se vierte en dos aspectos básicos: primero, la legislación destinada a impedir la permeabilidad de las clases sociales y, segundo, las prohibiciones contra la ostentación económica (esta vez no ya por una razón de filosofía moral sino por el peligro de altercados sociales causados por el abismo económico entre clases).

La aparición de la burguesía mercantil representó un problema, ya que los lujos ya no estaban restringidos a las clases sociales con mayor prestigio. Así pues, la legislación comenzó a controlar a esta clase social mediante las leyes suntuarias contra el lujo. Este tipo de leyes también iban dirigidas a separar visualmente de la sociedad a aquellos colectivos sociales no cristianos, como los judíos, cuyas normas de indumentaria fueron promovidas desde el sector eclesiástico.

La legislación derrochó en restricciones respecto al vestido de luto, dada la incipiente moda del negro que dotaba tanto de elegancia como favorecía la deseada piel de porcelana (siempre mejor destacada por los tonos oscuros).

¹⁹²⁸ LANGNER, LAWRENCE: *The importance of wearing clothes* [1959], ed. Hasting House, New York, 2000, p. 12.

¹⁹²⁹ LURIE, 1994, p. 133.

¿POR QUÉ ERAN CONSIDERADAS APROPIADAS TODAS ESTAS LEYES DE CONTROL?

La aparición pública de las personas era un acto importante. A través de todo aquello visual se designaba el lugar de cada individuo en la sociedad. Esto, pese a la liberal visión actual, era un tema de suma importancia entonces, de máxima seriedad. ¿Por qué? Porque estaba directamente relacionado con la concepción que Dios, las sagradas escrituras, y sobretodo, la Iglesia, daban del mundo. El orden del mundo había sido establecido por la Providencia y todo ser humano debía expresar su conformidad ante ello ocupando el lugar que le correspondía en el mundo. Esta conformidad se expresaba, como no podía ser de otra forma, a través del vestido, que mostraba la armonía de este cuerpo social organizado. Se elaboraron obras que ordenaban la forma de vestir de las personas incluso en función de su oficio. Un buen ejemplo de ello son los grabados como los de Jost Amman.¹⁹³⁰ Un noble tenía por decreto divino el derecho a vestir de una forma que le diferenciara del resto de la sociedad, al nivel de su linaje, no digamos ya un rey.

Las leyes suntuarias fueron elaboradas para algo más que para evitar los altercados sociales, producidos obviamente por la indignación, cuando un noble en tiempos de hambruna o peste mostraba sus más ostentosas galas. La legislación suntuaria también fue elaborada para recordar a todas aquellas personas que estaban por debajo de la familia real que el techo del lujo al que podían acceder existía y era un tope al que debían someterse. Cuando la llegada de la burguesía elitista puso en peligro este orden visual establecido saltaron las alarmas. Este tipo de legislación por tanto fue entendida como algo que se elaboraba por el bien común, una medida de orden social.

Podemos entonces comprender que, en la época medieval, establecer la línea entre el estadio legal-social, protagonizado por las leyes suntuarias, y el moral, protagonizado por los escritos y las ideas moralistas, es muy difusa. En muchas ocasiones una cosa se solapa con la otra, dificultando el análisis del historiador. Por ello en esta investigación se analizan ambos temas.

Se pueden aportar tres razones básicas para el surgimiento de las leyes suntuarias:

1. Las razones económicas: se buscó a toda costa limitar el gasto económico en todos los estratos sociales. De 1350 a 1400 se vivió una subida exponencial del

¹⁹³⁰ Ilustran la obra *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam faeminarium singulari arte depicti*. Nuremberg, 1577. ARIÈS; DUBY, 1988, p. 259.

gasto en ropa a todos los niveles y con las leyes suntuarias se buscaba prevenir la subida de precios que conllevaba este tipo de movimientos.

2. Las razones éticas: la tradición cristiana, con su obsesión por la modestia y la virtud, acabó promocionando el moralismo a través de la moda. Se resistía y batallaba en contra de los cambios y las innovaciones, que obviamente trabajaban en contra del orden establecido y eran rápidamente adquiridas por los jóvenes y las mujeres.
3. Razones sociológicas: el control social buscaba impedir que las clases sociales se adulteraran con cambios de bando, por ello se promovía una segregación de grupos sociales en función del vestido. Los vestidos y los colores se asignaban en función de la sociedad, la edad y el sexo.¹⁹³¹

Como siempre hubo excepciones para esta reglamentación. Los militares poseían recompensas exclusivas de su condición social, como la excepción fiscal o la permisividad del lujo en su forma de vestir. Esta distinción estética era ampliable a todos los miembros de la familia, así que toda la aristocracia como conjunto se estableció como una minoría privilegiada, como un grupo de intocables a este respecto.¹⁹³²

LA DATACIÓN

Es curioso observar que los años en los que las Pragmáticas se elaboraron coinciden con los años posteriores a los de malas cosechas¹⁹³³. Aparecieron en muchas tierras posteriormente a la gran peste de 1346 a 1350, a veces incluso antes.¹⁹³⁴

En el resto de Europa las leyes suntuarias se darían con frecuencia: Florencia (1330, 1334, 1344, 1355), Milán (1396, 1512, 1520), Venecia (1453, 1504, 1514), Bolonia (1400, 1433), Francia (1350, 1387, 1400, 1485).¹⁹³⁵

En 1402 el *Consell de Cent* elaboró una ley de catorce artículos que venía a ser una repetición de leyes anteriores, promulgadas en 1344. Entre otras cosas se prohibía el oro en los vestidos, a excepción de los cordones colocados en las bolsas o los adornos colocados en los bordes de las prendas. Se prohibía confeccionar prendas con telas de oro, plata o tipos concretos de terciopelos y *xamellots*. Se prohibieron las mangas

¹⁹³¹ PASTOREAU, 2010, p. 87, 88.

¹⁹³² MARTINEZ, 2003, p. 41.

¹⁹³³ SÁNCHEZ, 1991, p. 178.

¹⁹³⁴ PASTOREAU, 2010, p. 89.

¹⁹³⁵ BOUCHER, 2009, p. 174.

forradas con martas, armiños u otro tipo de pieles así como los bordados en mangas damasquinas que superaran los diez florines de oro.¹⁹³⁶

Las prostitutas, como en muchos otros lugares, estaban exentas de obedecer estas leyes. Podían llevar todas las riquezas que quisieran en sus vestidos, pero tenían prohibido taparse con mantos, lo que las dejaba a merced del mal tiempo y las lluvias.¹⁹³⁷

LA INFORMACIÓN DE LAS PRAGMÁTICAS

Cuando se trata de investigaciones, uno de los puntos interesantes consiste en poder acceder a los documentos originales de primera mano. Las pragmáticas que se elaboraron durante los siglos XV y XVI tienen el poder de decirnos qué se llevaba de forma retroactiva. ¿En qué sentido? La respuesta es muy sencilla: el hecho de que se prohíba legalmente algo en la mayoría de los casos es síntoma de que se está haciendo. Como bien dice Pastoreau, el historiador acaba conociendo mejor las transgresiones del orden social a través de los documentos que el propio orden social en sí mismo.¹⁹³⁸

En realidad, la competición se establecía en la cantidad de ropa que se llevaba al mismo tiempo, que se evitaba repetir, por supuesto. En definitiva se estableció como el juego de “vestir dinero”, ya fuera a través de tejidos ostentosamente caros o de cargarlos con piedras de alto valor económico.¹⁹³⁹ Se consideraba que las mujeres a este respecto tenían una tendencia innata al gasto y a la falta de pudor, que resultaba en una atracción de la atención innecesaria sobre el vestido.¹⁹⁴⁰

La restricción de ciertos lujos a las clases reales no era algo limitado al territorio catalán: en la corte de René de Anjou en 1470 ciertas telas y vestidos eran restringidos a uso real. En algunas ciudades era ilegal el uso de coronas, metales preciosos o vestidos forrados con armiño.¹⁹⁴¹

Estas leyes tenían un propósito bien claro: evitar en lo posible la agitación social que podrían producir el esplendor y la arrogancia de las lujosas vestiduras nobles en el contexto de un siglo plagado por la peste negra y las hambrunas. Este tipo de controles se acentuaron justo después de las caídas de la demografía. El proceso no es único del

¹⁹³⁶ BORAU, 1992, p. 14.

¹⁹³⁷ BORAU, 1992, p. 14.

¹⁹³⁸ PASTOREAU, 2005, p. 15.

¹⁹³⁹ LURIE, 1994, p. 141, 145.

¹⁹⁴⁰ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 459.

¹⁹⁴¹ DUBY; PERROT, 1992, p. 174-175.

territorio catalán. En Venecia desde 1229 se dio una escalada en la promulgación de leyes contra el uso de piedras preciosas para adornar el cabello, el tipo de mantos permitidos, la longitud de las colas de los vestidos así como de las mangas.¹⁹⁴² Duby menciona que en Florencia en 1433 se hizo un llamamiento al control del lujo después de los peores años de la peste negra.¹⁹⁴³ Se estableció, por ejemplo, que sólo la esposa de un caballero podía llevar cuellos de armiño, y que los sirvientes serían castigados si llevaban zapatos o tocas de calidad superior a la que les era permitido.¹⁹⁴⁴

¿Aplicaban las pragmáticas a los clérigos?

Lo cierto es que cuando el espectador admira los cuadros pintados por Jaume Huguet, Bernat Martorell u otros pintores catalanes queda realmente impresionado respecto a la ostentación de la indumentaria clerical. El estamento religioso siempre estaría exento de obedecer las leyes suntuarias, tanto en el siglo XV como en los posteriores. Buen ejemplo de ello es la Pragmática promulgada el año 1600 cuando menciona:

“no se entienda la prohibición para lo que se hiciere para el servicio del culto divino, que para él podrá hacerse libremente todo lo que convenga, sin limitación alguna.”

El poder que ostentaba la Iglesia se expresaba a través de la indumentaria litúrgica del tiempo. El estrato eclesiástico podría permitirse esta ostentación y opulencia por varias razones: primero porque se nutría de los impuestos del pueblo, segundo porque este tipo de prendas podían heredarse perfectamente y tercero porque era un estrato social que en contra de lo que ocurría con el civil no buscaba tanto lo nuevo y rompedor como lo tradicional y lo perpetuo. Esto alargaba la vida de las prendas caras y permitía que las inversiones en ellas se aprovecharan por generaciones.

Un estrato social no afectado por las rápidas y cambiantes fluctuaciones de la moda podía permitirse invertir desorbitantes cantidades de dinero y joyas en prendas que llegarían hasta la actualidad sin grandes cambios. Una vez más podemos advertir el curioso y fascinante paralelo entre la ideología social de un grupo y la ropa que lleva.

¹⁹⁴² NEWETT, 1902, p. 247.

¹⁹⁴³ DUBY; PERROT, 1992, p. 177.

¹⁹⁴⁴ ANDERSON; ZINSSER, vol. I, 1991, p. 459.

LAS LEYES SUNTUARIAS Y LAS PROSTITUTAS

Uno de los puntos interesantes de las leyes suntuarias es la falta de prohibiciones que encontramos respecto a las mujeres públicas. A estas no se les restringía ningún tipo de lujo, podían llevar al extremo sus vestiduras cuanto quisieran. ¿A qué se debía esta permisividad suntuaria? Algunos investigadores apuntan a una razón obvia:¹⁹⁴⁵ no hay mejor táctica para desprestigiar el lujo que promoverlo entre mujeres de dudosa reputación. Eso supuestamente podía animar a las nobles a mantenerse alejadas de lo que podía producir que se las confundiera con una mujer pública. A cambio, se veían obligadas a pasar frío, pues no podían ocultar sus lujosas vestiduras bajo ropa de abrigo. En las ordenanzas de Barcelona de 1400 se establece cruelmente que:

“Neguna hembra publica no gos portar mantell, ne capa, ne manteta, ne manto sots ban de cinc sous”.¹⁹⁴⁶

Uno de los factores religiosos que determinaron la creación de este tipo de leyes suntuarias también fue que la obediencia de este tipo de legislaciones permitía marginar visiblemente clases estigmatizadas social y religiosamente grupos sociales como éste.

BREVE COMPARATIVA CON EL VECINO REINO DE CASTILLA

En Castilla las pragmáticas contra el lujo fueron también dirigidas a la restricción del extendido uso de las sedas. Gracias a leyes como éstas los tejidos de lana pudieron en cierto modo resistir a su competencia.

Desde principios de siglo el lujo fue la tónica dominante de la moda en Castilla. Ya en tiempos de Juan II los nobles vestían con ropajes iguales al soberano. Eran comunes entre ellos mantos y capas que valían fortunas enteras, con aplicaciones de piedras preciosas, oro y perlas.¹⁹⁴⁷ En las cortes de Madrigal de 1438 se argumentó con indignación que mujeres de pecheros y campesinos usaban faldas que arrastraban y llevaban pieles.¹⁹⁴⁸ Pragmáticas como las del 2 de septiembre de 1494 llegaron a prohibir no sólo que se importaran productos de seda o géneros de brocados con hilos de oro y plata, sino también que se prohibiera su fabricación en el reino. Los procuradores de las cortes de Toledo no tardaron en quejarse en 1498 pero la

¹⁹⁴⁵ DUBY; PERROT, 1992, p. 183.

¹⁹⁴⁶ BOLÓS, 2000, p. 118.

¹⁹⁴⁷ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 87.

¹⁹⁴⁸ MARTINEZ, 2003, p. 54.

reglamentación se mantuvo hasta 1503. Pero las leyes suntuarias castellanas hicieron excepciones en caballeros, infantes y algunas regiones en especial, aunque la industria de la seda siguió jugando un importante papel.¹⁹⁴⁹ Este tipo de legislaciones únicamente se aplicaban a las clases medias, no a los grandes señores, y tampoco fueron cumplidas.
1950

Este tipo de documentos son muy útiles para ver hasta que punto la obsesión por el lujo llegó a estar extendida. Lo cierto es que la tónica general entre los reyes era el deseo de que los nobles preservaran sus bienes a fin de poder gastarlos en la guerra, y no en atuendos superfluos que pudieran colocarlos a su nivel de ostentación.

En esta época sería de gran influencia Fray Hernando de Talavera, que como consejero de la reina Isabel y franco enemigo del lujo y todo cuanto lo rodea, batalló al respecto con sus obras, que escasos resultados recogieron. La reina Isabel ostentó sin lugar a dudas ropas propias de su condición real pese a las críticas y reprimendas del moralista, como puede comprobarse en los retratos que de ella nos quedan.¹⁹⁵¹

En 1450 se prohibió el uso de la seda, el oro, los forros de marta, y las guarniciones en materiales preciosos como el oro, la plata y decoraciones de aljófar. En 1490 se prohibieron los brocados en oro y plata, los rasos de pelo, así como los bordados en materiales ricos. El 30 de octubre de 1499, para acallar a los moralistas, se prohibieron finalmente brocados, paños de oro, frisados, plata y sedas. El hecho de que estas prohibiciones fueran posteriormente reiteradas muestra que no se acababan de obedecer.¹⁹⁵²

EL FUTURO DE LAS PRAGMÁTICAS

Las leyes tendrán una continuidad a lo largo de todo el siglo siguiente, con las mismas repeticiones que se hacían ya en siglo XV. Las pragmáticas promulgadas en 1600, por ejemplo, pueden darnos una imagen precisa de cuáles eran las cosas que la población generalmente buscaba durante el siglo XVI, incluso aquellas artimañas elaboradas para saltarse las restricciones contra el lujo. Al elaborar su análisis, Pérez Bueno afirma que, así como en un principio este tipo de amonestaciones legales iban

¹⁹⁴⁹ IRADIEL, 1974, p. 127-129.

¹⁹⁵⁰ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 86.

¹⁹⁵¹ DIEGO; LEÓN SALMERÓN, 1915, p. 98, 99.

¹⁹⁵² PUIGGARÍ, 1886, p. 158.

dirigidas a las mujeres, durante el siglo XVI ya fueron dirigidas también a los hombres.¹⁹⁵³

Los alfayates, término de la época para describir a los sastres españoles, eran conocidos por su ingenio en la creación de novedades que ponían en jaque las leyes de las pragmáticas, haciendo que sus clientes pudieran alcanzar el nivel de lujo deseado.

Las pragmáticas de 1600 prohíben taxativamente ciertos arreglos y materiales que enumeraremos a continuación: los tejidos en oro y plata, los brocados y bordados y otros elementos decorativos en oro y plata, los bordados y recamados en seda, las llamadas “obras de bastidor”, es decir los bordados, los géneros de material torcido (un tipo de trabajo del hilo), las franjas, los cordoncillos, las cadenitas y todo tipo de abalorio metálico de aplicación sobre las telas. Es fácil imaginar, a partir de esta lista, el nivel de lujo que habrían alcanzado ciertos vestidos civiles. Enumeración que, curiosamente, no se prohibió ni al estamento militar, dado el llamado “honor de caballería”, ni tampoco al estamento eclesiástico, no sujeto ningún tipo de límite. Aunque los militares sí recibieran ciertos toques de atención como se ve a lo largo del documento. Se puede casi afirmar que el valor de las pragmáticas para el historiador de la indumentaria radica en que se trata de un documento propio y definitorio de la indumentaria civil, que merece una notable mención.

¹⁹⁵³ PÉREZ, 1947, p.148-155.

SEGUNDA PARTE

7. LA INDUMENTARIA EN LA PINTURA Y ESCULTURA CATALANAS DEL SIGLO XV

7.1 JOAN MATES: LA INDUMENTARIA FEMENINA EN EL RETABLO DE SANTIAGO DE VALLESPINOSA (Conca de Barberà)

BIOGRAFÍA DE UN ARTISTA EN EL CAMBIO DE SIGLO

Joan Mates nació probablemente en Vilafranca del Penedès, población con la que mantuvo frecuentes contactos y en donde tenía relaciones familiares. Su padre, Bernat Mates, era guarnicionero y fabricaba sillas de montar para mantener a la familia. Este gran artista catalán de principios del siglo XV permaneció en el anonimato durante mucho tiempo, bajo la denominación “Maestro de Penafel” que le otorgaran Charles Rathfon Post y Joan Ainaud, a partir del análisis estilístico de dos obras procedentes del santuario de Penafel, en el Penedès: el retablo de Santa Lucía y el de San Miguel, y algunas otras obras anónimas, pero claramente relacionadas con éstas. En 1942 uno de los retablos que se habían relacionado con el Maestro de Penafel, el dedicado a San Martín y San Ambrosio de la catedral de Barcelona, pudo ser identificado documentalmente como obra de Joan Mates por parte de Josep Gudiol y Frederic-Pau Verrié. Dicho hallazgo permitió recuperar del anonimato al pintor y establecer un catálogo de sus obras. Se pudieron documentar el retablo de San Sebastián de la Pia Almoina de Barcelona y el retablo de Santa María del Pla de Santa Maria (Alt Camp).

La documentación lo relaciona con nombres como Lluís Borrassà, Guerau Gener y Rafael Destorrents. Aunque las menciones sean escasas, se tiene la seguridad de que Mates se movió pronto en los círculos de artistas catalanes importantes del momento. Las lagunas en la documentación presentan vacíos importantes de hasta diez años, convirtiendo la elaboración de su biografía en una tarea difícil, en muchas ocasiones sujeta a conjeturas.

En 1392 se documenta la presencia de Joan Mates en Barcelona, en relación con el contrato de Pere Serra respecto a un retablo destinado a Tivissa (Ribera d’Ebre). Se supone que durante esta época debió ser discípulo del pintor o al menos colaborador, pues actúa como testigo en un documento previo. Será en este taller donde hará sus primeras aportaciones hasta el final de la primera década del siglo. Los contactos conseguidos en el taller de Serra le permitirán adquirir el estilo internacional y

crear una realidad artística propia que quedará silenciada en un principio bajo el frenético nivel de trabajo del taller de Serra.

Posteriormente a la muerte de Pere Serra, en 1407, un Mates ya independiente montará un taller propio y aceptará encargos, adquiriendo algunos de los inacabados por su maestro y moviéndose por toda Cataluña para atenderlos, si dejar su base de trabajo en Barcelona.

Debió ser rápidamente apreciado como uno de los mejores pintores del momento, pues no tardó demasiado en conseguir el encargo del retablo de San Martín y San Ambrosio (1411-1414), nada menos que para la catedral de Barcelona. Antes incluso de este mismo ya había dejado patente su pericia con la obra que se analiza a continuación: el retablo de Santiago de Vallespinosa, en la Conca de Barberà (1406-1410).

Los documentos atestiguan la presencia de Mates en Barcelona hasta su muerte en 1431, en que se supone que el artista contaba sesenta años de edad. Su hijo Bernat Mates se establecería como heredero universal.

Entre sus obras documentadas y conservadas, si bien parcialmente, se pueden enumerar el retablo de San Martín y San Ambrosio (1411-1414), de la catedral de Barcelona, del cual sólo se conserva el cuerpo principal, en una capilla de la girola del mismo templo, así como el retablo de San Sebastián de la Pia Almoina, cuya tabla principal se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aparte de estas se conocen hasta trece retablos documentados que actualmente están perdidos, así como otros tipos de obras. El que pintara en 1422 para la parroquia de Vila-rodona (Alt Camp) (1422), se conoce en parte por fotografías. Por otra parte, se le atribuye una quincena de obras, entre retablos y tablas, entre las cuales el de Santiago de Vallespinosa (Conca de Barberà), conservado actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona.

Su estilo

Mates inicia su carrera artística en un contexto de cambio artístico sumamente interesante. Antes de los años noventa del siglo XIV se inicia una época de profunda renovación de las formas pictóricas, estableciendo una línea innovadora que llegará hasta finales de la centuria siguiente.

El estilo de Mates se engloba en la corriente de la pintura catalana contemporánea al italiano-gótico, que a muchos recuerda el estilo de madurez de los hermanos Serra. También será permeable al llamado estilo internacional, que llegó a tierras catalanas de la mano de Lluís Borrassà, con quien Mates mantuvo una estrecha relación. En realidad, los modelos franco-flamencos son los que dan un toque de innovación definitiva a su obra. Ambas tendencias se enlazarán en su pintura: el estilo italiano gótico se verá en la representación de las figuras, elegantes en el gesto y sensibles en los detalles, el estilo internacional se verá en la espontaneidad con la que éstas se mueven, los colores vivos usados para representarlas contribuirán a esa representación dinámica. Todo ello conformará un estilo propio que hará que muchos describan la producción de Mates como algo independiente e inclasificable en la época.

Se moverá en una Barcelona marcada por grandes nombres como Borrassà, Serra o Destorrents, pero escapa a su clasificación. Entra en la cantera de pintores menos conocidos, y no por ello menores, que merecen una clara mención, pues también son muestra de que el estilo internacional en tierras catalanas ni mucho menos se mostró con uniformidad.¹⁹⁵⁴

¹⁹⁵⁴ SANPERE I MIQUEL, SALVADOR.: *Los Cuatrocentistas Catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, vol. I (La pintura Mig-aval catalana), Barcelona 1906, p. 248-253; MAS, JOSEP: "Notes sobre antics pintors a Catalunya (Continuació)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (Barcelona), vol. 6, núm. 45, (1912), p. 253. SARRET I ARBÓS, JOAQUIM: *Art i Artistes Manresans*, Imprempta i enquadernacions de Sant Josep, Manresa, 1916, p. 21-22. POST, CHANDLER RATHFON. *A History of Spanish Painting*, Kraus Reprint, New York, vol. II, 1930, p. 300, 390, 446-448 i 460, fig. 183. POST, vol. III, 1930, p. 175. POST, vol. IV, 1933, p. 564; POST, vol. V, 1934, p. 280, fig. 81. POST, vol. VI, 1935, p. 528-534, figs. 229-231. GUDIOL RICART, JOSEP: *La pintura gòtica a Catalunya. I (Monografies d'Art Hispànic)*. A.D.A.C., Barcelona, 1938, p. 18, fig. LIII. POST, vol. VII-II, 1938, p. 747-750. MOSCHINI, VITTORIO: *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Libreria dello Stato, Roma, 1940, p. 12, núm. 15, fig. p. 27. POST, vol. VIII-II, 1941, p. 597-604, 613, figs. 281-286. AINAUD, JUAN.; VERRIÉ, FREDERIC-PAU: *La Pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, [1942] [estudio inédito] cap. XXXV. GUDIOL RICART, JOSEPH: *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*, ed. Selectas, Barcelona, 1944, p. 37-38, fig. LIII. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a., "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III-4, p. 315-316. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a.: "El arte en la comarca alta de Urgel (Continuación)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, IV-1 i 2, p. 39. AINAUD, JUAN.; GUDIOL, JOSEP.; VERRIÉ, FREDERIC-PAU: *La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947 (Catálogo monumental de España, 2 vols.), vol. I, p. 73, 227, 309. Vol. II, fig. 443-450, 1253. DELOGU, RAFFAELLO: "Chiosa al 'Maestro di Peñafel'", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Cagliari*, XIV, ed. Sassari, 1947, p. 3-12. POST, vol. IX 1947, p. 750-753. AINAUD, JUAN "Tablas inéditas de Joan Mates", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (Barcelona), (1948) p.341. MADURELL MARIMÓN JOSEP M^a.: "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (Barcelona), VIII, (1950), docs. 303-306, 311, 314, 319, 321-324, 330-331, 336, 338, 350. MADURELL MARIMÓN JOSEP M^a.: "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (Barcelona), X (1952), docs. 677-679. GUDIOL RICART, JOSEP: *Pintura gòtica*, (*Ars Hispaniae*, vol 9), Madrid, 1955 p. 93-94, fig. 68. *Exposición de artistas vilafranqueses s. XIV al XIX*,

ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA EN EL RETABLO DE SANTIAGO DE VALLESPINOSA¹⁹⁵⁵

Una de las últimas tendencias en la actual historiografía del arte es el análisis de las obras en busca de señales de la vida cotidiana, signos e informaciones que nos acerquen al día a día de las gentes de otros tiempos. La historia de la indumentaria es una de las herramientas que nos pueden ayudar a la aproximación a aquella realidad, una historia que obras como el retablo gótico de Santiago de Vallespinosa ayudan a construir con los detalles que nos muestran. El retablo llegó al Museo Diocesano de Tarragona en 1917 procedente de la iglesia de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà). Está dedicado a Santiago el

Vilafranca del Penedès, 1961 (catálogo de la exposición). DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *L'Art i la cultura*, (Barcelona i la seva història, vol. 3), ed. Curial, Barcelona, 1975 p. 49. DALMASES, NÚRIA; JOSÉ I PITARCH, ANTONI: *L'art Gòtic s. XIV-XV*, (Història de l'art català, III), Edicions 62, Barcelona, 1984, p. 216-220. GUDIOL, JOSEP.; ALCOLEA, SANTIAGO: *Pintura gòtica catalana*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1987, p. 88-92, núms. 223-240, fig. 31-32, 412-440. AINAUD, JUAN: *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, ed. Albert Skira, Ginebra, / ed. Carroggio, Barcelona, 1990. AINAUD, JUAN: "Joan Mates. San Miquel vencedor de los demonios", *Obras singulares*, Barcelona, 1990, cat. núm. 1. ALCOY, ROSA: "Joan Mates. Sant Sebastià i Calvari de la Pia Almoïna", *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art Català, 1992, p. 267-269. ALCOY, ROSA: "Joan Mates. San Sebastián y Calvario de la Pía Almoïna", *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 155-157. ALCOY, ROSA: "La pintura gòtica", BARRAL, X. (Ed.), *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, 1998, p. 136-348 (Art de Catalunya. Ars Cataloniae, 8) p. 236-239. ALCOY, ROSA; MIRET, MONTSERRAT: *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, ed. AUSA, Barcelona, 1998. LACARRA, M^a CARMEN: "Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca", *Artigrama*, 2001, núm. 16, p. 285-295. LACARRA, M^a CARMEN: "Actividad pictórica de Joan Mates en Aragón", MELE, G. (Ed.), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristany, 2005, p. 295-305. ALCOY, ROSA: "Joan Mates i el retaule de Sant Jaume de Vallespinosa", en *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic conservat (segles XII-XVII)*, Tarragona, ed. Diputació de Tarragona, 2002, p. 113-148. VERRIÉ, FREDERIC-PAU., "Joan Mates", Ruiz, F. (coord.), *Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 89-101. ALCOY, ROSA: "Talleres y dinámicas de la pintura del gòtic internacional en Cataluña", en: *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C), 2007, p. 153-155, fig. 13-19. ALCOY, ROSA: "La pintura dels retaules. El retaule de Sant Jaume de Vallespinosa de Joan Mates", dins *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*, Valls, Ed. Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 2008, p. 242-243. SARI, ALDO: "L'arte in Sardegna nel xiv-xv secolo e il polittico dell'Annunciazione di Joan Mates", *Insula*, 2009, núm. 6, p. 25-52. MACÍAS, GUADAIRA.; FAVÀ, CÈSAR.; CORNUDELLA, RAFAEL: "La pintura del gòtic internacional", en *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, ed. del Museu Nacional D'Art Català, 2011, p. 89-91, figs. 13-16. FAVÀ, CÈSAR: "Retaule de sant Miquel. Retaule de santa Llúcia", en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, ed. del Museu Nacional D'Art Català, 2012, p. 174-177. FAVÀ, CÈSAR.; CORNUDELLA, RAFAEL: "La renovació del 1400 en la pintura catalana: manuscrits il·luminats i retaules", en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, ed. del Museu Nacional D'Art Català, 2012, p. 48, fig. 11. FAVÀ, CÈSAR: "Joan Mates". *Magistri Cataloniae. Artistes, patrons i públic: Catalunya i el Mediterrani (segles XI-XV)*. <http://www.magistricataloniae.org/ca/indexmcat/artistdocument/item/mates-joan.html> [consulta 27 de marzo de 2018].

¹⁹⁵⁵ El análisis de esta obra fue elaborado por la autora de esta tesis para su publicación en la revista *Podall* (Montblanc) 5 (2016) p. 183-190. El artículo se reproduce a continuación ampliado y revisado.

Mayor, habría sido pintado entre 1406 y 1410 y ha sido atribuido al pintor Joan Mates.¹⁹⁵⁶

Las figuras de muchos de los retablos de la baja Edad Media nos ayudan a observar la moda del momento, ya que los pintores solían representarlas, incluidos los personajes bíblicos, ataviadas con la indumentaria propia de la época. Era una costumbre de los artistas que al final del periodo se fue perdiendo, en especial en

¹⁹⁵⁶ SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Mateu Ortoneda i l'escola de Tarragona”, *Gasete de les Arts* (Barcelona) 9 (maig 1929) p. 95, fig. 19-21. GUDIOL RICART, JOSEP: *La pintura gòtica a Catalunya*, 1938, p. 18, lám. LIII. GUDIOL RICART, JOSEP: *Historia de la pintura gòtica en Catalunya*. Barcelona: Ed. Selectas, 1944, p. 38, lám. LIII. BATLLE I HUGUET, PERE: “Museo Diocesano de Tarragona. La colección de pinturas góticas”, en *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales* (Madrid) V (1945) p. 212-213, lám. LXVIII, 3. AINAUD, JUAN: 1948, p. 341-344. BATLLE I HUGUET, PERE: “Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano”, *Boletín Arqueológico de Tarragona* (Tarragona), cat. núm. 12, lám. IX,1, época IV, (1952), p. 208-209, cat. núm. 12, lám. IX,1. VERRIÉ, FREDERIC-PAU: “La pintura gòtica”, en *L'Art Català, I*. ed. Aymà, Barcelona, 1957 (2a ed.), p. 397. DALMASES, NURIA; JOSÉ PITARCH, ANTONI, 1984, p. 216-217, 220. GUDIOL RICART, JOSEP ; ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO: 1987, p. 87, 92, cat. núm. 237, fig. 435. ALCOY, ROSA ; MIRET, MONTSERRAT: 1986, p. 47-51, 119, 129-133, cat. 3. MELERO, MARIA LUISA: “*Translatio Sancti Jacobi*. Contribución al estudio de su iconografía”, en *Los Caminos y el arte. III. Iconografía. VI Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 16-20 de junio de 1986*, (Santiago de compostela), Volum 3, 54, (1989) p. 81-84. COMPANYS FARRERONS, ISABEL; MONTARDIT BOFARULL, NÚRIA: “Retaule de Sant Jaume el Major”, en *Millenium. Història i Art de l'Església catalana* (catálogo de la exposición), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 350-351, cat. 270. AINAUD, JUAN, 1990, p. 74-75. YARZA, JOAQUÍN: “Retaule de Sant Jaume el Major”, en *Pallium. Exposició d'Art i Documentació* (catálogo de la exposición), Tarragona, Diputació de Tarragona / Catedral de Tarragona, 1992, p. 144, cat. 93. ALCOY, ROSA: “Retablo de Santiago el Mayor”, en *Santiago, Camino de Europa* (catálogo de la exposición). Santiago de Compostela, 1993, p. 502-503, cat. 178. MINGOTE CALDERÓN, JOSÉ LUÍS., “Áreas de uso y cambios técnicos. El caso del carro chillón en España”, en *Tecnología Tradicional: dimensión patrimonial e valoración antropológica*. Ourense, 13 ó 15 outubro de 1994 (coord. A. Fraguas, X. A. Fidalgo). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1996, p. 81. ALCOY, ROSA: 1998, p. 237. MATA DE LA CRUZ, SOFIA: “El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà), custodiat al Museu Diocesà de Tarragona”, *Aplec de Treballs. Centre d'Estudis de la Conca de Barberà* (Tarragona), núm. 17, (1999), p. 76-78, fig. 1. ALCOY, ROSA: 2002, p. 113-148. VERRIÉ, FREDERIC-PAU: 2005, p. 82-83, 101. ALCOY, ROSA: 2008, p. 242-244. MATA DE LA CRUZ, SOFIA: “La huella de las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia (1302-1373) en la pintura gòtica tarraconense”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza) 102 (2008) p. 405. MATA DE LA CRUZ, SOFIA: *Museu Diocesà de Tarragona. Pinacoteca Gòtica*, Editorial Escua, El Masnou, 2012, p. 45-47. PUJOL I HAMELINCK, MARCEL: “Tecnologia i pesca a la Baixa Edat Mitjana: les embarcacions de la pesca i l'art de la batuda a la costa catalana”, *Quaderns d'Història* (Barcelona) 21 (2014) p. 165. TORRENTS IGLESIAS, ESTER “La indumentària femenina al retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa (Conca de Barberà), *Podall* (Montblanc) 5 (2016) p. 183-190.

relación a los personajes sagrados, dando fruto a una representación arcaizada de la indumentaria, que se estancó estilísticamente.

El siglo XV todavía escapa a esta tendencia y a través de esta obra de Mates se puede vislumbrar la moda usual entre las damas de la nobleza catalana de principios de siglo. Se pueden detectar hasta cinco piezas diferentes de indumentaria que retratan tres importantes estadios del atuendo de la mujer medieval de las clases superiores: las doncellas, las mujeres casadas y las viudas.

Indumentaria de doncellas:

Dos de los personajes femeninos que aparecen en el retablo se muestran con la indumentaria y el peinado propio de las doncellas: María -en las escenas de la Anunciación y la Adoración de los pastores-, y santa Brígida de Suecia en la escena de la Adoración de los pastores.



María viste un brial de color negro, con bordados de oro en las mangas y el escote. El manto también es negro, con aplicaciones de oro, forrado con rojo carmesí. Los adornos del cuello y de las mangas son probablemente orlas de *fres*, elaboradas con bordados hechos con hilo de oro, muy comunes en la terminación de este tipo de piezas, no sólo en aquel tiempo sino durante todo el siglo.

2017copyright©www.torredelforth.com



El color negro es una característica importante, ya que fue usado ampliamente durante todo el periodo. Aunque en la documentación y en los textos de la época no se menciona mucho, se utilizaba para las penitencias y los duelos. En realidad, se estableció como un símbolo ambiguo, ya que en función de su saturación o calidad podía ser representar las mejores virtudes o las peores. Un negro intenso era símbolo de humildad, modestia, templanza, autoridad y dignidad. Un negro mate, descolorido, era el eterno sinónimo de suciedad, pecado y muerte, símbolo del infierno y las tinieblas. Hasta el siglo XIII se le relacionó con la vida monástica, como negación simbólica de la vida sexual, lo que promovió su uso en los hábitos de monjes y monjas, frailes y sacerdotes. En el caso de aplicarse a la vida cotidiana de la gente representaba desgracia o penitencia.

Durante los ansiados períodos de festividad las autoridades municipales tuvieron que prohibir el uso de vestimentas negras, a fin de que las procesiones no parecieran funerales, ya que el color se hizo muy popular. La promoción del negro aumentó exponencialmente durante el siglo XV y eso fue principalmente debido a los avances técnicos en el campo de la tintorería. Entre 1360 y 1380 los tintoreros consiguieron llegar a la elaboración de unos negros realmente hermosos e intensos, que no se habían visto antes. Estos tipos de creaciones fueron extremadamente caras, por lo tanto, la aparente imagen de humildad de las vestiduras es totalmente contradictoria con la realidad económica del precio de los tintes.

Una prenda como la que ostenta la Virgen en esta representación podría haber sido elaborada en lanas finas como el *verví*, *bruneta* o *llera*, o sedas finas como el terciopelo de seda negro, camocán o aceituní. La estructura general de la prenda recuerda a los diseños de briales propiamente franceses, con el torso marcado y las mangas estrechas, que fueron propios de la primera mitad de siglo.

La Virgen lleva sobre el vestido lo que se identifica claramente como un manto, la pieza de abrigo más común a las representaciones de Maria. Está elaborado de forma muy sencilla y su colocación corresponde a la moda de principios de siglo, que marcaba un dobléz de la tela alrededor del cuello, casi para mostrar el forro. Las telas con la que un manto negro como este podría haber sido elaborado van desde el aceituní hasta el terciopelo de seda. La tela está claramente orlada con bordados de oro que se reparten por todas partes.

Su forro interior esta elaborado en color rojo, una tela semejante en la realidad estaría realizada en carmesí o en cebtí, uno de los tejidos más mencionados en la elaboración de forros. Esta es una vez más una muestra de lujo, pues el tejido carmesí se elaboraba con el costoso tinte de la cochinilla, una cualidad que lo encarecía desorbitadamente.

La acompañante de María en la Adoración de los pastores es santa Brígida de Suecia, que se muestra en una representación habitual de la pintura del momento. La santa se incluía en las escenas del Nacimiento o la Adoración de muchos retablos en relación a las revelaciones que habría tenido y que la situaban como testigo de momentos esenciales en la vida de Cristo. Cuando dio a conocer sus revelaciones santa Brígida ya era viuda y tenía ocho hijos, así que la representación como doncella es una licencia artística del pintor, que además se repetirá en otros retablos.

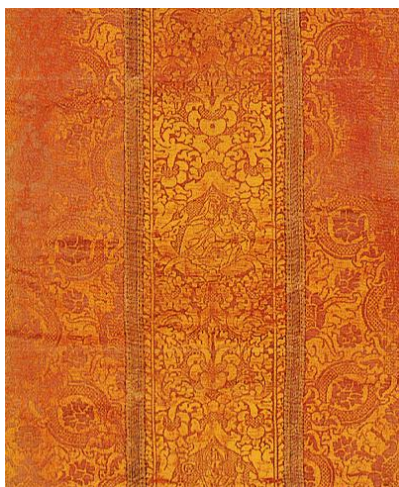


Su vestido está elaborado con un brocado de color carmesí, con mangas anchas que llegan hasta el suelo, un estilo muy propio del siglo XIV que todavía está presente en los retablos del inicio del XV.¹⁹⁵⁷ Su representación es extremadamente parecida a la de santa Brígida que se encuentra en el retablo mayor de Santes Creus elaborado por Lluís Borrassà hacia 1411. Aunque en las dos representaciones el tejido del vestido que lleva la santa es completamente diferente, sí hay una clara coincidencia, tanto en la diadema como en el diseño del vestido, con mangas largas:

¹⁹⁵⁷ MATA, 2008, p. 399-400.



El tejido representado en el retablo de Vallespinosa parece bordado, pero corresponde a un brocado cuyos dibujos están elaborados únicamente sobre la base del juego de la trama propia del brocado.¹⁹⁵⁸



*Brocado italiano de finales del siglo XV o principios del XVI, perteneciente a la colección Fortuny.*¹⁹⁵⁹

En Cataluña era de uso común entre la alta nobleza, y los reyes lo obsequiaban para mostrar su poder. Se convertiría, como no podía ser de otro modo, en uno de los tejidos más mencionados en las leyes suntuarias creadas a lo largo del siglo. El hecho de que sea elaborado con tinte carmesí, en conjunto con el forro de la Virgen, es un exponente más de riqueza y una indicación de la procedencia noble de santa Brígida.

¹⁹⁵⁸ MARTÍNEZ, 1989, p. 257-274.

¹⁹⁵⁹ DAVANZO, 1997, p. 5.

Si se pudiera ver a la santa de pie su atuendo tendría el siguiente aspecto:

2017copyright©www.torredelforth.com



El peinado de la Virgen María y de santa Brígida muestra el cabello semi suelto, recogido en una cola baja, un estilo muy propio del siglo XV, que prácticamente se mantuvo sin alteraciones hasta el final de la centuria. El cabello se dividía en dos partes, con la raya en medio. En la parte en la que la frente dejaba paso al nacimiento del pelo se colocaba una cinta, generalmente con decoraciones, que se ataba en la parte baja de la nuca. A partir de allí se enrollaban hacia atrás las dos partes del cabello, que podían acabar ligadas en una cola baja, también a la altura de la nuca. Esta es probablemente la manera en la que se ligaban los cabellos en la forma en la que María los muestra, pues incluso parece intuirse en el dibujo una lazada en la parte del inicio de la cola.



Santa Brígida muestra un peinado en el que las dos divisiones del cabello se dejan caer holgadas al lado de la cara, tapando las orejas. Esta será la forma en la que se peinarán los cabellos bajo las cofias. Se complementa este peinado con una diadema de oro que combina lirios y perlas, como es común en muchas de las representaciones de la santa.¹⁹⁶⁰ Las diademas medievales fácilmente pueden confundirse con coronas, en realidad su diseño correspondería a la base de lo que es una corona, pues la parte elevada del arco de las mimas se denomina así. En este caso la representación muestra claramente una diadema.



¹⁹⁶⁰ MATA, 2008, p. 407.

Restitución de los adornos de santa Brígida y del cabello de María:



2017copyright©www.torredelforth.com



2017copyright©www.torredelforth.com

Indumentaria de mujeres casadas:

Como ejemplo de la indumentaria propia de las mujeres casadas se puede estudiar la representación de la reina Lupa:



La reina lleva un suntuoso brial negro de mangas anchas y largas, con un escote redondeado, muy propio de la moda de principios del siglo. Los adornos dorados son de dos tipos: por un lado, orlas de *fres*, muy comunes en la época, que se colocaban como cintas alrededor de los cuellos; por otro lado, los adornos, elaborados en oro, que recorren el vestido. Estos últimos podrían ser *xaperia* aplicada o bien bordados con hilo de oro.



El complemento más lujoso de todos es la corona de la reina. El estilo es propiamente gótico, es decir, con una imperante verticalidad sobre la cabeza, con las cruces largas y esbeltas, haciendo más alta a la persona que la lleva. La toca es simple y básica y esta elaborada con un tejido llamado *impla*, que era característico por su transparencia.

2017copyright©www.torredelforth.com



La corona parece elaborada en oro con unos toques de pintura blanca que quieren representar perlas, probablemente *perles de compte*, aquellas que eran las más valoradas por la nobleza. La colocación de las coronas sobre la toca era extremadamente común, y en realidad duró hasta la época de la reina Isabel la Católica:



Siguiendo con el análisis de la joyería se debe decir que la representación de la reina Lupa destaca por el conjunto de un collar de puntas y lo que parecen unos

¹⁹⁶¹ http://1.bp.blogspot.com/-8HbSJ78TGpw/Tnsu3helg_I/AAAAAAAAAD5w/p6UOub3BgW0/s1600/041231_Isabel_la_Catolica.jpg

pendientes. Las representaciones de pendientes en las obras de pintura medieval son realmente excepcionales, ya que por regla general las damas de los retablos llevan las orejas tapadas con el pelo. Algunos autores tienen la teoría de que la escasez de las representaciones de este tipo de complemento se debe a se relacionaban con las mujeres judías durante todo el siglo XV. Otra de las razones es que los personajes, pese a mostrar la moda de la época, están hasta cierto punto limitados a la imagen que se esperaba de ellos. Era en aquellos personajes especiales, que no respondían a arquetipos predeterminados, en los que el pintor podía ser más creativo y mostrar conjuntos y complementos que en la realidad eran más comunes.

Pequeños detalles como estos son fascinantes, ya que muestran que las numerosas menciones que se encuentran en la documentación también se veían reflejadas en algunas representaciones.

Indumentaria de las viudas

Respecto a la moda propia de las viudas, se encuentran las representaciones de la Virgen y las santas mujeres que la acompañan en la escena del Calvario.



Todas parecen llevar la combinación de pieza a cuerpo junto con manto, muy propia de la moda peninsular a lo largo de todo el siglo. Es difícil asegurar si la indumentaria interior corresponde a un brial, una falda o una túnica, porque la colocación de los mantos únicamente deja ver algunos detalles.

El manto de la Virgen María parece ser el mismo que el de la primera escena analizada, con las mismas aplicaciones en oro e incluso el forro, de color rojo carmesí. La forma de colocar los mantos sobre la cabeza en muchas ocasiones era la misma que la de las tocas catalanas de principios de siglo, que parecían sostenerse de

forma precaria al borde de la nuca. Esta forma de colocar el manto se repetirá en conjuntos singulares de la obra de Borrassà que se analizarán a continuación y que parecen establecerse como una moda marcada de estas primeras décadas de siglo.



También es una toca el complemento que lleva María, el más común entre las viudas a juzgar por la gran cantidad de imágenes de que se dispone de este diseño a lo largo de todo el siglo. Este tipo de ligaduras, usadas para ocultar el cabello -que toda viuda debía preservar con modestia-, podían superponerse sobre otros elementos, como vemos en la imagen. Lo más probable es que fueran elaboradas con algún tipo de seda ligera o de lana de alta calidad de color blanco como el *cebtí*.

La colocación del manto en general no permite ver el tipo de prenda que lleva María en el interior. Sí parece mostrarse holgada en el torso, lo que podría indicar que es un hábito elaborado con algún tipo de lana fina o seda tintada en color *cendrós*, un tipo de gris mencionado en la documentación.



2017copyright©www.torredelforth.com

La santa mujer que está sentada y en actitud de oración a la espalda de la Virgen y san Juan, frente a María Magdalena, lleva también un manto. El color del atuendo de la mujer podría responder a lo que en aquel entonces se llamaba *ala de corb*, un negro con intensos reflejos azules que encajaría en el tono grisáceo azulado de la pieza.



Lleva unas orlas de *fres* con adornos en de puntas bordados en hilo de oro, y el forro parece elaborado en algún tipo de seda carmesí o lana color grana. Una vez más una representación aparentemente humilde esconde tejidos que realmente hubieran tenido una costosa elaboración y que en la vida real hubieran sido símbolos indiscutibles de lujo y posición.

La prenda a cuerpo que muestra no puede identificarse, por lo que en la representación se muestra un brial básico. Si esta dama hubiera sido representada erguida, de forma frontal su atuendo se vería de la siguiente manera:



En cuanto a María Magdalena, el color de su prenda de a cuerpo, probablemente un brial, es verde. Parece lógico, teniendo en cuenta la armonía de simbologías de la Edad Media: el color verde estaba muy relacionado con el azul, que desde el siglo XII había sido el propio de la Virgen María y que con ello se había revalorizado.

El verde también se relacionaba, dada su afiliación con la primavera, con el florecimiento y por tanto con un nuevo crecimiento o un cambio de estado y de pensamiento, como el que hizo la santa, convencida por Cristo de cambiar su vida. Es

por tanto una elección que difícilmente se pudo dejar al azar en un retablo medieval, donde todos y cada uno de los detalles eran medidos y estudiados. Una tela como esta en la realidad hubiera estado elaborada en paño florentino de lana, característico por su elaboración en color verde, o en algún tipo de seda *cebtí* o terciopelo. El tinte usado para la misma hubiera sido algún tipo de espino de tintes o una mezcla de tintes amarillos y azulados.



El manto de María Magdalena es rojo; posiblemente quiere representar algún tipo de seda rica carmesí, propio de una mujer rica como ella. Este tipo de tejido era extremadamente valioso, relacionado con la realeza, como mencionan obras literarias posteriores, como *Tirant lo Blanch*:

*“La Princesa se vestí unes robes que l’Emperador li havia fetes fer per a quan ella fes bodes, e no les s’havia vestides que negú ho hagués vist, e aquestes foren les més riques que en aquell temps fosen vistes. Era la roba de setí carmesí, tota brodada de perles,...”*¹⁹⁶²

En realidad, la mayoría de las representaciones de la santa están caracterizadas por tejidos con este color, como se tendrá oportunidad de demostrar a través de los siguientes análisis.

¹⁹⁶² MARTORELL, vol. II, 1984, p. 117-118.



CONCLUSIONES

Aunque hay información que escapa al análisis de la indumentaria -por ejemplo, algunos tejidos como los terciopelos son difíciles de identificar dadas las limitaciones de su representación con las técnicas pictóricas de la época-, se puede

afirmar, de acuerdo con los colores presentes en la obra, que la mayoría de los tejidos corresponden a sedas o lanas finas de alta calidad. Las únicas que permitían el uso de tintes caros y densos, propios de las clases más distinguidas de la sociedad medieval.

El estilo general del atuendo es gótico, y responde totalmente a las modas llegadas de Francia, sobre todo en cuanto al perfil de los briales. Se definen perfectamente las formas ceñidas del torso, los hombros y los brazos, mientras que la ropa cae holgada a partir de las caderas. Esta silueta elegante llegaba desde las cortes francesas, y duró casi hasta la mitad de siglo XV, cuando se impusieron las modas borgoñonas.

Las obras de arte como este retablo gótico son como una puerta abierta al estudio de la moda real y diaria de las damas nobles del momento. Una aproximación a la indumentaria ayuda a los espectadores a disfrutar de forma más rica y completa del juego de simbologías y la belleza presente en las obras de la Edad Media catalana.

7.2 LLUÍS BORRASSÀ Y GUERAU GENER: EL RETABLO MAYOR DE SANTES CREUS.

LLUIS BORRASSÀ, BIOGRAFIA DEL PRECURSOR DE UN SIGLO

Josep Puiggarí sería el responsable del descubrimiento, a mediados del siglo XIX, de un genio que había estado silenciosamente escondido a los ojos eruditos hasta aquel entonces. Publicó un artículo al respecto en el *Museo Universal* (Madrid) en 1860, dando a conocer el contrato de la cofradía de zapateros de Manresa, bajo la advocación de San Antonio. A partir de entonces, con este y otros retablos y sus diferentes contratos, empezó a intuirse la importancia de un artista que llegó a dominar el panorama del cambio del siglo XIV al XV. La documentación desenterrada dio paso a una cascada de atribuciones que apuntaban a una cantidad ingente de trabajos tanto dentro como fuera del país. ¿De quién hablamos? De Lluís Borrassà, el gran pintor catalán de principios del XV.

Borrassà es el nombre original de un pequeño pueblo de la provincia de Gerona, que vistas las coincidencias es señalado por muchos como el origen de la familia. Lluís Borrassà pertenece a una saga de artistas establecidos en Gerona, de una misma familia en la que se han llegado a documentar hasta cuatro generaciones, con nueve pintores, cuyo representante más destacado es Lluís. Fue hijo de Guillem Borrassà, que desde la segunda mitad del siglo XIV se encontraba también activo en la ciudad de Gerona como pintor.

Documentado de 1379 a 1424, Lluís Borrassà es el artista que más encargos recibió en su época: la documentación reúne hasta cincuenta contratos (teniendo en cuenta que muchos de los del momento se han perdido, encontrar cincuenta ya es toda una demostración en sí misma del ingente aparato productivo que debía tener a su alrededor este artista).

En 1380 se tienen noticias de Borrassà como pintor en Gerona, cuando recibe una cantidad por el arreglo de unas vidrieras en la catedral. Ésta es hasta el momento la primera y más antigua referencia al pintor. Tan sólo tres años después ya está instalado

en Barcelona, cuando contrata la policromía de la trona de la catedral de la ciudad condal. A partir de 1383, año en el que contrata un retablo para el monasterio de San Antonio y Santa Clara de Barcelona, intervendrá en un gran número de obras. Su taller pronto gozará de un gran prestigio y recibirá muchos encargos. Tanto es así que en un año como 1392 la documentación apunta a la contratación de hasta cinco retablos, una cifra incluso excesiva para un solo pintor. Datos como estos también llevan a pensar en el aparato colaborador que Borrassà debía tener a sus espaldas en el taller, puesto que semejante producción hubiera sido realmente imposible de abarcar no sólo para un solo pintor sino incluso para un obrador de dimensiones limitadas.

Lamentablemente no se dispone de pinturas documentadas del periodo trecentista del pintor. Se ha barajado la posibilidad de que elaborara por esas fechas el retablo del Arcángel Gabriel, actualmente en la catedral de Barcelona, o los retablos de la Presentación de la Virgen y San Jorge del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedès. Obviamente estas obras permanecerán como atribuciones hasta que algún hallazgo documental aclare definitivamente este primer periodo del artista.

Habrà que esperar hasta 1402 para encontrar el primer retablo documentado del artista: el retablo de los Siete Gozos de la Virgen para Copons. Le siguen otras obras hasta llegar al retablo de Santa Clara de Vic, de 1415. Este retablo, tanto por su excepcional estado de conservación como por el hecho de mantener su estado original, se ha establecido como la obra cumbre para estudiar el estilo de Borrassà. En 1419 reconoce el cobro por la finalización del retablo mayor de Santes Creus. Esta obra en un principio había sido iniciada por Guerau Gener, pintor al que encontramos anteriormente asociado con Borrassà junto a otros aprendices y colaboradores.

Lluís Borrassà será la viva imagen del artista de éxito y fama, que ha quedado para la posteridad como el mejor representante catalán de la primera generación del gótico internacional. Moriría en 1426, teniendo probablemente entre 65 y 70 años.

De su producción cabe destacar el retablo para el monasterio de San Antonio y Santa Clara de Barcelona (1383), el de la Presentación de la Virgen y San Jorge de la iglesia del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedès (finales del siglo XIV), el del Arcángel San Gabriel de la catedral de Barcelona (hacia 1390), el de San Andrés de la catedral de Barcelona (1400-1405), el de los Siete Gozos de la Virgen que pintara para Santa Maria de Copons (1402), el del Salvador de la parroquia de Sant Salvador de Guardiola (1404), la intervención en el retablo mayor del monasterio de Santes Creus

(1407-1411), el retablo de San Antonio Abad de Santa María de Manresa (1410), el de San Pedro de la iglesia de San Pedro de Terrassa (1411), el de San Juan Bautista (1415-1420), el de San Andrés de Gurb (1415-1418), el de advocación franciscana del convento de Santa Clara de Vic (1415), el de Santa Maria de Seva (1416-1418), y el de San Miguel de Cruïlles (1417), entre otros.

Estilo pictórico

Desde los inicios del siglo XV Lluís Borrassà irá abandonando paulatinamente la tendencia italianizante del estilo de los Serra y se irá acercando a los postulados y el naturalismo del gótico internacional, haciendo gala de una elaboración exquisita en sus retablos, con una rica gama cromática y un deleite destacado por los detalles, entre los que cabe señalar su interés por plasmar la moda señorial de la época. El pintor demuestra su gusto por la representación de elegantes caballeros junto a amables y agraciadas damiselas. Es un excelente narrador que se mantiene fiel al arte cortesano, totalmente desinteresado por los avances en la representación espacial. Destaca en Borrassà una tendencia a una mayor movilidad de los personajes representados, que, junto a su colorida paleta y la expresividad de los rostros, conformarán un estilo realmente innovador en el contexto catalán de ese momento.

La obra de Borrassà en general tiene un gusto por el detallismo que será muy útil en nuestro propósito de analizar la indumentaria presente en la misma. Ejemplos como el retablo de Guardiola nos muestran, en escenas como las de la *Aparición de Jesús resucitado*, bellos mantos, cofias barbadadas, tocas transparentes y túnicas. Buenos ejemplos del tipo de indumentaria que en mayor detalle se analizará en el retablo de Santes Creus.

Pese a las repeticiones de composiciones usadas en diversos retablos, mostrará una manera de hacer innovadora que dará como resultado soluciones que nunca antes habían sido vistas en la iconografía catalana del momento.¹⁹⁶³

¹⁹⁶³ PUIGGARÍ, JOSÉ: "Pintura de retablos en el siglo XIV. Noticia de un desconocido pintor español de aquella época", *El Museo Universal* (Madrid) año IV, 6 (5 febrero 1860) p. 43-46. SOLER I MARCH, ALEXANDRE: "Un retaule d'en Lluís Borrassà a Sant Salvador de Guardiola", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926, p. 145-159. SOLER I MARCH, ALEXANDRE: "Troballa d'una obra del pintor Borrassà: retaule de Sant Salvador de Guardiola", p. 1-7. GUDIOL RICART, JOSEP: *El pintor Lluís Borrassà*, Taller de la Casa Provincial de la Caridad, Barcelona, 1926. POST, vol. II, 1930, p. 345-346, fig. 203. GUDIOL RICART, JOSEP: "Obras de Lluís Borrassà en Vich", *Patronat d'Estudis Osonencs*, (1952) vol. 1, núm. 1, p. 17. GUDIOL RICART, JOSEP: *Borrassà*, Artes Gráficas, Barcelona, 1953. GUDIOL RICART, JOSEP; ALCOLEA GIL, SANIAGO.; CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *Historia de la pintura en Cataluña*, ed. Tecnos, Madrid, [196-¿], p. 110. GUDIOL RICART, JOSEP; ALCOLEA GIL,



Guerau Gener y Lluís Borrassà. *Recomposició fotogràfica del retablo major del monasterio de Santes Creus. Museo Diocesano de Tarragona/ Museo Nacional de Arte de Cataluña*

SANTIAGO 1987, p. 75-85. SUREDA I PONS, JOAN: *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1989. FITÉ I LLEVOT, FRANCESC: “Jaime Huguet en el panorama de la pintura catalana del segle XV”. *Finestrelles* (Sant Andreu de Palomar, Barcelona) 4 (1992), p. 99. YARZA LUACES, JOAQUIN: *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, ed. Angle, Manresa, 1993, p. 48-46. ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO: “Entorn de tres retaules de Lluís Borrassà”, *Miscel·lània. Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, ed. MNAC / Abadia de Montserrat, 1999, p. 395-406. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Els primers contactes artístics de Lluís Borrassà amb la catedral de Barcelona”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi* (Barcelona) XV (2001) p. 297, 298. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Lluís Borrassà”, en *L’Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 66. GUDIOL, 2006, p. 17, 18. ALCOY, 2007, p. 160-167.



Montaje actual de la parte conservada en el Museo Diocesano de Tarragona. Capilla de la Virgen de Montserrat, catedral de Tarragona.

GUERAU GENER

(Barcelona 1368-1369- Barcelona, antes del 16 de julio de 1411). Guerau Gener es un artista catalán documentado entre finales del siglo XIV y principios del XV, bien conocido por sus importantes trabajos para centros notorios como el monasterio de Santes Creus o las catedrales de Barcelona, Valencia y Monreale. Desarrollaría su actividad pictórica entre la ciudad condal, Valencia - donde recibiría su formación, – y Monreale, en Sicilia.

Se relaciona con pintores como Marçal de Sax, Gonçal Peris y Lluís Borrassà, quien sería su sucesor en la elaboración del retablo de Santes Creus que ocupa el presente estudio. Entre sus comitentes más importantes estuvieron personalidades como Jaume Prats, rector de la iglesia de Ontinyent, en Valencia, y nobles como Pere Queralt, o Bartomeua Bou, viuda del señor de Alcarràs, Francesc de Santcliment.

Hijo de un mercader barcelonés, nació en 1369 a juzgar por la edad que se le adjudica en un documento notarial del 1391, un contrato de perfeccionamiento del oficio con Lluís Borrassà, que no tendría más de tres meses en vigencia. El pintor contaba por aquel entonces unos veintidós años y Borrassà se había comprometido a mantenerlo durante dos años, abonarle 22 libras, y 11 por cada año de formación. No es una cantidad pequeña, lo que podría indicar que el artista ya contaba con cierta experiencia, lo que le daría también mayor responsabilidad dentro del obrador de Borrassà.

Después de esto se supone que residió un tiempo en Valencia, ya que no se le vuelve a documentar en Barcelona hasta 1401, cuando contrata un retablo dedicado a san Bartolomé y santa Isabel de Hungría con la viuda de Francesc de Santcliment, que deseaba colocarlo en la capilla familiar situada en la seo barcelonesa. Dada las evidencias de influencia y aproximación a los modelos pictóricos valencianos del momento, ligados a la pintura europea septentrional, y pese a su mala conservación, esta obra es considerada de gran importancia en la trayectoria del artista. En realidad, es la base que se tiene para afirmar que Gener probablemente habría pasado algunos años en Valencia, posiblemente trabajando con Pere Nicolau.

Posteriormente volvería a trasladarse a la capital del Turia, donde se le documenta entre 1405 y 1407 trabajando con Marçal de Sax y Gonçal Peris, elaborando encargos para Pere Torrella o Jaume Prats, y dando como fruto obras como el retablo de Santo Domingo, San Cosme y San Damián de la catedral de Valencia (1405). A su vuelta a Barcelona, donde está documentado en 1408, muestra un estilo claramente influenciado por la pintura valenciana.

En 1402 el abad del monasterio de Santes Creus, Andreu Porta, contrató con el pintor Pere Serra, por 500 libras, la realización de un retablo dedicado a la Virgen. Serra trabajó en la obra entre 1403-1404, posiblemente quedando limitada su acción a la preparación del soporte. En 1406 murieron sucesivamente el pintor y el abad. Al año siguiente el nuevo abad, Bernat Dalmau, contrató la continuación del trabajo con Guerau Gener. Este residía en Valencia, por lo que la continuación del retablo mayor del monasterio podría ser la razón de su nuevo traslado a Barcelona en 1408. La razón por la cual fuera escogido Guerau Gener para continuar la obra podría responder a una relación previa con Pere Serra, ya que en 1402 Gener había actuado como testimonio para Joan Mates, pintor que por aquel entonces posiblemente todavía colaboraba con Serra. Guerau Gener se habría encargado del dibujo previo y de la parte del dorado de las tablas, pintando posiblemente las siguientes escenas: Anunciación, Resurrección, Pentecostés, Dormición de la Virgen, Ascensión y Coronación, como apuntan algunos autores. Otros, en cambio, defienden que habría sido el autor de la mayoría de las escenas. Pero su prematura muerte poco antes de 1411 truncó la finalización de la obra. De acabarla se encargó el taller de Lluís Borrassà. El retablo se colocó en el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santes Creus el 28 de abril de 1411. Posiblemente se deben a Borrassà las escenas de la Natividad, la Adoración de los reyes, los cuatro

evangelistas y la predela, si bien es posible la intervención de sus colaboradores. Trasladado en el siglo XVII a la Guàrdia dels Prats, el retablo fue segmentado, razón por la cual actualmente una parte se conserva en el Museo Diocesano de Tarragona, otra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y algún compartimento en manos privadas.

Estilo artístico

El estilo de Guerau Gener, como ya se ha comentado, bebe de las influencias de la Europa septentrional y está conectado con la pintura valenciana de la década de 1390, lugar donde recibió su formación. Marçal de Sax fue uno de los artistas que más influyó en él. Gener es un buen representante del gótico internacional, pese a que su última gran obra – el retablo de Santes Creus – fuera finalizada por Borrassà, lo que desdibujó ciertamente las trazas de su estilo adquirido en Valencia. En la actualidad se le considera un correcto representante del gótico internacional que, pese a moverse entre Barcelona y Valencia consiguió otros importantes encargos, como el retablo mayor de la catedral de Monreale, en Sicilia.¹⁹⁶⁴

¹⁹⁶⁴ STARRABBA, R.; BALAGUER, A.; SALINAS, A., “Di un documento inedito relativo a una icona fatta dipingere in Catalogna da Pietro de Queralt per la cattedrale di Monreale, esistente in un archivo notarile della città di Barcellona (Spagna)”, *Archivio Storico Siciliano*, 4 (1880), p. 458-468. PUIGGARÍ, JOSÉ: “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (Barcelona), 3, (1883), p. 268, 280. SANCHIS SIVERA, JOSEP: *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 322. PALAU, ANTONI: *La Conca de Barberà. Monografía histórica y descriptiva*, Barcelona, 1912, p. 177-179. SANCHIS SIVERA, JOSEP: “Pintores medievales en Valencia (continuación)”, *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912), p. 303-304. TRAMOYERES BLASCO, LUÍS: “El arte español en la Italia meridional durante el siglo XV”, *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, IV (1914-1915), p. 240-242. BARRAQUER, CAYETANO: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX, (Vol III.)*, Barcelona, 1915, p. 402-403. MAS, JOSEP: *Guía Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 130-131. TORMO, ELÍAS: “El nuevo Museo diocesano de Tarragona”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (Madrid), XXIV, (1916), p. 319-320. GUDIOL I CUNILL, JOSEP: “Els Trescentistes”, II, *La pintura mig-aval catalana*, Barcelona 1924, p. 173-174. BLASI, FRANCESC: *Guia descriptiva dels monestirs de Poblet i Santes Creus*, Barcelona, 1928, p. 63. MAYER, AUGUSTO L: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, p. 30, 43. MARTINELL, CESAR: *El monestir de Santes Creus*, Barcelona, 1929, p. 204-204, 270-271, fig. XVI. SANCHIS SIVERA, JOSEP: “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, (1929), p. 11-12. SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona”, *Gasetta de les Arts*, (Barcelona), 8, (4/1929), p. 95-96, fig. 22-27. TODA, EDUARD: *Monestir de Santes Creus*, (Catalunya artística, 2), Barcelona, 1929 IX. POST, vol. II, 1930, p. 460. POST, vol. III, 1930, p. 78-82, fig. 27. PALAU, ANTONI: *Guia de la Conca*, Barcelona, 1932, p. 37-38. DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: “Un deixeble de Lluís Borrassà a la Catedral de Barcelona”, *Vida cristiana*, (Barcelona), núm. 163-164, (1932-1933), p. 84-88 i 123-132. POST, vol. V, 1934, p. 264-270, fig. 72-74. CAPDEVILA, SANÇ: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, p. 76-77. SACS, JOAN [FELIU ELIAS]: “Una exposició de primitius catalán”, *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, (Barcelona), núm. 356, (12/12/1935), p. 7. SUTRÀ, JOAN: *El retaule de la Mare de Déu de la catedral de Tarragona*, Barcelona, 1935 [extraído del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, 1935, vol. XLV, p. 18-31].

GUDIOL RICART, JOSEP: *La pintura gòtica a Catalunya-I*, 1938, p. 16, fig. XLVII. POST, vol. VII, 1938, p. 746-747. POST, vol. VIII, 1941, p. 585-586. AINAUD – VERRIÉ, 1942, XLIX. GUDIOL RICART, JOSEP: *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*, Barcelona, 1944, p. 36, fig. XLVII. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a: “Lluís Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras”, *La Notaría*, (1944), p. 170, 173. BATLLE HUGUET, PERE: “Museo Diocesano de Tarragona. La colección de pinturas gòticas”, pp. 210, 212, cat. 5, lám. LXVIII y LXIX. AINAUD, JUAN: “Tabla de la Resurrección procedente de Santes Creus”, 1946, p. 499-505. AINAUD – GUDIOL – VERRIÉ, I, 1947, p. 68, 72. AINAUD - GUDIOL – VERRIÉ, II, 1947, fig. 436. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a: “Notes sobre dos retaules de l’altar major de Santes Creus”, *Memorias. Archivo bibliográfico de Santes Creus*, (Santes Creus), (1948), p. 53-57. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a: “El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, (1949), p. 69, 136, núm. 237. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a: “El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, (1950), p. 84-86, 135, 160, 162-164, 253-254, doc. 88, 90, 128, 146, 149, 226. BATLLE HUGUET, PERE: «Las pinturas gòticas de la catedral de Tarragona y de su Museo diocesano», (1952), p. 198, 207-205, núm. 11. FORT, EUFEMIA: *Notícies històriques de Santes Creus*, vol. I, Santes Creus, 1964, p. 245, 248. MADURELL MARIMÓN, JOSEP M^a., “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, (1952), p. 113-115, doc. 526, 527, 530. GUDIOL RICART, JOSEPH: *Borrassà*, 1953, p. 15, 63-65, 110-112, fig. 76-96, cat. XIX. GUDIOL RICART, JOSEPH: *Pintura gòtica*, p. 92, fig. 66. CERVERÓ GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), 27, (1956), p. 107-108. POST, vol. XII-I, 1958, p. 562-564, 593-594. AINAUD, JUAN: *Pittura spagnola. Dal periodo romanico a «El Greco»*, vol I, Istituto Arti Grafiche, Bérgamo, 1964, p. 52-53. CERVERÓ GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Anales del centro de cultura valenciana*, (Valencia), XXII, (1964), p. 108-109. FORT, EUFEMIA: *Notícies històriques de Santes Creus*, p. 28. CERVERÓ GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice (conclusión)”, *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), 43, (1972), p. 45. DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *L’Art i la cultura*, p. 30-37. HÉRIARD DUBREUIL, MATHIEU: «Découvertes: le gothique à Valence II », *L’Oeil*, (París), 236, LXIII (marzo de 1975), p. 13. AINAUD, JUAN: *Donació Fontana*, Barcelona, 1976, núm. 114739 y 114740. DALMASES – JOSÉ, 1984, p. 214, 218-221. GUDIOL – ALCOLEA, 1986, p. 82-83, 86-87, núm. 200, 222, figs. 360-361, 410-411. JOSÉ PITARCH, ANTONI: “Les arts plàstiques: l’escultura i la pintura gòtiques”, *Història de l’art al País Valencià*, (vol I), Valencia, ed. E. Llobregat i J. F. Ivars, 1986, vol. I, p. 174, 192, 225-226, 228. HÉRIARD DUBREUIL, MATHIEU: *Valencia y el Gòtico Internacional*, 2 vols., Valencia, 1987, vol. I, p. 58, 98, 145, vol. II, fig. 133, 270, 403. AINAUD, JUAN: *La pintura catalana. De l’esplendor del Gòtic al Barroc*, p. 70-73. AINAUD, JUAN: “Les Arts”, GIUNTA, F.; RIQUER, M. De; SANS, J. M. (Eds.), *Els catalans a Sicília*, Barcelona, 1992, p. 132-133. ALCOY, ROSA: “Fragments del retaule de Santes Creus: Nativitat, Sant Joan Evangelista i Resurrecció”, *Refiguració del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 256-260. ALIAGA, JOAN: “Una pintura valenciana atribuïda a Guerau Gener y Gonçal Peris en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, (Madrid), XV, (1994), p. 7-10. ALCOY, ROSA: “Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, (Barcelona), vol. VIII-1995, (1996), p. 179-213. ALCOY, ROSA: “Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l’entorn del gran retaule gòtic de Santes Creus”, *Bulletí de l’Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, (Santes Creus), vols. XV-XVI (1992-1993), (1996), p. 65-98. ALIAGA, JOAN: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnàni, Valencia, 1996, p. 45, 142-145, doc. 8-12. ALCOY, ROSA: “Natividad, San Juan Evangelista, Resurrecció”, *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Barcelona, 1997, p. 145-148, cat. 17. GORT, EZEQUIEL: *Abaciologi de Santes Creus des de la fundació de Santa Maria de Valldaura (1150) fins a la definitiva exclaustració de 1835*, Fundació Roger de Belfort, Santes Creus, 1997, p. 108, 112, 176. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gòtico”, *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, MNAC, Barcelona, 1997, p. 75, fig. p. 74-75. ALCOY, ROSA: “La pintura gòtica” p. 234-236. MANOTE, M^a ROSA et al: *Art gòtic*. (Guia del Museu Nacional d’Art de Catalunya), MNAC, Barcelona, 1998, p. 99, 251, cat. 1-2. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: *Lluís Borrassà i el seu taller*, Barcelona, 1999 (tesis doctoral inédita), p. 227-238, 556-558. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Natività e san Giovanni Evangelista”, en *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Roma, 1999, p. 110-113, cat. núm. 28. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Els Borrassà i les canòniques de Girona”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, XII-1999-2000 (2000), p. 140-142. BORAU CRISTINA: *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Pagès edicions, Barcelona, 2003, p. 119-121, 189-190, 219-220, 276, 367, 487, 504-507. BRACONS, JOSEP: «La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia dels Prats”, en *La*

Obras principales

Guerau Gener es un pintor con un escaso catálogo de obras documentadas, y muchas de sus atribuciones todavía son discutidas o esperan someterse a crítica.

Obras documentadas y conservadas:

- *Retablo de san Bartolomé y santa Isabel de Hungría* (catedral de Barcelona) (doc. 1401).
- *Retablo y frontal para la capilla de santo Domingo* de la catedral de Valencia, contratado junto con Gonçal Peris (Museo del Prado) (doc. 1405 y 1407).
- *Retablo mayor del monasterio de Santes Creus*, encargado a Pere Serra y acabado por Lluís Borrassà (MNAC, Museu Diocesà de Tarragona y colección particular) (doc. 1403-1419).

Obras documentadas no conservadas:

- *Retablo de la Natividad*, contratado en Valencia junto con Marçal de Sax y Gonçal Peris (doc. 1405)
- *Retablo mayor* de la catedral de Monreale (Sicilia) (doc. 1407)

Guàrdia dels Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004), Valls, 2004, p. 91-102. GÓMEZ FRECHINA, JOSÉ: "Gonçal Peris y el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad", *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, València, 2004, p. 84-116. JOSÉ, ANTONI; ALCOLEA, SANTIAGO: "Un element més del retaule: les Santes Màrtirs d'un compartiment de la predel·la", en *La Guàrdia dels Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*, Cossetania edicions, Valls, 2004, p. 103-112. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: "Guerau Gener", en *Pintura II. El corrent internacional (L'art gòtic a Catalunya)*, Barcelona, 2005, p. 84-88. ALCOY, ROSA: "Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña", pp. 157-160. ALCOY, ROSA: "La pintura dels retaules" en *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*, Valls, 2008, p. 239-242. RUIZ I QUESADA, FRANCESC; MONTOLÍO, DAVID: "De pintura medieval valenciana", en *Espais de Llum*, Salamanca, Generalitat Valenciana, 2008, p. 140-141. ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA: "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, p. 269. MACÍAS, GUADAIRA.; FAVÀ, CÈSAR.; CORNUDELLA, RAFAEL: "La pintura del gòtic internacional", p. 85-86, fig. 9-11. TOLOSA, LLUISA; COMPANY, XIMO; ALIAGA, JOAN (eds.): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*, Valencia, 2011 (Fonts històriques valencianes, III), núm. 194, 195, 228. FAVÀ, CÈSAR: "Resurrecció de Crist", en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, MNAC, 2012, p. 161-163. FAVÀ, CÈSAR; CORNUDELLA, RAFAEL: "La renovació del 1400 en la pintura catalana: manuscrits il·luminats i retaules", p. 47-48, fig. 10. FAVÀ, CÈSAR: "Guerau Gener. Magistri Cataloniae". <https://www.magistricaloniae.org/es/indice/artistadocumentd/item/gener-guerau.html>

Obras atribuidas:

- *Tabla de los Santos Juanes* (colección Alfred P. Sloan, Nueva York).

La indumentaria en el retablo mayor de Santes Creus. 1402-1411

Como ya se ha dicho, en general la moda femenina señorial de principios del siglo XV se caracterizó, a lo largo y ancho de Europa, por una palpable elegancia, fruto del seguimiento de los cánones de moda impuestos por el estilo francés. Las líneas del cuerpo no se alternan en la mujer, simplemente se marcan elegantemente con vestidos largos ligeramente ceñidos en la cintura.

Cataluña también fue permeable a este tipo de estética, conservando, pese a todo, sus marcas propias a través de adornos y complementos, como muy bien atestiguan las obras de arte del momento. Pero la pregunta es, ¿podemos realmente confiar en este tipo de representaciones pictóricas? Buen ejemplo de que podemos tomar estos cuadros como documentos fiables lo da Carmen Bernis, que afirma que los únicos personajes que en los retablos no están representados a la moda son los jueces, los extranjeros y los profetas.¹⁹⁶⁵



La elección de esta obra responde a diferentes factores: por una parte, la accesibilidad, y por otra, el hecho de ser representativa de la indumentaria de su tiempo, circunstancias que no se dan en muchos casos. El retablo mayor de Santes Creus está lleno de detalles en todos los aspectos y en la indumentaria también, mostrando una técnica extraordinariamente relevante para aquella época en Cataluña.

¹⁹⁶⁵ BERNIS, vol.1, 1978, p. 10.

Por otra parte, también destaca el retablo de Santa Clara, elaborado en 1414. Al plasmar la historia de una santa podría pensarse a priori en la adecuación de esta obra al estudio, dada la mayor aparición de ropa femenina, pero la realidad nos aleja de esta idea. Las ropas que se muestran en dicha obra son en su mayoría, por no decir completamente, eclesiásticas: de formas austeras y parcas en colores y riqueza, en consonancia con la vida de la fundadora de la orden de las clarisas. Este estilo está muy alejado de la realidad de la moda aristocrática del momento que hemos tenido oportunidad de analizar en la primera parte del trabajo. Sólo hace falta echar un vistazo a las acusaciones de Francesc Eiximenis para ver claramente que las damas nobles no destacaban por el uso de ropas “modestas” como las presentes en esta obra.

En el retablo de Santes Creus, en cambio, vemos una mayor riqueza en las telas, dentro de los modelos marcados para la representación de los personajes del evangelio. La calidad de la indumentaria que se muestra se impone. La obra muestra más fielmente la realidad del momento, habiéndose elaborado a lo largo de casi una década, con una cantidad de modelos de indumentaria aceptable. Esto, junto a una facilidad de acceso para su estudio, lo convierten en la obra candidata perfecta como base para el análisis de la moda catalana del primer cuarto de siglo.

Se inicia su análisis estudiando las representaciones de las damas en función de las divisiones de su estado.

DONCELLAS:



La figura de la Virgen es presentada como una doncella atemporal: María viene a ser, cuando hablamos de moda, un caso extraño, pues se trata de una mujer casada que sigue siendo virgen y por tanto doncella, en definitiva. A este respecto encontramos un sinnúmero de opciones diferentes para vestirla. Generalmente se opta por presentarla con atuendos de doncella pese a haber sido madre, incluso se muestra con el cabello suelto propio de las doncellas. Algunos pintores se inclinan por una especie de punto intermedio, como es el caso de Borrassá, que la presenta semi tocada con transparencias.

Tres son los atuendos con los que se representa a las doncellas en este retablo. Por una parte, en las escenas en las que se representa a la Virgen, vemos un mismo manto sobre dos braviales diferentes. Por otra, una joven vestida con una saya o *gonela* en catalán. En el este retablo no tenemos ningún ejemplo de ropa interior, ya que a la altura

de las primeras décadas del siglo no estaba de moda el mostrarla. En realidad, no veremos ejemplos de este tipo de prendas hasta el análisis de los últimos cuadros de esta selección cronológica.

Ropa de a cuerpo:

Respecto a la ropa llevada “a cuerpo” tenemos ejemplos de dos briales con diseños y materiales diferentes. Una de las dificultades radica en diferenciar si las damas de este retablo llevan brial o *gonella*: al estar éstos en gran parte cubiertos con mantos no se puede apreciar la longitud real de la prenda. Siendo que el brial se diferencia de la *gonella* primeramente por la longitud y después por ser una versión lujosa de la *gonella*, la tendencia general es la de ataviar a la Virgen con briales, pese a que estos sean de apariencia “modesta”. Esta apariencia humilde no debe engañarnos ya que como se menciona más adelante, los colores de los briales con los que se viste a la Virgen no son precisamente aquellos que en la vida real se encontrarían realizados con telas económicas, sino todo lo contrario.

Hay dos escenas del retablo en las que vemos a María exactamente con el mismo atuendo: la escena de la Visitación y la tabla de la Adoración de los reyes. En ambas lleva un brial rojo, de mangas estrechas, como marcaba la moda francesa del momento, y de escote redondo, adecuadamente envuelto por un rico manto. La aparente sencillez de este brial no debe engañarnos pues el pintor lo muestra de color rojo. Dos son los tipos de tela que podrían haberse usado para elaborar un vestido con este nivel de saturación de rojo: o el carmesí o el escarlata, dos tipos de tejido lujoso de seda con propiedades especiales para absorber el tinte de la cochinilla, uno de los más caros. Tal fue la fama del color que la propia designación del mismo pasó a dar nombre a estos dos tejidos durante toda la Edad Media, siendo un signo de riqueza el simple hecho de llevarlos.

Ver a la Virgen ataviada con una prenda con un patrón tan aparentemente simple es una muestra más de una de las características reinantes en la moda del siglo XV: la diferencia entre las prendas de los nobles y el pueblo se establecía no tanto por el patrón de la prenda, que era extremadamente sencillo, sino por los materiales empleados.



Otro ejemplo de este tipo de diseño simple pero ostentoso lo encontramos en la tabla de la Natividad, atribuida a Guerau Gener. Esta imagen muestra a la Virgen con un brial al estilo del anterior, negro con los bordes de la prenda adornados con labores en oro. Una vez más la aparente humildad del atuendo puede llevarnos a engaño, puesto que en el siglo XV los tejidos tintados en negro eran los más costosos, a tal nivel que las leyes suntuarias constantemente restringían su uso, recordando que no se excedieran más allá de los lutos oficiales y las festividades requeridas. Lo costoso del atuendo en negro era el proceso de tintes que se requería para elaborarlo. Entre 1360 y 1380 los tintoreros consiguieron llegar a la elaboración de unos negros realmente bonitos e intensos, que no se habían visto antes, por tanto, la representación de Guerau Gener responde fielmente a la moda de negros que fue aumentando durante el siglo. Este probablemente se elaboró en una tela de seda o de lana fina como el cebtí o incluso el terciopelo. Los adornos del cuello y las mangas son probablemente orlas de *fres*, elaboradas en bordados de oro, muy común en los remates de este tipo de prendas, no solo en aquel entonces sino durante todo el siglo.



En el retablo se halla una tercera y última representación de María como doncella: en la escena de su Coronación en los cielos. En la misma será representada con el mayor lujo posible. Lamentablemente el rico manto no nos deja ver más que las mangas del brial. Esto sin embargo es suficiente para que tengamos la certeza de que es rojo como en las representaciones de la Natividad y la Anunciación, aunque con las mangas abombadas, quizás por llevarlas recogidas.



La figura femenina que vemos tras la Virgen en la tabla de la Adoración de los reyes y que sostiene un cofre, es santa Brígida de Suecia y va ataviada con lo que podríamos definir claramente como un brial. ¿Por qué? Pese a que no podemos ver con claridad el final del atuendo el nivel de riqueza de la ropa marca claramente que es una versión de prenda lujosa.

Sin embargo, la definición exacta de cuál es el tipo de prenda se nos escapa en razón de las mangas que utiliza. Tanto las *gonellas* como los briales de principios de

siglo XV se caracterizaban por tener un diseño de mangas y puños cerrados y estrechos, muy a la moda francesa que por aquel entonces se llevaba. ¿A qué responden las anchas y casi rozagantes mangas que muestra la joven en su atuendo? El único tipo de atuendo que poseía por aquel entonces unas mangas como estas era la *hopalanda*, una prenda “de encima” de origen claramente francés que se caracterizaba por unas mangas amplias y casi tan largas como el vestido. La dicotomía se presenta cuando advertimos que una de las características principales de la *hopalanda* era el cuello alto, partido por un escote que podía llegar hasta la cintura:



Además, en tal caso no sería la única representación que Borrassà hiciera de esta prenda. También la encontramos en una representación de santa Bárbara:



Santa Bárbara. Luis Borrassà, Hacia 1411-13, Fogg Museum, Harvard Art Museum, EEUU

La joven del retablo de Borrassá no lleva ese cuello en absoluto sino uno más propio en un brial. Disponemos de ejemplos singulares fuera de tierras catalanas de hopalandas con cuellos que no responden a la descripción estándar de la prenda, como por ejemplo una dama en el retablo de San Jorge presente en el Victoria and Albert Museum de Londres, fechada en 1410:



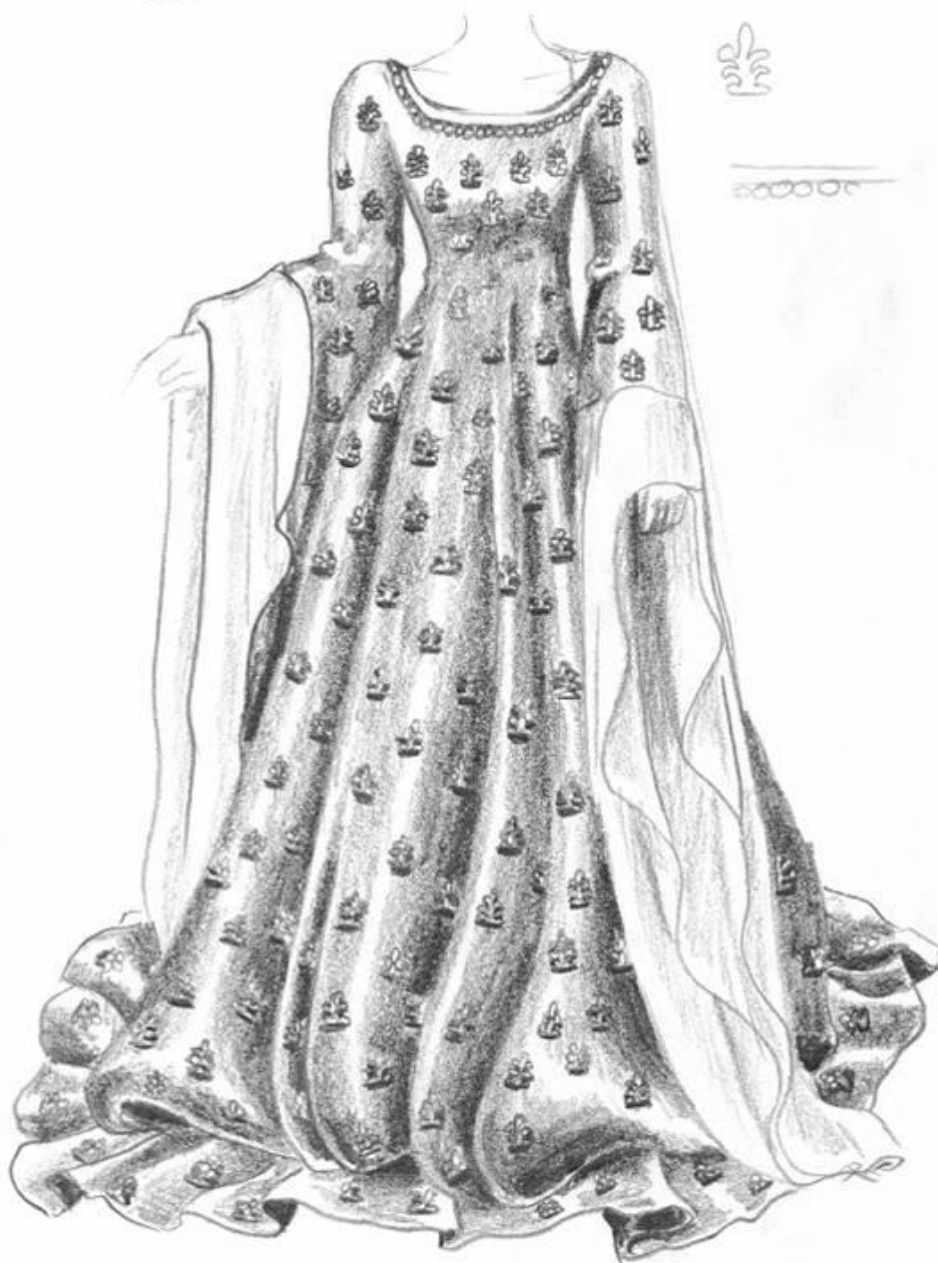
La joven del retablo de Borrassá no tiene piel en el atuendo, pero sí lleva un forro visible. Visto que el escote barco, redondeado, que dejaba ver ampliamente los hombros, estuvo muy en boga durante las primeras décadas de siglo, ¿nos encontramos ante una versión singular de la hopalanda? ¿O ante un brial con unas mangas excepcionales? A partir del pequeño espacio de pintura que ocupa la joven no podremos llegar a saberlo, pero sí es seguro que nos encontramos ante un diseño excepcional, que no se ha vuelto a repetir en ningún otro cuadro.



El color del atuendo de la joven podría responder a lo que en aquel entonces se denominaba *ala de corb*, un negro con intensos reflejos azules que podría encajar en el tono de negro grisáceo azulado que vemos en el cuadro de Lluís Borrassá. Los adornos en oro son de dos tipos. Por una parte, lo que serían orlas de *fres*, muy comunes en la época, que se colocaban como cintas alrededor de los cuellos. Por otra parte, los adornos, elaborados en oro, que recorren el vestido podrían ser de dos tipos, o *xaperia* aplicada o bordados de oro.

En definitiva, si pudiéramos ver a esta joven de pie, es muy probable, en base a lo que anteriormente hemos mencionado que su atuendo tuviera el siguiente aspecto:

2017copyright©www.torredelforth.com



Ropa de abrigo:

Dos son los mantos que podemos admirar en las representaciones de María como doncella. Por una parte, tenemos un manto color azul marino intenso, denso, casi negro, con aplicaciones de bordados en oro repartidas por la prenda. El tejido usado para un manto así sería algún tipo de seda de calidad como el cebtí, o el terciopelo, o incluso lanas de cierta calidad como el *verví* o el *Ypres*. En su interior está forrado con lo que perfectamente podría ser un forro de seda carmesí o de satén. La representación de Guerau Gener cae lisa sobre los hombros de la Virgen, sin doblez alguno, mostrando un remate en tela de *fres* elaborado en hilo de oro. En la Virgen representada por Lluís Borrassá encontramos el mismo manto, aunque colocado con un doblez en la zona del cuello. Este doblez parece tener la intención de subir nunca arriba, como si en realidad la Virgen hubiera estado cubierta y se le hubiera caído hacia atrás. Quizás es el resultado de la moda catalana de llevar la toca extremadamente retirada hacia atrás que veremos en algunas obras analizadas más adelante, simplemente aplicada a un manto. Esto representaría así una característica propiamente catalana de este atuendo.

2017copyright©www.torredelforth.com



Este manto, con pequeñas variaciones, será el que veremos repetido en toda la obra a excepción del diseñado para la escena de la Coronación de la Virgen.

Este segundo manto muestra una de las telas más caras que se conocían en aquel entonces: un brocado en hilo de oro. Era realmente apreciado porque además se tenía el concepto de que no se echaba a perder con el paso del tiempo. Eran desorbitadamente caros, en realidad el tejido más caro que existía, aunque eso no impidió que con el transcurrir de los años fuera usado también por la nobleza y finalmente por todo aquel que se lo pudiera permitir. Quizás por ese símbolo de eternidad que representaba se coloca en hombros de la Virgen, que también recibe su corona de gloria eterna en esta escena.

Esta pieza presenta un forro rico en la línea de los demás, elaborados en color rojo, que podría haber sido de raso, satén, escarlata o carmesí.

2017copyright©www.torredelforth.com



Esta combinación además será repetida en la imagen del alma de la Virgen ascendiendo en la escena de la Dormición, sólo que en una versión de colores más apagados que parece querer reproducir una cierta transparencia:



El color del forro sí parece cambiar, a un verde bosque. El cambio de color en la representación del alma de la Virgen es lógico teniendo en cuenta la armonía de simbologías de la obra. Simbólicamente el color verde estaba muy relacionado con el azul, que desde el siglo XII había sido propio de la Virgen y con ello revalorizado. Aparte de la simbología positiva de ambos colores, el color verde también se relacionaba, dada su relación con la primavera, con el florecimiento y por tanto con un nuevo crecimiento después del letargo. La Virgen en esta imagen florece después de la muerte hacia la vida eterna. Es por tanto una elección que difícilmente pudo dejarse al azar, en un tipo de obra como un retablo medieval, donde todos y cada uno de los detalles son medidos y estudiados. Un tejido como este probablemente correspondería a algún tipo de cebtí, o el florentín, una de las pocas sedas que eran conocidas por ser tintadas en este color.

Complemento y peinados:

Ambas, tanto la Virgen pintada por Guerau Gener como la de Lluís Borrassá, llevan el mismo tipo de arreglo en los cabellos, incluso el mismo tipo de toca. La toca que llevan ambas probablemente podría haber sido elaborada con impla, una tela extremadamente fina y transparente, que en ambas representaciones parece rematada con algún tipo de rizo o bordado. La transparencia de este tipo de tela es perfecta para las representaciones de María, ya que simbólicamente le cubre la cabeza, en muestra de modestia, pero deja transparentar su cabello, baluarte de su virginidad.

2017copyright©www.torredelforth.com



La joven ataviada con la peculiar *hopalanda* lleva un peinado de cabellos semi sueltos muy propio de las doncellas durante el siglo XV y que prácticamente se mantuvo con pocas alteraciones. El cabello se dividía en dos, con la raya en medio. En la parte en la que la frente dejaba paso al nacimiento del cabello se colocaba una cinta con adornos que se ataba generalmente en la parte baja de la nuca. A partir de allí se enrollaban hacia atrás las dos partes del cabello, que podían acabar atado en una coleta baja también a la altura de la nuca, o semi sueltos como en esta representación. María lleva este mismo peinado bajo el tocado de impla, pero sin la cinta.



El último adorno que vemos en la Virgen y el más lujoso de todos es la corona con la que se la toca en la escena de su Coronación. La corona de la Virgen en esta escena está elaborada en estilo propiamente gótico, es decir, con una imperante verticalidad sobre la cabeza, con las cruces largas y esbeltas, haciendo más alta a la persona que la lleva.

Una de las dos piedras que ostenta es claramente un rubí, piedra apreciada porque se creía que aumentaba la nobleza de aquellos que la llevaban, era una de las tres piedras más apreciadas junto con del diamante y el carbuncho. La otra piedra de la corona parece de color casi transparente o grisáceo en ocasiones, es por ello que podemos imaginar que el pintor intentaba aquí reproducir una de las otras dos piedras. Era además común el colocar las coronas sobre la toca. Esta moda duró hasta la época de Isabel la Católica.



El estilo general del atuendo es evidentemente gótico, y responde totalmente a las modas llegadas de Francia, sobretodo en lo que respecta al perfil de los briales de estas jóvenes. Se definen perfectamente las formas del torso, los hombros y los brazos marcados por el estrecho brial que cae holgado sobre las caderas. Esta silueta es la que llegaba desde las cortes francesas.

En 1402 el *Consell de Cent* elaboró una ley que entre otras cosas prohibía el uso del oro en los vestidos, a excepción de los cordones colocados en las bolsas o los adornos colocados en los bordes de las prendas.¹⁹⁶⁶ Teniendo esto en cuenta podríamos asegurar que todos y cada uno de los detalles mencionados anteriormente estaban prohibidos por la legislación del momento.

¹⁹⁶⁶ BORAU, 1992, p14

VIUDAS:



En el resto de representaciones de María en este retablo la encontramos en su versión de viuda. Así que en ella también están reflejadas las modas que este sector de la sociedad mostraba. Todas las prendas a cuerpo que podemos sutilmente adivinar a través de los mantos de María podrían responder a la tipología de *gonella* o *brial*, poco más nos dejan decir las imágenes de Lluís Borrassá a parte de esto, salvo por las discretas mangas que asoman estrechas, muy a la francesa. El color del atuendo es rojo, de seda carmesí probablemente, es decir el mismo tono que lleva prácticamente en todo el retablo.

Por otra parte, vemos que la Virgen lleva un atuendo negro en la imagen en la que se la ve orando. El cambio de color quizás venga dado por el color del forro del manto que lleva, para que el *brial* también pueda destacar, pues sobre el forro de los mantos anteriormente mencionados sería difícil de diferenciar. Otra razón para cambiar el atuendo de rojo a negro quizás sea la voluntad de acentuar la posición de viuda de la Virgen, así como su estado de nobleza y modestia: todos ellos símbolos claros del color negro en el siglo XV.

Dentro de esta combinación de *brial/gonella* y manto, se observa que la Virgen lleva dos tipos de esta última prenda: por una parte, el mismo manto azul con detalles en

oro que llevaba en las anteriores imágenes, y por otra un manto liso, para la escena de la Dormición.



Del manto azul con aplicaciones de oro se muestra una nueva versión con dos forros diferentes, uno en azul pardo, quizás el llamado *ala de corb*, y el otro en rojo. Probablemente los forros de prendas como éstas se elaboraban con telas de lana de calidad, como la escarlata, que se caracterizaba por su tintura en este color o el “camocán”. El forro azul podría haber sido elaborado en sedas como rasos o cebtíes, características por su utilización frecuente en forros, y elaboradas en casi todos los colores. Ambas versiones son idénticas, pero muestran una peculiaridad en la zona que sobresale del cuello: el patrón parece haber cambiado, pues vemos que la parte que se coloca para cubrir la cabeza aparece recortada como un cuello alto extenso y partido, cuyas puntas caen a lado y lado del rostro, de una forma muy diferente a la que lo haría en una capucha formada por un manto cortado en línea recta. Estas puntas parecen acentuarse en el manto negro liso de la Virgen orando, en tal grado que forma un triángulo que enmarca su rostro:

2017copyright©www.torredelforth.com



La forma de colocar esta parte de la capa puede recordar a la colocación tradicional de las tocas catalanas que veremos a lo largo del siglo, dispuestas en el borde de la cabeza de tal modo que parece que vayan a caer.

El segundo manto de la Virgen es el más sencillo de toda la composición, sin adornos ni remates, únicamente con el forro en lo que parece un color rosa. La elección de este color para el forro es realmente extraña ya que el rosa no está entre los colores favoritos hasta la llegada del Renacimiento, que traerá con él una calidad de tintes rosas realmente finos. Durante la Edad Media se consiguió gracias a la aplicación de materias

tintóreas como las plantas brasil o cártamo, siendo esta última la que daba la tonalidad más intensa de rosa.

La tela negra del manto podría ser algún tipo de seda como el cebtí o raso, incluso terciopelo. La tela rosa es difícil de identificar pues salvo la realidad obvia de que corresponde a algún tipo de tela propia de los forros como el camocán, como ya se ha dicho ninguna tela de la Edad Media parecía destacar por estar tintada en este color, cosa que hace muy interesante su inclusión en este retablo.



El complemento que en todas estas escenas lleva la Virgen corresponde a una simple toca. Este tipo de tocados, usados para esconder el cabello que toda viuda debía preservar por modestia, podía superponerse en algunos casos encima de otros tocados. María lleva una toca enrollada con una toca simple encima, únicamente adornada con un hilo de color y abrochada con algún tipo de alfiler elaborado en oro.

2017copyright©www.torredelforth.com



Este tipo de tocado era el más común entre las viudas, a juzgar por la gran cantidad de imágenes que disponemos de este diseño a lo largo de todo el siglo. Por otra parte, el botón con el que sujeta la toca superior será la única joya que le veremos a la Virgen en todo el retablo, que no se coloca sobre la toca transparente que vuelve a repetir en la escena en la que la vemos rezando. Las tocas superpuestas que vemos, además, no podrían estar elaboradas con impla en la vida real, pues no son transparentes. Lo más probable es que fueran elaboradas en algún tipo de seda ligera o de lana de alta calidad de color blanco como el cebtí.

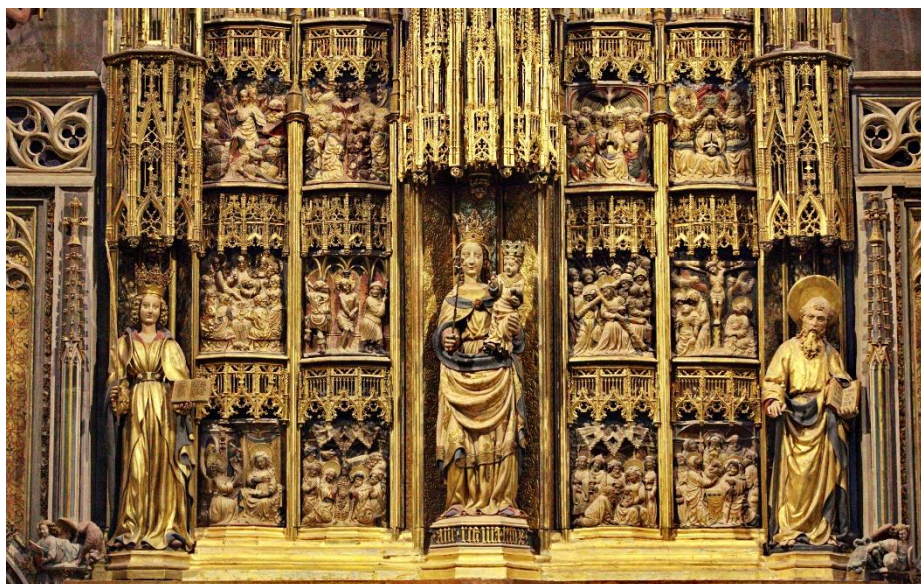
CONCLUSIONES

El retablo de Santes Creus destaca por ser casi un catálogo de los mantos en boga entre las doncellas y las viudas de ese momento, diferenciados a través de detalles, propiamente autóctonos, y con materiales y colores llenos de símbolos.

Por otra parte, es curioso que todos y cada uno de los atuendos que lleva la Virgen infringen o pasan por alto algún tipo de ley suntuaria. Si se tenía el concepto de que tan excelso personaje podía representar una excepción en razón de su nobleza e importancia, ¿podrían haber tenido esa misma actitud los aristócratas que por rango familiar y estirpe se consideraban a sí mismos por encima de la sociedad? Posiblemente, y a juzgar por la incansable repetición de las leyes suntuarias, la respuesta sea sí.



7.3 PERE JOAN: RETABLO DE SANTA TECLA, CATEDRAL DE TARRAGONA



BIOGRAFIA DEL GRAN ESCULTOR DEL SIGLO:

Pere Joan (algunos estudiosos mantienen la grafía antigua *Pere Johan*) nació hacia 1389 y falleció en 1458. Es el representante más importante del gótico internacional en Cataluña en lo que a escultura se refiere. Con él culmina la escultura gótica catalana. Esto, sumado a las características propias de su estilo, que lo diferencian de los demás artistas del momento, lo convierten en un exponente realmente excepcional del arte catalán. Supo dotar a su obra de una originalidad, de un expresivo dinamismo y de una riqueza de detalles que lo señalan como uno de los artistas más destacados de su tiempo.

Su formación se llevó a cabo en el taller de su padre, el antiguo esclavo de origen griego Jordi de Déu, escultor que trabajó a las órdenes de Jaume Cascalls en Poblet y en la catedral de Tarragona, y que una vez liberado cambió su nombre a Jordi Joan. Pero la maestría de Pere Joan y su destreza natural pronto se iban a diferenciar del estilo de su padre, cosa que ha llevado a pensar a algunos autores en alguna posible formación en otras tierras.

En sus primeros años se estableció junto con su hermano Antoni en Barcelona, donde está documentado trabajando en el Palau de la Generalitat, en la puerta de la calle del Bisbe, con el conocido medallón de san Jorge matando al dragón, que acabó en 1418, más algunas gárgolas. Contrató la obra por 10 florines, pero una vez acabada gustó tanto que recibió finalmente el doble de lo que se había acordado. A esta obra le seguiría la clave de bóveda para la nave central de la catedral de Barcelona (1418), en donde representó un Padre Eterno rodeado de ángeles, una obra que le fue encargada por el obispo Francesc Climent Sopera. El escultor era joven y su carrera no podía empezar mejor.

En 1426 se documenta la presencia de Pere Joan en el monasterio de Poblet. Algunos especialistas apuntan a que elaboró el relieve del *córrer les armes* del sepulcro de Fernando de Antequera, el fragmento más sobresaliente de la pieza. Lo único que se sabe con seguridad es que el escultor estuvo allí. Si intervino en los sepulcros, no puede demostrarse.

El mismo año fue llamado por Dalmau de Mur, arzobispo de Tarragona, para realizar el retablo mayor de la catedral. El prelado era un protector de las artes. El retablo se analiza en este apartado, y se trata de una obra de gran importancia cuya elaboración se extendería a lo largo de más de diez años. En 1436 todavía se hallan recibos en la documentación y hay investigadores que afirman que no se finalizó hasta 1439. Del conjunto de la obra cabe destacar el bancal y, sobre todo, la predela de alabastro policromado, donde se representan de forma minuciosa y con rico detalle seis episodios de la vida de santa Tecla acompañados de personajes sagrados y de un exquisito repertorio de flora y fauna. El cuerpo superior contiene doce plafones de madera policromada y dorada con relieves, dedicados a la representación de los Siete Gozos de la Virgen y de cinco de las Horas de la Pasión de Cristo. Las imágenes centrales, protegidas por altos pináculos, representan a la Virgen María con el Niño Jesús en el centro, flanqueada por santa Tecla y san Pablo.

Pere Joan seguirá al arzobispo Dalmau de Mur a Zaragoza. La Seo de San Salvador necesitaba un nuevo retablo mayor, obra que el prelado le encargó. Este proyecto se alargaría nuevamente en el tiempo, al menos otros diez años. Entre 1434 y 1440 Pere Joan talló en alabastro de Gelsa el bancal y la predela, que policromó y doró. En el bancal, dividido en siete compartimentos, representó escenas relativas a los santos aragoneses Lorenzo, Valero y Vicente. Talló también el cuerpo superior del retablo, de

madera, entre 1441 y 1445. Entre 1467 y 1478 dicho cuerpo superior fue sustituido por uno de alabastro que tallarían Hans de Suabia y Gil de Morlanes.

Después de este encargo Pere Joan realizará en Aragón otras notables obras: el tríptico de la capilla de la Casa Capitular de la Seo de Zaragoza, perdido, y la figura del Ángel Custodio (Museo de Bellas Artes de Zaragoza).

Llegado a este punto ya era lo suficientemente famoso como para que Alfonso V el Magnánimo lo llamara a Nápoles para trabajar en el Castel Nuovo, junto con el escultor mallorquín Guillem de Sagrera. Se sabe que instaló su obrador en una propiedad del Castel Nuovo hacia 1457, donde permaneció hasta 1458, adquiriendo una casa cercana a la iglesia de la *Incoronata*. Poco más se sabe de este gran artista a partir de entonces. Se intuye que volvió a Barcelona. Se le atribuyen varias obras, como un tondo con el Padre Eterno (Museu d'Art de Catalunya), la imagen de la Virgen de la Misericordia (monasterio de Vallbona de les Monges), tres imágenes (ermita de San Joan de Montblanc) y la cruz de término de la plaza de Santa María de Tàrrega, así como la parte frontal del sepulcro del obispo de Huesca Hugo de Urriés, y por último la imagen de la Virgen de la Araña de Bordón (Teruel), desaparecida en la guerra civil de 1936-1939.

A finales de 1458 se tienen datos documentales de un tal Pere Joan en Barcelona. Por aquel entonces el artista catalán ya había sobrepasado los 60 años, una edad avanzada para la época. Al finalizar el reinado de Alfonso V desaparecen las menciones al escultor.¹⁹⁶⁷

¹⁹⁶⁷ GALINDO Y ROMEO, PASCUAL: «La intervención de Pere Johan en el Retablo Mayor de La Seo de Zaragoza, 1434-1445», *Las Bellas Artes en Zaragoza, siglo XV, Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Zaragoza, 1922-1923, págs. 423-469. *El Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona*. Edición de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, Barcelona, 1929. DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *Els retaules de pedra, 2. Els retaules del segle XV*, (Monumenta Cathaloniae, 2), Alpha, Barcelona, 1934. CAPDEVILA I FELIP, SANÇ. *La Seu de Tarragona*. ARCO, RICARDO DEL: «De escultura aragonesa», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. V, Zaragoza, 1953, pp. 21-56. DURÁN I SANPERE, AGUSTÍ Y; AINAUD, JUAN: *Escultura gòtica; Ars Hispaniae*, VIII, Madrid, 1956. AINAUD, JUAN: «Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo», en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 1955, p. 5-28. RAMON I VINYES, SALVADOR. *Catedral de Tarragona. El Retaule de l'Altar Major*. Associació i Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Tarragona, 1988. MANOTE, M^a ROSA: «Pere Joan i la catedral de Barcelona», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona*, (Barcelona), 19 (1993), p. 97-105. MANOTE, M^a ROSA: *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*. Barcelona, 1996. MINGUELL I CARDENYES, CAMIL·LA: «La Creu del Pati de Tàrrega. Una obra de l'escultor Pere Joan», *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 9, 1996, p.117-133. ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA. «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet.», *Locus Amoenus* (Bellaterra) 4 (1998-1999), p. 81-106. MANOTE, M^a ROSA: «Precisions sobre l'obra de Pere Joan a terres de Lleida», *Urtx: revista cultural de l'Urgell* (Tàrrega),12,

ELECCIÓN DE LA OBRA:

El retablo de Santa Tecla es una de aquellas obras que tanto por su calidad como por su singularidad e importancia se escogen solas. Su cronología cubre prácticamente el segundo cuarto del siglo XV. Dado que únicamente se analizará esta obra, su situación geográfica y su contexto son perfectos, teniendo en cuenta que de las obras más extensas del periodo de madurez de Pere Joan esta es prácticamente la única en nuestras tierras. Para ver algo semejante en calidad técnica y grandiosidad deberíamos desplazarnos hasta la Seo de Zaragoza.

El tamaño del retablo mayor de la catedral de Tarragona también es un factor a tener en cuenta. Las obras catalanas de Pere Joan que nos quedan son en su mayoría, y lamentablemente, de tamaño pequeño y de escasa, por no decir nula, presencia femenina. En este retablo tan amplio, en cambio, encontramos no sólo una gran cantidad de figuras femeninas, sino una amplia variedad de condiciones entre ellas: tanto doncellas como casadas y viudas, personajes cotidianos, representaciones directas de la gente del pueblo, más allá de los personajes religiosos. Lo cual proporciona una amplia diversidad de modelos que permite elaborar un análisis de la indumentaria catalana real del segundo cuarto de siglo, incluso para ejemplificar dentro de una sola obra las clases sociales establecidas en función del estado familiar de la mujer y la repercusión que esto tenía en su forma de vestir en público.

Este abanico amplio y perfectamente elaborado a través de un artista no solo es virtuoso sino también detallista, y convierte el retablo de santa Tecla en una de las obras estrella del siglo para el análisis de indumentaria que nos proponemos.¹⁹⁶⁸

Dalmau de Mur, el arzobispo erudito.

Nombrado en 1415 obispo de Gerona, se trata de una personalidad reconocida tanto en el mundo de la política como en su faceta de mecenas de las artes. El 1415 acompañaría a Fernando de Antequera a entrevistarse con el papa Benedicto XIII, y en 1424 convocará el concilio contra Clemente VIII. Llegó a ser el canciller mayor de la Corona de Aragón e incluso presidió las cortes en varias ocasiones desde

(1999), p. 57-62. LACARRA, M^a CARMEN: *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*. Librería General, S.A./ Gobierno de Aragón, 2000. CARBONELL, JAIME: "El retaule de Verdú", *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, (Tárrega), 15 (2002) p. 27-42. MANOTE, M^a ROSA: "Pere Joan", en *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, pp. 124-142. FELIP I SANCHEZ, JAIME: "L'escultor Pere Joan a Montblanc i la Conca de Barberà (segle XV)", *Aplec de Treballs. Centre d'Estudis de la Conca de Barberà* (Montblanc), 26, (2008), pp. 125-139. MORTE GARCÍA, CARMEN: *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Generalitat Valenciana, 2009.

¹⁹⁶⁸ RAMON I VINYES, 1988. MANOTE, 2007, p. 124-142.

1426. Finalmente, entre 1431 y 1456 sería nombrado lugarteniente de Aragón y arzobispo de Zaragoza. Esto le permitiría, aun más ampliamente que antaño, llevar a cabo la actividad de promoción artística por la que le conocemos.

LA PREDELA



La época en la que se elaboró este retablo, entre 1426 y 1436, se caracterizó por la preponderancia de la moda y cánones franceses. Dominaba por aquel entonces una silueta femenina menuda, de brazos y hombros marcados por la estrechez de los briaies, que se ceñían hasta la cintura para caer holgadamente a través de las caderas. Se muestra así una mujer fina y elegante en la que resaltan las caderas con el vestido entallado y caído. Desde principios de siglo se habían extendido los rebordes de piel, adquiridos de la moda masculina. También la moda catalana de los *mantonets* verá su despertar en esta época, y dejará sus primeros ejemplos en retablos como el de Pere Joan.

Doncellas:

Ropa interior:

Son muchos los ejemplos de doncellas que encontramos en este retablo, tanto en las escenas que nos explican la historia de santa Tecla, como en la representación de vírgenes del bancal del retablo. La moda de mostrar la ropa interior todavía no se había iniciado, así que las representaciones de camisas interiores son inexistentes, tanto entre las doncellas como entre todas las demás representaciones de mujeres del retablo.

Ropa “a cuerpo”:

Sí disponemos de bellas representaciones de ropa “de a cuerpo”, con ejemplos tanto de briaies como de sayas, denominadas *gonella* en catalán. Ambas se diferencian en las representaciones de este retablo extremadamente bien, tanto por su diferencia en cuanto a longitud como por su aparente diferencia en cuanto al lujo que se pretende

reproducir sobre ellos. La combinación más frecuente es la de un brial o una saya acompañados de mantos o capas colocados de diferentes formas.

La primera virgen de la predela, empezando por la izquierda, representa a santa Catalina. Muestra un bellissimo brial, probablemente elaborado con una tela de seda brocada, a juzgar por los detalles de policromía en oro que quedan en diferentes partes del vestido cuando se observa de cerca. La tela brocada era entretejida con hilos de oro para los dibujos e hilos de seda blanca para el fondo. No es de extrañar que este tipo de tela fuera considerado un lujo inalcanzable para muchos, estando presente entre los regalos entre reyes y nobles. El forro del vestido es de color azul, que se vuelve a repetir en la capa que lleva encima, lo que hace que prácticamente se pueda hablar de conjunto al ver ambos atuendos sobre la joven santa. El tinte azul de esta prenda era costoso de adquirir, probablemente elaborado con tinte añil –índigo-, que se traía desde África y las lejanas tierras de Asia; o pastel, procedente de una hierba que se encontraba también en la Península. Su simbología se tornó en una clara muestra de moralidad, que fue adquirida durante el siglo anterior. Al ser un color relacionado con la Virgen y con la realeza fue muy usado en las representaciones de retablos como el presente. Si el forro se hubiera elaborado con seda es muy probable que se hubiera escogido para él una tela como el camocán, teñida en todos los colores y muy comúnmente usada para los forros de muchas prendas. Una de las particularidades de este atuendo está en el escote en pico, que parece mostrar una tela inferior, exactamente igual en lo que a decoración respecta. ¿Corresponde esta tela a un *cos* interior elaborado con la misma tela del brial, o forma parte del mismo atuendo? No puede llegar a afirmarse rotundamente, pero visto que en ocasiones llegaban a ser elaborados con la misma tela del brial que los cubría es una posibilidad.



Santa Catalina

La siguiente virgen de la predela es santa Bárbara. También ostenta un brial, dada la longitud que tiene el atuendo, aunque su confección sea más sencilla. A excepción del adorno de *fres*, probablemente elaborado en oro, que aparece en el reborde inferior del vestido, no parece haber ninguna otra forma de adorno. La tela es completamente blanca, en realidad el color era muy comúnmente usado para la representación de doncellas y de santas, siendo ambas características de las jóvenes representadas. Era el símbolo de la pureza y fue muy usado desde el siglo XIII, pues antes había sido imposible de conseguir, así que forma parte de una de las características propias de la baja Edad Media. La forma en la que la santa coloca el manto no permite ni siquiera que veamos el escote del atuendo, aunque a juzgar por las modas preponderantes probablemente sería redondo y entallado.



Santa Bárbara

La tercera y la quinta vírgenes de la predela, santa Eulalia y santa Lucía, parecen ostentar atuendos muy similares, en primer lugar, porque ambos son sayas a juzgar tanto por la sencillez de los adornos como por la escueta longitud de las faldas, y, en segundo lugar, por la misma tipología de escote redondo partido que ambas ostentan. Este escote en particular aparece de forma recurrente en el retablo, en muchas diferentes variedades, con o sin botones, abiertos, etc.



Santa Eulalia y santa Lucía

La diferencia entre ambas sayas se establece en que el torso de una es estrecho y el de la otra muestra pliegues, es decir es ancha en su cintura. Esta última característica la establecería como una prenda candidata a ser identificada como una *cota* o *cot*. La *cota*, prenda todavía por definir con total seguridad a día de hoy, parecía identificarse según autores como Carmen Bernis, con una prenda de encima que en ocasiones era holgada en la cintura pese a tener el escote estrecho. Esto encajaría en la representación de esta prenda. Se sabe que la reina Leonor de Sicilia tenía un *cot* de terciopelo blanco con labores en hilo de oro de Génova, algo parecido a la representación que Pere Joan hace en esta ocasión.¹⁹⁶⁹ El adorno del escote está formado por un *fres* elaborado en oro que queda cerrado por un delicado broche o joyel. Es muy probable que la representación corresponda a un joyel, pues eran el tipo de pieza más frecuentemente usada en este tipo de cierres, tanto por su independencia como por su versatilidad, pues podía colocarse allá donde fuera deseado. Estuvieron además entre las joyas más mencionadas en los inventarios.

¹⁹⁶⁹ DURAN, 1955-1956, p. 61-86



Santa Águeda

La cuarta virgen de la predela es santa Águeda. Muestra un bello brial, con una tipología de cintura un tanto abombada y arrugada realmente excepcional, que se verá repetida en otras figuras del retablo en alguna ocasión. Este brial, extremadamente largo, presenta dos detalles realmente curiosos. Por una parte, el escote en pico que se ha identificado ya en el brial de la primera santa, y que llega hasta la cintura, y por otra parte la cintura fruncida y abombada. Este tipo de abombamiento parece ser una característica propia del patrón del vestido pues la escultura no muestra ningún tipo de cinturón que abombe.

Por otra parte, el escote en pico, que parece mostrar el *cos* interior, está abrochado con un broche, *fermall* o joyel, que definitivamente conjunta con un bordado aplicado únicamente en el escote. El adorno del escote esta formado por un *fres* posiblemente elaborado en oro. Es muy probable que la representación de la joya corresponda a un joyel, pues eran el tipo de pieza más frecuentemente usada en este tipo de cierres, y podía colocarse allá donde fuera deseado. Estuvieron además entre las joyas más mencionadas en los inventarios. Los bordados, probablemente realizados en oro en la realidad, vuelven a reproducirse en la parte baja del vestido, en una aplicación realmente ancha de bordados rodeados por tiras.



Santa Inés

La última de las vírgenes de la predela es santa Inés. Presenta un brial elaborado en tela que parece de brocado de seda blanca, muy típico de esta década, que ya se ha mencionado anteriormente. Pero es más probable que sea el tipo de tejido que se designaba como “jaspe”, que procedente de la ciudad italiana de Lucca desde el siglo XIV, era característico por sus brocados en blanco y oro. Las mangas y el torso son estrechos y presenta un escote redondo claramente visible.



Un brial realmente excepcional es el que lleva una de las doncellas representadas en la primera escena de la vida de Santa Tecla, la Predicación de san Pablo. Pese a estar cubierto por un bellissimo tabardo, podemos admirar en el brial unas excepcionales mangas acampanadas, que muestran el forro azul común a muchas piezas representadas en este retablo, y tiene una línea de botones que va desde la muñeca hasta el codo. La parte exterior de la manga además parece estar acabada en un *fres* de hilo dorado.

Este tipo de mangas en forma de embudo aparecen tempranamente en escenas catalanas hacia 1420. Por ejemplo, las vemos en una de las damas retratadas en la escena de la vida de santa Bárbara elaborada por Gonzalo Peris entre 1420 y 1435, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Después podemos volver a observarlas en el retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina de Alejandría elaborado por Juan de Sevilla entre 1425 y 1450, actualmente en Museo del Prado, Madrid:



La moda catalana parece pasar a tierras castellanas. En la imagen de Pere Joan este tipo de mangas están más evolucionadas, pues se presentan extremadamente más largas. Esto podría ser una clara demostración de que en nuestras tierras este tipo de manga un tanto extraña había sido usada desde años antes.

Por último, vemos a una doncella sin más tocado ni adorno que lo que parece una simple saya, abrochada por la parte delantera con cordones cruzados.



Ropa de encima



También en la escena de la Predicación de san Pablo se muestra a una doncella con una prenda de encima realmente curiosa. No podemos ver la parte delantera de este diseño, pero parece presentar un tipo de vestido con aperturas laterales. Esta prenda de encima, colocada sobre un brial o *gonella*, correspondería fácilmente a lo que conocemos por *ropa*, una prenda holgada, tanto en el torso como en las mangas que podía tener aperturas laterales, como en la escena que se está analizando, o aperturas delanteras de arriba abajo, e ir estrechada por un cinto. La ropa que lleva la joven en este caso posiblemente está complementada con algún tipo de cinto, pues parece estrecharse en la cintura.

Otra de las prendas de encima que más destacan de esta obra es el magnífico tabardo que lleva la doncella anteriormente mencionada, en la misma escena. Colocado encima del brial de mangas cónicas ya comentado, se estrecha sobre el cuerpo de la joven como si verdaderamente fuera un brial, pero de mangas perdidas. Esta característica lo sitúa en la familia de tabardos ceñidos que Carmen Bernis identifica en las obras de Pedro Berruguete a la altura de la década de 1470. Esta representación de Pere Joan sería pues una demostración clara del uso de ese estilo de tabardos en tierras catalanas en una cronología muy anterior a la que se dice.

El forro del tabardo es azul, como todos los forros que se muestran en la obra, y el *fres* o reborde parece reproducir mediante bordados unas hojas doradas, que en la realidad probablemente estarían elaboradas con un costoso hilo de oro. La tela lisa en blanco seguramente correspondería a un tejido de seda como raso, o un *chalón* o *bristó* en el caso de que correspondiera a un tejido de lana fina.

Presentaría el siguiente aspecto de verla de frente:



La imagen de santa Tecla de la parte central del retablo ostenta el conjunto de ropa más lujoso con diferencia, pues está elaborado claramente con lo que parece ser tejido de oro con forro, carmesí en la prenda de encima y azul en el manto. Porta un lujoso brial que parece estar cubierto por una prenda de encima que podríamos

identificar con una “ropa”, una prenda abierta de arriba abajo que no llegaba a ser tan larga como el brial y que podía tener dos tipos diferentes. La representación nos muestra la primera tipología, que por estar generalmente elaborada con forros más ligeros se estrechaba al cuerpo generalmente con un ceñidor. Eran prendas que admitían encima otras, como mantos y “capuces”, algo que los diferenciaba de la segunda tipología, que se colocaba suelta a causa de los pesados forros en pieles gruesas.

El tejido que parece reproducir la escultura es tejido de oro, la producción textil más cara que se conocía por aquel entonces, reservada a la realeza a juzgar por las leyes suntuarias. Este tejido es por tanto una muestra de un lujo que estaba vedado a todo tipo de personas, incluso a los nobles, aunque a juzgar por la reiteración constante de las leyes suntuarias no podemos afirmar con seguridad de que no se llevara.

El forro de la prenda también está a la altura pues es de color rojo, seguro indicador de que posiblemente corresponde a algún tipo de seda carmesí. Este tipo de color era realmente costoso de conseguir a partir de los tintes de grana, rojo armenio o quermes.

El tipo de ceñidor que lleva la santa corresponde a la tipología de los cintos, que se caracterizaban por su lujosa ornamentación y su elaboración en telas costosas. En particular éste parece elaborado con la misma tela con la que está elaborado el forro del manto, que es ancho y lleva unas aplicaciones en oro en forma de flores realmente vistosas.



2017 Copyright © torredelforth.com



En la parte superior del retablo se halla la escena de la Anunciación, donde la Virgen María nos es mostrada ataviada con una *ropa*. La prenda parece responder a un brocado de seda blanca con hilo de oro o a una tela de seda blanca con bordados elaborados en oro. Por otra parte, el forro es de color azul, probablemente conseguido con tintes como los de índigo o pastel, con los que muy comúnmente se representa a la Virgen.

El cuello de la pieza es común en varias figuras femeninas del retablo. Es redondo, cerrado al cuello y con una apertura vertical en la parte delantera. Va todo rematado con una cinta de oro lisa. Es el único reborde de acabados que encontramos en toda la pieza pues la parte inferior no los muestra.



2017 Copyright © torredelforth.com



Ropa de abrigo:

La representación de santa Catalina de la predela (la primera empezando por la izquierda), muestra una bellísima *clotxa*, con aplicaciones de oro que pretenden reproducir una bella tela brocada o bordada en oro. La diferencia que se establece en esta ocasión con un manto viene dada por la capucha, que rara vez se colocaba sobre un manto. La *clotxa* en cambio tenía la forma de una capa, acampanada y larga, con la característica de admitir *caperó*. Es además un tipo de prenda propia y exclusiva de tierras de la corona de Aragón, que se menciona en textos como los de Bernat Metge.

“...Adés porten *caperó* en lo cap, adés tovallola; adés xapellet, adés vel;
adés paternostros, adés correja; adés capell de vebre, adés barret...”¹⁹⁷⁰

También en novelas como *Tirant lo Blanch*:

“ E tots anaven ab les cares cobertes ab *capirons* de cavalcar. ”¹⁹⁷¹

Posiblemente esta representación se pueda establecer como una muestra propiamente catalana de la moda del momento. La prenda parece elaborada con la misma tela del brial y ostenta un adorno de *fres* a lo largo de todo el reborde. Como los rebordes de todas las prendas de este retablo, corresponden a *fresadures*, pues las cortapisas, como nueva forma de adorno de reborde, no aparecerán hasta mediados de siglo.

Se muestra en esta capa la moda de los forros, en color azul en este caso. Si viéramos a esta santa con la *clotxa* abierta, posiblemente su atuendo se mostraría de la siguiente forma:

La imagen de santa Bárbara de la predela (segunda comenzando por la izquierda) muestra un manto sin decoraciones en los rebordes exteriores -aunque sí en el forro-, de confección sencilla, pero con un dibujo en la tela realmente peculiar. Un tejido como el que se muestra probablemente encajaría en lo que se conocía como el *alguexí*, de seda blanca bordada en oro. La colocación del mismo responde a la moda del momento, que lo cruzaba prácticamente en diagonal por encima del vestido, casi a modo de túnica romana.

¹⁹⁷⁰ BADIA; LAMUELA, 1975, p. 242

¹⁹⁷¹ MARTORELL, Vol. I, 1984, pp.401-402

Si se tuviera oportunidad de observarlo al natural probablemente su aspecto sería el siguiente:



Santa Lucía, la quinta empezando por la izquierda, parece mostrar una tipología de manto poco frecuente en las representaciones medievales: el manto de estrado. Se diferenciaba del resto en que era más corto, aunque no tanto como un *mantonet*, y

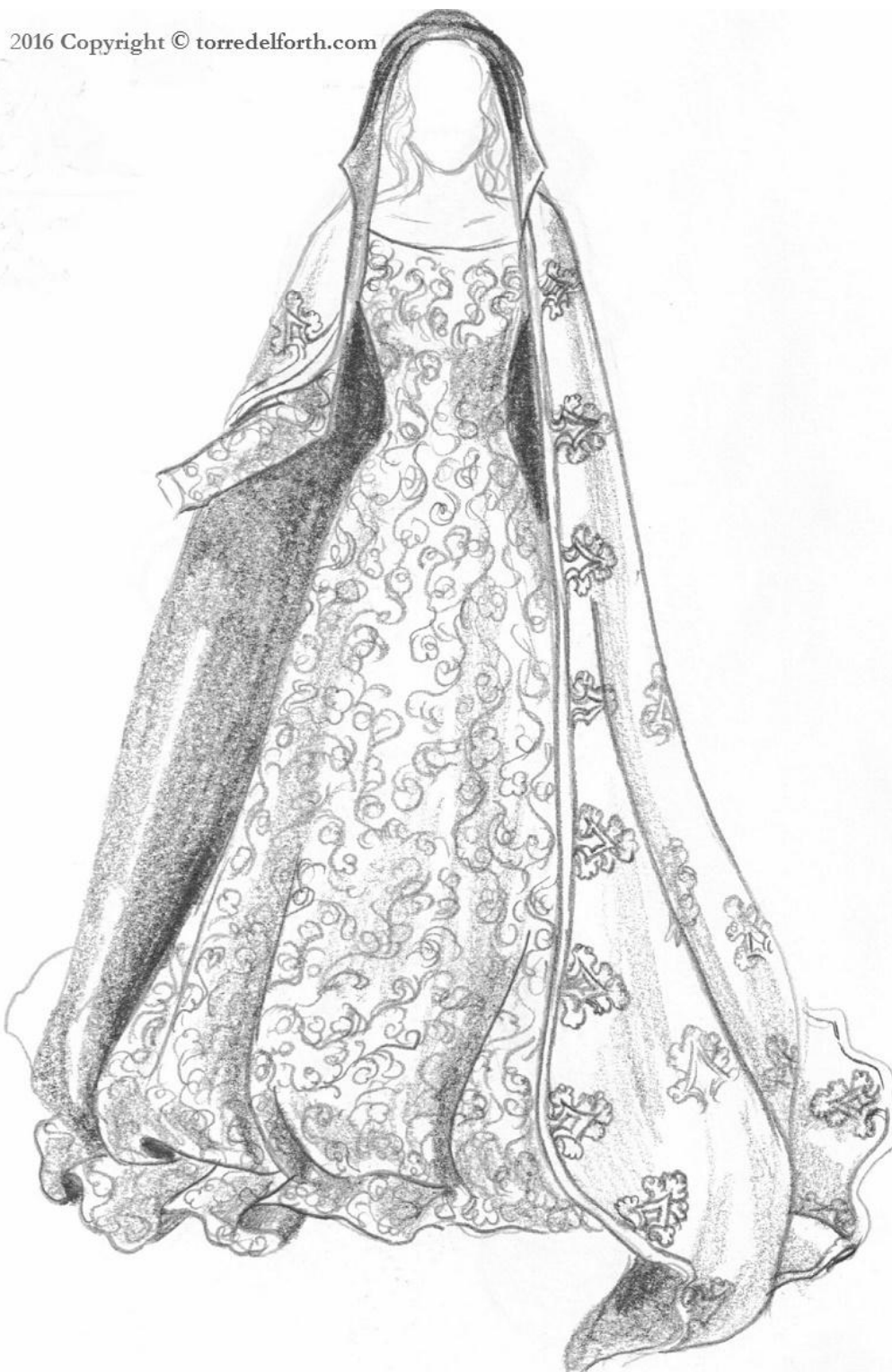
frecuente se usaba para las estancias interiores dada su comodidad. Así se nos mostraría sobre la joven:

2016 Copyright © torredelforth.com



Se muestra encima de la doncella con un dobléz alrededor del cuello que muestra su forro interior, una forma de colocarlo propia de la moda catalana que ya se ha analizado en la pintura de Lluís Borrásá. Al ser únicamente blanco puede identificarse con sedas como el cebtí o el aceituní, o lanas blancas como la estameña.

La última de las vírgenes de la predela, santa Inés, destaca en cambio por la colocación de su manto:



En ella vemos una vez más la combinación manto y brial, que esta vez reproduce la colocación semi tocada en la cabeza que tantas veces reproducía Borrás

en sus obras. Al parecer la colocación de los mantos con el borde girado o colocado en el borde de la cabeza, dejando ver ampliamente los cabellos, estaba todavía en boga.

Asimismo, se observa que alrededor de todo el borde el manto ha sido decorado con una banda de *fres*, que reproduce con bordados los mismos motivos que se distribuyen a lo largo de toda la tela exterior. Por este detalle puede intuirse que la escultura reproduce una tela bordada y no brocada, una tela de seda como el jaspe o el *alguexi*, que eran tintados en blanco y bordados posteriormente con hilo de oro. Ambos eran una clara muestra de ostentación no sólo por los materiales sino también por la procedencia, ya que el jaspe se importaba desde la ciudad italiana de Lucca.

Este tipo de trabajos bordados serán muy comunes en los mantos nobles de la época. Es ocasiones incluso se bordaba sobre telas brocadas ya en oro. Era pues un trabajo laborioso hasta el punto de cubrir por entero la tela sobre la que se elaboraban. El forro del manto de nuevo es representado en color azul, propio de sedas anteriormente ya mencionadas.

El último ejemplo de ropa de abrigo que podemos admirar sobre una figura femenina en el retablo es precisamente el mejor de los ejemplos de la moda propiamente catalana del momento. Una de las muchachas de la primera escena de la vida de Santa Tecla muestra claramente un *mantonet* corto catalán. Este tipo de *mantonet*, cuya moda estuvo en alza en la misma década en la que fue elaborado este retablo, ya hacía sus primeras apariciones a principios de siglo, como muestra el retablo de San Antonio y Santa Bárbara del círculo de Jordi de Déu, elaborado hacia 1402, actualmente en el fondo del Museo Diocesà de Tarragona.¹⁹⁷²

En esta ocasión Pere Joan lo muestra largo hasta lo que parecen los codos, o incluso más, con el borde superior vuelto, a la manera de los mantos comunes, y el reborde inferior desigual, recortado en lo que parecen unos bordados en forma de flores o pétalos. Había tejidos en concreto cuya característica definitoria era el tipo de bordados que los cerraban en sus extremos, como por ejemplo la lana palmilla, en la que se colocaban palmas en el reborde. La tela de este *mantonet* no corresponde a este diseño, posiblemente el acabado de esta prenda es realmente excepcional y muy probablemente creado en base a bordados del mismo color que la tela. Pese a que la parte delantera del conjunto al completo es un misterio, es muy probable que se viera de esta forma:

¹⁹⁷² *Pallium*, 1992. p. 107.



El resto de mantos ostentados por las otras doncellas son idénticos prácticamente:



Por otra parte, los sencillos mantos que ostentan ambas figuras también parecen idénticos: ambos muestran casi la misma colocación, el mismo color en el forro e incluso el mismo tipo de tela, que a juzgar por las aplicaciones corresponde o a una seda brocada o a una tela con bordados en oro.

Con la salvedad de que el manto de la tercera virgen muestra cuando lo miramos en detalle una cinta de *fres* de algún tipo. La mayoría de los mantos de este retablo presentan este aspecto.

Como detalles propiamente autóctonos podríamos enumerar desde el uso de los mantones, especialmente los *mantonets* tan clásicamente catalanes, hasta la forma de colocar los mantos sobre las cabezas. Incluso se ha podido ver el uso de prendas con *caperons*, un complemento también propiamente catalán.



Peinados:

Los peinados que ostentan las doncellas representadas en este retablo son realmente la clave de su clasificación como tales. La característica que definía a primera vista en el siglo XV si una mujer era doncella o casada era su cabello. Todas las mujeres representadas en el retablo que muestran su cabello sin ningún tipo de tocadura de tela que lo esconda pueden ser consideradas doncellas; las vírgenes de la predela así lo demuestran. También algunas mujeres presentes en las escenas de la vida de la santa, así como la misma santa Tecla. Tres son las variantes que vemos en sus cabezas, por una

parte, el tocado de rollo, o guirnaldas en diferentes versiones, ya sea con el pelo completamente suelto, o con una cola larga y fina:



El arreglo de cabellos que se muestra en este dibujo corresponde al cabello de la doncella que ostenta el curioso *mantonet* que antes se ha mencionado. Dado que la policromía no lo muestra en oro es de lógico pensar que corresponde a una guirnalda de flores, un tipo de adorno muy común entre las jóvenes doncellas nobles del momento. Estos tocados generalmente iban rellenos de juncos o lana y con la llegada del Renacimiento desaparecieron, así que esta representación se establece como una muestra muy característica del siglo XV.



Otro tocado que podemos admirar es el rollo que muestra santa Tecla en muchas de las imágenes, y que parece adornado con aplicaciones en oro. Es curioso ver como en

la escena del suplicio de los toros la santa incluso enrolla sus cabellos en este tipo de tocado, dejándolo caer en forma de cola sobre la espalda:



2017 Copyright © torredelforth.com

Y por otra parte también encontramos el peinado de cabello suelto tocado con una cinta y un joyel en su centro. Este tipo de adorno será el más usado o de moda al acercarse las décadas de mediados de siglo, como bien se mostrará en la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau.



2016 Copyright © torredelforth.com

En todas estas prendas se identifica la impronta de las influencias francesas, especialmente en el tallaje entallado de los vestidos en la zona de las mangas y el torso. Los tocados de rollo son, por otra parte, una muestra de la influencia de los tocados importados desde las cortes de Borgoña, unos diseños que durarían hasta bien entrado el siglo XVI.

Colores-tintes que serían usados para conseguirlos:

En la mayoría de los casos analizados anteriormente la policromía del retablo que se ha conservado es muy reducida, a un nivel extremo. Sería arriesgado afirmar que todos los atuendos representados en este retablo estarían elaborados en prendas blancas en la realidad. Pese a todo se han presentado y enumerado los tejidos que podrían conformar en origen el tipo de prendas que actualmente se muestran en blanco. La carencia de una moda preponderante del blanco en los documentos y lo que parece una pérdida de policromía por el paso del tiempo llevan a pensar que la presencia de la actual paleta de colores es debida a la propia calidad del material con el que se elaboró el retablo: el alabastro. Lo cual entorpece un estudio de la simbología, tanto de los colores como de las texturas y materiales usados en las prendas que se nos presentan, más allá de las características comunes y obvias.

En realidad, no podemos llegar a una conclusión clara de qué colores en específico se usarían en origen en las prendas de este retablo, únicamente a partir de la observación de un alabastro que apenas conserva el color azul y parte del oro.

Significado-simbología

Las simbologías de este retablo giran entorno al uso del color blanco, el azul y el oro como metal precioso. Tanto los tintes como los materiales que deberían usarse para la elaboración de estas prendas estarían fuera de la legislación permitida.

El color azul era el color mariano por excelencia y se usaba para destacar las figuras de santos, pues también era símbolo de todo aquello moral y bueno. El blanco era el símbolo máximo de la pureza, con el cual se representaba frecuentemente la indumentaria de santas y doncellas. Las representaciones que hemos analizado hasta el momento encajarían con su uso.

Por último, el oro era el valor máximo de cuantos se apreciaban, el más noble de los metales, que, por ser imperecedero, era símbolo y estandarte de la infinitud y de

la gloria eterna. La discusión respecto a la cantidad y la frecuencia de su uso en la moda del momento es importante. Algunos autores aseguran que estaba restringido a los tesoros reales catedralicios y a piezas excepcionales, pero la reiteración de las leyes suntuarias y las constantes críticas de los moralistas apuntan en muchas ocasiones a lo contrario.

Mujeres casadas

Ropa “a cuerpo”

De entre todas las representaciones de mujeres casadas, la imagen de la Virgen María de la parte central del retablo es la más lujosa y bella. Lleva un magnífico brial elaborado en tela de oro, o en algún tipo de seda del color que por aquel entonces se conocía como *lleonat*, un ocre que recordaba al pelaje de los leones. En el caso de que la tela representada respondiera a esta última sería curioso ver cómo pese a ser la Virgen un personaje de mayor importancia, se la vista con telas de menor lujo que a santa Tecla, que ostenta una tela claramente identificable con el tejido de oro. El brial de la Virgen, en este caso, lleva una cintura holgada estrechada por un cinto, que produce en la parte inferior de su falda unos pliegues que son mostrados con una regularidad casi perfecta, estableciéndose como un detalle muy interesante.

Este tipo de retablos se elaboraban dentro de una cronología extendida, son obras que en ocasiones tardaban una década entera en acabarse, más aún teniendo en cuenta procesos largos como los escultóricos. Esta Virgen probablemente fue de las últimas figuras en ser elaboradas y por tanto muestra de forma más marcada unos pliegues que en su versión informal ya están latentes en las cinturas abombadas de los briales de otras figuras del mismo retablo. Visto que la moda borgoñona de los trajes plegados apareció en décadas anteriores a la mitad de siglo, y que en Europa ya estuvieron en moda desde la década en la que este retablo fue elaborado, es muy probable que nos encontremos ante uno de los primeros ejemplos de vestidos plegados peninsulares.



La tela posee además un foro carmesí, uno de los más caros del momento, elaborado con el preciado tinte de la cochinilla. El escote, perfectamente redondo, posee una *fresadura* de oro realmente elegante, pensada casi a conjunto con el que recorre el manto de la Virgen.



Ropa de encima

En una imagen de una mujer casada de la primera escena de la vida de Santa Tecla volvemos a ver una vez más una *ropa* abierta por los lados, con un diseño casi idéntico al de la joven doncella anteriormente analizada. Al estar la figura de perfil no se puede asegurar que tuviera la característica apertura delantera, podría haber representado incluso un brial con aperturas laterales y una faldilla interior. Carmen Bernis atestigua la existencia de un tipo de prendas de ese estilo todavía por identificar claramente.



Pese a todo se ha de decir que la prenda más característica a causa de las oberturas laterales es la *ropa*. La prenda va rematada con lo que a primera vista podría parecer una cinta dorada, pero si se presta atención al detalle se percibe claramente que está decorada y por tanto responde a una *fresadura* de oro, el remate más común en aquel momento junto a las orillas. Una vez más el color blanco de la representación escultórica nos hacen suponer el uso de algún tipo de seda o lana fina del mismo color.

Respecto al forro poco puede decirse pues o no se deja ver o se ha elaborado en el mismo color de la tela de encima, algo que sería extraño por otra parte, en un siglo donde la moda era mostrar los lujosos forros a través de prendas que tuvieran un movimiento al andar, y con aperturas que facilitarían esa visión de las partes ocultas y ropajes interiores, como la prenda que se nos muestra aquí.

Si la dama nos mirara de frente es muy probable que la viéramos de la siguiente forma:



En la escena de la Adoración de los reyes vemos a María con un atuendo muy propio de las representaciones de la Virgen: el hábito. Un tipo de vestido holgado sin oberturas, ancho y probablemente de confección talar, que fue de uso muy común. A partir de mediados de siglo se iniciaría su moda según algunos autores como Carmen Bernis, pero ejemplos como los de esta figura, sumados a otros como los de la Virgen del retablo de Verdú de Jaume Ferrer, elaborado entre 1432 y 1434, muestran que este tipo de prenda fue usada ya con mucha anterioridad en tierras catalanas.



El retablo de Verdú de Jaume Ferrer 1432-1434, muestra en uno de sus detalles a la Virgen María llevando una de estas prendas tan larga como un brial, en color blanco.

Esta faceta, que todavía no se había mencionado en investigaciones precedentes, se basa en la diferenciación entre el monjil, ya usado según Bernis, y el hábito. Estas dos prendas son iguales en todo, salvo por la longitud, pues la característica básica del monjil era su escasez, mostrando siempre las prendas interiores. Esto los diferencia claramente. A juzgar por los ejemplos mencionados difícilmente se puede asegurar que Cataluña no se hubiera avanzado a la moda.

Teniendo en cuenta que el retablo de Pere Joan fue elaborado con anterioridad a los dos que se han mencionado, es obligado establecer esta representación de la Virgen como una de las primeras figuraciones de un hábito a nivel peninsular, algo que contribuye a conferir más interés a un retablo ya de por sí aplaudido por su calidad artística.



Esta prenda, elaborada en muchos tipos de telas diferentes, y muy frecuentemente forrada en su interior con pieles, se presenta en esta ocasión en lo que parece o tela de oro o algún tipo de seda de color *lleonat*. En todo caso sigue la línea de color de la representación de María que hemos analizado anteriormente. Su uso tan extendido se debió a que estaba entre las prendas consideradas modestas y prudentes por aquel tiempo, una prenda moral, lo que explicaría que tantas representaciones de la Virgen la lleven.

De estar de pie frente a nosotros la figura tendría el siguiente aspecto:



Este mismo conjunto se ve repetido en muchas otras escenas del retablo, como, por ejemplo:

En la Resurrección de Jesús:



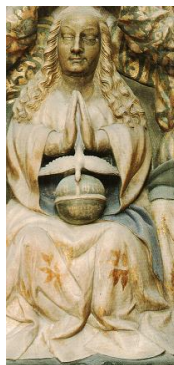
La Ascensión a los cielos:



Pentecostés:



La Coronación de María:



O la escena de la Purificación de la Virgen y la Presentación de Jesús en el templo:



Ropa de abrigo

El manto de la Virgen central del retablo es el que más destaca, tanto por su detalle en la elaboración como por la riqueza que muestra:



La tela con la que está elaborado el manto parece corresponder a un brocado de seda *leonada* y oro, o al menos una seda bordada en oro. Aunque la falta de relieve en la representación de los dibujos parece indicar más bien el brocado de seda, un tejido extremadamente popular entre las nobles del momento. Muchos de estos mantos en la realidad estarían elaborados con terciopelo de seda brocada, un tipo de tejido mucho más popular y fastuoso que difícilmente pudo ser representado con las técnicas pictóricas o escultóricas del momento. No puede afirmarse que una representación como la que nos ocupa lleve un terciopelo, pues es imposible de establecer, pero en la realidad de la vida del momento, y a juzgar por la utilidad de abrigo de la tela, es muy probable que se usara en un manto con más probabilidad que un brocado liso.

Liso también es el forro del manto de la Virgen, que una vez más encaja en los tonos y tejidos azules que hasta el momento se han visto en la mayoría de forros de las prendas del retablo.

Los acabados en *fres* de oro son realmente cuidados y exquisitos. En este tipo de representaciones se puede admirar con todo detalle la gran calidad que debió tener en su momento este tipo de creaciones. La *fresadura* de oro parece recubrir todos los bordes del manto de la Virgen, incluida la parte que roza el cuello. Esta parte que está doblada hacia fuera para mostrar parte del forro, como era moda por aquel entonces, no la muestra, pero a juzgar por el ancho del dobléz (que corresponde exactamente al ancho del *fres*) podemos imaginar que también lo lleva. Lo cual vendría apoyado por la realidad de que este tipo de mantos se colocaban de formas muy diferentes en función de la voluntad de la dama: desde cruzado en diagonal hasta liso sobre los hombros o con un dobléz y un broche como en la escena actual.

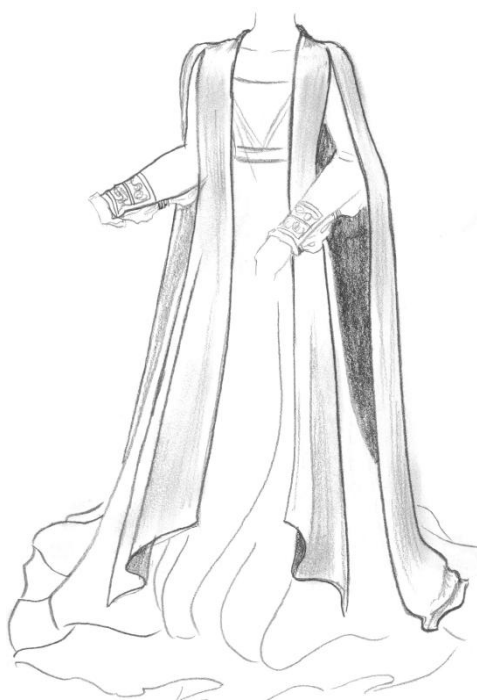
El adorno de este manto es realmente ancho, lo que podría hacer que nos encontramos no únicamente ante un adorno de *fres* sino ante orillas o cortapisas, que destacaban por ser más anchas. Están además ideadas a conjunto con los dibujos de los brocados de la tela, que en los extremos parecen reproducir rosas. También las encontramos reproducidas en el centro de los círculos del *fres* de los bordes del manto.

En conjunto las orlas de *fresadura* de todo el conjunto, tanto las del brial como las del manto, se muestran con un detalle exquisito, que podemos admirar en la siguiente reproducción:



En la primera escena de la vida de santa Tecla se representa una mujer casada que lleva un conjunto sumamente interesante. Respecto a la prenda de vestir que lleva esta dama se puede interpretar de dos formas, ya que la parte frontal de la misma no está prácticamente definida por el artista.

Por una parte, podría ser un manto con maneras, es decir un manto con aperturas para sacar las manos a las que se denominaba maneras u oberturas para los brazos, cuyos bordes en este caso habrían sido decorados. La segunda opción es que fuera un manto de aletas, es decir un manto elaborado con tres piezas. Este tipo de manto, se caracterizaba por estar formado por tres piezas cortadas por separado: una grande que cubría la espalda y dos más estrechas que caían desde los hombros hacia delante, creando unas elegantes oberturas por las cuales se extraían los brazos.

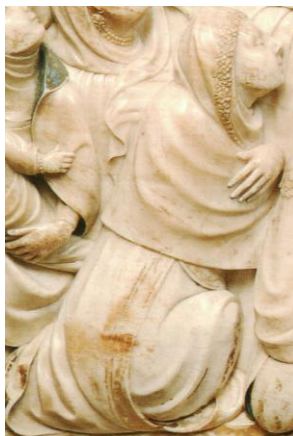


Dado que el final de la prenda no está representado no puede apreciarse claramente si las oberturas por las cuales la dama muestra sus brazos son cerradas o llegan hasta el suelo. Así pues, en la reproducción a dibujo de esta prenda nos hemos decantado finalmente por la primera. En el caso de que en realidad fuera la segunda opción sólo tendríamos que imaginarnos las maneras como si estuvieran cortadas hasta el mismo suelo.

El tipo de tejido blanco usado podría corresponder a una lana fina como el *blanc*, o a una seda fina como el *setí*, el jamete o el jaspe. Existe una posibilidad de que este tejido respondiera a aquel que se conoce como palmeado, un tipo de tejido lujoso cuya característica principal era que llevaba palmas cosidas a la orilla del mismo. La decoración de los bordes de las oberturas de la mujer, así como los adornos en los bordes de la doncella que está debajo ella, podría representar palmas pequeñas. ¿Estamos ante el uso de este tipo de tejido? Siendo que entre los colores que atestiguan los documentos para su tintura no encontramos el blanco, no se puede asegurar, pero probablemente tuviera un aspecto semejante a este.



En la misma escena también se observa una dama con lo que se podría identificar como *mantellina*, una tipología catalana de *mantell* más pequeña, que no se debe confundir con el *mantonet* catalán. Esta tipología es una muestra de la tendencia en la moda catalana a usar las versiones más cortas de la familia de los mantos, ya fueran mantillas o *mantonets*.



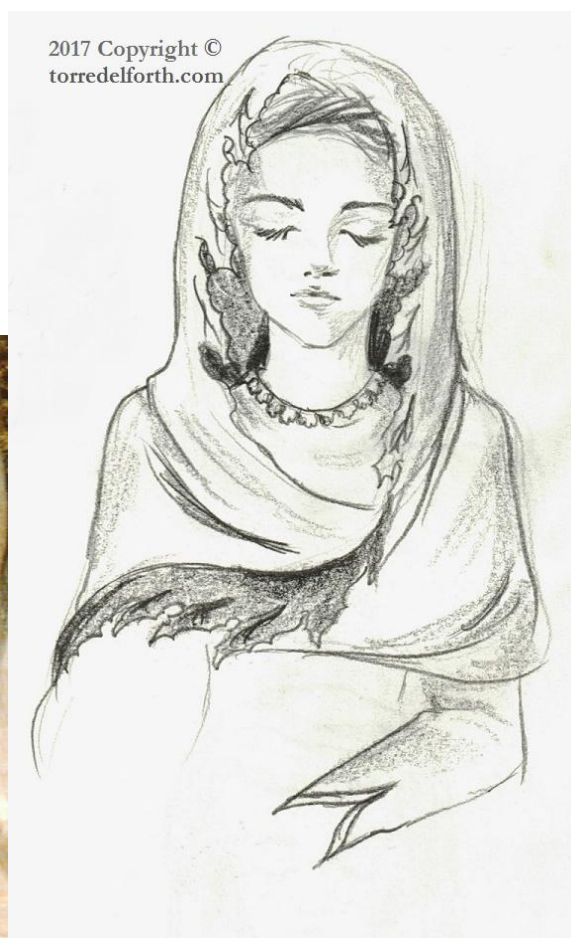
La pieza únicamente muestra rebordes en la parte en la que enmarca la cara de la dama que lo ostenta. El hecho de únicamente adornar una de las partes del *mantonet* ya se muestra en la figura de la doncella de al lado, anteriormente mencionada:



Curiosamente ambas figuras llevan los mismos rebordes en el *mantonet*, al igual que la doncella del tabardo y la mujer del manto con maneras también llevan sendos rebordes del mismo tipo. Es curioso encontrar emparejadas mujeres casadas y doncellas, tanto en el tipo de adorno como en las tipologías de ropas llevadas. La pareja que nos ocupa llevaría a conjunto tanto los *mantonets* cortos como la franja final que los adorna. La segunda pareja llevaría a conjunto los rebordes en forma de palmas y el gusto por prendas de aperturas largas o incluso de mangas perdidas como son un tabardo o un manto de aletas. ¿Resulta una mera coincidencia? Difícilmente encontramos coincidencias en retablos medievales tan detalladamente planeados. Una de las posibilidades que se pueden barajar es la de que nos encontremos ante la representación

de parejas de madres e hijas, que o van conjuntadas a propósito, o muestran gustos similares a la hora de arreglarse. No puede asegurarse con certeza, pero en el fondo correspondería a una tendencia que en la actualidad también vemos.

Una cosa sí es cierta, debía haber algún tipo de moda específica respecto a colocar los bordes de los *mantonets* con bordados recortados, pues el tipo y estilo de *mantonet* se puede volver a identificar en otra dama de la misma escena, esta vez con un borde de lo que parecen hojas de acanto, también en el borde que enmarca el rostro.



Justo al otro lado de la escena encontramos una mujer casada, dando de mamar a una criatura. El atuendo de esta mujer muestra la combinación básica del momento, aquella más sencilla y por tanto más usada: la de saya, manto y toca.

La saya, que como ya se ha mencionado es llamada *gonella* en catalán, no puede comentarse pues la representación no muestra prácticamente los detalles de su confección, en cambio sí podemos ver algunos acabados que están tanto en la saya como el manto, como por ejemplo en el reborde en forma de ribete. Esta tipología de

acabado consistía en una cinta lisa que se colocaba en el reborde de las prendas. Muchos de estos acabados finales se colocaban no sólo para adornar sino también para dar un acabado más resistente y fuerte a prendas que en definitiva estaban elaboradas a mano, con toda la fragilidad de confección que eso representaba, muy alejada de la fortaleza actual en las costuras y cosidos de las prendas.



El forro del manto una vez más corresponde al color azul y se muestra en el dobléz en el cuello que en esta ocasión parece recordar claramente a las analizadas en el cuadro de Lluís Borrassá. Si la dama de la imagen estuviera de pie ante nosotros probablemente esta sería la forma en la que veríamos su atuendo:

2016 Copyright © torredelforth.com



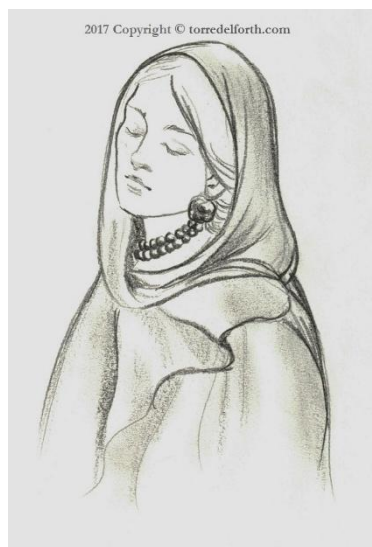
Respeto a los materiales usados en general y para todas las prendas que ostentan las mujeres casadas de este retablo se ha de decir que continúan en la línea de los usados por las doncellas con sedas y lanas finas, y orlas de *fres* acabando las prendas.

En los peinados y los complementos como los tocados el grupo de mujeres casadas se diferencia claramente de las doncellas. De las mujeres casadas se esperaba que llevaran la cabeza cubierta como símbolo de la sumisión al marido. Esta era la principal característica que las diferenciaba. Pese a todo, las mujeres casadas, conscientes de su juventud en muchos casos y de la belleza de sus cabellos, no dudaban

en dejar entreverlos, ya fuera a base de transparencias o de mostrar su inicio con tocados semi caídos hacia atrás o bien holgados en su colocación.

En la mayoría de los casos estas mujeres los muestran recogidos, con raya central, acoplados a tocados de rollo, con trenzas o en abultados moños laterales, una tendencia catalana muy marcada en el momento que parece ser propia de la región y que se muestra en el abultamiento especial de muchas de las tocas que se admiran en el retablo. Si por algo destaca esta obra es por la gran cantidad de tocados que se muestran. Las mujeres casadas eran las más elegantes a la hora de llevarlos, pues eran signo y marca de su condición. Llevaron al clímax de la sofisticación la muestra de sumisión femenina del momento.

La primera escena del bancal muestra dos mujeres casadas tocadas. La primera parece llevar una toca clásica, que estaba generalmente elaborada en forma rectangular o en semicírculo y que se colocaba tal cual sobre la cabeza o enrollada alrededor del cuello. Este tipo de tocas podían elaborarse con una gran cantidad y variedad de materiales, desde las transparentes implas hasta sedas de colores. Generalmente en las pinturas se muestra claramente a qué tipo de las dos corresponde, en esculturas como las del presente retablo es más difícil. Sí podemos notar que la dama lleva bajo el tocado un sencillo moño hacia atrás con el cabello partido en dos. Esta sencillez de arreglo y complementos parece querer equilibrar el rico conjunto de collar de perlas y los pendientes que ostenta la dama, que se establecen como una característica realmente curiosa de este retablo, pues muy pocas representaciones medievales muestran pendientes. Como ya se ha comentado, este tipo de joya en aquel tiempo era característica de las mujeres judías, según algunos académicos, que ven en ello la razón de que encontremos tan pocas representaciones de los mismos en pinturas. De ser esto cierto, ¿corresponde esta representación a una mujer judía o a una cristiana que ya llevaba este tipo de adornos? Difícilmente puede darse respuesta a esta pregunta, salvo por la realidad de otras representaciones similares en retablos como el de Santiago de Vallespinosa, en donde la reina Lupa también los lleva.



La segunda dama que vemos en esta composición lleva la cabeza tocada con lo que parece o una *tovallola* o un velo. La *tovallola* estaba generalmente confeccionada en lino, la usaban ambos sexos y podía colocarse de muy distintas maneras sobre la cabeza. Parece identificarse entre los tocados de origen árabe. Se menciona en *Tirant lo Blanc* en relación al duque:

*“La tovallola blava que estreny lo vostre cap, mereixedor d'imperial corona”*¹⁹⁷³

Este tipo de tocado podía también confeccionarse en sedas amarillas, el tejido común de confección de los velos, una pieza que según Eiximenis era la más común entre las mujeres casadas.

No hay forma de saber cuál de estos dos complementos es el que ostenta la dama analizada, pero vista la riqueza de los materiales que son mostrados en la representación quizás se trate de un velo, o de varios incluso a la vez, pues por una parte parece mostrar únicamente tela y por otra se admiran dos tipos diferente de chapería de oro.

Este cambio en el diseño de la chapería que está aplicada al complemento podría indicar que son diferentes capas de material que forman un solo arreglo para tocar la cabeza. Sea como fuere esta es una representación realmente excepcional de chapería aplicada a un tocado de cabeza, que no se ha identificado en otras obras de arte hasta el momento.

Como es común en este tipo de tocados, la dama lo aseguraría a la cabeza con un alfiler o aguja, que en la representación no se muestra. El velo sí parece estar

¹⁹⁷³ MARTORELL, Vol. II, 1984, p. 373.

completamente enrollado a la cabeza, al menos en su parte interior, de forma que llega a cubrir casi por completo toda la frente de la dama.



Debía ser una forma muy común de colocarse este tipo de tocados, pues en escenas como la de la Anunciación, vemos a la Virgen con una colocación similar:



En la escena del suplicio de los leones también tenemos todo un abanico de tocados, tanto tocas como velos, llevados por damas casadas, que muestran rostros jóvenes pese a estar cubiertas:



Las diferencias se muestran mayoritariamente en los acabados y el tipo de arreglo del cabello que esconden debajo. La primera de las damas que comentaremos lleva una toca sencilla encima de un recogido con el cabello partido por la mitad.

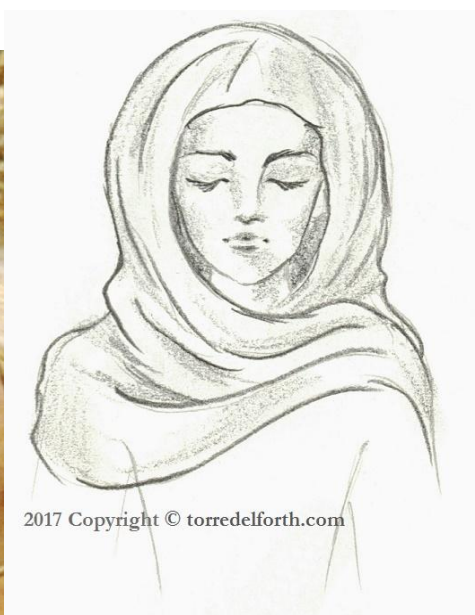


Las dos damas siguientes parecen llevar tocas o velos, es difícil asegurar qué tipo, pues la longitud de ambos no se aprecia, pero con una forma totalmente diferente a la anterior. Los bultos laterales que resaltan en estas figuras tocadas son debidos muy probablemente a una moda propiamente catalana, que consistía en llevar recogidos o cofias ahuecadas a los lados de la cabeza, como puede verse en ejemplos posteriores como el retablo de la Vida de Santa Clara y Santa Eulalia de Pedro García Benabarre, elaborado entre 1450 y 1460. En el mismo se muestra una dama con una cofia abultada por los lados, muy al estilo de las representaciones que vemos a continuación.



Retablo de la Vida de Santa Clara y Santa Eulalia, de Miguel Nadal y Pedro García de Benabarre, 1450-1460, Catedral de Barcelona,

Las representaciones del retablo de Pere Joan apuntan a un inicio temprano de esta moda catalana que se desarrolla a lo largo del siglo XV. Es por tanto lógico pensar que los bultos laterales que estas damas ostentan se deban a este tipo de “crespinas” o al menos a algún tipo de recogido que imitara las “trufas”, esas almohadillas recubiertas por cofias de red que se colocaban sobre las orejas y que en muchas ocasiones se elaboraban con el mismo cabello.



Otra de las damas de la misma escena parece llevar el mismo tipo de tocado, sólo que esta vez mostrando el inicio del cabello, y elaborado con un tipo de tela blanca que parece llevar bordados de oro, como el tejido de seda de *alguexi*. La dama lleva además lo que parece una cinta azul marino en el cuello con algún tipo de colgante.



El tercer ejemplo en especial sí parece ser el más revelador al respecto:



La dama que lleva una toca adornada con lo que parece una cinta de oro fruncida en el reborde, muestra bajo ésta lo que puede identificarse como una *crespina* sin rebordes o un tipo de recogido de cabellos rizados.

Otra de las damas exhibe un velo realmente excepcional, elaborado a base de dos telas de colores diferentes: azul en su exterior y blanco en su interior; y que además muestra rebordes con acabados en forma de palma. No es el único ejemplo de este tipo de acabados en el retablo, ya han sido analizados en prendas como mantos y tabardos.

Muy probablemente nos encontramos ante lo que podría ser el tejido que se conocía como “palmilla”, cuyo color más común era el azul, y cuya característica definitoria eran las palmas cosidas a la orilla del tejido.

Lleva el velo sobre un rollo con aplicaciones de oro muy parecido al que la misma santa Tecla muestra en muchas de las escenas del retablo.



La última de las damas casadas del retablo viste lo que parece un velo blanco también con acabados vegetales en el extremo del mismo. La dama parece llevar un recogido que forma una trenza colocada alrededor de la frente y que acaba complementándose en lo que parece un collar circular de perlas.



Este tipo de colocación de velo tiene una versión más sencilla en una dama que aparece en la escena de la Invención del santo brazo:



Las joyas de las mujeres casadas:

En la primera escena de la vida de santa Tecla aparece una dama con lo que parece un conjunto de pendientes y collar de perlas. Como ya se ha comentado, este tipo de arreglos rara vez se ven representados en retablos, salvo en representaciones libres como ésta. Son personajes colaterales, que al ser anónimos no ostentan un tipo de vestimenta estandarizada, y los en los que el pintor representa libremente particularidades como éstas, que difícilmente veríamos en santas o vírgenes.



Las perlas serán el material con el que se confeccionarán algunos de los collares más vistosos de las mujeres casadas de este retablo; lo cierto es que eran extremadamente valoradas, siendo uno de los bienes más preciados como joyas.

Pese a todo, la representación de joya más llamativa de todo el retablo es la corona vertical de la Virgen. Insignia de la realeza, en la mayoría de estas representaciones se relaciona con la castidad. La “corona casta” de la Virgen está en este caso diseñada en un estilo que claramente la designa como medieval y propia de este periodo: las coronas del siglo XV se mostraron verticales, con elevadas y esbeltas puntas que parecían querer reproducir las ligeras y elegantes formas de la arquitectura gótica imperantes por aquel entonces.

Además, se colocaban sobre tocas semitransparentes como la que lleva la Virgen, que está rematada con una cinta fruncida de oro. Esa misma corona también será representada en la escena de la Coronación, aunque con un diseño algo diferente, en el que las gemas se reducirán enmarcadas por unos adornos florales.



2017 Copyright © torredelforth.com

2017 Copyright © torredelforth.com



El joyel que sostiene su manto también merece mencionarse, tanto por su tamaño como por los materiales con los que está elaborado. El oro era el material predilecto para este tipo de joyas, pero además la piedra central que ostenta es un rubí. La simbología que rodeaba esta piedra la colocaba como una potente fuerza a favor de la persona que la llevaba, a la que concedía riquezas y honor. Era además un símbolo

propio de reyes, al igual que la corona, con lo que encaja en todo el conjunto de joyas relacionado con la Virgen.



Escena de la Coronación de la Virgen, detalle de la corona:



Si se presta atención a otro tipo de complementos como los zapatos, hay muy pocas muestras en el amplio abanico de cuadros de este siglo. En este retablo, en cambio, encontramos algún ejemplo como los que muestran las figuras de santa Tecla o de la Virgen María. Tienen en común el estar realizados con tela, acabados en una puntera y parecer cerrados. Encajan en la descripción de las servillas, un tipo de calzado morisco lujoso, muy parecido a los borceguís, aunque a diferencia de estos únicamente llegaban hasta los tobillos. La puntera de los zapatos podría identificarse con las polainas, como se conocía a esta prolongación en punta que en algunas partes de Europa llegó a extremos inimaginables.

En general puede percibirse que el colectivo de mujeres casadas es uno de los que más destaca en muestras de detalles propiamente autóctonos, sobre todo a través del arreglo de la cabeza con tocados. Esta tendencia encaja en la realidad de que es en la cabeza y en los complementos donde encontramos la mayoría de tendencias locales del momento. Las cofias abultadas a los lados son la máxima expresión de este tipo de tendencia que se define como propiamente catalana. Aparte de esto puede notarse el uso

de los *mantonets* catalanes o la aparición de la *ropa* con adelanto a las tierras castellanas, donde se impondría a partir de la mitad de siglo.

Este tipo de modas autóctonas además convivían sin ningún problema con las tendencias castellanas, como es el uso de los mantos por doquier, o la impronta de la moda franco-borgoñona en los progresivos plegados de los briaies, o incluso con modas moriscas como los modelos específicos de zapatos.

Viudas:

Pocas son las prendas de “a cuerpo” o “de encima” que podemos identificar en mujeres que se podrían clasificar como viudas en este retablo. La gran mayoría lleva la clásica combinación de dos tocas, *gonella* y manto a conjunto. Un manto que en ocasiones se cierra tanto sobre el cuerpo que no deja ver ni tan sólo mínimos detalles de la ropa que hay en su interior.

Las únicas escenas en la que se ve una prenda de “a cuerpo” de una viuda se hallan en la parte central del retablo, la Purificación de María y la Presentación de Jesús:



En esta escena podemos ver a la izquierda una mujer anciana, que podría ser identificada como una mujer del pueblo, que hace cola para presentar una ofrenda de tórtolas que lleva en un cesto:



La representación permite ver lo que parece una *gonella*, a juzgar por su escasa longitud y su sencillez de materiales. La cintura holgada está ligeramente fruncida, seguramente este detalle responde a la colocación de algún tipo de ceñidor que la representación apenas insinúa. La *gonella* muestra un escote abierto en pico, cuyo borde vuelto muestra el forro azulado de la prenda, color común y ya mencionado repetidamente en este análisis.

Encima de esta prenda va colocado un simple manto del que sólo puede observarse el detalle de estar colocado con el borde superior en doblez, como estaba de moda en aquel entonces.

Si esta dama hubiera estado ante nosotros hubiéramos visto el atuendo de la siguiente manera:



Ropa de abrigo:

Los mantos largos y sin adornos en los rebordes parecen ser la tónica general y recurrente entre las mujeres viudas de este retablo. En la primera escena de la vida de la Virgen se puede ver lo que parece una mujer mayor vestida como probablemente se esperaría de una viuda: de una forma modesta. Únicamente se puede identificar un manto, extremadamente sencillo, y la combinación de un velo con los bordes adornados con una cinta fruncida en oro y una toca barbada bajo éste. La particularidad de esta

representación estriba en la toca superior, que muestra un acabado rizado correspondiente, o a un vivo en el borde, o a una *beta* o *fres*, todos ellos adornos propios de los bordes de tocados y vestiduras.

Por lo demás puede notarse que la colocación del manto es exactamente igual a la de las representaciones de Lluís Borrassà. ¿Apunta esto a una moda anacrónica que todavía era llevada por las damas más ancianas? Probablemente.



La mano de la mujer sostiene un *paternóster*, lo que actualmente entendemos por rosario, elaborado con piedras circulares azules y doradas. Su uso estuvo ya muy extendido durante todo el siglo XV, como bien atestigua la documentación. Además, eran considerados, por los materiales lujosos con los que se elaboraban, como piezas de joyería.

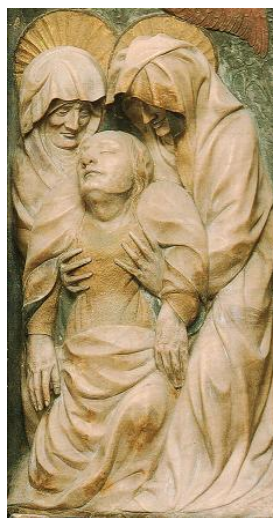
Si esta dama estuviera de pie ante nosotros, el aspecto de su atuendo sería el siguiente:



La siguiente escena en la que encontramos vestuario femenino de este mismo tipo, aunque con los forros destacados en azul, es en la del Camino al Calvario:



María, acompañada de san Juan, ayuda a Jesús a transportar la cruz. Viste indumentaria de viuda, como en la Crucifixión.



Las representaciones de mujeres viudas suelen ser parcas en adornos y detalles en este tipo de retablos. La prenda más característica es la toca combinada. En la escena del Suplicio de los animales venenosos se halla un buen ejemplo de la combinación de tocas básica que era más frecuente entre las viudas. Se superponían la toca barbada y la toca común, colocada de forma sencilla sobre la primera.



2017 Copyright © torredelforth.com

En la escena de la Recepción del santo brazo tenemos un diseño similar que se remata con la cinta plisada que anteriormente se ha mencionado:



2017 Copyright © torredelforth.com

Esta colocación de tocas muestra un par de variaciones más dentro del retablo. Una de ellas es la escena del Nacimiento, donde la figura de una de las comadronas parece combinar las tocas con algún tipo de aljareme sencillo enrollado a modo de turbante:





Una última representación que destaca por su excepcionalidad es la de una de las mujeres que acompaña a la Virgen en la representación de su Purificación y la Presentación de Jesús:



Tanto la toca interior de esta viuda, como la prenda sobre la que se colocan las demás, están tintadas en colores azules. La toca parece cerrarse casi a modo de cofia en su cara. La singularidad de este arreglo parece también dar protagonismo al personaje, que muy se identifica identificar con la profetisa Ana.



En general ante la representación de las viudas en este tipo de retablos aparece la cuestión que muchas otras veces también se da en otras ocasiones y grupos sociales: ¿se representa a las viudas tal cual vestían o como se esperaban que vistieran? Esta pregunta se formula por la razón de que las mujeres viudas representadas en este retablo muestran ropas sobrias, muy adaptadas a la idea de modestia que se promulgaba en los libros moralistas del momento.

Por otra parte, debe advertirse que el material con el que está elaborado el retablo, el alabastro, no ayuda a la representación fiel de los colores y tintes con los que la ropa de estas viudas estaría seguramente elaborada. El color preponderante de este colectivo fue siempre el negro, un color inexistente en este retablo. Por ello el retablo de Pere Joan no puede tomarse como una muestra fiel de la moda del momento en lo que respecta a las viudas.

En lo que atañe a la elección de las piezas y su colocación sí es fiel. Es más, hubo un momento en el que la vestimenta de las viudas se estandarizó a lo largo de muchos países y las representaciones italianas llegaron a coincidir con las catalanas o castellanas.

Las prendas y los conjuntos de la indumentaria de las viudas que se representan en este retablo responden al estándar de *gonella*, manto y toca, que tan comúnmente ostentaban, y sobre los cuales difícilmente pesaban las leyes suntuarias, salvo por el uso de los costosos tintes negros que requerían esas prendas oscuras. En realidad, dentro del colectivo de viudas jóvenes, que no era nada desestimable, se encontraban aquellas

nobles que aprovechaban de su temprana condición de libertad para llevar prendas confeccionadas en el color de moda del siglo, el negro, y así acentuar su bella piel de porcelana. ¿A caso no es este el contexto en el que Güelfa se granjea los celos de las demás nobles en la conocida novela que lleva su nombre?

“e jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de negre vestida, emperò la sua gràcia era tanta que paria que la honestat d’aquelles negres vestedures cresqués la sua bellesa. Laquesis la mirava de fit en fit, e no partie d’ella la sua vista. Miraven-la tots los cavallers e gentils hòmens, “¹⁹⁷⁴

A juzgar por este tipo de testimonios literarios y de las reiteradas críticas moralistas, puede llegarse a la conclusión de que las viudas, al menos las nobles, no respetaban los preceptos de modestia y usaban del negro, del oro, de las joyas, y de las telas costosas para afianzar su poder y ostentación. Por dicha razón, en el caso de las representaciones de damas viudas de este retablo, posiblemente deban interpretarse como el aspecto que la sociedad consideraba que habían de tener, no el que tenían en la realidad.

CONCLUSIONES

La cantidad de muestras de vestimenta femenina de este retablo es grandiosa. Ofrece un amplio abanico de prendas, aunque quizás en lo que más destaca es en la variedad de tocados. Todos ellos son muestra de cómo las diferentes influencias convivían entre ellas, sin estorbar a una visión general de moda claramente catalana, que puede apreciarse al comparar la ropa en cuadros contemporáneos en el extranjero.

Lo más importante es la muestra de innovación que representa el uso de determinadas prendas muy anterior a su llegada a tierras castellanas. Este retablo es una muestra de cómo la moda catalana del siglo XV se mantiene, sobre todo a principios y mediados de centuria, a la vanguardia de la introducción de nuevos modelos, sin renunciar por ello a toda una serie de formas propiamente autóctonas.

¹⁹⁷⁴ ANÒNIM, 1979. p. 329,

7.4 LLUÍS DALMAU: LA VIRGEN DE LOS CONSELLERS



La elección de Lluís Dalmau como siguiente artista a analizar se explica de forma sencilla por dos razones: no sólo es una de las figuras principales llegado el ecuador del siglo XV, sino que sus innovaciones técnicas y estilísticas le hacen destacar en el horizonte pictórico catalán del momento. *La Virgen de los Consellers*, al igual que la anterior obra, se escoge a sí misma. De los pocos trabajos conservados de Dalmau éste es no sólo el mayor sino también el más brillante y llamativo.

La cantidad de personajes femeninos presentes en la obra es indudable y, aunque en su mayoría representen doncellas jóvenes se detecta una variedad de detalles profusa y fascinante, que espera y reclama nuestra atención.

LLUÍS DALMAU: BREVE BIOGRAFIA DE UN INNOVADOR

Lluís Dalmau nació en Valencia y está documentado a partir de 1428, año en el que entra al servicio del rey Alfonso el Magnánimo. Fue uno de los artistas al servicio de la casa real de Aragón que más influyó en el panorama artístico catalán de mediados del siglo XV. Alfonso el Magnánimo lo envió en dos ocasiones al extranjero para que afinara sus conocimientos artísticos: primero al reino de Castilla en 1428, y de 1431 a 1436 a Flandes, donde entraría en contacto con las innovaciones de la pintura flamenca de Jan Van Eyck. Si bien cabe la posibilidad de que cuando el pintor viajó a Castilla

podiera haber entrado en contacto directamente con Jan Van Eyck en Lisboa, ya que en ese momento el artista flamenco se encontraba en dicha ciudad para elaborar el retrato de Isabel de Portugal.

En 1431 la documentación menciona un pago de 100 florines por parte del rey para que el artista efectuara un viaje a Flandes, donde parece que no acudió para pintar, sino para solucionar asuntos a servicio del rey y donde estuvo al menos hasta 1436. Obviamente allí se vería influenciado de forma poderosa por la pintura flamenca, ya que acudió ni más ni menos que al centro de producción y creación de la segunda tendencia más importante del momento: el arte de estilo flamenco que llegaría a hacer sombra en muchas tierras europeas a las tendencias italianas, en especial a través de las obras de Jan Van Eyck. Debió quedar irremediadamente atrapado por el privilegiado lugar que descubrió, ya que para cuando la documentación lo vuelve a situar en Valencia habían transcurrido cinco largos años y dominaba a la perfección la nueva técnica de pintura al óleo. Cuando volvió a Barcelona en 1443, después de una estancia de casi diez años en Valencia, habría cambiado completamente su estilo artístico y traería a la ciudad condal una innovación que en aquel entonces aún no había sido bien aceptada.

De Lluís Dalmau únicamente se han conservado dos obras documentadas:

- *La Virgen de los Consellers* (1445), su obra más importante, elaborada para la capilla de la *Casa de la Ciutat* de Barcelona.
- La tabla central del retablo de San Baudilio (1448), que fue elaborada para la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat.

Además de estas dos, se le atribuye la pintura efectuada sobre el arcosolio de la tumba de la noble Sança Ximenis de Cabrera, en la catedral de Barcelona.

El carácter innovador del trabajo de Dalmau brilla más aún cuando se lo compara con los artistas que vendrán con posterioridad. Jaume Huguet, veinte años después, durante la elaboración de la que será una de sus obras cumbre, el retablo del Condestable, seguirá usando de fondos de oro y de pintura al temple. Se debe ver en Dalmau al gran precursor de la técnica de la pintura al óleo en nuestras tierras, así como de la introducción del paisaje en los fondos, un innovador cuyas obras no todos comprendieron, pero que por suerte ha llegado a nuestros días con el reconocimiento que merece.

En 1443 el consistorio barcelonés contrata a Lluís Dalmau para la elaboración de un retablo que ocuparía la capilla principal de la *Casa de la Ciutat* y que había de

quedar finalizado dos años después. El objetivo del consistorio era contratar al mejor pintor: *lo millor e pus abte pintor qui encerchar de trovar se posqués*. Visto que en aquella época Bernat Martorell prácticamente ostentaba dicho título, cabe preguntarse por la elección de Dalmau. La respuesta se halla una vez más en las ansias de grandeza y de ostentación de la oligarquía del momento. Barcelona había asistido admirada a la creación del retablo de San Jorge de Bernat Martorell, obra que dejó en evidencia la pobreza de la *Casa de la Ciutat*.

La moda flamenca encarnada en las obras de Jan Van Eyck y Roger Van der Weyden se extendía por todo el norte de Europa, llegando hasta nuestras tierras en forma de cuadros flamencos comprados incluso por el rey. Entre 1438 y 1443 Alfonso el Magnánimo contribuyó a que la influencia flamenca se extendiera por todo el Principado, incluso hasta Valencia, con la llegada de nuevos artistas procedentes de Flandes. Bernat Martorell, en cambio, elaboraba sus trabajos al estilo italianizante, así que cuando los *consellers* buscaron un artista vieron en Dalmau, ya con la indiscutible fama de ser uno de los pintores al servicio del rey, a un pintor que podría elaborar una obra a la altura del retablo de Martorell, que despertara admiración desmarcándose a la vez, a través de la aproximación al nuevo estilo en boga.¹⁹⁷⁵

¹⁹⁷⁵ TRAMOYERES BLASCO, LUIS: “El pintor Lluís Dalmau. Nuevos datos biográficos”, *Cultura Española* (Madrid) (1907) p. 553-580. AINAUD; GUDIOL; VERRIÉ, 1947, p. 217. CIRICI, ALEXANDRE: *La pintura catalana*, ed. Moll, Barcelona, 1959, p. 154. DALMASES; JOSÉ I PITARCH, 1984, p. 256. GUDIOL; ALCOLEA BLANCH, 1987, p. 157-160. AINAUD, 1990, p. 96-98. GARRIGA RIERA, JOAQUIM: “Geometria Fabrorum. Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI”, *Pedralbes: revista d'història moderna* (Barcelona), 13, (1993), p. 407-428. RAVENTÓS I FREIXA, JORDI: “La Verge dels Consellers i el Retaule dels Blanquers. Art i política a Barcelona en la crisi del segle XV”, *Pedralbes: revista d'història moderna*, (Barcelona), 13, (1993), p. 429-434. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d’origen santboià”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XI (1997), p. 113-128. SUREDA I PONS, JOAN: *Tresors Medievals: Les arts del gòtic*. Barcelona, Lunweg Editores, 1997. ALCOY, ROSA: *Art de Catalunya, Pintura antiga i medieval: La pintura gòtica*. Edicions L’isard, Barcelona, 1998, p. 300-304. MOLINA, JOAN: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Editum, Murcia, 1999, p. 173 i ss. AZCÁRATE, JOSÉ M: *Arte Gótico en España*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 356. CATASÚS, ALEIX: *Barcelona. La Casa de la Ciutat*, Lunweg Editores, Barcelona, 2005. COMPANY I CLIMENT, XIMO: “El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 68-84. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Lluís Dalmau”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, p. 50-67. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007. SALVADÓ I CABRÉ, NATIVITAT; BUTÍ, SALVADOR; RUIZ I QUESADA, FRANCESC; EMERICH, HERMANN; PRADELL, TRINITAT: “Mare de Déu dels Consellers, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya* 9 (2008) p. 43-61. CORNUDELLA, RAFAEL: “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón”, *Locus Amoenus* (Bellaterra) 10 (2009-2010), p. 46. FRANSEN, BART: “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”, en *Anales de Historia del Arte* (Madrid, Universidad Complutense), 22, (2012) p. 50.

La tabla de la *Virgen dels Consellers*, firmada *SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUIT DEPICTUM*, se conserva actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La madera fue importada directamente desde Flandes, y se estipuló que los fondos fueran dorados, pero Dalmau hizo caso omiso de esta última directriz, introduciendo un paisaje de fondo. En el encargo no se hacía la más mínima mención al uso de pintura al óleo, lo que quizás sea una importante muestra de la falta de apreciación generalizada frente a las innovaciones. En cambio, sí se apreciaba la capacidad para retratar que había adquirido en sus viajes, al nuevo estilo flamenco, o como se lo denominaba en aquel entonces, *Ars Nova*. La calidad de los retratos de los *consellers* refleja de forma fiel sus fisonomías reales, detalle éste que figuraba de forma expresa en el contrato.

La Virgen, sentada en un trono sobre estrado, preside la escena, rodeada de los *consellers*, arrodillados y en actitud de oración, a los que acompañan santa Eulalia y san Andrés. Tras los ventanales góticos de la estancia se distribuye un grupo de ángeles cantores.

ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA EN LA TABLA DE LA VIRGEN DE LOS CONSELLERS (1443-1445)

La *Virgen de los consellers* puede considerarse la mejor obra de arte que nos queda de este artista. El contrato, como es común en aquel momento, estipula y ordena hasta los más mínimos detalles: en él se especifica que el manto de la Virgen se pintará con azul de Acre y que el vestido de los *consellers* será de color grana. De Lluís Dalmau se esperaba que usara ampliamente sus habilidades para conferir el mayor parecido a los retratos. De cuerdo con ese detallismo, dio la expresividad adecuada a los rostros e imitó fielmente desde las texturas hasta el movimiento de los ropajes sin dejar de lado los detalles de joyería.¹⁹⁷⁶

Salta a la vista que el artista valenciano cumplió y rebasó con creces las expectativas de los comitentes en una obra que recrea una espacialidad impresionante

¹⁹⁷⁶ SALVADÓ, 2008, p. 46, 48.

para la época, con una serie de figuras de elegantes vestiduras rozagantes, dispuestas sobre el pavimento en perspectiva cónica, incluso con planos en escorzo, casi reproduciendo la corte de un rey alrededor de su trono.

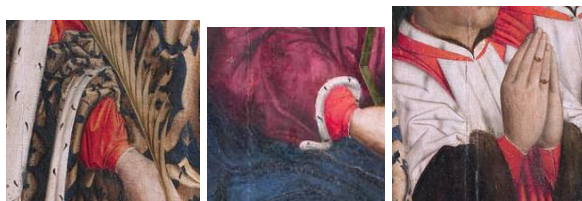
Uno de los múltiples aspectos por los que destaca esta obra es por establecer un verdadero catálogo de la moda y de las joyas del momento. La moda de mediados del siglo XV en toda la Península se veía marcada por las tendencias franco-borgoñas. En realidad, sería una de las influencias más vistosas, ya que afectaría al vestido en su estilo esencial de formas plegadas.

Doncellas:

Como es común en la mayoría de representaciones del momento poco dejan ver respecto a la ropa interior. En esta ocasión sí tenemos oportunidad de ver un tipo de gorgueras transparentes llevadas por los ángeles que están en la parte posterior de la escena. El estilo de gorguera es totalmente circular alrededor del cuello y por la transparencia que presentan es muy probable que semejante pieza fuera elaborada en la realidad con tejido de lienzo fino como el de París o Cambrai, o sedas transparentes como el cendal. Parece además que el tejido se cruza por debajo de la ropa y podría corresponder a un diseño común a la gorguera de cualquier mujer del momento.



De la ropa a cuerpo llevada por las doncellas de este cuadro únicamente tenemos los pequeños atisbos que se dejan entrever a través de las prendas de encima. Podríamos afirmar que tanto santa Eulalia como la Virgen llevan el mismo tipo de *gonella* o brial, a juzgar tanto por el color como por la forma de las mangas abombadas. El color rojo o carmesí del tejido lleva a pensar que para briales semejantes podrían haberse usado telas como el *aixaló*, el *presset* y el *samit*, o las llamadas sedas carmesí, todas ellas de calidad máxima, que frecuentemente eran usadas con tintes de este tipo. Dicho color, símbolo de la pasión en todas sus vertientes, fue una muestra de riqueza durante la Edad Media, tanto es así que no es de extrañar que los *consellers* porten atuendos con el mismo color en el cuadro: tanto por su simbología como para equipararse a sus santas benefactoras. Si nos acercamos a ver el detalle de las mangas, tanto de María como de santa Eulalia, pero también de los *consellers*, podemos distinguir en ellas un fino reborde blanco, sin duda muestra de la camisa interior.



En este retablo se muestran dos ejemplos de ropa de encima, un tabardo llevado por santa Eulalia y una prenda de encima de la Virgen. En el caso del atuendo de encima que ostenta la Virgen, varias prendas del momento pudieron ostentar un diseño similar al que vemos en esta representación. Una aljuba, que se usaba generalmente sobre la *gonella* y el *brial*, y que podía llevar el forro o las vetas de piel, como se muestran en el cuadro. También un *cot* o *cota*, que pese a las pocas menciones de que se dispone se sabe que era una prenda comúnmente usada entre la *gonella* y el manto, sobre todo en combinación con este último. También podían ir forradas de piel en su interior, así que encajaría con la imagen de la Virgen. Ambas prendas, tanto la aljuba como el *cot*, se enumeran entre las de la reina María de Aragón en 1458, lo que muestra que probablemente fueron muy usadas en la corte.

Por otra parte, la pieza podría también responder a lo que llamaríamos túnica. Duran i Sanpere describió esta prenda como un tipo de *cota*, así que no sabemos hasta que punto podría ser una mezcla. Lo más probable es que el atuendo que porta la Virgen en esta imagen responda a lo que llamamos *cota*, ya que entre lo que diferenciaba esta prenda de todas las demás había el hecho de que poseía un talle ancho con posibilidad de ceñirse en la cintura con un lazo o cinto, justo como se muestra en la imagen. Esto junto con la realidad de que la *cota* es una prenda frecuentemente mencionada en la época nos hace pensar en la posibilidad de que nos encontremos ante una representación de la misma.

La *cota* además es una prenda que por su anchura de talle sería perfecta para la reproducción del detalle de los perfectos pliegues, tan de moda en aquellos momentos. Esta moda de los vestidos plegados que se habría extendido en la década de 1430 estaba en plena aceptación en tierras catalanas a las alturas de 1445, cuando el vestido de pequeños pliegues era el más usado, aunque hacia 1450 llegaría una nueva tipología con los hombros también plegados, que ensancharía la figura femenina. Lamentablemente los hombros del vestido de la Virgen no son visibles, ya que servirían para juzgar si Lluís Dalmau, habiéndose desplazado desde el norte de Europa, importó la moda ya a

estas alturas. Lo cierto es que tanto el manto de la Virgen como el tabardo de santa Eulalia muestran unos hombros pequeños y marcados. En el caso del manto sí podríamos intuir que tapa la forma de los hombros de la prenda de encima, pero no sería así en el caso del tabardo, que mostraría la moda en los hombros.

Encontramos en otros modelos del momento mangas similares a las que lleva la Virgen, algunas incluso más anchas, en cuadros de Bernat Martorell, como la representación de santa Catalina:



La cota con pliegues menudos que vemos en el cuadro de los *consellers* es un reflejo de la moda de 1430 a 1450, que establecía un talle alto que marcaba los pliegues con un cinto o cinturón ligeramente elevado por la parte delantera. Era de todos los vestidos plegados el que más se parecía a las modas llevadas anteriormente.



El color usado para esta prenda es el rojo púrpura, a juzgar por su ligero toque violeta. No es de extrañar el uso de este color en María, pues era un tinte que expresaba una riqueza extrema, dados los colorantes que eran necesarios para conseguirlo y que le habían atribuido esta especial cualidad. Para conseguir un tono así generalmente los tintoreros mezclaban cochinilla de Armenia con sulfato ferroso, dándole un medio alcalino en el mordiente para conseguir el tinte púrpura. También se conseguía aplicando el costoso tinte extraído del quermes.

La riqueza del atuendo se acentúa además por el uso de pieles. La piel blanca y jaspeada que muestran los puños de la cota de la Virgen podría responder a la de

armiño. Fue una de las pieles más codiciadas de la Edad Media, y el toque jaspeado de las piezas elaboradas con su piel se debe a que cuando el animal era cazado en invierno por su blanco pelaje todavía conservaba la punta de la cola negra. Es muy probable que las damas de la corte del siglo XV usaran esta piel como forro por la finura del cuero la que se adhieren los pelos de la misma, tan fino como una tela delgada. Por ello, pese a colocarlo en las mangas o partes interiores, no debía engrosar demasiado la prenda. Esto fue importante en un momento en que la moda giraba entorno a mostrar estrechas cinturas y torsos marcados, a tal extremo que los grandes compradores de pieles del momento fueron los hombres y no las mujeres. Este mismo tipo de piel es el que además podemos admirar también en los rebordes del tabardo de santa Eulalia, en forma de portapisas de piel o tiras. Pese a todo es fácil pensar que estos no son más que los bordes del lujoso forro del tabardo.



La prenda que lleva santa Eulalia es la segunda y última de encima que se ve claramente en este retablo, fácilmente reconocible por sus mangas perdidas. El tabardo de santa Eulalia podría confundirse fácilmente con lo que se conoce como una loba, una prenda holgada que en ocasiones también podía presentar mangas perdidas, pero la realidad es que la loba era corta y dejaba ver el vestido interior. Esta característica es la principal y en este caso no se cumple, ya que el atuendo llega hasta el suelo. El hecho de que este tabardo sea una prenda holgada no debe sorprendernos, ya que vemos modelos similares en la década de 1480, cuando se comienzan a ver holgados y sin ningún tipo de cintos que los estreche. Es muy probable que el modelo de santa Eulalia represente un precedente adelantado de este tipo de tabardos. No sería de extrañar viendo la natural tendencia de las tierras catalanas a las innovaciones.

En definitiva y con todas las descripciones anteriores podríamos afirmar que, si la santa Eulalia pintada por Dalmau fuera una dama de la corte, muy probablemente esta es la imagen que tendríamos de su atuendo si la viéramos caminando:

2017copyright©www.torredelforth.com



La tela del tabardo es claramente un brocado de oro, con los hilos de seda en negro: uno de los tejidos más valorados, tanto por el oro que lleva el tejido en sí como por lo costoso del tinte que se requiere para elaborar el negro. Pese a ello lo que más

destaca en el atuendo de la santa es el reborde del cuello del tabardo, una creación realmente excepcional de joyería aplicada a una prenda.

2017copyright©www.torredelforth.com



Este adorno está formado por una combinación de rubíes y esmeraldas o crisolitos. De los rubíes sabemos que eran consideradas piedras preciosas propias de la realeza. La creencia general era que si estaban adecuadamente engastados en oro aumentaban las riquezas de todo aquel que los llevara. En realidad, fue una de las tres piedras más apreciadas y mencionadas en la literatura y los documentos, junto con el carbunco y el diamante.

La esmeralda por otra parte es una piedra conocida por ser rara y valiosa, a la que se le atribuía la capacidad de dar riquezas a quienes la llevaran, y al igual que el rubí, también fama, alegría e inmunidad a la angustia. Esto encajaría con la actitud de una joven santa, patrona de Barcelona, que llegó a soportar trece suplicios diferentes. Al crisólito, piedra con la que comúnmente se compara por su total parecido, también se le

atribuían poderes de protección contra los demonios, así como la capacidad de dar fortaleza de corazón. Ambas debían estar engastadas en oro para cumplir estas funciones mágicas. Tanto la inmunidad a la angustia como la fortaleza de corazón son características simbólicas de los santos que han soportado largos martirios. Es por tanto muy probable que este conjunto de piedras nos hable más allá de su función estética y haga referencia a las características personales de un personaje hagiográfico.

De este adorno penden, de forma casi imperceptible en las reproducciones fotográficas del cuadro, unas piedras transparentes rematadas por una perla. Estas piedras pese a su transparencia tienen un brillo violeta o lila. Esto podría situarlas como amatistas, un tipo de cristal de cuarzo con reflejos en lila, al que se le atribuían propiedades anti-demoníacas, siempre y cuando se combinara con ciertas hierbas como la *saturegia*. También podrían representar topacios, que se caracterizan por sus transparencias con reflejos en muchos colores diferentes, incluido el morado. Esta piedra era muy mencionada en los lapidarios, en los que se recomendaba su bebida en polvo en contra de la peste. Por último, encontramos perlas en derredor de todo el adorno. Se buscaba en ellas que fueran grandes, vistosas y sin imperfecciones.

El manto de la Virgen se caracteriza por su clásico color azul oscuro y sus cortapisas amplias, decoradas con la clásica combinación de rubíes, zafiros y perlas, que repiten la simbología de riqueza, nobleza y protección ante los males que anteriormente mencionamos. El zafiro que lleva la Virgen en este adorno era una de las piedras más valoradas por sus poderes mágicos: se creía que podía afectar a los sentimientos de las personas que rodeaban al portador, eliminando las envidias y promoviendo la paz. Es curioso que se otorgue esta piedra a la Virgen, pues parece imitar en la indumentaria las cualidades de paz y bondad que se atribuyen a María. Una vez más nada es dejado al azar por el pintor: el vestido también nos habla de los personajes que lo llevan.

El borde interior de la cortapisa acaba en un adorno de “puntas” recamado con perlas, y seguramente elaborado en hilo de oro, como era costumbre en este tipo de ornamentos. La estructura de esta cortapisa debe entenderse de la siguiente manera: se elaboraba con una tira de tejido base, probablemente algún tipo de seda reluciente o tela de oro, que se cosía lisa, tal cual, sobre el borde de la tela, a continuación, con hilo de oro se decoraba con bordados en relieve que contenían en muchas ocasiones aplicaciones de perlas y piedras preciosas, como en este caso.

Cabe destacar que el manto de la Virgen parece no tener forro, o al menos no cambia de color en éste, algo realmente insólito en un momento en el que la moda en los forros era incluso más fastuosa que en la parte visible de los mantos. El color azul se convirtió en el siglo XV además en un color moral, casi en contraposición al rojo y el negro, y había comenzado a usarse para representar a la Virgen desde mediados del siglo XIV. También pasó a relacionarse con la realeza, convirtiéndose en un color promovido. Lógico, pues, encontrarlo en los mantos de la Virgen y de los ángeles cantores como en esta representación.

Como broche del mismo encontramos un joyel extremadamente lujoso, con un enorme y luminoso rubí en su interior y perlas colocadas en punta alrededor. Una vez más vemos la clásica combinación de perlas y rubíes.

Si Maria estuviera de pie frente a nosotros ésta sería la imagen que de su atuendo tendríamos:

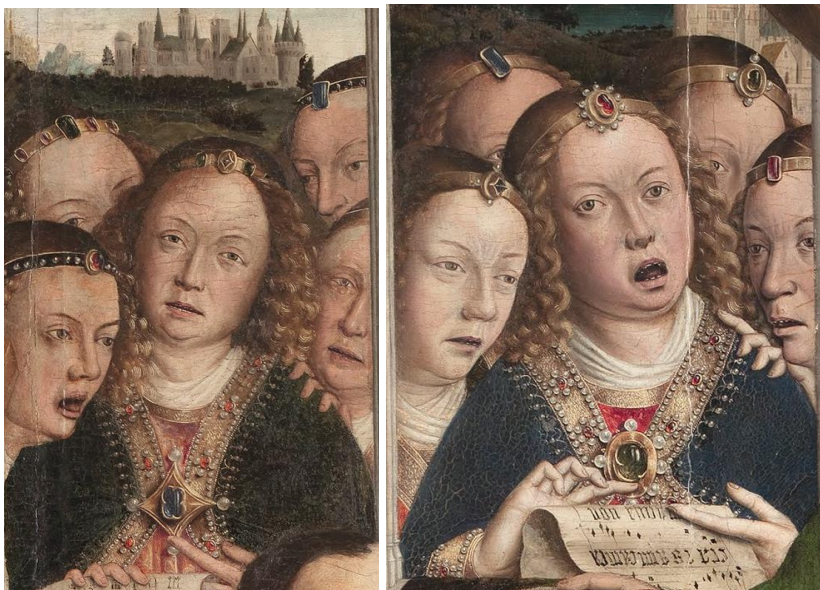
2017copyright©www.torredelforth.com



Los mantos que nos dejan ver las representaciones de los ángeles tienen el mismo color que el de la Virgen. Incluso sus cortapisas son iguales, con la salvedad de que únicamente llevan rubíes. Sus mantos dejan entrever lo que probablemente serían hábitos con el reborde del cuello decorado con *sabastres* o “vivos” elaborados en oro liso.

2017copyright©www.torredelforth.com





El uso de cintas de cabeza coronadas en el centro por joyeles y piedras engastadas fue una de las tendencias más marcadas del momento; todas las damas del retablo las muestran, y es preciso mencionar que incluso los ángeles. Los cintos en este caso están elaborados con cintas de oro o con cintas de tela negra. Todos llevan aplicaciones, ya sea en forma de joyel en el centro de la frente o incluso acompañando éste con más aplicaciones de piedras o perlas por todo el lazo. Las combinaciones son muy variadas y en realidad a juzgar por la elaboración personal del momento, muestra que fueron probablemente infinitas.

2017copyright©www.torredelforth.com



Los dos últimos corresponden a los de santa Eulalia y la Virgen, por ese orden. Como vemos, la Virgen continúa en la línea del uso de rubíes. El joyel de santa Eulalia podría parecer elaborado en oro únicamente, pero la forma que presenta en su centro es claramente la de una piedra engastada. El hecho de que tenga el mismo color que el oro indica que seguramente Lluís Dalmau pretendía reproducir algún tipo de topacio amarillo o ámbar. Si se tratase de un topacio el joyel estaría hermanado con las piedras colgantes del detalle del cuello de su tabardo.

2017copyright©www.torredelforth.com



Este tipo de tocados para el cabello fueron muy populares en ese momento ya que lo encontramos representado en más obras del mismo periodo en Cataluña como la figura de santa Margarita de Joan Reixach, elaborada por el artista barcelonés en 1456.



Siguiendo con el análisis de los joyeles, se muestran también aquí los que podemos ver en los mantos, que eran usados para sujetarlos. En este caso todos llevan piedras preciosas engastadas en oro (de nuevo esmeraldas, zafiros y rubíes), rematadas con puntas perladas.



La Virgen presenta también en su cintura un tejillo, una cinta de color verde con hebilla, pasador y cabos, generalmente considerada entre las piezas de joyería, que era el más frecuente de los ceñidores usados.

Por último, no podemos pasar sin comentar las figuras femeninas que vienen representadas a modo de esculturas talladas en el trono de la Virgen. La de la izquierda, en la parte posterior, que con su mano levantada señala a san Pedro, se ha identificado como la criada que según las Escrituras le preguntó si era discípulo de Jesús, cosa que él negó. La de la derecha, en la parte anterior, no se ha identificado, pero al sostener una filacteria quizás represente a una sibila. En este tipo de figuras secundarias en muchas ocasiones se hallan diseños excepcionales y extraños, dignos de mención. En este caso carecemos de colores, pero sí podemos admirar las piezas que forman los conjuntos de estas dos figuras femeninas. Ambas llevan sayas al estilo borgoñón, de trajes plegados, sencillas y hasta el tobillo, que dejan entrever el calzado.

Respecto a las prendas de abrigo ambas llevan mantos, la más joven viste lo que podríamos identificar como un manto fruncido o plegado, largo hasta el suelo, que recoge en sus brazos.



La anciana lleva un manto común, abrochado con lo que parece un joyel. La solapa superior de su manto se gira para mostrar el forro interior. Este pequeño detalle es realmente curioso porque no puede dejar de recordarnos las representaciones de mantos que encontramos en las pasadas obras analizadas de Lluís Borrassá y Pere Joan, tanto que parece ser un punto de moda anacrónico. No es del todo extraño pues se está representando claramente a una viuda, a juzgar por las tocas que lleva en su cabeza. Es por tanto una muestra de la forma de vestir de las mujeres mayores, que en ciertos detalles todavía estaba anclada al pasado.



Los complementos de las dos figuras femeninas son en esencia sencillos: el clásico adorno de tocas combinadas para la viuda y un sencillo tocado de rollo sobre los cabellos de la joven. Es curioso ver como para la viuda en esta ocasión se combinan tres tocas diferentes, la básica interior, la superior colocada tal cual encima y una tercera colocada sobre esta a modo de turbante.



Un punto curioso de estas representaciones es la claridad con que se muestra el calzado de ambas. La mujer anciana lleva la común combinación de borceguíes, esas botas sin suela moriscas, con alcorques, esos zapatos parecidos a nuestras chanclas actuales.

2017copyright©www.torredelforth.com



2017copyright©www.torredelforth.com



El estilo general de los atuendos es una combinación muy propia de modas propiamente castellanas, borgoñonas y moriscas, todas ellas influencias comunes en aquel entonces. La moda castellana se detecta en la proliferación del uso de los mantos, pues fue la prenda de abrigo por antonomasia. La moda borgoñona se muestra en los trajes de talle plegados de las damas representadas. Finalmente, la moda morisca se

observa en el calzado. Entre los detalles propios de Cataluña la tendencia al uso de cintas y joyeles. También la presencia de *teixells*, adornos propiamente catalanes.

CONCLUSIONES

Se puede afirmar que el retablo de Lluís Dalmau destaca por ser prácticamente un catálogo de la joyería del momento en Cataluña, no sólo de los complementos individuales, sino de toda aquella aplicada a la indumentaria. Una joyería que puede leerse claramente en clave simbólica aplicada a los personajes. El retablo es un buen lugar en el que buscar ejemplos de la moda del momento, incluso con casos particulares excepcionales que se salen de las representaciones comunes. Algunos de ellos son claras muestras de la innovación propia de las tierras catalanas, como el magnífico tabardo que hemos podido analizar. Este es sólo uno más de los fascinantes ejemplos de indumentaria que podremos ver a lo largo del siglo.

7.5 BERNAT MARTORELL: RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN



BERNAT MARTORELL: BREVE BIOGRAFIA

El anónimo “Maestro de Sant Jordi” desveló su auténtico nombre en 1938, cuando Duran i Sanpere lo dio a conocer gracias al hallazgo del contrato del retablo de Púbol. No sólo se aclaraba su identidad, sino que adjudicaban al pintor catalán unas importantes obras que hasta el momento habían permanecido anónimas. Bernat Martorell, hijo segundo de un carnicero, nació entorno al 1400 en una familia humilde y sin antecedentes artísticos que lo precedieran. Nada se sabe de su infancia y su etapa de juventud, salvo que su secuencia estilística parece apuntar a una formación artística en las tierras del sur de Cataluña. Para cuando se tienen noticias de su actividad ya tiene encargos relevantes como pintor. Su primera mención documental data de 1427, en el contrato para un retablo dedicado a la Virgen que se colocaría en el coro de Santa María de Pedralbes, en Barcelona. Tenía sobre unos 25 años probablemente, ya que declaraba ser *major d'estat*.

El momento de su consolidación como artista llegó con la muerte de Lluís Borrassà, importante figura del gótico catalán que dejaría un vacío importante, aprovechado por los nuevos artistas emergentes como Pere Huguet, Jaume Borrassà,

Lluc Serra y Pere Serra, ante la incapacidad del taller de Joan Mates para evitar su propio agotamiento.

Hacia 1433 ya se estableció definitivamente en Barcelona, donde recibió diferentes pagos por la policromía de las esculturas de piedra de la Virgen y de san Gabriel que se encontraban en la fachada del *Trentenari* de la *Casa de la Ciutat*. Por aquel entonces ya estaba en contacto con los círculos artísticos italianos, ya que se le relaciona con artistas como Ambroggio Salari, de Cerdenya, o Dello Delli, de Florencia. También contemporáneos de esta época fueron los famosos pintores Masolino da Panicale, Pisanello, Fra Angelico o Jacopo Jacquerio, el recuerdo de cuyas figuras femeninas está presente en las delicadas damas de Martorell. Todo un círculo que seguro influyó en el sutil italianismo de sus obras.

Entre 1434-1436 ejecutaría la que sería según muchos su obra maestra: el retablo de San Jorge para la capilla de la Generalitat, que durante mucho tiempo le daría el nombre de *Mestre de Sant Jordi*, y que actualmente se halla en el *Art Institute of Chicago*. Esta pieza ya apunta lo que serían los rasgos característicos de su obra: ese cierto arcaísmo, la suntuosidad de la indumentaria, la potencia cromática, el uso del dibujo y un gusto por la recreación detallista de la realidad que no se habían visto por aquel entonces. Su talento desatará la competitividad de entidades para encargarle diversas obras. La *Casa de la Ciutat* le encargó primero a él el retablo de la Virgen de los *consellers*, si bien finalmente lo realizó Lluís Dalmau.

En general Bernat Martorell prefirió obras íntimas, con tendencia al pequeño formato. Se sabe de él que al igual que muchos otros pintores del momento diversificó sus actividades artísticas a lo largo de toda su trayectoria: iluminó un Libro de Horas para el convento de Santa Clara de Barcelona y diseñó dieciséis de las imágenes de los bordados del terno de San Jorge del Palacio de la Generalitat. También diseñó patrones para la elaboración de ropas, y se dedicó a la talla y el dorado de imágenes, así como a las vidrieras.

El 1452 dictó su testamento, en el que dejaría a su mujer como tutora y a su hijo único, llamado Bernat también, como heredero universal, para que continuara con la profesión de pintor. Martorell pasó a mejor vida habiendo estado en la cabecera del arte catalán durante los últimos veinticinco años de su vida, dejando hasta veinte obras atribuidas actualmente, aunque únicamente una de ellas esté completamente documentada. Todavía queda mucho por investigar al respecto, empezando por los más

de ciento treinta documentos descubiertos por Duran i Sanpere que esperan todavía a ser publicados.

Estilo pictórico

La obra de Martorell se caracteriza por perpetuar el rodaje de los modelos del gótico internacional en nuestras tierras, siguiendo la estela de Borrassà y estableciéndose como su más importante heredero, a la vez que inaugura la segunda etapa del gótico internacional en tierras catalanas.

En conjunto todas sus obras están unificadas por los fondos y perspectivas sencillos. Al igual que Borrassà, Martorell gusta del juego de colores contrastados entre sí, que, combinado con su inteligente uso de la luz, dará profundidad y realismo a sus pinturas. La vistosidad de sus colores se aúna por otra parte con la calidad de su dibujo, que sutilmente nos muestra una cantidad de detalles hasta el momento no vistos.

Sin embargo, el punto fuerte de Martorell serán los personajes retratados, en cuya anatomía veremos una finura extrema, construida sobre una estructura sencilla que usa fácilmente del volumen. Los rostros son extremadamente expresivos, mostrando una búsqueda de la expresión psicológica de cada uno de ellos. Las manos, elaboradas con un dibujo muy fino, acompañan a su vez estas expresiones de los rostros, confiriendo la sensación de naturalismo que tenemos al observar sus obras.

Su evolución puede dividirse en tres etapas. Martorell pasará de un estilo fiel a las tendencias del primer gótico internacional a una en la que comenzará a mostrar influencias claras de la pintura florentina, durante la década de 1430. Será en este momento en el que se le relacionará con personajes como Dello Delli o Ambroggio Salari. Finalmente, en sus últimas obras veremos una tercera fase de su evolución como artista, que mostrará la influencia de la pintura flamenquizante de Van Eyck introducida en tierras catalanas por Lluís Dalmau.

Como muchos otros pintores de este siglo, las obras de Martorell experimentaron una disminución cualitativa debida al exceso de encargos, que obviamente serían absorbidos por los miembros de su obrador. Una de las partes más importantes y significativas de la obra de Martorell será la influencia que ejercerá sobre otros círculos. Los pintores de las tierras de *ponent* serán de los más influenciados; otros pintores como Joan Antigó, de Gerona, también beberán del artista. Ramón de Mur y Mateu Ortoneda, de la escuela de Tarragona, mostrarán influencias de Martorell, incluso

vemos su impronta en la tabla de Juan Bautista elaborada por el Maestro de Verdú. Todos estos artistas fueron susceptibles a la imperante personalidad pictórica de Martorell y muestran en conjunto la gran repercusión de su obra.¹⁹⁷⁷

ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA EN EL RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN DE LA CATEDRAL DE BARCELONA 1445-1452

Es ciertamente complicado elegir una sola obra de Bernat Martorell para su análisis, dada la cantidad y calidad de sus obras. En todas ellas se definen múltiples ejemplos de indumentaria, representada además con gran cantidad de detalles. Una primera fase de selección se hizo a partir de la aparición de figuras femeninas en sus obras, ya que algunas pinturas de Martorell carecen en su totalidad de éstas. Así pues, estas obras fueron eliminadas de la lista de posibles. Un segundo nivel de elección descartó aquellas obras que se conservan en el extranjero o que estuvieran divididas y repartidas entre varios museos, ya que la observación de las mismas en directo sería difícil para todo el que quisiera comprobar lo que se explicará a continuación.

Aún y así pese a la gran cantidad de descartadas en base a estos dos estadios de eliminación todavía se disponía de unas cinco candidatas posibles:

- El retablo de San Juan Bautista (1424-1425) del Museo Diocesano de Barcelona.
- El retablo de los Santos Juanes, (1434-1435) repartido entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Museo Diocesano de Tarragona y el Museo Rolin d'Autun.
- El retablo de Santa Magdalena (1437-1452) del Museo Episcopal de Vic.

¹⁹⁷⁷ SANPERE I MIQUEL, SALVADOR: *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, 1906, tomo I, p. 194, tomo II, p. 275-276. DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *L'Art i la cultura*, (Barcelona i la seva història, vol. 3), ed. Curial, Barcelona, 1975 p. 79-80, 100-101, 120. VERRIÉ, FREDERIC-PAU: "La pintura", a *L'Art Català*, vol. I, ed. Aymà, Barcelona, 1957, p. 381-414, esp. 401. AZCÁRATE, JOSE M^a: *Pintura gòtica del siglo XV*, Historia del Arte, Madrid, ed. Anaya, 1986. GUDIOL RICART, JOSEPH: *Bernardo Martorell*, Editorial CSIC, Madrid, 1959. YARZA, JOAQUÍN: "Bernat Martorell", en *Thesaurus: l'Art als Bisbats de Catalunya, 1000-1800*, Barcelona, ed. Estudis, 1986, p. 152. ALCOY, ROSA: "La Pintura Gòtica", en *Pintura antiga i medieval* (Art de Catalunya. Ars Cataloniae, 9), Barcelona, 1998, p. 274 i 282. *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, (Joan Molina, ed.), Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002. *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2002. RUIZ I QUESADA, FRANCESC: "Bernat Martorell", en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 228-246. MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael: "Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats". *Locus Amoenus* (Bellaterra), 11, (2011-2012), p. 19-53.

- El retablo de San Miguel de la Pobra de Cérvoles (1440-1450) en el Museo Diocesano de Tarragona.
- El retablo de la Transfiguración (1445-1452) en la catedral de Barcelona.

Para realizar una selección adecuada se tuvo en cuenta tanto el número de personajes femeninos como el hecho de que la obra siguiera un orden en lo que se refiere a la línea cronológica que encarrilaban las anteriores pinturas. Se buscaba también dentro de lo posible, que se pudieran encontrar ejemplos, tanto de doncellas como de mujeres casadas y viudas, que mostrasen una variedad de vestidos interesante.

Teniendo presente lo anterior, el retablo de San Juan Bautista, pese a tener una buena variedad de vestidos y tipologías sociales diferentes de mujer no sigue la cronología lineal que venimos siguiendo con las anteriores obras; el retablo de los Santos Juanes está repartido entre tres museos diferentes, uno de los cuales está en el extranjero, dificultando enormemente su observación *in situ*, además de tener una cronología demasiado temprana; lo mismo puede decirse del retablo de Santa Magdalena, donde la santa además parece llevar un único vestido en todas las escenas; finalmente el retablo de San Miguel de la Pobra de Cérvoles también posee una cronología demasiado temprana, así como un número demasiado reducido de personajes femeninos.

Estos descartes señalan finalmente al retablo de la Transfiguración, elaborado entre 1445 y 1452, que sigue perfectamente la línea temporal de las obras que venimos analizando. Pintado al temple sobre tabla, se encuentra en la capilla de su mismo nombre de la catedral de Barcelona y en él se muestran más de doce vestidos femeninos diferentes. Por ello esta obra ha sido definitivamente la mejor y más interesante a analizar. Es según muchos autores una de las obras más importantes del pintor.¹⁹⁷⁸

Lamentablemente, presenta unas importantes carencias en la documentación. Simó Salvador, obispo de Barcelona (1438-1445), fue su comitente y poco más se sabe, salvo que Martorell falleció antes de que finalizara la construcción de la capilla donde iba a ser colocada esta obra (de ahí la datación tardía por parte de muchos autores).¹⁹⁷⁹

¹⁹⁷⁸ RUIZ I QUESADA, FRANCESC: "Bernat Martorell", en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 242.

¹⁹⁷⁹ *Bernat Martorell i la tardor del gòtic Català*, 2003, p. 10-11. *Bernat Martorell, el Mestre de San Jordi*, 2002, p. 106. RUIZ I QUESADA, 2005, p. 242.



Introducción a la moda del momento

Este retablo fue elaborado en plena mitad del siglo XV, en coincidencia con la llegada de las nuevas modas desde la corte de Borgoña y la acentuación de algunas modas que ya eran habituales como la de los trajes plegados.

Los cánones de esbeltez borgoñones con la acentuación de los pliegues de los vestidos alargarán visualmente las figuras. El talle se volverá alto y hundido y el abombamiento del pecho se acentuará. Además, aparecerá un cambio en la silueta femenina que, aplicando también los plegados de la tela en los hombros, imitarán el perfil masculino, dejando por unas décadas atrás el perfil femenino francés. También será el momento en que comenzará a entrar a través de Cataluña la moda de las mangas acuchilladas, procedente de Italia.

En general este retablo se caracteriza por ser una muestra muy variada de las tipologías de vestidos usadas por aquel momento.

Doncellas:

Cuatro son los atuendos de doncella que se pueden analizar claramente en este retablo, algunos de ellos representados con detalles realmente significativos en relación a la moda del momento y muestras de la llegada de las nuevas tendencias.

Ropa interior

En este retablo aparece una de las primeras representaciones de la camisa interior que se muestra a través de las mangas. Una de las jóvenes sirvientas de la escena de las bodas de Caná enseña su camisa a través no sólo del borde de la manga de su gonela, sino también de una hendidura longitudinal en la misma. Este tipo de prendas eran comúnmente elaboradas en color blanco, color la de la imagen, y en telas como la

seda, el lino fino o lienzo fino, procedentes del extranjero. Cualquiera de estas telas podría ser la usada en este tipo de representaciones.

El detalle representaría una muestra clara de la primera tipología de mangas italianas, acuchilladas longitudinalmente, que llegan a tierras catalanas. La característica principal de este tipo es que, pese a tener acuchillados alargados, la camisa interior se muestra aún tímidamente. No hay más ejemplos de esta particularidad en el retablo. Se hallan muestras de la moda del momento en personajes colaterales de la historia del retablo que, al no tener nombre ni estar sujetos a simbolismos ni arquetipos preconcebidos, permiten al pintor jugar y mostrar avances estilísticos del momento.



El segundo tipo de prenda interior que se muestra en este retablo son las denominadas faldetas, un tipo de faldas interiores que frecuentemente se mostraban por medio del recogido de la falda exterior. No han de confundirse con las faldas exteriores conocidas como basquiñas, pues éstas iban generalmente combinadas con gonetes superiores.

Las faldillas interiores que muestra la joven sirvienta ya mencionada están elaboradas en color verde. El hecho de que la manga que muestra a través del vestido de encima sea de un color diferente puede hacernos pensar en dos direcciones: o se trata de un gonete y realmente nos encontramos ante una basquiña, o se trata de las mangas levadizas de un brial sobre el que las faldillas se han colocado a modo de adorno.

El color verde en sí no parece apuntar a ningún tipo de simbología específica en lo que respecta a esta figura. Generalmente era un color, que al igual que el azul, no estaba estigmatizado y por tanto podía usarse indiferentemente sin marcar expresamente a un personaje. Una tela como la que se nos muestra perfectamente podría ser un paño

florentino, un tipo de lana de buena calidad que, como anuncia su nombre, procedía de Florencia y era elaborado en colores verdes que lo hacían característico y reconocible. En el caso de tratarse de seda podría ser un cebtí, que era generalmente liso y elaborado en diferentes colores. Pese a todo, vista la falta de brillo con la que el pintor lo representa, sobretodo en comparación con el brillo que parece presentar la vestimenta de encima, es muy probable que el tejido represente más bien una lana como la anteriormente mencionada.

Ante la cantidad de ropa que lleva la joven, un conjunto de camisa-brial-faldetas-vestido de encima, debe tenerse en cuenta que las leyes suntuarias, así como las menciones moralistas eran muy críticas respecto a la ostentación de las personas, incluso aquellas más humildes, a través de la gran cantidad de prendas superpuestas que llevaran. Desde esta realidad, sorprende que una simple criada llevara semejante cantidad de prendas para servir un banquete, independientemente de la calidad de las mismas.

La segunda figura que lleva estas faldillas interiores es la joven que vierte agua en las tinajas de la fiesta y que podemos ver en primer plano.



Asoman debajo de la falda recogida de la sobrevesta que lleva. El cambio de color de la manga, diferente a las faldas de color rojo, también podría deberse a que la joven llevara un gonete conjuntado con una faldeta de material y color diferente. Aunque esta posibilidad es dudosa puesto que este tipo de conjuntos se llevaban más a la vista, y fueron muy poco comunes. Algo que también se muestra en la carencia de representaciones en cuadros catalanes del momento.

En realidad, una de las cosas más curiosas de esta escena es ver a una joven sirvienta, supuestamente de baja alcurnia, ataviada con una falda de color rojo, a sabiendas del coste prohibitivo de los tintes que se necesitaban para conseguir este tipo de saturación de las telas, entre ellos el quermes o la roja. En este caso la faldilla se representa elaborada en un rojo realmente intenso y saturado, aunque de nuevo carente

de brillo en comparación con la sobrevesta. Por ello podría ser identificado con algún tipo de lana fina como el escarlata. O incluso con la grana, aunque también hubiera podido tintarse así un tejido de lana de calidad media o hasta baja.

Cuando se consultan ordenaciones como las de Tarragona de 1400 y se comprueban las reiteradas prohibiciones de tinturas rojas sobre paños de escasa calidad, se comprende que hasta cierto punto una sirvienta como la que se muestra pudiera ostentar semejantes colores a un precio quizás más asequible, en un paño de calidad baja.

El hecho de que un color rojo fuera usado para una falda interior puede deberse a diferentes razones. Por una parte, es posible que respondiera a la tendencia que se tenía por aquel entonces de dotar de dicho color el interior de las prendas, como en los forros de briales y mantos. Por otra parte, es posible que la presencia de este color también se deba a su simbología; el color rojo estaba relacionado a la fuerza pero también con la pasión, lo que explicaría que estuviera entre las prendas interiores.

En esa falda roja también se observa un detalle que parece un ciertamente propio de este retablo, y que probablemente estuvo de moda por estas fechas entre las jóvenes catalanas pues no disponemos de otros ejemplos: una especie de doblez a un palmo y medio del final de la falda, que también está presente en la anterior prenda analizada, como puede verse en el dibujo explicativo. Este tipo de doblez pudo tener dos propósitos, o ser un simple adorno, que veremos repetido en muchos de los atuendos representados en este retablo, o ser una aplicación que intentara dar un cierto cuerpo, a modo de verdugo blando, a las faldas. La realidad quizás se decante por la primera opción, pues el verdugo no surgió en la moda castellana hasta el siglo XVI, y los verdugos blandos serán de aplicación posterior. Es posible por tanto que nos encontremos ante un ejemplo propio de la moda catalana del momento.

Ropa “a cuerpo”

En la escena de las Bodas de Caná tenemos una buena muestra de dos *gonellas* propiamente dichas. Una pertenece a la joven sirvienta mencionada en primer lugar, que además muestra una combinación de diferentes prendas de este estilo. La manga que muestra su camisa, elaborada en rojo, es la única muestra de esta *gonela* interior, y la identificación del tipo de telas con las que podría estar elaborada, así como su

simbología, podría coincidir perfectamente con la que se ha comentado para la joven que vierte agua en las tinajas.



Esta segunda joven también lleva una *gonella*, esta vez de color verde, en una combinación de colores invertida respecto a la de la anterior joven:



En la misma escena, hacia el fondo, vemos a una joven noble ataviada con un lujoso brial plegado, elaborado con lo que parece una tela de seda brocada con oro o un damasco (es difícil de diferenciar), con un cuello redondeado con aplicaciones de bordados en oro. Sus mangas son anchas, también aparecen plegadas a lo largo de toda su confección, y acaban en una amplia banda de un material diferente a la tela, a juzgar por el color elaborado probablemente con tela de oro, sin bordados.



Como puede apreciarse el vestido de la joven muestra a la perfección los pliegues del vestido marcados por un tejillo o cinta, tanto en la cintura como en los hombros. Su color parece oscilar entre el marrón y el púrpura. Si nos decantáramos por este último estaríamos hablando de un brial realmente caro y ostentoso, tanto por su hechura como por los materiales y los tintes, un atuendo digno de la alta nobleza.

El forro de la prenda, mostrado a través del ancho dobléz de las mangas, parece estar elaborado o en una tela de oro o en algún tipo de seda o satén elaborado en color *lleonat*, ese ocre que recordaba a la crin de los leones. Visto que el color con el que es representado el forro coincide exactamente con el color del adorno de *fres* de oro que adorna el cuello del brial, y que estos tipos de ornamentos se elaboraban comúnmente con cinta e hilos de oro, se puede identificar la tela como elaborada en oro, más probablemente. Este tipo de telas, pese a estar señaladas por las leyes suntuarias, se mencionan por moralistas como Eiximenis como habitualmente usadas por los nobles del momento. Era el tejido más lujoso que existía prácticamente y se valoraba pues se creía que era imperecedero.

Tanto por el estilo como por la riqueza de materiales empleados no queda duda de que esta pieza corresponde a o que identificaríamos como un brial, así que de poder ver el modelo entero tendría esta apariencia:



2017copyright©www.torredelforth.com

Prendas de encima:

La joven sirvienta que vierte agua en las tinajas presenta una prenda de encima de la que no podemos ver la parte delantera, pero sus mangas y su cintura responden a la moda de trajes plegados. Parece ancha en la cintura, estando ceñida con algún tipo de cinta o cinturón –sin ver la parte delantera es imposible concretar el tipo–, así que quizás representa lo que se entendería por una cota: ceñida en la parte del escote y ancha en la cintura, admitiendo alguna clase de ceñidor.

Sus mangas son anchas, con pliegues que acentúan los hombros. Nos encontramos ante el modelo de vestido plegado que llegaba de las modas borgoñonas, uno que ensanchaba los hombros de la mujer, a veces incluso con la colocación de brahones, que estuvo en alza en la década de 1450 y que es anterior a la imposición del modelo de vestido plegado de influencia masculina.

La tela con la que se representa parece de un color rojizo granate, difícil de definir como color. Para una tela de estas características muy probablemente se hubiera usado algún tipo de tinte de mezclas sobre telas como raso o grana, o directamente seda púrpura.

Por último, hay que mencionar que el gesto de recoger la falda de la prenda de encima difícilmente respondía a un propósito práctico. No se recogería semejante tela para no mancharla en detrimento de una faldilla interior elaborada con una materia tintórea de calidad igual o incluso superior. Es una muestra de un tipo de moda, que buscaba exhibir unas prendas interiores igualmente costosas. Un último detalle curioso es el hecho de que este vestido de encima carezca por completo de forro interior. Es la primera vez que se ve una representación semejante en un cuadro del siglo XV, pues lo común es que todas estas prendas fueran forradas de algún modo y con la falda recogida se buscara mostrar el forro.

Si la joven se mostrara de frente el atuendo en conjunto muy probablemente tendría este aspecto:

2017copyright©www.torredelforth.com



El segundo atuendo de encima es el que lleva la joven doncella que muestra la camisa a través de la manga. Parece responder a un diseño similar, si no igual al anteriormente analizado, así ambos podrían encajar en lo que se entendía por cotas. Esta se muestra con pliegues tanto en las mangas como en el escote, que esta vez si se enseña y tiene forma en pico. Casi avanzando la moda de los escotes en pico que algunas décadas después se dará. Parece tener una franja blanca que indica algún tipo de gorguera o parte del cabezón de la camisa, aunque no puede afirmarse con seguridad si responde a eso o al brillo de la piel de la joven representada por el pintor.

Una de las particularidades del diseño es el color violáceo claro y brillante que muestra la tela. El tipo de tinte con el que se hubiera podido conseguir este tono violáceo es también el tinte de *orxella*, procedente de una planta que crecía en tierras catalanas y que producía tonos violáceos. De no ser así se hubiera tenido que usar algún tipo de mezcla de tintes rojizos (como la cochinilla de Armenia o la grana) con tintes azulados (como el pastel o el *indi*). En ambos casos se trataría de la representación de una tela con un tipo de tintes extremadamente caros, que únicamente se usarían en lanas finas o sedas de calidad. A juzgar por el brillo con el que se representa la tela puede suponerse que se trata de algún tipo de seda lisa como el *tercenel*, característico por sus tintes bermejos, raso o tafetán.

Pese a que la escena no deja entrever demasiado bien el diseño de la gonela superior, podríamos deducir de frente el atuendo de la joven, que seguramente tendría el siguiente aspecto:

2017copyright©www.torredelforth.com



En la escena de la Crucifixión se muestra uno de esos personajes siempre representados como doncella, pero cuyo supuesto pasado moralmente incierto produce que se la vista con prendas de extremada riqueza: María Magdalena. Desde los inicios del cristianismo, la tradición de Occidente fundió en las representaciones en una sola persona la de tres mujeres distintas, seguidoras de Jesús, descritas en los evangelios. La primera es María de Magdala o Magdalena, de la que Jesús expulsó siete demonios, que asistió a la crucifixión y a la sepultura de Cristo, y a la que éste se apareció tras la resurrección. La segunda mujer es María de Betania, la hermana de Marta y Lázaro, los tres amigos de Jesús, en cuya casa se alojaba. La tercera es la pecadora arrepentida, de nombre desconocido, que lavó los pies de Jesús con sus lágrimas y los ungió con perfume de nardo en casa de Simón. La iconografía cristiana, de acuerdo con la tradición, identificó a estas tres mujeres con María Magdalena, predominando de forma trágica el supuesto pasado de prostituta.

Por ello sus ropajes son, casi en todas las representaciones, de color rojo, muestra de la pasión que siente por Jesucristo, de la riqueza propia de su procedencia noble, o también de su dudoso pasado. En la figuración de Martorell se la presenta con vestimentas al nivel de esta condición y a través de ellas podemos ver incluso hasta qué punto el pintor, o aquellos que encargaron el retablo, se posicionan respecto a su condición. La razón por la que se admite que va vestida con “hábito de doncella” es la realidad de que lleva sus cabellos completamente descubiertos.

En la escena de la Crucifixión únicamente vemos su rico manto forrado:



Sí puede verse el mismo conjunto en la escena del Descendimiento de la cruz, pero por delante esta vez. Es aquí cuando advertimos que María Magdalena lleva una *ropa*, un traje de encima que se diferencia del monjil y del hábito en el detalle de estar abierto de arriba abajo por delante o por los costados. Lo que la imagen deja ver es que esta prenda lleva tanto en los bordes inferiores como en las mangas aplicaciones de tiras

de piel de armiño. ¿Será esto indicativo de que la prenda lleva todo el forro elaborado en la piel del animal? Había dos clases de ropa, una tremendamente ancha elaborada con forros interiores de piel, que no se ceñía en absoluto, y otra elaborada con materiales tan ligeros como los que podría llevar un brial, que sí se ceñía, con ceñidores o tejillos. Visto que de la cintura de María Magdalena pende lo que parece un cinturón o cinta de ceñir puede afirmarse que la representación corresponde a uno del segundo tipo. La tela de la prenda corresponde muy probablemente a algún tipo de seda escarlata o carmesí, ambas características por ese rojo brillante y saturado que vemos en la ropa de Maria Magdalena. Los tintes que eran usados para su confección, la cochinilla y el quermes, eran extremadamente costosos, de por sí un símbolo de posición, pues durante mucho tiempo se establecieron realmente como los tintes más caros que existían. La tela, como hemos mencionado antes, muestra unos remates en piel de armiño a juzgar por las manchas negras que la recorren. Este tipo de adorno se denominaba “portapisa”, que se caracterizaban por estar elaboradas en piel. Lamentablemente esta rica ropa no muestra el brial interior.

El tipo de ceñidor que lleva Maria Magdalena puede ser definido como un cinto, que se diferenciaba dentro de la familia de los ceñidores por estar elaborado en sedas, hilos de oro y plata, hasta el nivel de ser considerado una pieza más dentro de las joyas enumeradas en los inventarios.



Ropa de abrigo



Continuando con el atuendo de María Magdalena y ya entrando a las prendas de abrigo, es destacable el magnífico manto carmesí que ostenta la santa, forrado por completo en su interior con piel de armiño, a conjunto con las “portapisas” de su ropa. El conjunto es con diferencia el más lujoso de todo el retablo, tanto por el lujoso forro como por el costoso tinte de la tela superior.

La representación es claramente una muestra de la moda medieval de colocar los materiales más costosos en el forro de las prendas, como si no se necesitara mostrarlo, aunque en esta ocasión la piel no ensombrece la lujosa calidad de la tela que la cubre. El armiño, piel muy mencionada por Eiximenis entre las favoritas de las damas del momento, era símbolo de la dignidad real y noble, tanto por su color blanco como por su fragilidad y delicadeza.

Quizás lo más llamativo de la representación de María Magdalena es el mensaje simbólico de que la santa esté cubierta con un manto. ¿Por qué razón? Ya se ha hecho mención a la tradición cristiana que relacionaba a María Magdalena con la mujer de reprobable origen que lava los pies a Jesús con sus lágrimas y los enjuaga con sus propios cabellos. En esta obra María Magdalena no es representada como una prostituta y el manto es la prueba de lo mismo, pues según las legislaciones suntuarias del siglo XV las prostitutas estaban marcadas por un estigma: podían vestirse con todas las riquezas que desearan, pero tenían prohibido llevar mantos que las cubrieran. Este detalle ya está acotado en ordenaciones como las de Barcelona el 1400, por tanto Martorell no podía ser ajeno a ellas. De este detalle puede extraerse la conclusión de quizás los comitentes de la obra no desearan que se la representara como una mujer pública

Si la santa pudiera ser vista de frente y erguida se vería de la siguiente manera:

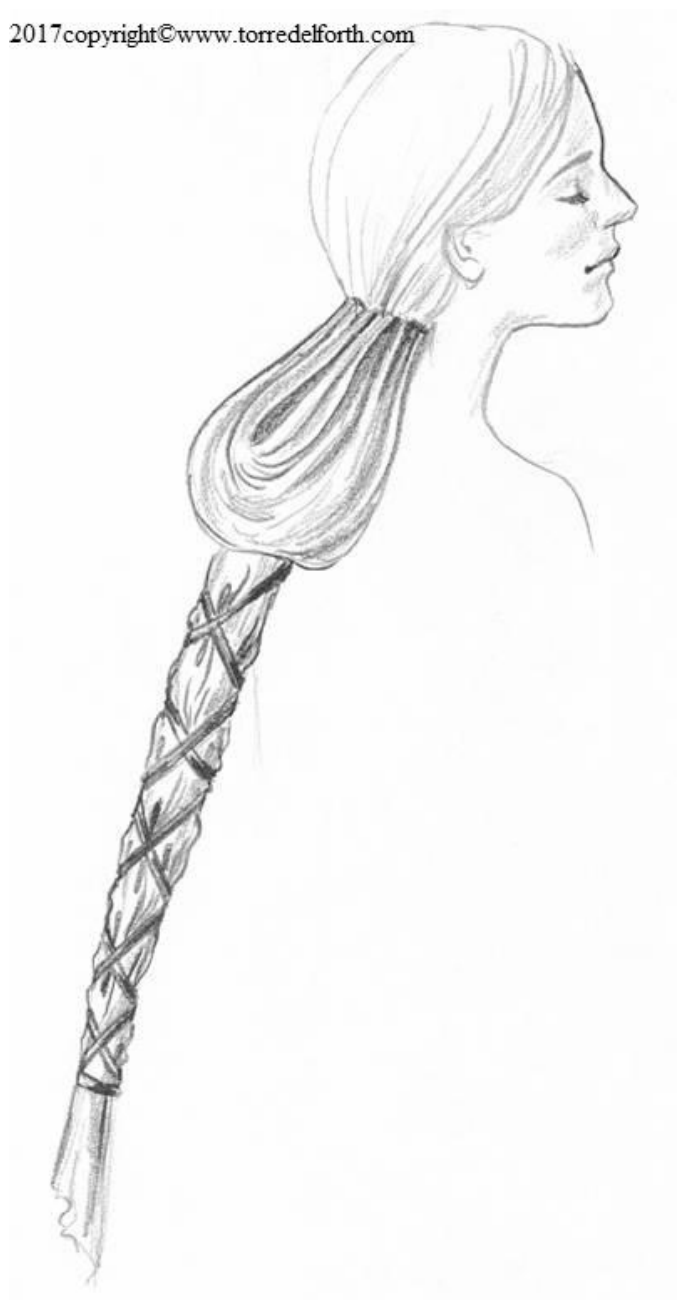
2017copyright©www.torredelforth.com



Los tocados

Una de las representaciones mas curiosas de este retablo es la cofia de tranzado que lleva la doncella que vierte agua en las tinajas de la escena de las bodas de Caná. El pintor, en un juego realmente fascinante, la presenta enfocada de una forma que podría llevar a equivoco, pues la parte de la cofia que cubre la cabeza de la doncella esta caída

hacia atrás y puede llevarnos a pensar que nos encontramos ante un nuevo tipo de tocado:



No es así, únicamente nos encontramos ante una representación que pretende demostrar una anécdota, seguramente frecuente a juzgar por la propia forma de colocar este tipo de tocado, que pasó a ser uno de los más comunes y característicos de las tierras peninsulares, si no el que más. Como puede apreciarse en la imagen, eran elaborados generalmente con las mismas telas con las que se elaboraban las camisas, - linos finos, lienzo o sedas-, de ahí su común color blanco.

Otro de los tocados mostrados en las doncellas de este retablo es el rollo que muestra la dama noble del brial brocado. El tocado, de origen francés y que se rellenaba de juncos o lana, se muestra en su diseño básico, circular e igualado, que era común en la moda de la década de 1450.



La superficie ocupada por el personaje no permite ver completamente los detalles, pero el rollo parece estar elaborado con la misma tela que el brial y llevar en su parte frontal aplicaciones de oro, con formas vegetales.



2017copyright©www.torredelforth.com

Por último, la joven que muestra la camisa a través del brial lleva lo que a primera vista parece un alhareme, un tipo de toca morisca que se llevaba enrollada a modo de turbante en la cabeza. Este tipo de tocado generalmente estaba elaborado en lino fino o holanda. Los inventarios de nobles ya mencionan este tipo de tocas desde principios de siglo, por ejemplo en el inventario del rey Alfonso de Aragón en 1412. Era además un tocado que se entendía entre aquellos prácticos, muy usados para el exterior

y para los viajes, pues las damas podían colocarlo sobre el rostro para protegerse de los rayos del sol.

Pero lo que en realidad lleva la sirvienta es un fragmento de tejido, enrollado y enroscado, que se colocaba en la parte superior de la cabeza para transportar sobre la misma algún objeto pesado o voluminoso, como en este caso el cubo de madera con agua con el que ayuda a su compañera a llenar las tinajas.

Respecto a los zapatos únicamente tenemos el mostrado por las sirvientas, que lo dejan ver a través de las faldas. Son planos, de color negro y posiblemente responden al diseño de las servillas, un calzado morisco, considerado entre aquellos de lujo, que llegaban hasta el tobillo.

Una vez más encontramos tendencias autóctonas mezcladas con influencias extranjeras, especialmente mostradas tanto en los tocados como en la nueva confección del patronaje de los briales. En resumen, puede identificarse la influencia franco-borgoñona en los trajes plegados que vemos en todas las damas del retablo. Por otra parte, vemos la influencia castellana en el uso extendido de mantos, así como la influencia morisca en el uso de calzado como las servillas. Finalmente mencionar una de las primeras muestras de mangas con cuchilladas a la italiana, en la que ya se muestra tímidamente la camisa de la manga. Es remarcable, pues muestra que Cataluña estaba a la vanguardia de la aceptación de este tipo de modas y que a través de ellas llegaban al resto de la Península.

Mujeres casadas:

Ropa interior

Poco podemos decir de la ropa interior que se ve en las mujeres casadas de esta obra, salvo por la camisa interior que la samaritana nos muestra a través de la manga entreabierto de su vestido, y las calzas rojas que parecen asomar entre su zapato puntiagudo y la falda de la *gonella* que lleva.

Ropa “a cuerpo”



En la escena de la predicación a la samaritana, este mismo personaje muestra un muy buen ejemplo de gonela. Es claramente un traje plegado, elaborado probablemente en algún tipo de lana de estameña o alguna seda como el *calfrin*, de origen árabe, o el cebtí, en un color amarillento anaranjado, uno de los que más fácilmente se conseguían con los tintes de que se disponía: azafrán, agracejo o cúrcuma, entre otros. Su simbología es complicada de establecer, pues este color está a medio camino entre un *lleonat*, un amarillo y un naranja. El naranja no se menciona en la documentación pese a la gran cantidad de materias tintóreas que lo producían. El amarillo en cambio era un símbolo de la juventud la esperanza y la alegría.

Las razones por las que esta representación es digna de mención es que muestra tanto la elaboración de estas vestiduras como la forma de cierre que usaban. Una mirada detallada a la cintura de la samaritana nos hará ver que la parte donde los pliegues se estrechan más no es aquella que marca su cinturón, pues está caído. Esto es una clara muestra de que los pliegues perfectos del vestido muy probablemente se cosían en el interior de la prenda, para no depender de la fuerza de un ceñidero o cinturón, que no sólo no podía fijarse, sino que tampoco podía controlar unos pliegues que debían ser regulares y perfectos.

Por otra parte, el costado de la mujer muestra una apertura en el vestido que parece ser el cierre del mismo, atado con un cordón marrón. Una de las curiosidades que Martorell nos regala en esta obra es la de presentarnos algunas de estas figuras con descuidos respecto a la vestimenta. Si la joven doncella que vertía agua en las tinajas en la escena de las bodas de Caná muestra la cofia de tranzado caído hacia atrás por un descuido, aquí se nos muestra a la samaritana con una de las mangas abierta hasta el codo, mostrando toda la camisa interior, como si los cierres de las cuchilladas se hubieran desatado.

El atuendo además se cierra en el escote con un listón o *fresadura* de oro lisa que además parece sostener los pliegues que lo recorren. Este tipo de listón de oro también es el que forma el cierre del vestido. El cordón en la realidad también estaría elaborado con hilos de material noble como seda o lana fina.



Si pudiéramos ver este atuendo de frente, probablemente su aspecto sería este:

2017copyright©www.torredelforth.com



En el fondo de la misma representación podemos ver modelos similares de gonela en mujeres comunes, que llevan en diferentes posiciones, como por ejemplo con

las mangas levantadas, pero con el mismo escote en pico, pliegues regulares y franja doblada a pocos palmos del borde de la falda.



Es muy curioso que el pintor represente mujeres del pueblo vestidas con telas cuyas tinturas, de colores intensos y definidos, eran muy caras en aquel momento. La gama de los rojos y anaranjados, como se ha mencionado con anterioridad en este estudio, no era precisamente la más económica de conseguir, tampoco los colores oscuros o intensos como el azul oscuro que vemos en la madre del fondo, que únicamente podría ser conseguido con el tinte.

Claro está que posiblemente se trata tan sólo de una licencia del pintor, que estaba creando una obra de arte y no un testimonio de la gente de su tiempo. Pero también se puede especular sobre el hecho de que si había gente común que podía ostentar este tipo de colores sería por dos razones: o bien estaban al servicio de algún noble que les hubiera suministrado unos atuendos al nivel de la familia a la que representaban, algo común en aquel momento; o que una tela de baja calidad hubiera sido teñida con un tinte bueno, un hecho que no sería tan extraño, pues estaba contemplado en las prohibiciones que al respecto se hicieron en las leyes suntuarias.

En realidad, la estructura que muestran estas piezas parece ser la misma que la de la *gonella* de la mujer samaritana, así que es posible que nos encontremos ante el diseño base del tipo de *gonela* más común del momento, que podría tener este aspecto:

2017copyright©www.torredelforth.com



Ropa de encima

La mujer que acompaña a la joven del tocado de rollo muestra un brial rojo de mangas estrechas bajo lo que podría identificarse como una cota o *cot*. En realidad, las dos prendas que se analizan a continuación parecen serlo, no sólo por las características que muestran, sino también porque estaban claramente colocadas encima de lo que se puede identificar como un brial, que incluso muestra el reborde de las mangas de la camisa. Al ser una prenda de encima, no parece encajar en ninguna otra de las prendas que se conocían dentro de esta tipología, así que casi por eliminación podemos identificar la pieza. El rasgo diferenciador de la cota era el hecho de que los forros fueran comúnmente de piel y que rebasaran sus límites creando comúnmente bordes de piel.

El caso de esta dama coincide perfectamente en esta característica. El talle ancho pese a estar ceñido bajo el escote de forma que admitiría cinturón o ceñidero, producía que pudieran quedar plegados y abombados en la cintura. Tampoco serían acampanados, lo que los diferenciaría de los monjiles y los hábitos, pero esta última característica no puede comprobarse en la representación de Martorell.

Sí podemos entrever que la tela que está usada para la confección del *cot* de esta dama parece estar teñida con un tipo de tinte morado oscuro o incluso *burell*, en lo que probablemente es un tejido de aceituní, *verví* o paño de lana fina. Este tipo de colores eran considerados modestos, propios de mujeres “honestas”.

La forma de confección de la prenda parte de un fruncido en el escote, facilitando la creación de unos pliegues que se ven claramente ordenados, y marcados en la cintura de la prenda por algún tipo de cinta de ceñir con hebilla, pasador y cabo, elaborada en algún tipo de tela o piel tintada en negro.

En casos como éstos generalmente este tipo de piezas eran elaboradas con materiales preciosos como oro o plata. Se enumeraban entre las piezas de joyería de los inventarios, y eran consideradas como un adorno preciado. Esta pieza se muestra además elaborada a conjunto con el ribete o perfil que acaba en forma de cinta el escote fruncido de la pieza.



Las mangas de esta cota son anchas, trabajadas según la moda de los trajes plegados del momento y además se muestran, o dobladas hacia arriba para mostrar el forro, o directamente cortadas así y adornadas con una “portapisa” de piel, probablemente extensión del forro de piel interior. El tono grisáceo de la piel hace que sea identificable con la piel del petigris, la segunda piel más usada. La variedad de ardillas de bosque mediterráneo daba unas tonalidades de piel grisácea o negra que eran muy apreciadas, realmente parecidas al tono que muestra el pequeño detalle de vestuario de Martorell.

2017copyright©www.torredelforth.com



En la escena de la Multiplicación de los panes se pueden observar ver otros modelos de prendas de encima, que coinciden además con el modelo de cota anterior mente analizado, solo que con las mangas largas:



La estructura del vestido es idéntica al anteriormente analizado: ambos poseen el escote ceñido pero fruncido con pliegues que continúan prenda abajo y marcados nuevamente por otra cinta de ceñir. Esta moda muestra claramente la adhesión de la mayoría de las prendas a la moda borgoñona, pues es claramente lo que se entiende como un traje plegado a la moda de mitad de siglo. Las mangas esta vez son largas y el escote es en forma de pico y está elaborado con lo que parece el mismo material que el forro.

La tela que se muestra parece algún tipo de seda como el aceituní. El color verde es también uno de los que los documentos atestiguan como aquellos entre los más usados en la confección de cotas, junto al blanco, el azul, el azul oscuro, el *burell*, el morado, el negro y el rojo. Este color, probablemente el que se identifica en los documentos como *verde gai* (verde claro) se conseguía con tintes como la gualda o mezclas de tinte pastel con cúrcuma o azafrán.

En esta escena puede entreverse que los perfiles de piel que ostenta la prenda forman parte de un forro interior completo, pues la manga de la dama, que es mostrada entreabierta, permite ver que el mismo color continúa en el interior de la misma. Este tipo de piel marrón podría encajar con pieles como la de conejo hasta la piel de castor o nutria.

2017copyright©www.torredelforth.com



El escote en pico que muestra la prenda estuvo muy de moda durante esta época, y fue muy usado tanto por hombres como por mujeres, como bien muestra este retablo. Más adelante, hacia la década de 1470, se pondría otra vez de moda y se alargaría hasta llegar a la misma cintura. El ceñidor de cintura, una vez más, se muestra elaborado en negro y con hebilla.

Ropa de abrigo

No aparece en este retablo la representación de ninguna mujer que podamos identificar como casada cubierta con ninguna prenda de abrigo.

Si por algo destacan las representaciones de las mujeres casadas de este retablo es por los complementos que ostentan, más especialmente por sus adornos de cabeza.

Complementos:

Uno de los arreglos de cabeza más comunes que se ven en este retablo son las tocas, de corte sencillo, pero más específicamente las tocas catalanas.

La mujer casada que está junto a la doncella del tocado de rollo que se ha mencionado ostenta una toca con un adorno de tira en su centro, elemento que no se había visto antes en ningún otro retablo. Es un buen ejemplo de este tipo de adornos que eran extremadamente comunes en las camisas que, elaborados con otro tipo de tela o con algún tipo de cinta bordada, recorrían la tela blanca de impla, beatilla o *chambrais* entre otras. El adorno además se elaboraba con hilo de oro, muypreciado y usado para este tipo de adornos. La toca representa lo que se entendería como una toca tradicional, cuyo patrón sencillo correspondían a un recorte de tela en forma de círculo o rectángulo, que se colocaba tal cual sobre la cabeza ya adornada con una toca barbada o de otro estilo como en este caso.

La toca que comentamos se vería de la siguiente manera:



2017copyright©www.torredelforth.com

Hacia el fondo de la escena de la Multiplicación de los panes parece haber otro ejemplo del mismo tipo de adorno, sobre este tipo de tocas. Es probable que fuera una moda temporal, o que fuera un modelo particularmente predilecto por el pintor, en aquel momento.



Este tipo de tocas tradicionales en su versión más sencilla también se muestran en otras partes del retablo:



En ellas, pese a ser de común uso entre casadas y viudas, se ve una diferenciación en la colocación entre ambos grupos de mujeres. Las casadas parecen no querer tapar por completo sus rostros, que todavía son jóvenes y por tanto la colocación de la toca interior baja más allá de la barbilla, tapando únicamente el cuello. En cambio las mujeres viudas, con rostros claramente envejecidos en las representaciones de los retablos, parecen decantarse por las tocas barbadas, que cubren el cuello y la barbilla.

Por tanto una toca común y sencilla de mujer joven casada sería mostrada con la siguiente colocación:

2017copyright©www.torredelforth.com



La misma escena de la Multiplicación de los panes ofrece un buen número de ejemplos de lo que se entiende por tocas catalanas:



Este tipo de toca aparece en las obras a partir de 1450, siendo la obra de Martorell una de las primeras en mostrarla, junto a obras como el Milagro del Mont-Saint-Michel o el retablo de San Vicente de Sarrià, 1455-1460, ambas de Jaume Huguet, que parecía tener una especial predilección por este tocado.



Los tocados del retablo se muestran de esta manera:

2017copyright©www.torredelforth.com



Por último sólo queda mencionar el tocado que muestra la mujer samaritana. Es un alhareme morisco enrollado en la cabeza a moda de turbante, probablemente elaborado en tela blanca como la impla.



Respecto a la presencia de complementos como los zapatos, únicamente la figura de la samaritana muestra unos, encima de lo que parecen calzas rojas. Los zapatos que se muestran, elaborados en negro como los que muestran las sirvientas, parecen ser servillas.

Detalles de influencia extranjera

Dos son las influencias extranjeras que se muestran en la vestimenta de las mujeres casadas: primeramente, la influencia franco-borgoñona de los trajes plegados que venimos analizando, así como el uso de tocados moriscos como los “alharemes”. Este tipo de influencias, más específicamente los “alharemes”, llegaron a través de Catalunya, donde son mencionados por primera vez en toda la Península.

¿La ropa adecuada según legislación suntuaria?

Es curioso notar como la indumentaria de esta sección parece no romper las reglas básicas de las leyes suntuarias del momento, pues, aunque están llenas de lujo y materiales costosos, no muestran los prohibitivos tejidos de oro o complementos similares perseguidos en las legislaciones suntuarias.

Detalles propiamente autóctonos

Las tocas catalanas parecen ser tanto una muestra de moda autóctona, como un resultado de las influencias extranjeras. El tocado es de influencia italiana en la forma de la toca inferior, formando una curva baja sobre la frente.

Viudas:

El grupo de las mujeres viudas es, en casi todas las obras medievales salvo raras excepciones, un conjunto de mujeres vestidas de forma parecida a las mujeres casadas que hemos analizado hasta el momento, salvo dos o tres características propias que permiten identificarlas con una cierta facilidad.

En primer lugar, se representan como mujeres de rostro envejecido, en segundo lugar se les permite el uso del color del negro, y en tercer lugar las tocas que muestran siempre son las mismas, solo que más tapadas, barbadas, así como el uso extendido de mantos.

Si todas estas características se tienen en cuenta es relativamente sencillo identificar a las damas clasificadas dentro del grupo de las viudas.

Ropa interior

No se muestran piezas de ropa interior en las prendas que analizaremos a continuación, salvo el reborde de la camisa interior en algunos modelos como el de la Virgen Maria.

Ropa “a cuerpo”

Maria en las Bodas de Caná ostenta el clasico traje combinado con manto con el que es representada en tantas ocasiones, adaptado, como todas las prendas de este retablo, a la moda borgoñona de los trajes plegados. Este traje podría facilmente identificarse como un brial, pero un pequeño detalle de la representación parece indicar en otra dirección.

La manga de la prenda muestra a su vez una manga interior elaborada en color azul, que deja ver el reborde de lo que claramente se puede identificar como una camisa blanca. Esta manga azul corresponde claramente a lo que se identificaria como el brial interior de la Virgen, pues las camisas no se elaboraban con esos colores. Es una

combinación que concuerda con la costumbre de llevar una gran cantidad de piezas de vestir.

No puede apreciarse la forma interior del brial pero sí puede verse que la tela, de un precioso azul conseguido mediante tinte pastel, presente en tierras mediterráneas o índigo, que se traía desde Oriente.



La mujer arrodillada que puede verse en otra de las escenas, viste bajo la prenda de encima un brial, a juzgar por la longitud de la misma, que llega a cubrir por completo sus pies. Poco puede verse, pero sí se percibe que es de confección sencilla, sin grandes adornos, que parecen haber sido reservados a la ropa de encima. La tela, tintada en lo que muy probablemente se entendía por aquel entonces como color *lleonat* o incluso en oro, parece haber sido elaborada en seda. En el caso de que el pintor buscara la representación de un tejido de color *lleonat*, probablemente hubiera sido teñido con tinte de agracejos, gualda, azafranes o genista. En el caso de que fuera una tela de oro, nos encontraríamos ante una de las producciones más caras del mundo textil del siglo XV.



Ropa de encima

Ya empezando con las prendas de encima continuaremos analizando a la dama arrodillada:



Muestra lo que se puede claramente reconocer como una ropa, una prenda de encima caracterizada por llevar aperturas laterales o frontales. Esta era la característica que lo diferenciaba del monjil y del hábito. Al igual que el monjil podía ser más corto que la prenda de a cuerpo, para mostrarla, aunque esta característica es más extraña de ver. Por lo que el modelo representado en este retablo es realmente interesante.

El color negro que ostenta generalmente se obtenía gracias a la superposición de los tintes de roja con tinte azul, después de bañar la tela en un mordiente de alumbre. Los tres materiales empleados para conseguir este tipo de negro únicamente eran usados sobre telas de alta calidad, como sedas o terciopelos de seda; todo ello sumado al coste ya excesivo de los tintes empleados producía telas de un coste desorbitado. La legislación penalizaba su uso excesivo, que sin embargo era ampliamente tolerado entre las viudas, que eran envidiadas por ello, como se muestra en episodios de la novela de Curial e Güelfa. En ella se dice:

*“e jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de negre vestida.”*¹⁹⁸⁰



La pieza, por último, se ve rematada por una *fresadura* de bordados de oro que además parecen estar adornados con piedras preciosas. Este tipo de acabado tan rico es

¹⁹⁸⁰ ANÒNIM, p. 329

muy común en las representaciones de mantos ricos o piezas de ropa. La piedra que se muestra en este adorno parece tener un tono rojizo oscuro, por lo que puede identificarse con un rubí.

Si tuviéramos a la mujer de frente éste sería el aspecto de su atuendo:

2017copyright©www.torredelforth.com



En la escena de la Multiplicación de los panes la Virgen ostenta una prenda de encima que parece no encajar en ningún modelo de la tríada de hábito, monjil o ropa. Estos tres trajes se caracterizan en general por estar elaborados con cortes anchos y holgados, sin ceñidores. La ropa, que obvia esta última característica, posee oberturas claramente identificables en el frontal del vestido o en los laterales, que en esta ocasión tampoco se ven. Es por tanto muy probable que el tipo de prenda de encima que se analiza a continuación encaje en las descripciones de lo que se entenderían por *cot* o *cota*: un traje de encima parecido a la tunica, de talle ancho, que admitía cinturones y ceñideros como en la imagen.

Este tipo de prenda se caracterizaba por ir forrada con pieles, pero la representación de Martorell no muestra esa parte de la prenda. Sí puede verse claramente que su confección está hecha según la moda de los trajes plegados de mediados de siglo, característicos por los pliegues regulares marcados por algún tipo de ceñidor, que en este caso es un cinto, de confección extremadamente lujosa a base de oro y joyas, pero carente de hebilla y pasador. En la imagen se muestra atado a modo de lazo o cinta.

La tela con que está confeccionada la prenda podría ser algún tipo de lana fina de tonos rojizos o anaranjados como el *verví*, el *chalón*, o algún tipo de seda de estos tonos como el *aceituní*, o incluso creaciones en tonos anaranjados como el *cebtí*. Este tipo de tonalidades entre anaranjadas y rojizas se conseguían con tintes como el de la *laca*, procedente de las zonas del Pakistán y la India, que daba unos rojizos anaranjados intensos.

Como muchas de las producciones del momento lleva una orla de *fres* en las mangas, para cerrar la tela, elaborada en oro y engastes de piedras preciosas. Esta orla parece ir a conjunto o ser la misma que adorna el manto que muestra sobre sus hombros.



En la escena de la Crucifixión parece llevar un modelo idéntico con una colocación diferente y una tonalidad más clara.



Ropa de abrigo

María en la escena de las Bodas de Caná lleva sobre sí el clásico manto largo, propio de las representaciones de la Virgen. Está elaborado en una bella tela negra, probablemente seda, orlada con un *fres* de oro y piedras preciosas. El forro parece estar elaborado en una seda carmesí, a juzgar por el tenue color granatado que vemos tras la cota de la Virgen.



2017copyright©www.torredelforth.com



En la escena de la Crucifixión la Virgen lleva el mismo conjunto de atuendos, incluido el bello manto con las piedras preciosas. En la cota la diferencia se establece en la tonalidad de la tela, que en esta ocasión parece verdaderamente un rosa pastel.



Las piedras que adornan este tipo de *fresadura* son difíciles de apreciar y se reparten en una decoración binaria, que combina rubíes y una piedra más oscura (probablemente esmeraldas o carbunclos) grande, con un conjunto de cuatro perlas colocadas en cruz, más pequeñas. Esta combinación es toda una declaración de intenciones, no sólo por la simbología que se atribuye a cada una de estas piedras sino porque es exactamente la misma que se muestra en el manto de Jesucristo.

De todas las piedras preciosas el rubí es la más usada en las representaciones de la Virgen. Las perlas eran otro de los materiales más apreciados para la decoración. En realidad, la combinación de perlas y rubíes es muy común y se menciona con frecuencia en la literatura, en obras como *Tirant lo Blanch* y *Curial e Güelfa*.

Respecto a la tercera piedra, es oscura, con tonos o grisáceos o verdosos. Podría ser identificada o bien como una esmeralda o como un carbúnculo. Su poder para reducir la lujuria es probable que fuera un símbolo de la castidad y la santidad de la Virgen. Del carbunco, una de las piedras más apreciadas si no la que más, se decía que reunía las cualidades de todas las demás piedras.

El conjunto repetido en esta escena se mostraría de esta forma:



Este tipo de conjuntos se ven en todas las santas mujeres que están presentes en la escena del descenso de la cruz. Solo María Magdalena lleva un modelo diferente.



Complementos:

Dos son los complementos que más destacan en el grupo de las mujeres viudas: por una parte, las tocas y por otra lo que parece una singular representación de una “beca”.

Las tocas que llevan las viudas en realidad son la combinación de dos piezas: una toca interior que se enrollaba alrededor de la cabeza para tapar el cuello y en ocasiones incluso la barbilla, conformando lo que se conoce como toca barbadas, y una segunda toca común encima que caía por encima de los hombros. Generalmente se colocaba sobre las prendas de encima y por debajo de la capa, como se muestra en las figuras de las santas mujeres de la escena del Descendimiento:



La diferencia entre este tipo de tocas y las comunes es clara, la una se alargaba por encima de la barbilla y la otra no :



“Natividad de la Virgen”. Hermanos Serra, 1400, Museo Nacional de Arte de Cataluña: mujer con toca barbada y con una toca tradicional encima sujeta además por una banda de tela.

Por otra parte la mujer arrodillada lleva beca a conjunto con la ropa. La beca era una de prenda de uso generalizado, estrecha y alargada, parecida a lo que actualmente se entendería por bufanda o chal. La de la imagen en realidad se coloca como un chal, aunque esté elaborada en una tela casi transparente, probablemente impla. Lleva además en medio el adorno de una tira, una franja fina de ropa diferente, que era uno de los complementos más frecuentemente usados durante este, o unos bordados.

Detalles de influencia extranjera

El toque extranjero en este grupo social de mujeres se ve en diferentes. Por una parte, puede verse la impronta de las modas castellanas en el amplio uso de mantos, una moda que prácticamente unía todas las regiones de la Península. Por otra parte, vemos la clara y fuerte influencia franco-borgoñona que se establece en ese momento a través de la clara profusión de los trajes plegados. Se nos muestra a unas mujeres que, aunque fácilmente son reconocibles como viudas, son totalmente permeables a las modas del momento.

Los detalles autóctonos se muestran en la inclinación hacia las tocas barbadas y los colores oscuros.

¿La ropa adecuada según legislación suntuaria?

En las ropas de las viudas se puede apreciar el uso de materiales lujosos que en según la legislación suntuaria estaban vedados. El negro estaba prohibido a la gran mayoría de las mujeres, pero en el caso de este grupo social lo tenían completamente permitido dada su condición, a tal nivel que llegó a ser muestra y estandarte de la misma.

CONCLUSIONES

Este retablo es claramente una buena muestra de las modas del siglo XV. Algunas se absorben por completo, dada la fuerza con la que llegan, hasta el punto de modificar la silueta dominante de la mujer, como es el caso de los trajes plegados, y otras quedan materializadas únicamente en detalles o complementos, como las moriscas. Los trajes plegados son quizás la más notable de las influencias que pueden verse en este retablo, al nivel de dar el carácter de conjunto de la ropa que se muestra en él.

Es preponderante el vestido de pliegues pequeños en torno a un cinturón completamente horizontal, muy apretado. Los hombros se ensancharon en la mujer con pliegues que incluso se abultaron con la colocación de brahones, en algunas ocasiones, como puede intuirse en la joven que vierte agua en los odres. Este es el diseño clásico que vemos en los modelos de 1450.

Por otro lado, vemos también la influencia francesa, como los tocados de rollos cuya moda tuvo en Cataluña no solo más aceptación que los cuernos sino más duración. Así como influencias moriscas, en tocas como los “alharemes” o hasta algunos modelos de calzados. O modas propiamente castellanas como son las cofias de tranzado en las jóvenes.

Este retablo es un excelente ejemplo de cómo este tipo de modas convivían sin ningún tipo de problemas con las muestras de moda autóctonas como son las tocas catalanas. Aunque si por una cosa destaca este retablo es por que se establece como una de las primeras muestras de la moda italiana de las mangas acuchilladas. Es en definitiva una prueba de la gran permeabilidad de la cultura catalana a las nuevas tendencias, sobretodo aquellas que procedían de tierras italianas. Cataluña despuntaba del resto de la Península y marcaba el paso de la vanguardia de la moda del momento.

7.6 JAUME HUGUET. RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN DE LA CATEDRAL DE TORTOSA.



JAUME HUGUET: BREVE BIOGRAFÍA

Primeros años

Parece aceptado por los estudiosos que Jaume Huguet habría nacido en Valls (Alt Camp) hacia 1414-1415. Su padre, Antoni Huguet, murió en 1419 siendo viudo y dejó sus bienes y la custodia de sus hijos menores de edad a cargo de su hermano, el pintor Pere Huguet. Así que el artista, durante su infancia y adolescencia, fue educado por su tío y se formó profesionalmente en su taller de pintura, situado también en Valls. En 1434 parece que se habrían trasladado a Barcelona, pues se halla una primera mención en la que Jaume Huguet ya aparece como habitante de dicha ciudad.

Los años del éxito:

Jaume Huguet consiguió establecer en Barcelona un taller de pintura muy activo, en el que a partir de 1450 trabajarán diferentes aprendices. En 1455 llegará el narbonés Enric Anroch, de 17 años; en 1458 Bernat Vicenç, de Gerona, y así sucesivamente hasta siete aprendices diferentes. Entró con fuerza en el ambiente artístico de la ciudad, estableciendo relaciones con familias de artistas como los Vergós, y contactando con Antoni Dalmau. Parece ser que recién llegado a la ciudad ingresó en la cofradía de los *freners* y en ella llegó a ocupar puestos destacados.

Tanto a través de las obras conservadas como de la documentación, se constata que 1454 es el primer año de esplendor de Huguet, momento a partir del cual los encargos comienzan a aumentar en número. Pero el éxito fue en este sentido un paso atrás para el artista, según muchos historiadores, ya que la mayoría de encargos que recibió por aquel entonces procedieron de la burguesía, de los gremios y de las cofradías, a cuyas exigencias Huguet se adaptó totalmente, hasta el punto de abandonar la exploración espacial de sus primeros trabajos, de mayor innovación artística.

Jaume Huguet tuvo un éxito ampliamente reconocido y unos ingresos económicos hasta cierto punto abundantes, ya que la organización gremial de los pintores de aquel entonces, pese a estar bien estructurada, no protegía de los retrasos en los cobros, muy comunes. La liquidación se efectuaba en numerosas ocasiones de forma lenta y dilatada, retrasándose hasta décadas después de la entrega del trabajo finalizado. El taller de Huguet debía tener liquidez económica, al menos para hacer frente a estos retrasos mientras se elaboraban nuevos proyectos.

Estilo artístico, contexto y evolución:

Los primeros años de su carrera se caracterizarán por la mezcla de una cultura figurativa que no está desinformada de los avances italianos, sumada a las novedades flamencas introducidas por Lluís Dalmau. Todo ello sin dejar de lado las aportaciones de la tradición del gótico internacional, lo que lo convertirá en uno de los exponentes más creativos de la pintura catalana del momento.

El italianismo venía de una escuela y una concepción artística muy diferente a la base catalana gótica. El arte italiano se preocupaba por aquel entonces de solucionar los problemas espaciales, sobretodo a través del estudio de la perspectiva; el *cuattrocento* catalán, en cambio, todavía se envolvía en las ideas artísticas del norte de Europa,

centradas más en el ascetismo, y casi completamente al margen de los avances de la escuela italiana. El entorno verosímil a través del uso de arquitecturas decoradas con grutescos, un esquema compositivo a base de la superposición de las figuras y el trabajado carácter humanista de éstas fueron su fuerte.

El gótico internacional, que había llegado con fuerza a nuestras tierras por aquel entonces, llevaba un amplio recorrido desde principios del siglo XIV y todavía tenía ímpetu. En Cataluña y Valencia fue acogido ampliamente, incluso siendo absorbido en el mundo de la moda, distanciándose en este sentido del resto de la Península, donde era considerado como un gusto extraño o excepcional, incluso excéntrico. Representaba un reflejo del clima cortesano medieval de aquel momento, con la aristocracia y la monarquía como mayores promotores y mecenas. Fue por ello un estilo con gusto por el lujo y la opulencia.

Esta mezcla la podemos ver en las primeras obras como el retablo de la Epifanía de Vic, la tabla de la Adoración de los reyes, el retablo de San Abdón y San Senén, el frontal de la Flagelación o la tabla del Santo Entierro. Todas ellas tienen en común el brillante uso de la figura humana, tan propia de Jaume Huguet, insertada en espacios verosímiles, algo nuevo para la pintura catalana de aquel entonces. Vemos una voluntad firme de representación espacial, que queda entroncada con la tradición elaborada por Bernat Martorell y alimentada por Lluís Dalmau. En las obras más tardías y pese a los fondos dorados esta tendencia se seguirá viendo a través del trabajo de los pavimentos y del esfuerzo por colocar las figuras y los objetos de forma real en el espacio delimitado por éstos.

Huguet en este contexto se estableció como el último gran representante de las tendencias del siglo XV. Sus cuadros representan la realidad con composiciones artificiosas a base de imágenes encajadas entre sí, pero combinadas con una técnica más avanzada que las producciones de Martorell. En ello reside el gran avance de las obras más importantes del maestro.

El cambio de estilo

Las obras de su primer período, de 1454 hasta 1460, representan el mejor exponente del pintor, ya que en ellas no se muestran grandes influencias de otros estilos pese a la colaboración de los miembros del taller. El punto de inflexión en la carrera de

Jaume Huguet llegó tras la muerte de Bernat Martorell, que lo convirtió en el artista predilecto de las corporaciones gremiales y parroquiales barcelonesas.

El cambio de estilo, considerado una recesión en la línea de avance pictórico que Huguet llevaba recorrida, puede deberse a diferentes factores: por una parte, a que los encargos monumentales aumentaron en tal grado que es claramente perceptible la incapacidad de Huguet para atender a todos ellos, interviniendo pictóricamente al nivel que lo hacía antes. Obviamente este hecho era aceptado por los clientes, que eran conscientes de que la mayoría del trabajo iba a ser realizado por los miembros del taller, siendo su participación fácilmente apreciada a partir de las obras de 1470.

Por otra parte, existe un segundo e importante factor en la preeminencia del gusto de los comitentes. El más presente en la obra de Huguet es la burguesía, una clientela conservadora que no había sido permeable a las nuevas tendencias humanistas y que gustaba del uso de efectos irreales como la luminosidad del oro. Cuando nos acercamos a una de estas magníficas obras debemos entender que muestran el gusto concreto de los clientes que la encargaban. Buen ejemplo es el retablo que elaboró para la cofradía de los *freners*, en el que se le obligó a presentar dibujos detallados de cada una de las tablas antes de empezar a pintarlas.

El periodo de guerra civil

El estado general de guerra civil en Cataluña no hizo que el flujo de encargos a Huguet disminuyera; al contrario, en 1462 recibió el encargo del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio, y en 1463 contratará el retablo de San Agustín, que será uno de los más destacados de su trayectoria. En 1464, con la llegada al poder del condestable Pedro de Portugal, el pintor se relacionará estrechamente con la corte, relación que culminaría en el retablo llamado precisamente “del condestable”, encargo que además le eximirá de participar en la guerra.

Últimos años

El 1479 murió Juan II, marcando el periodo más artesanal de nuestro artista. Todavía en 1480 recibirá encargos como el retablo de San Martín de Pertegàs de Sant Celoni. A sus 70 años Jaume Huguet seguía dirigiendo el taller y recibiendo encargos, bajo la consideración de gran parte de sus conciudadanos y dentro de la tranquilidad que le permitieron las circunstancias políticas del momento. Pese a todo, algunas jóvenes

figuras ya empezaron a despuntar como su competencia directa. Sería el caso de Bartolomé Bermejo, que se disputará con él las puertas del órgano de Santa María del Mar.

En 1492 otorgó testamento, muriendo poco después, seguramente. En 1494 murió su esposa y se sabe que fue enterrada junto a él. Así pues, Jaume Huguet murió hacia los 77 años de edad, una longeva existencia en la que presencié una de las épocas más convulsas de la política de la corona catalano-aragonesa, habiendo liderado el panorama artístico durante cuarenta años y siendo considerado por muchos como un artista cumbre de la pintura gótica.¹⁹⁸¹

LA INDUMENTARIA EN EL TRÍPTICO DE LA TRANSFIGURACIÓN DE LA CATEDRAL DE TORTOSA (1466-1475)

En el momento de la elección de una de los trabajos de Jaume Huguet para proceder al análisis de la indumentaria, se ha de admitir que, al haberse conservado un número considerable de obras suyas idóneas, se plantea a priori una difícil tarea.

Toda la producción del taller de Jaume Huguet llega a un nivel de gusto por el detalle que hace las delicias de un análisis como este. Con esta base, la obra escogida debía reunir ciertas características: poseer una variedad aceptable de prendas y sobre

¹⁹⁸¹ BASSEGODA I AMIGÓ, BONAVENTURA: *Santa María de la Mar*, Fills de J. Thomas, Barcelona, 1925. VERRIÉ, FREDERIC-PAU; AINAUD, JOAN: «Una nueva obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, Barcelona, Junta de Museus, 1942. AINAUD, JUAN; GUDIOL, JOSEP: *Huguet*. AINAUD, JUAN: *Jaime Huguet*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955. GUDIOL, JOSEP: *Pintura gòtica*. DALMASES, NURIA; JOSÉ I PITARCH, ANTONI: *Història de l'art català: S. XIV-XV. L'Art Gòtic*. VENTURA I SOLÉ, DANIEL: *Jaume Huguet: artista-pintor (Valls, 1414-Barcelona, 1492)*. Edición del autor, Valls: Gràfiques Moncunill, 1984. FITÉ I LLEVOT, FRANCESC: «Jaume Huguet en el panorama de la pintura catalana del segle XV», p. 95-107. MOLINA, JOAN: «Jaume Huguet». *Jaume Huguet. 500 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993. MATA, SOFIA: «La indumentària a l'obra de Jaume Huguet», p. 98-103. YARZA LUACES, JOAQUÍN: «Jaume Huguet i el retaule dels Sants Abdó i Senén». (Terrassa) Centre d'Estudis Històrics de Terrassa, 1986- 0213-6678 Núm. 9 (nov. 1994), p. 26-38. SUREDA I PONS, JOAN: *Un cert Jaume Huguet: el capvespre d'un somni*, Lunwerg, Barcelona, 1994. MOLINA, JOAN: «De la religión de obras al gusto estético: la promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista», *Imafronte*, 12-13 (1996-1997), p. 187-206. BORONAT I TRILL, MARIA JOSEP: *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999. SALVADÓCABRÉ, NATIVITAT: *Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*, Universitat de Barcelona. Departament de Química Inorgànica, Barcelona, 2001. FERRÉ PUERTO, JOSEP: «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa* (Universitat de València) 12 (2003) p. 27-32. ALCOY, ROSA: *San Jorge y la princesa: diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*. Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 2004. MARCH I ROIG, EVA: «Jaume Huguet», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 92-121, con la bibliografía anterior.

todo establecer una continuidad clara en la línea temporal de las obras que se han ido analizando. Este último punto es el que ha imperado en la elección final. Las obras consideradas más importantes de Huguet se realizaron entre 1450-1460. La elección de una de esas obras hubiera dejado un claro vacío de ejemplos respecto a la moda del tercer cuarto del siglo XV.

En base a esta premisa, varias eran las obras posibles: el retablo de San Miguel (1455-1460), el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio (1462-1475), el retablo del condestable (1464-1465), el retablo con la Virgen y Santos (1470) y el retablo de la Transfiguración de la catedral de Tortosa (1466-1475). El retablo de san Miguel es un gran ejemplo, dada la ingente cantidad de ropa que vemos en él representada, pero la realidad es que representaría una vuelta de tuerca más a una moda que ya se ha visto en las obras de Bernat Martorell. El retablo del condestable destaca asimismo por la diversidad de prendas representadas, incluso con diseños que ya habían sido usados anteriormente. Aún así, la cronología de retablo se establece como demasiado temprana.

El retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio posee una cronología de elaboración perfecta que hubiera granjeado ejemplos de la indumentaria exactamente del ecuador de la segunda mitad de siglo. Pese a todo es una obra parca en detalles de vestuario, en la que todos los personajes femeninos llevan túnicas con tocados, difíciles de apreciar, a veces hasta escondidos en la multitud. La misma realidad puede percibirse en el retablo de la Virgen y los Santos, fechado en torno a 1470, en el que únicamente aparecen dos figuras femeninas, la Virgen y María Magdalena, ambas vestidas con mantos.

Por último, quedaba el retablo de la Transfiguración de la catedral de Tortosa, una obra atribuida a Huguet, que pese a no tener una autoría clara –los estudiosos no se ponen de acuerdo en desmentir o afirmar rotundamente la autoría de este retablo–, sí parece ser un exponente claro de la producción de su taller y que como mínimo debió ser supervisada por el artista. Situado perfectamente en los años que se adaptan a la línea cronológica de nuestro estudio, muestra con detalle una variedad aceptable de ropas que nos darán juego a la hora de enumerar los signos temporales de la moda de ese momento. Veremos en él piezas que sutilmente harán referencia a tendencias, tanto del momento como aquellas transversales a lo largo del siglo. La indumentaria en las obras de Jaume Huguet prácticamente no se había estudiado con anterioridad. Josep

Gudiol había mencionado los tejidos reproducidos en sus obras, pero de manera escasa.¹⁹⁸² Hasta que en 1993 Sofía Mata elaboró un análisis detallado al respecto.¹⁹⁸³

El retablo que nos disponemos a analizar es el reflejo de la indumentaria propia del tercer cuarto de siglo. La clientela de Huguet era de Barcelona, de ahí lo variado de su ropa. Como en muchas otras obras de arte contemporáneas, sus personajes femeninos de alcurnia muestran la moda que portaban las damas. Si bien es preciso apuntar que los nobles catalanes de la época de Jaume Huguet estaban ya en decadencia, la corte desaparecía y la realeza quedaba menguada.¹⁹⁸⁴

Huguet creció artísticamente en un momento en el que, a mediados de siglo, se seguían los cánones de moda de Borgoña, Italia y Flandes. La esbeltez de los diseños se combinaba con el alargamiento de la figura y los dobleces regulares en las cinturas. Este retablo es algo posterior a estas modas. Dichas tendencias se combinaban con complementos de carácter más autóctono como son los chapines, las crespinas, e incluso con complementos moriscos como los turbantes.

El retablo de la Transfiguración fue originalmente un encargo de Pere Ferrer, rector de Ascó, para colocarlo en la capilla de la Transfiguración de la catedral de Tortosa, aunque finalmente acabó en la del Santísimo. Este retablo se caracteriza por la valoración de los pequeños detalles como el perfecto panal de abejas y los rostros extremadamente expresivos.

Este retablo fue elaborado hacia los últimos años de la década de 1460 y los primeros de la siguiente década. Lo cual representa que fue elaborado en el momento de la llegada de las nuevas modas italianas. Las mangas acuchilladas y los vestidos de corte liso en los torsos, signos de la nueva influencia italiana, llegarán a nuestras tierras a partir de 1470 aunque algunas, como los acuchillados en las mangas, ya se vieran en tierras catalanas desde mediados de siglo, como se ha visto con anterioridad.

Como características generales básicas en este retablo no se hallarán representaciones de ropa interior ni tampoco de prendas a cuerpo. Es más, todas las damas representadas se ven unificadas por el conjunto formado por el hábito y el manto. Las diferencias entre ellas estibarán en los materiales empleados, los detalles, los colores y la joyería.

¹⁹⁸² AINAUD - GUDIOL, 1948.

¹⁹⁸³ MATA, 1993, p. 98-103.

¹⁹⁸⁴ MATA, 1993, p. 98.

Esta obra es un buen ejemplo para admirar hasta qué punto podían establecerse variaciones diferenciadas dentro de una sola tipología de prenda, llegando al extremo de que a primera vista todos los personajes representados con ella parezcan ataviados con prendas diferentes.

Doncellas:

Tres son mujeres van ataviadas como doncellas en este retablo: María Magdalena en la escena de la Crucifixión, y las santas Bárbara y Catalina, en la predela.

La figura de Maria Magdalena se nos muestra ataviada con un hábito color verde de mangas largas que no llega a arrastrar. Esta prenda se puso de muy de moda a mediados de siglo en detrimento del monjil. La posible sensación de que en el retablo que nos ocupa haya una representación arcaica de los personajes es por tanto incorrecta, pues las damas están representadas con una tipología de traje que era muy usada.

El color verde presente en esta representación puede que corresponda a la búsqueda de un color poco llamativo, común a la elaboración de este tipo de prenda, que buscaba colores discretos que no interfirieran en la imagen “honesta” que proporcionaba el atuendo. Fue usado tanto por doncellas como por mujeres de edad avanzada, sobre todo en las celebraciones más solemnes. El uso del color verde también podría expresar el cambio que el personaje de María Magdalena estaba experimentando a partir de su relación con Cristo. Ya se ha mencionado que el color verde se relacionaba simbólicamente con el cambio y el renacimiento durante la Edad Media. El cuello del hábito de Maria Magdalena es cuadrado y fruncido, un detalle que a partir de estos años comienza a ser común y que vemos en los hábitos mucho más adelante, en representaciones de Bartolomé Bermejo, ya a medio camino entre los dos siglos.



La figura de santa Bárbara de la predela lleva de nuevo un hábito en todo igual al de María Magdalena, con la salvedad de estar elaborado en tela tintada en negro, el color más “honesto” pero al mismo tiempo uno de los más ostentosos dado el coste de los tintes que debían usarse para conseguirlo, en consonancia con el estatus de princesa de la santa. El forro, además, parece reproducir una tela de oro o en su defecto una tela tintada, en lo que probablemente sería el llamado color *leonat*. En ambos casos representaría una tela realmente cara, particularmente si fuera tejido de oro, restringido por las ordenaciones al uso de los nobles, y incluso a veces restringido a éstos para que su uso fuera únicamente real.



Por último, la figura de santa Catalina está representada con similar hábito, plegado también en el cuello cuadrangular, de color verde esmeralda con forro interior en piel blanca de armiño, con su característico jaspeado negro. El hecho de que la piel del forro del hábito de la santa sea de armiño concuerda con la corona de oro que ostenta pues ambos son símbolos indiscutibles de la realeza. Siendo que no es extraño ver a santas representadas como princesas es lógico pensar que ambos materiales

apuntan a esta dirección. En realidad, dicha piel fue uno de los forros más usados en los hábitos.

El color verde de la prenda también era hasta cierto punto difícil de reproducir ya que debían mezclarse tintes amarillos con tintes azulados. En muchas ocasiones para conseguir los tonos verdes como los de este hábito, el de María Magdalena, o el manto de santa Bárbara, se usaba como amarillo base el color conseguido con el tinte de azafrán. El torvisco, así como el espino de tintas, también eran usados para conseguir este tipo de tonalidades sin mezclas.



Respecto a las piezas de abrigo de estas tres damas todas responden al diseño de mantos clásicos y básicos colocados sobre los hombros. Son los detalles los que los diferencian entre ellos. El manto de María Magdalena es rojo, probablemente tintado con roja o quermes, sin duda símbolo de tela rica que se aúna al forro en piel blanca de armiño con su pelaje jaspeado. El manto además se cierra con la característica tira elaborada en tela de oro, sin bordados, totalmente lisa. Si pudiéramos admirar a María Magdalena de pie y de frente, esta sería la imagen que tendríamos del conjunto de sus atuendos:

2017copyright©www.torredelforth.com



El manto verde de santa Bárbara también muestra una extrema riqueza, tanto a través del forro rojo, que en la realidad probablemente podría haber sido elaborado con cara seda carmesí, como por las tiras de oro con bordados que lo cierran. Un detalle que también concede espectacularidad a este manto es el broche de joyería que la santa lleva ceñido al cuello, que más adelante se comentará. El aspecto general de la santa con todo el atuendo sería el siguiente:

2017copyright©www.torredelforth.com



Por último, el manto rojo de santa Catalina se representa forrado por lo que seguramente quiere reproducir una tela de oro o de color *lleonat*, rematado con una tira de oro bordado con el siguiente aspecto general.

2017copyright©www.torredelforth.com



Se hace difícil creer que las representaciones de mantos reproduzcan telas amarillas, por la falta de fama de este tipo de tintes. En la Edad Media el amarillo resultó ser el tinte más sencillo de conseguir, y por ello fue altamente despreciado en las clases altas. Es fácil concluir que los forros amarillos que vemos en este tipo de representaciones pretenden ser una imitación de tejido de oro más que una de tejido *lleonat*.

Respecto a los peinados, las tres santas llevan los cabellos sueltos partidos por la mitad con la raya en medio. Santa Bárbara parece llevar la melena rizada con la tira de frente que ya vimos en representaciones como las de Dalmau. En realidad, el peinado de santa Bárbara no dista tanto del que llevan los ángeles del retablo de la Virgen de los *consellers*, con los que coincide incluso en la colocación de un pequeño joyel en el centro de la frente.

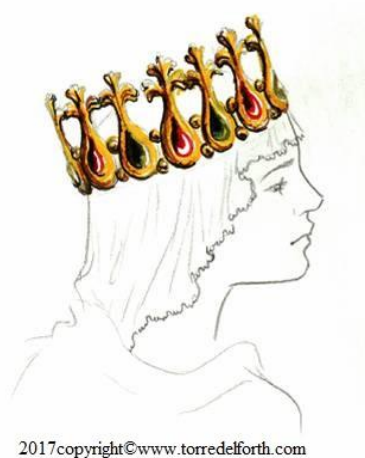
2017copyright©www.torredelforth.com



Este tipo de arreglos son el punto intermedio entre el arreglo del cabello, el tocado y la joyería. La cinta esta elaborada en seda roja, a conjunto con el forro del manto, y presenta inclusión de perlas, que eran altamente valoradas para elaborar cualquier tipo de adorno.

Una de las piezas más hermosas de este retablo es sin duda la corona de oro de santa Catalina: una muestra magnífica de las coronas que se estilaban por aquel entonces, con puntas verticales. Con ella el pintor representa el carácter regio de la santa. La corona está elaborada en oro. Se sabe que a los nobles de la época se les permitía en ocasiones excepcionales usar coronas, pero siempre y cuando éstas no fueran elaboradas en oro. Las coronas en oro siempre se reservaban a la realeza y en el siglo XV sus diseños raramente cambiaron en lo que a la estructura general se refiere.

Nótese la gran similitud de formas entre esta corona y la de la escena de la Coronación de Borrassá anteriormente mencionada:



Pese a que el presente diseño no tiene aplicaciones de joyas, la estructura de verticalidad a base de puntas triangulares, muy propiamente gótica, sí se mantendrá hasta final de siglo.

2017copyright©www.torredelforth.com



Por último, cabe mencionar el broche con el que santa Bárbara prende su manto:

2017copyright©www.torredelforth.com



Al analizar la estructura de este broche parece factible inclinarse ante la posibilidad de que sea una tira elaborada en oro con aplicaciones de piedras engastadas y una sucesión de tres joyeles idénticos. La combinación se establece entre los rubíes y probablemente el ámbar o el topacio amarillo. El rubí, una de las piedras preciosas más valoradas, se asociaba a la realeza y el topacio estaba entre aquellas piedras consideradas medicinales que se aplicaban a las heridas de la peste. Ambas piedras son mencionadas repetidamente en lapidarios y en este caso santa Bárbara es el único personaje femenino del retablo en ostentar piedras preciosas.

Se puede establecer que el estilo general del atuendo de las doncellas representadas es “modesto” moralmente hablando, pero tremendamente llamativo en lo que se refiere al lujo. Algo, por otra parte, común en la representación de la mayoría de personajes.

Los detalles procedentes de Castilla corresponden, una vez más, al imperante uso de mantos. Incluso se podrían percibir reminiscencias del uso de trajes plegados en los perfectos pliegues de los cuellos de los hábitos. Salvo estos pequeños detalles poco más muestran los atuendos de este retablo, excepto prendas que claramente realizadas con materiales prohibidos y perseguidos en todos los sentidos por la legislación suntuaria. Su insaciable repetición nos permite imaginar con facilidad a las damas de la corte vistiendo estos “modestos” trajes para festividades como las de la Santa Trinidad.

Viudas:

En este retablo, repleto de simbología, se hallan tríadas en todas partes: si se han analizado tres atuendos propios de doncellas, tres son también las figuras femeninas representadas como viudas en este retablo. Sus atuendos son tan idénticos entre sí que pueden comentarse a la vez, haciendo únicamente hincapié en las diferencias entre los materiales y como éstos establecen un claro orden de preferencia entre los personajes. Las representaciones de la indumentaria siguen además jugando de nuevo con una tríada de colores: verde, rojo y negro.

Los tres diferentes hábitos se ven en la escena central de la Crucifixión en colores rojizos, naranjas y marrones, de corte talar, como era propio del hábito. Eso sí, siempre reservando el color rojo, más rico y significativo, a María.



Las ropas de abrigo también aparecen en forma de mantos, curiosamente todos ellos forrados con tela de oro. El manto de la Virgen es de un negro absoluto e intenso, una de esas piezas fruto del buen hacer de los tintoreros italianos que desde hacía décadas habían conseguido negros sólidos. Este color sobre la Virgen suma a la simbología de nobleza y pasión del rojo el punto del negro como símbolo de honestidad y humildad.

La tira de oro fino que lleva la Virgen en el manto también es la más decorada, las de las santas mujeres que las sostienen son completamente lisas, como la de María Magdalena. Llevan mantos lisos en rojo carmesí y verde bosque. Lo que destaca también es cómo llevan colocados los mantos, tanto la Virgen como la santa mujer que está a su izquierda. Estas imágenes son muy ilustrativas de cómo las damas que llevaban este tipo de prenda jugaban con su colocación. Podían, sin necesidad de un patrón específico para ello como es el caso de la capa, colocarse para cubrir la cabeza o simplemente cayendo encima de los hombros.



Todas estas prendas en la realidad estarían elaboradas con terciopelos, sedas de alta calidad o lana fina, todas ellas variedades difíciles de representar en una pintura cuando son lisas, a diferencia de los damascos y brocados.

Otra prenda que está unificada en las tres figuras es la toca, que en algunas figuras parece ser barbada, como en la escena de la Ascensión, o en la santa mujer del manto carmesí que sostiene a María en la escena de la Crucifixión:



Estos tres atuendos tendrían el siguiente aspecto:

La Virgen aparecería de la siguiente forma:

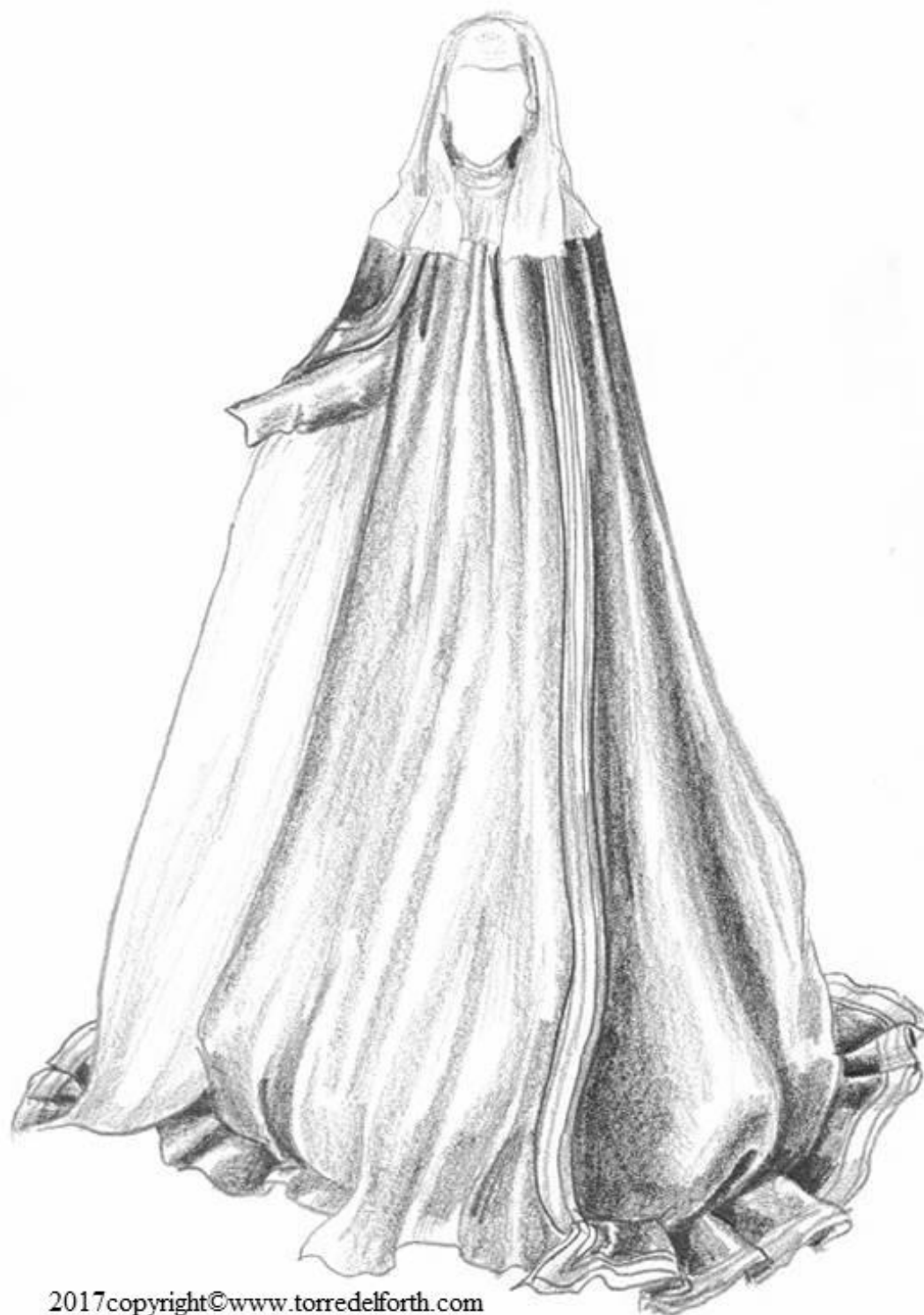


La santa mujer del manto rojo se vería de esta manera, al estar de frente:



2017copyright©www.torredelforth.com

La santa mujer del manto verde se mostraría de la siguiente manera:



2017copyright©www.torredelforth.com

Obras como la Visitación en la capilla de Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia, elaborada por Giovanni Tornabuoni alrededor de 1488, muestran que en la

moda de las mujeres viudas de edad era en esencia bastante internacional, pues tanto el manto como el tocado de las mujeres de la izquierda difieren poco de las prendas que encontramos representadas en los retablos catalanes de este momento.



A través de ejemplos como se podría afirmar fue el hecho de que las representaciones de viudas en los cuadros catalanes parezcan modestas no implica que por su edad estuvieran al margen de las novedades.

Lo que sí es cierto es que las representaciones de la Virgen a rasgos generales y en muchos cuadros del momento presentan o buscan dar un aspecto atemporal a este personaje central. Ello se consigue con ropajes no del todo acomodados a la moda del momento salvo por detalles como la forma del escote o el estilo de los bordados de el manto. Por lo tanto, será en estos detalles en los que deberemos buscar los signos del momento.

CONCLUSIONES

Se puede afirmar que el retablo de la Transfiguración muestra la moda del momento, una parte pequeña de esa moda, es decir, la de los trajes o conjuntos que eran considerados morales y modestos. Pese a que la indumentaria representada en este retablo no era la que estaba más en boga entre la clase señorial, ni considerada como la más espectacular, si eran habitual. Este tipo de trajes eran muy usados por las mujeres de más edad, no solamente de Cataluña sino también de otros lugares. En ellas los atuendos no se mostraban tan permeables a las influencias extranjeras. Quizás por esta razón empezó a ser cada vez más común entre los pintores reproducir este tipo de prendas, usadas desde principios de siglo, para otorgar un carácter atemporal, quizás lo que hoy en día llamaríamos “elegante”, a los personajes que representaban, repitiendo innumerables veces unos atuendos que con el pasar de siglo acabarían arcaizándose para ya no cambiar.

7.7 BARTOLOMÉ BERMEJO. LA PIEDAD DESPLÀ

BREVE BIOGRAFÍA

Bartolomé Cárdenas o “Bermejo” (Córdoba, hacia 1440 – Barcelona 1498 o 1500) es uno de los grandes pintores del final del siglo XV. Pese a ser uno de los artistas más interesantes del reinado de los Reyes Católicos, cabría esperar una información más completa sobre el mismo, pero parece ser que no es así. Se sabe que la denominación “Bermejo” procede de la adaptación del apellido Cárdenas (cárdeno: rojo o bermejo); también era denominado *Rubeus* (rojo). Su origen es cordobés y desarrolló su actividad profesional entre Daroca -donde se sabe que residió y casó con una rica viuda-, Zaragoza y Barcelona. Es un pintor de reconocida calidad, por ser de los más representativos de la corriente hispano-flamenca, además de ser el primero que llamó la atención del mundo más allá de las fronteras de la Península.

Aún así, su personalidad quedó completamente olvidada hasta 1905. No se dispone de información sobre el año de su nacimiento, ni dónde se formó, ni quienes fueron sus maestros, ni siquiera sobre si realmente salió de Castilla o Aragón para elaborar los encargos que se sabe hizo para lugares como Italia. Su educación flamenca, aunque no documentada, se da por segura a partir de su alta destreza y estilo, además del uso de la técnica al óleo. Su pintura parece influenciada por Roger Van der Weyden, Petrus Christus y Dirk Bouts.

La primera aparición documentada del pintor es en Valencia, donde en 1468 contrata con Antonio de Juan, señor de Tous, la elaboración del retablo de San Miguel. En Valencia habría entrado en contacto con el pintor flamenco Lluís Alimbrot, que podría haber posibilitado una estancia de Bermejo en Flandes entre 1460-1470. Posteriormente estuvo trabajando en Daroca, donde entre 1474 y 1477 realizó los retablos de Santo Domingo de Silos, una de sus obras más importantes pese a no estar finalizada, y el de Santa Engracia. Entre 1477 y 1481 residía en Zaragoza, donde colaboró con el pintor Martín Bernat. Desde allí regresó a Valencia, ciudad en donde pintaría hacia 1485 la tabla central del bellissimo retablo de la Virgen de Montserrat para

la catedral de Acqui Terme, en el Piemonte, con las tablas laterales realizadas por Roderic d'Osona.

En 1486 ya estaba establecido en Barcelona, compitiendo con Jaume Huguet para la elaboración de las puertas del órgano de Santa María del Mar. En Barcelona el canónigo Lluís Desplà i d'Oms le encargaría en 1490 la tabla de la Piedad. La última mención que tenemos del pintor data de 1495, cuando se le menciona en los archivos de la catedral de Barcelona en relación con un pago de 30 *sous* por el diseño de la escena del *Noli me tangere* para una vidriera del baptisterio, que realizaría Gil de Fontanet.

Los documentos más importantes del pintor están repartidos entre Valencia, Zaragoza, donde hay algunos de 1474 y otros de 1477, y Barcelona, donde los hay de 1490 y 1495. La información que atestigua sus contratos de trabajo no proporciona demasiada información sobre la vida personal de artista, como ya se ha apuntado. Pero retablos del tamaño del de Santa Ana muestran que el maestro necesitó de más de un ayudante para elaborarlo, es decir, que estaría al frente de un taller consolidado.

Estilo pictórico

Bermejo podría definirse como un flamenco. Su estilo sin embargo muestra una impronta claramente hispánica, con un cierto toque provinciano que hace que muchos lo comparen a pintores alemanes del Rin o la Franconia. Su técnica más usada fue el óleo. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Bermejo dominaba la nueva técnica. En 1474 ya empleaba a la perfección la técnica de las veladuras y se empeñaba en la búsqueda de la perfección naturalista a través de los estudios al natural.

Pese a que muchas de sus obras muestran incorrecciones anatómicas sí puede ser definido como un gran retratista, muy dinámico, tanto en el movimiento de los personajes como en la composición. Su cromatismo es extremadamente potente, y muestra que domina las combinaciones de colores a la perfección.

Su estilo fue evolucionando. Buena muestra de ello son obras como la *Piedad Desplà*, la que ocupará el siguiente análisis, que muestra al Bermejo más moderno, con una exploración de líneas visuales y psicológicas propias ya del Renacimiento.¹⁹⁸⁵

¹⁹⁸⁵ TORMO Y MONZÓ, Elías: *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*, s.n., Madrid, 1926. POST, CHANDLER R: *The Hispano-Flemish Style in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. V)*, Harvard University Press, Cambridge, 1933. YOUNG, ERIC: *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-flemish Master*, Elek, Londres, 1975. ZUERAS TORRENS, FRANCISCO: *Bartolomé Bermejo: el pintor nómada*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983. GUDIOL RICART, JOSEP; ALCOLEA BLANCH; SANTIAGO: *La pintura gótica catalana*. VV.AA: *Reyes y mecenas: los Reyes*

ANÁLISIS DE LA OBRA

De entre todas las obras que se podrían haber analizado tres eran las que destacaban como unas interesantes fuentes de información sobre vestimenta: la Resurrección de Cristo, elaborada en 1475, el retablo de la Virgen de Montserrat realizado en torno a 1485, o la Piedad Desplá, datada en 1490.

En general son escasas las representaciones femeninas en los cuadros de Bermejo. No pueden apreciarse en estas obras las cantidades ingentes de atuendos y prendas que se hallan en otras. Una o dos figuras, tres a lo sumo. La Resurrección de Cristo parecía una buena opción, pues, aunque las representaciones en primer plano son únicamente masculinas, sí se observan tres interesantes figuras al fondo con tres atuendos completamente diferentes. La cronología, sin embargo, ya venía cubierta por la última obra analizada y el análisis reclamaba una obra que cerrara el círculo de las muestras del siglo.

El retablo de la Virgen de Montserrat representa una muy buena opción desde el punto de vista del análisis de indumentaria pues la protagonista, la Virgen, hace gala de unos ropajes realmente exquisitos y detallados.



Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 530. BERG-SOBRE, JUDITH: *Bartolomé de Cárdenas, "el Bermejo", pintor errante en la Corona de Aragón*. International Scholarship Publications, San Francisco /Londres / Bethesda / Maryland 1998. NAVARRO, MARIANO: *La luz y las sombras en la pintura española*, Espasa Calpe, Madrid, 1999. VV.AA: *La pintura gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2003. BERG-SOBRE, Judith. "Bartolomé Cárdenas el Bermejo", en *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 212-220, con la bibliografía anterior.

LEÓN VILLAVERDE, ANTONIO: *Bartolomé Bermejo y el reino de Valencia*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2006.

Sin embargo, tiene en su contra el no corresponder a los últimos años del siglo. La *Piedad Desplà*, en cambio, es una obra que muestra claramente la tendencia que tomará la moda de finales de siglo, así como las representaciones de personajes bíblicos como la Virgen. Además, se adapta a la necesidad de analizar ejemplos cronológicamente tardíos, pues fue elaborada entrando la última década del siglo. La opción más interesante de todas es esta obra por tener como protagonista una viuda, pues este estado de la mujer en la mayoría de los retablos es mostrado o escasamente o con pobres atuendos. No es el caso en esta obra, a tal nivel que podemos tomarla como una representación real de la riqueza que probablemente ostentarían las nobles de más edad en aquel momento.



Por lo tanto, el único conjunto que se puede analizar en esta obra de arte es el atuendo de la Virgen que tan detalladamente se presenta. Su representación no muestra ningún tipo de ropa interior, ni siquiera de prenda a cuerpo, pero sí un magnífico hábito adaptado a la moda del momento. El hábito representaba por antonomasia la prenda casta y moral de la mujer, por ello desde los cuadros de principios de siglo sería la prenda favorita para la representación de la Virgen. El hábito era largo y cerrado, con mucho vuelo y con el único detalle de llevar el cuello fruncido. La simbología de esta prenda además es doble, pues también era la favorita para el luto.

La Virgen sostiene en sus brazos el cuerpo de Cristo exánime, por tanto, el símbolo de luto y desconsuelo encajan en el uso de la prenda, al igual que el color en el que está confeccionada. El cuello cuadrado en los vestidos femeninos, en concreto en los hábitos, ya se había dado en años anteriores, aunque en esta década del final del

siglo se pondrían definitivamente de moda. Los cuellos cuadrados en las vestiduras, ya fueran de encima como el hábito de esta representación o a cuerpo como los briales, desbancarían la moda de los cuellos en pico que venían llevándose desde la década de 1470.



En detalles como éste puede percibirse la influencia del momento histórico, en una prenda que a rasgos generales se mantiene igual a lo largo de todo el siglo. El cuello y las mangas son el punto en el que la prenda muestra su forro interior. Prendas tan acampanadas como esta estaban habitualmente forradas por completo en su interior para que sirvieran de abrigo. Este tipo de forros, que estaban vetados en las piezas de indumentarias pensadas para estrecharse con cintos, se usaban ampliamente en hábitos como éste. La tela con la que está elaborado está tintada de color marrón, un detalle realmente fascinante en un análisis como el presente pues no se mencionan telas, mucho menos telas de calidad, tintadas con este tipo de color, que parece inexistente en los inventarios. Esto únicamente da opción a que el hábito de la Virgen sea identificado con telas de lana como la *bruneta*, que se elaboraban en todos los colores posibles, especialmente negros y oscuros, aunque nunca se mencionen marrones. También podríamos identificar en esta representación con la lana de *burriel*, de uso muy común para lutos y entre las viudas, siendo una tela incluso mencionada de forma favorable en este sentido en *Tirant lo Blanc*. Era valorada porque al no teñirse se mostraba en colores marrones o crudos y por tanto debe ser la mejor candidata para esta representación.

La piel que muestran los rebordes es de color blanco y sin ningún tipo de detalle en negro. Podría ser identificada con dos tipos de pieles: o la del hurón, en su versión blanca, o la de la liebre blanca de invierno. La opción más realista es la identificación del forro de la Virgen con la piel de liebre blanca, pues la de hurón únicamente se menciona una vez en los inventarios catalanes, según Marangues. La piel de liebre blanca, pese a su coste económico, fue muy común en tierras catalanas, y extremadamente accesible, siendo comúnmente usada incluso por la familia real.

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

Otro de los elementos a destacar del conjunto de la Virgen en su aparatoso manto. La familia de los mantos fue la que mayor prestigio tuvo durante la Edad Media a la hora de dar abrigo tanto a nobles como a plebeyos. Se usó más extensamente en su versión larga en Castilla, llegando a ser uno de los puntos definitorios de la moda propia de aquellas tierras, junto a chapines y verdugos. Por proximidad también se llevaron en tierras catalanas, aunque las gentes de la corona de Aragón generalmente se decantaron en muchas ocasiones por los mantos cortos. La moda de los mantos cortos, y quizás también por la mayor dignidad que conferían los mantos largos, no se ha detectado en ninguna obra aplicada a personajes de relevancia como la Virgen. Los mantos largos fueron unas de las prendas básicas del momento en tierras peninsulares, que además apenas varió a lo largo de todo el siglo XV, como puede percibirse en el desarrollo de esta investigación.

El manto en esta ocasión está elaborado con una tela negra, probablemente algún tipo de seda de calidad como el *aceituní*, el *cebtí* o el raso. El color negro, que en más de una ocasión puede llevar a engaño a este respecto, puede dar impresión de pobreza o de discreción, y, sin embargo, como ya se ha indicado anteriormente, era un color sinónimo de lujo durante el siglo XV. Siendo el color favorito de penitencias y duelos, sinónimo de modestia, templanza, humildad y a la vez de dignidad, en sus versiones más saturadas e intensas como las de este retablo era en realidad un artículo de lujo, a causa de los caros tintes necesarios para llegar a conseguir semejante brillo y saturación.

Por tanto, por muy sobrio y sencillo que pueda parecer este manto desde el punto de vista actual, muchas damas y jóvenes doncellas lo hubieran llevado gustosas.

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

Pese a las pocas menciones documentales sabemos que el verde fue ampliamente usado, siendo el favorito de algunas reinas, pese a las pocas materias tintóreas que se encuentran para reproducirlo sobre una tela. Un tejido con estas características podría haber sido elaborado en lana, como el paño florentino de gran calidad, característico por su color verde, o en sedas diversas. A juzgar por el brillo tenue pero presente de la representación es probable que el pintor haya querido representar en esta ocasión algún tipo de seda de raso verde o aceituní.

En realidad, lo que convierte este manto en una representación excepcional de la moda del momento son sus acabados en oro, pues las decoraciones de bordados en los bordes de la prenda están elaboradas a base de lo que claramente parecen letras moriscas. Este tipo de decoraciones son una de las características principales de la influencia árabe en la forma de vestir cristiana de esta zona de Europa. La fascinación cristiana por el lujo y esplendor de la cultura árabe del momento se veía plasmada en detalles como la inclusión de este tipo de bordados o de telas con letras árabes, que se llevaban pese a no entender en absoluto aquello que se decía en las palabras que formaban, incluso parece que acabaron por ser meras imitaciones del alfabeto árabe, sin sentido ni ilación.¹⁹⁸⁶

Pese a que se tiene constancia del uso habitual de este tipo de letras, es realmente chocante ver esta moda tan característicamente musulmana adornando uno de los mayores símbolos del cristianismo, la Virgen María. Esta es la primera representación de este tipo de la que se dispone hasta el momento, por ello convierte

¹⁹⁸⁶ Pese a que esta conducta pueda parecer ilógica, en la actualidad tenemos ejemplos iguales cuando prestamos atención a las camisetas con mensajes escritos en inglés, llevadas por adolescentes y adultos del país que no entienden en absoluto ni el idioma, ni lo que llevan escrito.

este cuadro en una pieza extremadamente excepcional y curiosa mas allá del punto de vista artístico. ¿Tan aceptadas estaban las modas moriscas, que no escandalizaba a los feligreses que se decorara de este modo la indumentaria de la Virgen? Muy probablemente.

Finalmente queda comentar la bellísima toca que adorna la cabeza de María. Probablemente está elaborada con cendal o impla. El cendal era un tejido literalmente transparente, altamente valorado por esta calidad y porque se elaboraba con seda o lino, sin embargo, era comúnmente teñido en rojo, lo que hace suponer que la tela del tocado de la virgen sea de impla. La impla es un tipo de tejido, que al igual que el cendal, destacaba por su transparencia absoluta. Pese a sus pocas menciones se sabe que era muy usado para elaborar alcandoras, velos y gorgueras, sin especificar ningún tinte en especial. Probablemente esta fina y delicada tela que recubre las facciones entristecidas de la Virgen en el retablo se trate de una impla de alta calidad.

Si se examina el conjunto de estas prendas, las muestras de moda autóctonas no son llamativas, pues tampoco se observa ningún detalle particularmente catalán. Sí destaca por mostrar a una mujer viuda con las prendas de más común uso en la península, en una época en la que la moda tanto de Castilla como de Cataluña empezaba a verse en cierto modo unificada en relación al nuevo panorama político. Prendas como el manto de la Virgen o el hábito que lleva son tan características de la zona como de su personaje.

Esta pintura es un buen ejemplo para mostrar hasta qué punto las prendas de la Virgen en las representaciones llegaron a convertirse en arquetipos inamovibles. La Edad Media en general se caracterizó por presentar a los personajes bíblicos representados a la moda del momento, esta característica es habitual en el siglo XV, pues se trataba de ropas comunes en aquel momento. Con el cambio de la moda que traerá el nuevo siglo, este nuevo tipo de representaciones no se adaptará a los personajes bíblicos. Se habían acostumbrado de tal manera a representar a la Virgen con la combinación de hábito y manto, que ya durante el siglo XV se vetó el paso a su representación con otro tipo de ropas que eran también muy llevadas. Quedando así progresivamente estandarizada y arcaizada en lo que se refiere a vestimenta la imagen de la Virgen.

CONCLUSIÓN

Este último análisis puede entenderse como un buen ejemplo de lo extenso y preciso que puede llegar a ser el estudio de una sola figura de indumentaria. La lista de detalles que pueden extraerse de tan solo uno de los personajes ejemplificados en cada retablo es realmente fascinante y reveladora. La Virgen de la *Piedad Desplà* se establece como un perfecto ejemplo de cómo un atuendo aparentemente discreto y sencillo puede dar mucho juego dentro de un comentario social, psicológico, simbólico, incluso histórico.



8. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado aspectos muy diversos, fruto de la investigación llevada a cabo a lo largo de seis años que difícilmente pueden resumirse a modo de conclusión. Pese a todo, a continuación, se muestran los resultados generales de este estudio: un resumen de las respuestas a las preguntas inicialmente planteadas en la introducción y las dudas que han surgido a lo largo de todo el proceso.

Una de las primeras deducciones de este trabajo es que no siempre son historiadores del arte los que tratan el tema de la indumentaria. En su gran mayoría, además, por qué no decirlo, son mujeres las que ocupan las investigaciones sobre el tema. De ello se puede deducir que el estudio de la indumentaria no goza de popularidad entre los historiadores del arte –o al menos no se tiene todavía el concepto de que sea esencial–, pues parece un tema relegado a la “sensibilidad femenina”, ya que los nombres masculinos que lo ocupan son prácticamente inexistentes.

Pero la realidad de la cuestión que hemos llevado a cabo reitera la idea expuesta por Carmen Bernis en uno de sus artículos:

“Las posibilidades de los estudios de indumentaria como disciplina auxiliar de la historia del arte apenas han sido explotadas”.¹⁹⁸⁷

La falta de un estudio detallado es algo que todos los investigadores que han analizado el tema apuntan en sus publicaciones, desde Sofía Mata en el primer párrafo de su artículo,¹⁹⁸⁸ hasta Cristina Borau en la bibliografía final de su libro.¹⁹⁸⁹ Obviamente sí existen estudios detallados en lo que refiere a los diferentes temas de la indumentaria, pero lo que aquí notamos es la falta de una visión general, detallada en lo necesario, y sistemática, que unifique las diferentes informaciones que se tienen.

La característica principal del estado de la cuestión de la historia de la indumentaria catalana, no es tanto un cúmulo de discusiones académicas, sino una acumulación de vacíos de investigación que esperan a ser llenados. Dichos vacíos se han ido anotando a lo largo del texto, y todos ellos nos llevan a una falta de carácter mayor,

¹⁹⁸⁷ BERNIS, 1957, p. 199.

¹⁹⁸⁸ MATA, 1993, p. 98.

¹⁹⁸⁹ BORAU, 1992, p. 64.

que el lector ya habrá notado: la evidente necesidad de un estudio general y riguroso que consiga ser una obra de consulta.

El siglo XV catalán es, desde el punto de vista histórico, fascinante, pues retrata el final de toda una época, y con ello el fin de su forma de pensar. El siglo XV muestra una Edad Media catalana que entra en crisis en muchos aspectos, desde el económico hasta el monárquico, y las ansias de cambio al respecto serán mostradas también en el surgimiento de lo que entendemos por “moda”.

El estudio del grupo social que ocupa esta investigación, la nobleza, ofrece ciertas características básicas que en rasgos generales claramente influyó en aquello que se buscaba en la indumentaria. En general, los nobles se distinguieron por su soberbia y la búsqueda de promoción del propio linaje a través de la intervención en la política y de su influencia en la corona. Sus vidas transcurrieron en medio del ejercicio de la guerra, de la caza, de los juegos y las fiestas, todo ello envuelto en el lujo, la ostentación y la supuesta búsqueda de los valores caballerescos.

Se establecen como un grupo social muy especial y muy delimitado, que no por ser económicamente más pudiente disponía de una existencia más sencilla, ya que debía responder a una presión de grupo muy fuerte y unas expectativas muy altas. Puede dar una imagen aparentemente de sociedad esplendorosa, sin embargo tuvo sus sombras como el uso de las mujeres como objeto y moneda de intercambio familiar.¹⁹⁹⁰

Dentro de este grupo la mujer que nos muestran los moralistas no se adapta a lo que fue en realidad. Las mujeres de la nobleza medieval eran más independientes de sus maridos de lo que los moralistas hubieran considerado adecuado, quizás de ahí venía la insistencia de sus recomendaciones. Por otra parte, la mujer se movía en un ambiente en el que también estaba a merced de la suerte de encontrar un esposo que no le deseara ningún mal, pues en caso contrario, nadie la ayudaría.

Las damas medievales hubieron de conseguir, como en todas las épocas, un equilibrio constante entre lo que hacían, lo que realmente se esperaba de ellas y lo que la sociedad opinaba al respecto. Este forcejeo perenne por la libertad se vio favorecido por la moda, un canal donde la rebeldía podía escapar y hasta cierto punto ser expresada. Por lo que los moralistas no dudaban en dedicar capítulos enteros en sus libros a la “noble” tarea de dictar a las mujeres cómo debían vestir.

¹⁹⁹⁰ YARZA, 2003, p. 16.

Al respecto parece que la desobediencia siempre estuvo a la orden del día y con ello quizás aquellos bellos pájaros enjaulados en castillos tuvieran ocasión de escaparse de las convenciones de una sociedad cuya moda avanzaba más rápido que la moralidad. Al fin y al cabo, como en todas las épocas.

La lista de prendas y complementos que usaron a este respecto es amplia y larga. Como se ha podido analizar en los glosarios facilitados la evolución de sus formas era, pese a la incredulidad de muchos, tan rápida y veloz como en la actualidad. Estas damas, necesitadas de nuevas prendas cada poco tiempo, devoraban literalmente materiales lujosos importados desde los lugares más lejanos, pese a la crisis económica extendida de la que se habla en diversas investigaciones de historia, y que habría originado la guerra civil catalana. No será este trabajo el lugar en el que se dará una opinión al respecto. Únicamente se arroja luz sobre la realidad de la Cataluña del siglo, con Barcelona como uno de los centros destacados del momento.

El comercio catalán se abasteció sin problemas de las preciadas telas lujosas que estaban tan de moda en aquel momento entre la clase noble. Las relaciones comerciales también fueron fruto de conexiones muy bien asentadas con lugares lejanos, de donde procedían esas preciadas materias primas.

La industria textil catalana se movió en un contexto en el que los mercados septentrionales de Francia y Flandes se vieron sustituidos gradualmente por el inglés. Al mismo tiempo el ascenso de los paños italianos se fue haciendo cada vez más potente, hasta imponerse a finales de siglo, junto con el despegue de la industria valenciana. En ese contexto la industria urbana catalana hubo de mejorar y adaptarse a unos nuevos cambios producidos por las innovaciones técnicas y los cambios de la moda. Los tejidos adquirieron progresivamente unas nuevas hechuras y unos nuevos colores, cambiando al mismo ritmo que las formas de las prendas e influyendo en las modas fuertemente como en el caso de la preponderancia de las producciones italianas.

Es curioso percibir cómo se pudo producir una fiebre de adquisición de ciertos productos, como fueron los tejidos de color negro que tan ampliamente afectaron a los diseños del momento. Al comprender este tipo de detalles se percibe la importancia de realizar un estudio multidisciplinar en el que ni siquiera el estudio de los tintes y su producción puedan dejarse de lado.

Era un mundo en el que desde la joyería hasta la elección de los colores suponía una posición simbólica, un mensaje enviado a aquel que miraba, que para nada se

dejaba al azar. Todos y cada uno de los detalles tenía una psicología implícita, desde la longitud de las colas hasta la búsqueda de altura y de ostentación.

De los escritos moralistas fácilmente puede extraerse el tipo de ideas que muestran la moda de un modo semejante a la actualidad: una fuente de trasgresión social y fruto de críticas por parte de las mentes más conservadoras. Las ideas de los moralistas son una fuente documental inigualable, tanto por su capacidad de plasmar la sociedad del momento como por la ingente cantidad de información sobre indumentaria que a través de ello nos brindan.

Una joven actual que juega a cruzar los límites o acercarse a ellos, a través de prendas que podrían escandalizar a más de uno y que son aceptadas por otros, en realidad no va más allá de lo que una joven doncella del siglo XV hacía también en su contexto y al nivel de la moda que le tocó vivir. En definitiva, la actitud respecto a la moda no ha cambiado desde aquel entonces. Pongamos por ejemplo la moda actual de dejar ver la ropa interior a través de “tops” o camisas semitransparentes, ¿no es en definitiva la misma actitud irreverente que se mostró en el siglo XV en la moda de enseñar la camisa interior, la prenda más íntima, a través de los acuchillados? Cuando en la actualidad vemos a adolescentes llevando camisetas con mensajes en inglés que probablemente ni siquiera comprenden, ¿no estamos ante la misma actitud que mostraban las damas catalanas cuando adornaban su ropa con guarniciones de letras moriscas en árabe que tampoco comprendían? Encontramos aquí la misma actitud transgresora mostrada en contextos y momentos distintos.

Las leyes suntuarias poco pudieron hacer. La moda del lujo y el prestigio no consiguió erradicarse, la sed de novedades y frivolidades siempre acompañaron a los nobles. El individuo ganó con ello el derecho al estilo personal, con el que podía permitirse sobresalir con audacia y originalidad, con buen gusto, en definitiva. A partir de entonces la nobleza de atuendo siempre buscaría igualarse a la nobleza de espada, entrando en un bucle de imitación/diferenciación que todavía hoy vemos y que es el detonante de las nuevas tendencias.¹⁹⁹¹

Del análisis de las obras de arte del siglo XV que se ha hecho pueden extraerse diferentes conclusiones, todas ellas extremadamente relevantes para el estudio de la indumentaria medieval. En la mayoría de las representaciones que se han analizado la moda del momento se expresa fielmente, aunque no en todas las obras de arte. Hay

¹⁹⁹¹ LIPOVETSKY, 1998, p. 59.

ocasiones en las que el artista deja en segundo plano la representación fiel para crear una obra donde lo que prima es la solución artística adecuada, como es el caso de Pere Joan.

Por otra parte, también se ha visto que se debe ser cauteloso con las representaciones de los personajes principales, como vírgenes y santas, pues, aunque sí son muestra de la moda del momento, el modelo de prenda que muestra su indumentaria está bastante estandarizado. Es decir, la Virgen María llevará sus mantos y briales a la moda del momento, pero muy difícilmente la veremos en cualquier representación con una tipología de prenda que se salga del brial, el hábito y el manto. En este sentido, estos personajes pueden tomarse como referencias de la evolución de la moda, pero no como una muestra del amplio abanico de posibilidades que esta ofrecía, pues había opción a muchas más prendas de las que en este sentido se muestran.

Este tipo de moda más variada, libre y original, se verá plasmada en personajes colaterales de los retablos, que, por no tener nombre, tampoco están estandarizados. Será en ellos en los que realmente veremos no sólo la evolución más adelantada de ciertos modelos sino la introducción de nuevas tendencias. Y es que si en una cosa destaca la moda de la catalana del siglo XV es en estar a la vanguardia de la introducción de modelos extranjeros con mucha anterioridad a su aceptación en tierras castellanas. El análisis progresivo de las siete obras de arte que se han mostrado lo demuestra.

Cataluña había impuesto sus modas al resto del Mediterráneo durante el siglo XIV, y era distinguida claramente, pues si Muratori identificó a unos embajadores venecianos que se presentaron a ataviados “a la catalana” en la corte de Verona es que claramente existían unos rasgos propios diferenciadores.

Estos rasgos se plasmaron en dos tendencias: por una parte, una clara permeabilidad a modelos italianos que otros reinos de la Península no mostraron, y por otra, la creación de modelos propios y exclusivos, como las tocas catalanas o los *mantonets*, entre muchos otros. Como ha podido verse todas estas particularidades regionales convivieron sin problemas con las tendencias imperantes de modas extranjeras del momento. Llegadas de lugares como las cortes francesas, borgoñonas, castellanas o incluso de las zonas musulmanas, se combinaron con las particularidades territoriales, creando la imagen que diferenciaba al pueblo catalán del momento.

Todas estas modas son mostradas con fidelidad en las representaciones artísticas del siglo. Pese a todo puede asegurarse que en el siglo XV es el último en el que la pintura religiosa será el reflejo de la indumentaria del momento, pues con el pasar de los años esta estandarización de la que se ha venido hablando no sólo se agudizará, sino que además llegará a arcaizarse, creando unos modelos fijos. A partir del siglo XVI deberemos buscar los retratos civiles para hacernos una idea de la moda real del momento.

Con el cambio de siglo, y el surgimiento del imperio español, basado en el poder sobre el Nuevo Mundo y las riquezas que de él se absorbieron, se creó una nueva tendencia en el continente: la moda española, que desde su corte impondrá la elegancia del negro a la Europa del XVI y parte del XVII. Asistimos así pues a un giro de circunstancias tan chocante como sorprendente, que sólo tarda ciento cincuenta años en darse, convirtiendo este momento en un apasionante foco de estudio que merece nuestra atención.

El análisis de la indumentaria señorial femenina en el siglo XV que se ha realizado en este trabajo aporta, además, la novedad de incluir un detallado estudio de las prendas a través de dibujos de nueva creación, que no sólo suma una característica creativa y original a una investigación académica, sino que convierte este estudio en algo accesible a todo tipo de personas.

En resumen, y después de la cantidad de estudios analizados, se puede deducir que la importancia de la historia de la indumentaria es evidente: ayuda no sólo a darnos cuenta de realidad visual de una época, la de la realidad vista en las calles, sino que también permite la datación de las obras de arte. Quizás un historiador de la moda no podrá fechar un cuadro de forma exacta, pero si podrá establecer una datación a “partir de” gracias a la indumentaria, pues la aparición de modelos está claramente delimitada en las diferentes décadas del siglo, como se ha podido ver en la sección de la evolución de la moda.

Aimée Fontaine, directora de *Les Musées de Paris*, quizás consciente de que todos valoramos por inercia aquellas culturas cuyas reminiscencias podemos ver en la actualidad, dedica la última sección del libro *Sous l'Empire des Crinolines*¹⁹⁹² a elaborar un repaso de la actualidad de las pasarelas para mostrar al lector las reminiscencias actuales de la moda estudiada en su investigación.¹⁹⁹³



La moda, también como el arte, bebe de sí misma. Dolce & Gabbana llenó sus tiendas en la colección otoño e invierno 2012-2013 con un fastuoso homenaje a la moda de los siglos XV y XVI. Esta colección, cuyas imágenes acompañan esta conclusión a modo de cierre, sería la primera de muchas. Los diseñadores actuales continúan mirando hacia atrás para elaborar muchas de sus creaciones: todas ellas homenaje a esas modas

¹⁹⁹² FONTAINE, AIMEE.- *Sous l'Empire des Crinolines*. Paris Musées, Paris, 2008. p. 206-209.

¹⁹⁹³ <http://www.inthemedievalmiddle.com/2014/04/get-out-your-dolce-gabbana-rogues.html>

del pasado que convirtieron las prendas en objetos de arte cotidianos, objetos bellos, pero sobretodo objetos dulcemente banales.

El presente proyecto, fascinante objeto de trabajo para el investigador atento, es una respuesta a los interrogantes inicialmente planteados, pero también un homenaje a la riqueza y complejidad de la moda catalana, que consigue despistarnos es ocasiones con su variedad. La moda, igual que el arte, es la misma, cambian los símbolos, las formas y maneras de expresarlos, las cantidades de material, las técnicas, pero en definitiva es la misma muestra y reflejo del ser humano y de los símbolos de su tiempo.

Un ente artístico en sí mismo, con una evolución propia que es reflejo de las épocas, de las ideas y de los gustos, incluso de las evoluciones políticas y de los cambios de poder y actitudes que ha permanecido hasta la actualidad. Un dulce juego entre la tendencia a vestirse y la de desvestirse. Una forma de expresar quienes somos y quienes deseamos ser. Un lugar para el lujo, la sociedad, la espiritualidad, incluso la filosofía. ¿Nos dejaremos llevar por su sensualidad como lo hicieron las sociedades nobles del pasado?

9. BIBLIOGRAFIA

A

- Actes municipals 1369 - 1374-75.* (Vol 3, Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1984.
- Actes municipals 1378-79 - 1383-84.* (Vol 4, Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1985.
- Actes municipals 1388-89 - 1393-950.* (Vol 7, Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona.) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1988
- Actes municipals 1397-99 - 1399-1400.* (Vol 8, Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona.) Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1991.
- AGUELO, JORDI; HUERTAS, JOSEFA: "Les polseres de vidre del convent de Santa Caterina", Recurso on-line consultado el 11/05/2017:
museuhistoria.bcn.cat/sites/default/files/polseres.pdf
- AINAUD, JOAN.; VERRIÉ, FREDERIC-PAU: *La Pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, [1942] [estudio inédito] cap. XXXV.
- AINAUD, JOAN: "Tabla de la Resurrección procedente de Santes Creus", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona), vol. IV-3 y 4, (julio-octubre de 1946) p. 499-505.
- AINAUD, JOAN; GUDIOL, JOSEP; VERRIÉ, FREDERIC-PAU: *La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, (Catálogo monumental de España, 2 vols.).
- AINAUD, JOAN: "Tablas inéditas de Joan Mates", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona) (1948), p. 341-344.
- AINAUD, JOAN; GUDIOL, JOSEP: *Huguet*. Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1948.
- AINAUD, JOAN: *Jaime Huguet*, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1955.
- AINAUD, JOAN: "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 1955, p. 5-28.
- AINAUD, JOAN: *Pittura spagnola. Dal periodo romanico a «El Greco»*, vol I, Istituto Arti Grafiche, Bèrgamo, 1964.
- AINAUD, JOAN: *Donació Fontana*, Barcelona, 1976.
- AINAUD, JOAN: "Joan Mates. San Miguel vencedor de los demonios", *Obras singulares*, Barcelona, 1990.
- AINAUD, JOAN: *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*. ed. Albert Skira, Genève, ed. Carroggio, Barcelona 1990.
- AINAUD, JOAN: "Les Arts", en GIUNTA, F.; RIQUER, M. De; SANS, J. M. (Eds.), *Els catalans a Sicília*, Barcelona, 1992, p. 129-140.
- ALBIZUA HUARTE, ENRIQUETA: "El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia", en *Breve historia del traje y la moda* (dir. James Laver) ed. Càtedra, Madrid, 2003 p. 305-316.
- ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO: "Entorn de tres retaules de Lluís Borrassà", em *Miscel·lània. Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, ed. MNAC / Abadia de Montserrat, 1999, p. 395-406.

- ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO: "Un element més del retaule: les Santes Màrtirs d'un compartiment de la predel·la", en *La Guàrdia dels Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*, Cossetània edicions, Valls, 2004.
- ALCOY, ROSA: "Fragments del retaule de Santes Creus: Nativitat, Sant Joan Evangelista i Resurrecció", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 256-260.
- ALCOY, ROSA: "Joan Mates. Sant Sebastià i Calvari de la Pia Almoïna", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, p. 267-269.
- ALCOY, ROSA: "Retablo de Santiago el Mayor", dins *Santiago, Camino de Europa* (catàleg de la exposició), Santiago de Compostela, 1993, p. 502-503.
- ALCOY, ROSA: "Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval* (Barcelona), vol. VIII-1995 (1996) p. 179-213.
- ALCOY, ROSA: "Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l'entorn del gran retaule gòtic de Santes Creus", *Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus* (Santes Creus) vols. XV-XVI (1992-1993) (1996) p. 65-98.
- ALCOY, ROSA: "Natividad, San Juan Evangelista, Resurrección", en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Barcelona, 1997, p. 145-148.
- ALCOY, ROSA: "Joan Mates. San Sebastián y Calvario de la Pía Almoïna", en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 155-157.
- ALCOY, ROSA; MIRET, MONTSERRAT: *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. Ed. AUSA, Barcelona, 1998.
- ALCOY, ROSA: "La pintura gòtica", en *Pintura antiga i medieval (Ars Cataloniae – Art de Catalunya, vol. 8)*, Barcelona, Ed. L'Isard, 1998, p. 234-239.
- ALCOY, ROSA: "Joan Mates i el retaule de Sant Jaume de Vallespinosa", en *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic estudiat (segles XII-XVIII)*. Tarragona, Ed. Diputació de Tarragona, 2002, pp. 113-148.
- ALCOY, ROSA: *San Jorge y la princesa: diàlogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 2004.
- ALCOY, ROSA: "Talleres y dinámicas de la pintura del gòtic internacional en Cataluña", en *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2007, p.139-206.
- ALCOY, ROSA: "La pintura dels retaules. El retaule de Sant Jaume de Vallespinosa de Joan Mates", en *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*, Valls, Ed. Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 2008, pp. 242-243.
- ALIAGA, JOAN: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, València, 1996.
- ALIAGA, JOAN: "Una pintura valenciana atribuïda a Guerau Gener y Gonçal Peris en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado* (Madrid) XV (1994) p. 7-10.
- ANDERSON, BONNIE S.; ZINSSER, JUDIT P.: *Historia de las Mujeres: una Historia propia*, Vol I, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.
- ANÓNIMO: *Curial e Güelfa [1435-1462]*, Edicions 62 y La Caixa, Barcelona 1979.
- ANTOREZ ONRUBIA, M^a ANTONIA: "La pintura gòtica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes del siglo XV", en *La vida cotidiana en la Edad Media*, Nájera (Logroño), Instituto de Estudios Riojanos, 1998.
- ARBETEA MIRA, LETICIA: "La Joyería Española de los siglos XVI al XX" en *Summa Artis vol. XLV, Artes decorativas I*. ed. Espasa, Madrid 1999, p. 187-253.

- ARCO, RICARDO DEL: «De escultura aragonesa», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. V, Zaragoza, 1953, p. 21-56.
- ARIÉ, RACHEL: “Acerca del traje musulmán en España”, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos en Madrid* (Madrid) Vol XIII (1965-1966) p. 103-117.
- ARIÈS, PHILIPPE; DUBY, GEORGES (DIR): *Historia de la vida privada. De la Europa feudal al renacimiento. Vol 4: El individuo en la Europa feudal*. Taurus Ediciones, Madrid, 1988.
- AURELL I CARDONA, JAUME: *Els mercaders catalans al Quatre-cents. Mutació de valors i procés d'aristocratització a Barcelona (1370-1470)*. Pagès Editors, Lleida, 1996.
- AVENTÍ, MERCÈ; SALRACH JOSEPH M^a: *Història Medieval de Catalunya*, Ed. Proa, Barcelona, 1998.
- AZCÁRATE, JOSÉ M^a: *Arte Gótico en España*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.
- AZCÁRATE, JOSE M^a: *Pintura gótica del siglo XV*, Historia del Arte, Madrid, ed. Anaya, 1986.

B

- BADIA, LOLA; LAMUELA, XAVIER: *Obra completa de Bernat Metge*, Biblioteca Gasela, Ed. Selecta, Barcelona, 1975.
- BALZAC, HONORÉ DE: *Trattato della vita elegante*, Milan, Longanesi, 1982, pp.72-73. Vers. española “De la vida elegante”, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.
- BARADO, FRANCISCO: *Historia del peinado*, Ed. José Serra, Barcelona, 1880 (facsimilar, ed. Maxtor 2010).
- BARRAQUER, CAYETANO: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX, (Vol III.)*, Barcelona, 1915.
- BARRERAS, JAVIER; MONTAÑES, LLUÍS: *Joyas*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1987.
- BASSEGODA I AMIGÓ, BONAVENTURA: *Santa María de la Mar*, Fills de J. Thomas, Barcelona, 1925.
- BATLLE I GALLART, CARME: “L’expansió baixmedieval (segles XIII-XV)” a *Història de Catalunya* (dir. por Pierre Vilar), Vol 3, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- BATLLE I HUGUET, PERE: ““Museo Diocesano de Tarragona. La colección de pinturas góticas””, en *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales* (Madrid) V (1945) p. 212-213, lám. LXVIII, 3.
- BATLLE I HUGUET, PERE: “Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano”, *Boletín Arqueológico de Tarragona* (Tarragona) época IV, (1952) p. 208-209, cat. núm. 12, lám. IX,1.
- BATLLORI, MIQUEL: *Ocho siglos de Cultura Catalana en Europa*, ed. Círculo de Lectores, 1996, Barcelona, (original 1958).
- BERG-SOBRÉ, JUDITH: “Bartolomé Cárdenas el Bermejo”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 212-220.
- BERG-SOBRÉ, JUDITH: *Bartolomé de Cárdenas, “el Bermejo”, pintor errante en la Corona de Aragón*. International Scholarship Publications, USA, 1997.
- BERNIS, CARMEN: “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto de siglo XV: Los Bonetes. *Archivo Español de Arte* (Madrid), tomo 21, 81 (1948) p. 20-42.
- BERNIS, CARMEN: “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer” *Archivo Español de Arte* (Madrid) tomo 30, 119 (1957) p. 187-209.

- BERNIS, CARMEN: "Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha". *Cuadernos de la Alhambra* (Granada) 18 (1982), p. 21-50.
- BERNIS, CARMEN: "Modas españolas medievales en el renacimiento europeo", *Zeitschrift für historische waffen und kostümkunde* (Múnich) (1959), 1-2, p. 94-100.
- BERNIS, CARMEN: "Modas moriscas en la sociedad hispana española del siglo XV y principios del siglo XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (Madrid) 144 (1959), p. 199-228.
- BERNIS, CARMEN: "Pedro Berruguete y la Moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra", *Archivo Español de Arte* (Madrid), tomo 32, 125 (1959) p. 9-28.
- BERNIS, CARMEN: *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos* (2 Vol. 1. Las mujeres. II. Los Hombres) Instituto Diego Velásquez. CSIC, Madrid, 1978.
- BERNIS, CARMEN: "Traje, aderezo, afeites", en *Las Cantigas: la vida en el S. XIII según la representación iconográfica* (dir. por Gonzalo Menéndez Pidal) Madrid, Real Academia de la Historia, 15-17 (1979-1981) p. 89-154.
- BERNIS, CARMEN: "La Dama del Armiño y la moda (datos para su fechación y su atribución)" *Archivo Español de Arte* (Madrid) Tomo 59, 234 (1986), p. 147-170.
- BERTINI, FERRICCIO: *La mujer medieval*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- BLANCO, EMILIO: "Les matèries tintòries" a *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010.
- BLASI, FRANCESC: *Guia descriptiva dels monestirs de Poblet i Santes Creus*, Barcelona, 1928.
- BOLÒS, JORDI: *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval*. Edicions 62. Barcelona, 2000.
- BONASSIE, PIERRE; GUICHARD, PIERRE; GERBET, MARIE CLAUDE: *Las Españas Medievales*, Ed. Crítica, Barcelona, 2001.
- BORAU, CRISTINA: *Cinc cents anys d'indumentària a Catalunya*. Ed. Labor, Barcelona, 1992.
- BORAU, CRISTINA: *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Pagès edicions, Barcelona, 2003.
- BORONAT I TRILL, MARIA JOSEP: *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.
- BOEHN, MAX: *La Moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días* (estudio preliminar por el Marqués de Lozoya), Barcelona, ed. Salvat, 1928-1947.
- BOUCHER, FRANÇOISE: *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, (revisión y actualización de la edición precedente a cargo de Yvonne Deslandres; revisión y actualización de esta edición a cargo de S. H. Aufrère), Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- BRACONS, JOSEP: "La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia dels Prats", en *La Guàrdia dels Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*, Valls, 2004.

C

- CAMÓS I CABRUJA, LLUÍS: "Dos genoveses, maestros de brocados, cautivos en Barcelona", *Barcelona Divulgació Històrica* (Barcelona) 5 (1998).

- CAPDEVILA, SANÇ: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935.
- CARBONELL, JAUME: “El retaule de Verdú”, *Urtx: Revista Cultural de l’Urgell*, (Tárrega) 15 (2002) p. 27-42.
- CARRÈRE, CLAUDE: *Barcelona 1380-1462: Un centre econòmic en època de crisi*, 2 Vol., Ed. Curial, Barcelona, 1977.
- CARRÈRE, CLAUDE: “La Draperie en Catalogne et en Aragon au XV siècle”, en *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana nel secoli XII-XVIII*. Firenze, Ed. Leo S. Olschi, 1976, p. 475-523.
- CATASÚS, ALEIX: *Barcelona. La Casa de la Ciutat*, Lunweg Editores, Barcelona, 2005.
- CASADESÚS, MERITXELL: *L’Orfebreria barcelonina del segle XVI. Catàleg d’obra de les comarques del Vallès i el Maresme*. Tesis doctoral dirigida por Núria de Dalmasas, Universitat de Barcelona. Departament d’Història de l’Art, Publicado en 1996.
- CERVERÓ GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia) 27 (1956), p. 95-123.
- CERVERÓ GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice (conclusión)”, *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia) 43 (1972), p. 44-57.
- CHOCANO MENA, MAGDALENA: “Cultura y vida cotidiana. La América Colonial (1492-1763)”. En *Historia de España. 3er milenio*, Madrid, Ed. Síntesis, 2000.
- CIRICI, ALEXANDRE: *La pintura catalana*, Ed. Moll, Barcelona, 1959.
- CLONARD, CONDE DE: “Discurso histórico sobre el traje de los españoles, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos”, en *Memorias de la Real Academia de la Historia*, IX. Real Academia de la Historia, Madrid, 1869.
- COMPANY I CLIMENT, XIMO: “El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 68-84.
- COMPANYS FARRERONS, ISABEL; MONTARDIT BOFARULL, NÚRIA: “Retaule de Sant Jaume el Major”, en *Millenium. Història i Art de l’Església catalana* (catálogo de la exposición), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 350-351, cat. 270.
- CORADESCHI, SERGIO: *Plata: Guia para la identificación de estilos desde el Renacimiento hasta los años cincuenta*. Ed. Anaya, Madrid, 1993, (ed. Italiana 1992, Milán).
- CORNUDELLA, RAFAEL: “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón”, *Locus Amoenus* (Bellaterra)10 (1996) p. 39-62.
- COULON, DAMIÁN: “Barcelona en las redes mercantiles marítimas y terrestres del gran comercio en la Baja Edad Media”, en *Quaderns d’Historia 18: Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana* (coord. Ramon Grau) (Barcelona. Arxiu Històric de Barcelona) (2012) p.147-149.
- COULON, DAMIÁN: “Barcelona i el gran comerç amb orient: nn segle de relacions de Barcelona amb Egipte i Síria (c. 1330-1430)”*Butlletí de la Societat Catalana d’Estudis* (Barcelona) 16 (2005-2006) (2005) p. 165-170.
- CRUSELLES GÓMEZ, MARIA: “Los juristas valencianos en la Italia renacentista. Estudiantes y cortesanos: Valencia y la Mediterrania Medieval” *Revista d’Història medieval* (Valencia) 3 (1992) p.143-162.

CRUZ CANO, JUAN DE LA: *Colección general de los trajes de España, tanto antiguos como modernos*, Madrid [1777]. Turner, Madrid, 1981.

D

- DALMASES, NÚRIA DE; JOSÉ I PITARCH, ANTONI: *L'art Gòtic s. XIV-XV*, (Història de l'art català, III), Edicions 62, Barcelona, 1984.
- DALMASES, NURIA; GIRALT-MIRACLE, DANIEL; MANENT, RAMON : *Argenters i Joiers de Catalunya*, Ed. Destino, Barcelona, 1985.
- DALMASES, NÚRIA: *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, 2 vol. Ed. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1992.
- DALMASES, NURIA: *L'orfebreria*, en *L'art Gòtic a Catalunya: Arts de l'objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008.
- DANVILA, FRANCISCO: "Los chapines en España", *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid) tomo 12 (1888) p. 300-334.
- DAVANZO POLI, DORETA: *Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*. Ed. Arsenale, Venecia 1997.
- DELOGU, RAFFAELLO: "Chiosa al 'Maestro di Peñafel'", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Cagliari*, XIV, Eed. Sassari, 1947, p. 3-12.
- DE MAIO, ROMEO: *Mujer y Renacimiento*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988.
- DE TALAVERA, FRAY HERNANDO: *El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera* (1496). (Ed. Teresa de Castro) en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª Medieval, t. 14, 2001.
- Diccionario de la Real Academia Española.*
- DIEGO Y GONZÁLEZ, NATIVIDAD DE; LEÓN SALMERÓN, ÁFRICA: *Compendio de indumentaria española*. Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1915.
- DUBY, GEORGES; PERROT, MICHÈLLE: *Historia de las mujeres*. Vol II. *La edad media*, (dir. Chistiane Klapsch-Zuber) Taurus ediciones, Madrid, 1992.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: "Un deixeble de Lluís Borrassà a la Catedral de Barcelona", *Vida cristiana* (Barcelona) 163-164 (1932-1933) p. 84-88, 123-132.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *Els retaules de pedra*, 2. *Els retaules del segle XV*, (Monumenta Cathaloniae, 2), Alpha, Barcelona, 1934.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ; CAPMANY, AURÈLIA: *El gremio de los zapateros*. Ed. Aymà, Barcelona. 1944.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: "Brocados y maestros brocanteros en el siglo XV", *Barcelona divulgación històrica* (Barcelona) 5 (1948) p. 83-87.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: "Bordadores de la corte en el siglo XIV", *Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona) (1955-1956) p. 61-86.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ; AINAUD DE LASARTE, JOAN: *Escultura gòtica (Ars Hispaniae, VIII)* Madrid, 1956.
- DURAN I SANPERE, AGUSTÍ: *L'Art i la cultura* (Barcelona i la seva història, vol. 3), Ed. Curial, Barcelona, 1975.

E

- EIXIMENIS, FRANCESC: *Lo llibre de les dones* [1495], (2 vol.) Biblioteca Torres Amat, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981.
- El Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona*. Edición de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, Barcelona, 1929.

- ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA: “El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet.” *Locvs Amoenvs*, (Bellaterra) 4 (1998-1999) p. 81-106.
- ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA: *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d’Aragó*. Angle Editorial, Barcelona, 2001.
- ESPAÑOL BERTRAN, FRANCESCA: “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, p. 253-294.
- Exposición de artistas vilafranqueses s. XIV al XIX*, Vilafranca del Penedès, 1961 (catálogo de la exposición).

F

- FABREGAT NOSAS, ANTONI: “Indumentaria i deformació del cos en el Renaixement”, en *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixits, indumentària: síntesi del cicle de conferències anual del Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*, Museu Tèxtil i d’Indumentària, Barcelona, 1988.
- FAGAN, BRIAN M.: *The Little Ice Age: How Climate Made History, 1300–1850*. Ed. Basic Books, Santa Barbara, 2001.
- FAVÀ, CÈSAR.; CORNUDELLA, RAFAEL: “La renovació del 1400 en la pintura catalana: manuscrits il·luminats i retaules”, en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional D’Art de Catalunya, 2012, p. 48.
- FAVÀ, CÈSAR: “Joan Mates”, en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2012.
- FAVÀ, CÈSAR: “Joan Mates”, en *Magistri Cataloniae. Artistes, patrons i públic: Catalunya i el Mediterrani (segles XI-XV)*.
<http://www.magistricaloniae.org/ca/indexmcat/artistdocument/item/mates-joan.html>
[consulta 27 de marzo de 2018].
- FAVÀ, CÈSAR: “Retaule de Sant Miquel. Retaule de Santa Llúcia”, en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, ed. del Museu Nacional D’Art de Catalunya, 2012, p. 174-177.
- FAVÀ, CÈSAR: “Resurrecció de Crist”, en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2012, p. 161-163.
- FELIP I SÁNCHEZ, JAUME: “L’escultor Pere Joan a Montblanc i la Conca de Barberà (segle XV)” *Aplec de Treballs. Centre d’Estudis de la Conca de Barberà (Montblanc)* 26 (2008) p. 125-139.
- FERNÁNDEZ, ALEJANDRO; MUNOA, RAFAEL; RABASCO, JORGE: *Marcas de plata española y virreinal*, Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1992.
- FERRANDIS, JOSÉ: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1943.
- FERRÉ PUERTO, JOSEP: “Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor”, *Ars Longa* (Universitat de València) 12 (2003) p. 27-32.
- FITÉ I LLEVOT, FRANCESC: “Jaume Huguet en el panorama de la pintura catalana del segle XV”, *Finestrelles* (Sant Andreu de Palomar, Barcelona) 4 (1992) p. 95-107.
- FLORIANO CUMBREÑO, ANTONIO C.: *Las artes decorativas españolas. El bordado*, [1942], ed. Maxor, Barcelona, 2006.
- FONTAINE, AIMEE : *Sous l’Empire des Crinolines*. Paris Musées, Paris, 2008.

- FORT, EUFEMIA: *Notícies històriques de Santes Creus*, vol. I, Santes Creus, 1964.
FRANSEN, BART: “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”, *Anales de Historia del Arte* (Madrid, Universidad Complutense) 22 (2012) p. 39-58.

G

- GALINDO Y ROMEO, PASCUAL: “La intervención de Pere Johan en el Retablo Mayor de La Seo de Zaragoza, 1434-1445”, en *Las Bellas Artes en Zaragoza, siglo XV, Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Zaragoza, 1922-1923, p. 423-469.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, JOSE ÁNGEL: “El vestido: de protector del cuerpo a signo externo socialmente diferenciador” en *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-1480)*, *Historia de España R. Menendez Pidal*, dirigida por J.M. Jover, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1994.
- GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE: *La Taula del Señor Duc: Alimentació, gastronomia i etiqueta a la cort dels Ducs reials de Gandia*, Eed. CEIC, Alfons el Vell, Gandia, 2010.
- GARRIGA RIERA, JOAQUIM: “Geometria Fabrorum. Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI”, *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* (Barcelona) 13 (1993) p. 407-428.
- GILI, JOAN (ed.) *Lapidari. Tractat de pedres precioses*. Text, introducció i glossari de Joan Gili. The Dolphin Book, Oxford, 1977. Publicación on line: *Lapidari. Tractat de pedres precioses*. <http://bruixes.mhcat.net/> Museu d'Història de Catalunya.
- GOMIS, LLUÍS: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (Valencia) XXII (1964) p. 83-136.
- GÓMEZ FRECHINA, JOSÉ: “Gonçal Peris y el retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad”, en *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, 2004, p. 84-116.
- GONZÁLEZ MENA, ÁNGELES: “Bordado y encaje eruditos” en *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XLV, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1999.
- GONZÁLEZ MENA, ÁNGELES: *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Ed. Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994.
- GORT, EZEQUIEL: *Abaciologi de Santes Creus des de la fundació de Santa Maria de Valldaura (1150) fins a la definitiva exclaustració de 1835*, Fundació Roger de Belfort, Santes Creus, 1997.
- GRECO, GINA; ROSE, CHRISTINE (traductoras): *The good wife's guide: Le Ménagier de Paris, a medieval Household Book*, Cornell University Press, Londres 2006.
- GUDIOL I CUNILL, JOSEP: “Els Trescentistes”, vol. II, *La pintura mig-aval catalana*, Barcelona, 1924.
- GUDIOL RICART, JOSEP: *El pintor Lluís Borrassà*, Taller de la Casa Provincial de la Caridad, Barcelona, 1926.
- GUDIOL RICART, JOSEP: *La pintura gòtica a Catalunya*. I (Monografies d'Art Hispànic). A.D.A.C., Barcelona, 1938.
- GUDIOL RICART, JOSEP: *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*. Ed. Selectas, Barcelona, 1944.
- GUDIOL RICART, JOSEP: “Obras de Lluís Borrassà en Vich”. *Ausa [s.l.]: Patronat d'Estudis Osonencs*, (1952) vol. 1, núm. 1, p. 17-24.
- GUDIOL RICART, JOSEP: *Borrassà*, Artes Gráficas, Barcelona, 1953.

- GUDIOL RICART, JOSEP: *Pintura gòtica* (Ars Hispaniae, vol IX), Ed. Plus Ultra, Madrid, 1955.
- GUDIOL RICART, JOSEP: *Bernardo Martorell*, Editorial CSIC, Madrid, 1959.
- GUDIOL RICART, JOSEP; ALCOLEA GIL, SANTIAGO.; CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *Historia de la pintura en Catalunya*, Ed. Tecnos, Madrid, [196-¿].
- GUDIOL RICART, JOSEP; ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO: *Pintura Gòtica Catalana*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1986.
- GUIXERAS, DAVID; RENEDO, XAVIER: *Francesc Eiximenis: Llibres, Mestres i Sermons* (vol II) Ed. Barcino, Barcelona, 2005.

H

- HÉRIARD DUBREUIL, MATHIEU: Découvertes: le gothique à Valence II, *L'Oeil*, (París) 236 LXIII (1975) p.10-15.
- HÉRIARD DUBREUIL, MATHIEU: *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 vols., Valencia, 1987.
- HERRERO GARCÍA, MIGUEL: *Los Tejidos en la España de los Austrias, fragmentos de un Diccionario, (Confluencias)*, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L., Madrid, 2014.
- HOYOS SAINZ, LUIS: “Zonas de ornamentación en los trajes populares de España”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 9:1 (1953) p. 126-127.
- HOYOS SANCHO, NIEVES DE: “Folclore indumental de España”, *Revista de Tradiciones populares*, 1:1/2 (1944) p. 139-157.

I

- IGUAL LUIS, DAVID: “Valencia y Sevilla en el sistema económico genovés de finales de siglo XV”, *Revista d'Història medieval* (Valencia) 3 (1992) p. 79-116.
- IRADIEL MURUGARREN, PAULINO: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI: Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974.
- IRADIEL MURUGARREN, PAULINO: *La corona d'Aragó. El regne de València en l'expansió mediterrània (1238-1492)*, Ed. Auca Llibres Antics, Valencia, 1991.

J

- JÓDAR MENA, MANUEL: “El gusto por lo morisco como símbolo de identidad del poder: el caso del Condestable Iranzo en el reino de Jaén”, *Revista de Antropología Experimental* (Jaén) 12 (2012), p. 335-348.
- JOSÉ PITARCH, ANTONI: “Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques”, dins *Història de l'art al País Valencià*, Valencia, Ed. E. Llobregat i J. F. Ivars, 1986, vol. I, p.165-269.

L

- LACARRA, M^a CARMEN: *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*. Librería General, S.A./ Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.
- LACARRA, M^a CARMEN: “Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca”, *Artigrama* (Zaragoza) 16 (2001) p. 285-295.
- LACARRA, M^a CARMEN: “Actividad pictórica de Joan Mates en Aragón”, en *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristany, 2005, p. 295-305.

- LAMPÉREZ ROMEA, VICENTE: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, ed Giner, Madrid, 1993.
- LANGNER, LAWRENCE: *The importance of wearing clothes* [1959], Ed Hasting House, Nueva York, 2000.
- LAVER, JAMES: *Breve historia del traje y la moda*. (Ensayos de arte Cátedra), Ed. Cátedra, Madrid, 1997, 6ª.
- LEÓN PINELO, ANTONIO: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres*, Imprenta Juan Sánchez, Madrid, 1691.
- LEÓN VILLAVERDE, ANTONIO: *Bartolomé Bermejo y el reino de Valencia*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2006.
- LEVENTON, MELISA: *Vestidos del mundo. Desde la antigüedad hasta el siglo XIX*, ed. Blume, Barcelona, 2009.
- LÉVI-PROVENÇAL, EVARISTE: *Historie de l'Espagne Musulmane*, Ed. G.-P. Maisonneuve et Larose, París 1953.
- LIPOVETSKY, PILLES: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1998 (6ª edición).
- LLIBRER ESCRIG, JOSEP ANTONI: “Llana, ramat i oli. Empreses en época medieval: nivel d’inversió i costos a la draperia (el Comtat al segle XV)”, *Saltabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història. Universitat de València* (Valencia) 65-65 (2014-2015) p. 63-79.
- LURIE, ALISON: *El lenguaje de la moda: una interpretación de la forma de vestir*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

M

- MACÍAS, GUADAIRA; CORNUDELLA, RAFAEL: “Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi: del retaule als brodats”, *Locus Amoenus* (Bellaterra) 11 (2011-2012), p. 19-53.
- MACÍAS, GUADAIRA.; FAVÀ, CÈSAR.; CORNUDELLA, RAFAEL: “La pintura del gòtic internacional”, en *El Gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional D’Art de Catalunya, 2011, p. 89-91.
- MADURELL MARIMÓN, JOSEP Mª: “Lluís Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras”, *La Notaría* (Barcelona) (1944) p. 164-195.
- MADURELL MARIMÓN, JOSEP Mª: “El arte en la comarca alta de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (1945) III-4 (Barcelona) p. 259-340.
- MADURELL MARIMÓN, JOSEP Mª: “El arte en la comarca alta de Urgel (Continuación)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1946), IV-1 y 2, (Barcelona) p. 9-172.
- MADURELL MARIMÓN, JOSEP Mª: “Notes sobre dos retaules de l’altar major de Santes Creus”, *Memorias. Archivo bibliográfico de Santes Creus* (Santes Creus), (1948) p. 53-66.
- MADURELL MARIMÓN, JOSEP Mª: “El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (Barcelona) 7 (1949) (I) ; 8 (1950) (II) ; 10 (1952) (III).
- MADURELL MARIMON, JOSEP Mª: “Legaciones barcelonesas en la corte de los Reyes Católicos (1479-1484)”, *Hispania* (Madrid) 67 (1957) p.163-254.
- MANOTE, Mª ROSA: “Pere Joan i la catedral de Barcelona”, *D’Art: Revista del Departament d’Història de l’Art. Universitat de Barcelona* (Barcelona) 19 (1993) p. 96-106.

- MANOTE, M^a ROSA: *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*. Ed. Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.
- MANOTE, M^a ROSA ET AL: *Art gòtic* (Guia del Museu Nacional d'Art de Catalunya), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998.
- MANOTE, M^a ROSA: "Precisions sobre l'obra de Pere Joan a terres de Lleida", *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell* (Tárrega) 12 (1999), p. 57-62.
- MANOTE, M^a ROSA: "Pere Joan", en *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 124-142.
- MARANGES I PRAT, ISIDRA: *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*, (Premi Antoni Rubió Lluch 1981), (Memòries de la Secció Històrica-Arqueològica, XLI), Ed. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991.
- MARCH I ROIG, EVA: "Jaume Huguet", en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 92-121.
- MARTÍN I ROS, ROSA M^a: "El teixit, el brodat y les puntes en el Renaixement", en *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixits, indumentària: síntesi del cicle de conferències anual del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona*, Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1988, p. 36-39.
- MARTÍN I ROS, ROSA M^a: "Tejidos", en *Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. XLV, tomo II*, 1999, p. 9-80.
- MARTÍN I ROS, ROSA M^a: "El textil y la indumentària" en *L'Art Gòtic a Catalunya: Les Arts de l'Objecte*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p.370-428.
- MARTINELL, CÈSAR: *El monestir de Santes Creus*, Barcelona, 1929.
- MARTINEZ, MARÍA: "Indumentaria y sociedad medievales s.XII-XV", *La España Medieval* (Murcia) 26 (2003) p. 35-59.
- MARTÍNEZ BARREIRO, ANA: *Mirar y hacerse mirar: La moda en las sociedades modernas*. Ed. Tecnos (prólogo de Enrique Gil Calvo) Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a DEL CARMEN: *Los nombres de tejidos en castellano medieval* (Séries Léxica. Universidad de Granada), Publicaciones de la Cátedra de Historia de la lengua Española, Granada, 1989.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, ANTONIO: "La casa-obrador de Jaume Pere, platero de Tarragona", *Quaderns d'Història Tarraconense*, 9 (1990) p. 7-33.
- MARTORELL, JOANOT: *Tirant lo Blanch* [1490], Edicions 62, Barcelona, 1984.
- MAS, JOSEP: "Notes sobre antichs pintors a Catalunya (Continuació)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (Barcelona) vol. 6, núm. 45, (1912) p. 307-321.
- MAS, JOSEP: *Guía Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916.
- MATA DE LA CRUZ, SOFIA: "La indumentària a l'obra de Jaume Huguet", en *Jaume Huguet 500 anys*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 98-103.
- MATA DE LA CRUZ, SOFIA: "El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà), custodiat al Museu Diocesà de Tarragona", *Aplec de Treballs. Centre d'Estudis de la Conca de Barberà* (Tarragona) 17 (1999), p. 76-78.
- MATA DE LA CRUZ, SOFIA: "La huella de las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia (1302-1373) en la pintura gòtica tarraconense", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* (Zaragoza) 102 (2008) p. 399-412.
- MATA DE LA CRUZ, SOFIA: *Museu Diocesà de Tarragona. Pinacoteca Gòtica*. Editorial Escua, El Masnou, 2012.
- MAYER, AUGUSTO L.: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928.

- MELERO, MARIA LUISA: "*Translatio Sancti Jacobi*. Contribución al estudio de su iconografía", en *Los Caminos y el arte: actas VI Congreso Español de Historia del Arte, C.E.H.A., Santiago de Compostela, 16-20 de junio de 1986* (Santiago de Compostela), Volum 3, 54, (1986) p. 71-94.
- MÉNAGER DE PARIS, Le (*Le Mesnagier de Paris* en francés antiguo).- *Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un parisien pour l'éducation de sa femme* [1393]. Edición consultada: The Boydell Press, Woodbridge, 2006.
- MENÉNDEZ PIDAL, LUÍS: *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.
- MINGOTE CALDERÓN, JOSÉ LUIS: "Áreas de uso y cambios técnicos. El caso del carro chillón en España", en *Tecnología Tradicional: dimensión patrimonial e valoración antropológica*. Ourense, 13 ó 15 outubro de 1994 (coord. A. Fraguas, X. A. Fidalgo). Ed. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1996, p. 87-94.
- MINGUELL I CARDENYES, CAMILA: "La Creu del Pati de Tàrrega. Una obra de l'escultor Pere Joan", *Urtx: Revista Ccultural de l'Urgell* (Tàrrega) 9 1996, p. 117-133.
- MOLINA, JOAN: *Jaume Huguet*, (Cuadernos de arte Español, 51). Grupo 16, Madrid, 1992.
- MOLINA, JOAN: "De la religión de obras al gusto estético: la promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista", *Imafronte*, 12-13 (1996-1997) p. 187-206.
- MOLINA, JOAN: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Editum, Murcia, 1999.
- MORELLÓ BAGET, JORDI: "La manufactura de la pell", en *L'art Gòtic a Catalunya: Arts de l'Objecte*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 324-336.
- MORTE GARCÍA, CARMEN: *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Generalitat Valenciana, 2009.
- MOSCHINI, VITTORIO: *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Libreria dello Stato, Roma, 1940.
- MÜNZER, JERÓNIMO: *Viaje por España y Portugal* (1493-1494), (trad. José López de Toro), ed. Colección Almenara, Madrid, 1951.
- N**
- NADAL I FABREGAS, JOAQUIM; WOLFF, PHILIPPE: *Història de Catalunya*, ed. Oikos Texas, Barcelona 1992.
- NAVAJERO, ANDRÉS: *Viaje a España del magnífico señor Navajero (1524-1526)*, ed. Castalia, Valencia, 1951.
- NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, València, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992.
- NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: "Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457-1512)", *Anuario de estudios medievales* (Murcia) 24 (1994), p. 201-224.
- NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *Industria y artesanado en Valencia, 1450-1525: las manufacturas de seda, lino, cáñamo y algodón*, Universitat de Valencia, Valencia, 1995.
- NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: *Los orígenes de la sedería valenciana: (siglos XV-XVI)*, Ajuntament de València, Valencia, 1999.

NAVARRO ESPINACH, GERMÁN: “La indústria i el comerç a la societat feudal del nord valencià (segles XIII-XVI): objeccions i limits”, *Millars: Espai i història* (Castelló de la Plana) 29 (2006) p. 71-92.

NAVARRO, MARIANO: *La luz y las sombras en la pintura española*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

NEWETT, M. MARGARET: “The sumptuary Laws of venge in the Fourteenth and fifteenth century” en *T.F. Tout y James Tait eds., Historical Essays by Members of Owens Collage*, Manchester - Londres, Longmans Green and Co, 1902, p. 247.

Nuevo Testamento. Editorial Afebe, Segovia/ Madrid, 1961.

O

OLCINA CANTOS, JORGE; MARTÍN VIDE, JAVIER: *La influencia del clima en la historia*. Ed. Arco/ Libros, Madrid, 1999.

P

PALAU, ANTONI: *Guia de la Conca*, Barcelona, 1932.

PALAU, ANTONI: *La Conca de Barberà. Monografia històrica y descriptiva*, Barcelona, 1912.

PASTOR ZAPATA, JOSÉ LUIS: “Documentación sobre los Borja, duques de Gandía, en los fondos de Osuna del Archivo Nacional (Toledo): 1485-1543” *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians [s.l.]* (Institut Internacional d'Estudis Borgians) 2 (2008-2009), p. 191-199.

PASTOREAU, MICHELLE: *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Ed. Océano, Barcelona 2005.

PASTOREAU, MICHELLE: *Azul: Historia de un color*. Ed. Paidós Ibérica, Madrid, 2010.

PÉREZ BUENO, LUÍS: “De indumentaria española: pragmáticas del año 1600”, *Archivo Español de Arte* (Madrid) 20; 78 (1947), p. 148-155.

PIN I PLANELLS, MERCÉ: “En la Historia” en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museo Textil de Terrassa- Diputació de Barcelona, 1991, p.291-300.

POST, CHANDLER RATHFON: *A History of Spanish Painting*, Kraus Reprint, New York, vol. I-XII, 1930.

POST, CHANDLER RATHFON: *The Hispano-Flemish Style in Andalusia* (A History of Spanish Painting, vol. V) Harvard University Press, Cambridge, 1933.

PUIGGARÍ, JOSEP: “Pintura de retablos en el siglo XIV. Noticia de un desconocido pintor español de aquella época”, *El Museo Universal* (Madrid) año IV, 6 (5 febrero 1860) p. 43-46.

PUIGGARÍ, JOSEP: *Álbum de Iconografía e Indumentaria Españolas*. [posterior a 1867]. Ms. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

PUIGGARÍ, JOSEP: “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (Barcelona) 3 (1883) p. 266-306.

PUIGGARÍ, JOSEP: *Monografía històrica e iconografía del traje* [Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886]. Librerías París-Valencia, 1998 (ed. facsímil).

PUJOL I HAMELINCK, MARCEL: “Tecnologia i pesca a la Baixa Edat Mitjana: les embarcacions de la pesca i l'art de la batuda a la costa catalana”, *Quaderns d'Història:Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona* (Barcelona) 21 (2014) p. 155-168.

Q

QUEREDA SALA, JOSÉ. ET AL: *Nuestro porvenir climático: ¿un escenario de aridez?*; ed. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001.

R

RACINET, AUGUSTE: *The complete costume history* [1ª ed. 1888, Paris, Librairie Firmin-Didot], Ed. Taschen, London, 2003.

RAMON I VINYES, SALVADOR: *Catedral de Tarragona. El Retaule de l'Altar Major*. Associació i Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Tarragona, 1988.

RAVENTÓS I FREIXA, JORDI: “La Verge dels Consellers i el retaule dels Blanquers. Art i política a Barcelona en la crisi del segle XV”, *Pedralbes: Revista d'Història Moderna* (Barcelona) 13 (1993) p. 429-434.

RICARD, ROBERT: “Espagnol et Portugais marlota, Recherches sur le vocabulaire du vêtement hispano-mauresque”, *Bulletin Hispanique*, III, 2 (1951) p. 131-156.

RIERA I MELIS, ANTONI: “La Construcció naval a Catalunya a les vespres dels grans descobriments geogràfics (1350-1450)”, *València i la Mediterrània Medieval, Revista d'Història medieval* (València) 3 (1992) p. 73-76.

ROCA ESCOLÀ, RAMÓN: *El calze de Plegamans, joia de l'orfebreria catalana del Renaixement; versió catalana de Ramon Folch i Camarasa*, Ed. Egara, Terrassa, 1990.

RODRIGUEZ MOLINA, JOSÉ: “La vida material en Andalucía (s. XIII-XVI) estado de la cuestión”, *Hispania*, L (1990), p. 683-700.

ROIG, JAUME: *Espill o Llibre de les dones* [1460], Edicions 62/ Ediciones Orbis, Barcelona, 1984 (Historia de la literatura catalana).

ROÍ'S DE CORELLA, JOAN: *Poesia i prosa*. Edicions 62, Ediciones Orbis, Barcelona, 1985 (Historia de la literatura Catalana).

ROWLAND, BENJAMIN: *Jaime Huguet, a study of late Gothic Painting*, Harvard University Press, London, 1932.

RUIZ DOMENEC, JOSÉ ENRIQUE: “Significación del Mediterráneo en la edad media, primer fragmento: cuestiones de lectura.” *València i la Mediterrània Medieval, Revista d'Història medieval* (València) 3 (1992) p. 11-26.

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico”, en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, p. 67-80.

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d'origen santboià”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*, (Barcelona) XI (1997) p. 113-128.

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: *Lluís Borrassà i el seu taller*, Barcelona, 1999 (tesis doctoral inédita).

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Natività e san Giovanni Evangelista”, en *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Roma, 1999.

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Els Borrassà i les canòniques de Girona”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, XII (1999-2000) (2000), p.117-147.

RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Els primers contactes artístics de Lluís Borrassà amb la catedral de Barcelona”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi* (Barcelona) XV (2001) p. 297-314.

- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2002.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Bernat Martorell”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 228-240.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Guerau Gener”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 84-88.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Lluís Borrassà”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 53-83.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: “Lluís Dalmau”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 50-67.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC: «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña», en *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, p. 243-298.
- RUIZ I QUESADA, FRANCESC; MONTOLÍO, DAVID: “De pintura medieval valenciana”, en *Espais de Llum*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, p.115-169.
- S**
- SALVADÓ I CABRÉ, NATIVITAT: *Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*, Universitat de Barcelona. Departament de Química Inorgànica, Barcelona, 2001.
- SALVADÓ I CABRÉ, NATIVITAT; BUTÍ, SALVADOR; RUIZ I QUESADA, FRANCESC; EMERICH, HERMANN; PRADELL, TRINITAT: “Mare de Déu dels Consellers, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona) 9 (2008) p. 43-61.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL: “La seda a la Catalunya medieval” en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museu Tèxtil de Terrassa- Diputació de Barcelona, 1991, p. 169- 188.
- SANCHEZ ORENSE, MARTA: “Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis”, *Cuadernos del Instituto Historia de la lengua*, (San Millán de la Cogolla) 1 (2008) p. 65-74.
- SÁNCHEZ ORTIZ, ALICIA: “El jardín de los tintoreros: algunas consideraciones sobre los juegos económicos y el simbolismo de los colorantes en el mundo occidental” en *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?* Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2010, p. 175-194.
- SANCHIS SIVERA, JOSEP: “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* (1929), p. 3-64.
- SANCHIS SIVERA, JOSEP: *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909.
- SANCHIS SIVERA, JOSEP: “Pintores medievales en Valencia (continuación)”, *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912) p. 296-327.
- SANPERE I MIQUEL, SALVADOR: *Los Cuatrocentistas Catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, vol. I (La pintura Medieval catalana), Barcelona 1906, p. 248-253.
- SARI, ALDO: “L'arte in Sardegna nel xiv-xv secolo e il polittico dell'Annunciazione di Joan Mates”, *Insula* (2009) 6, p. 25-52.

- SARRET I ARBÓS, JOAQUIM: *Art i Artistes Manresans*, Imprempta i encuadernacions de Sant Josep, Manresa, 1916.
- SEGURA I MAS, ANTONI: “La Edad Media” en *El món de la seda i Catalunya*, Barcelona, Museu Tèxtil de Terrassa- Diputació de Barcelona, 1991, p. 151-168.
- SIGÜENZA PERLADA, CRISTINA: “La moda en el vestir en la pintura gòtica”, en *La vida cotidiana en la Edad Media, VIII Semana de Estudios Medievales*, (Nájera, 1997), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, p. 353-368.
- SIMMEL, GEORGE: *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*, Ed. Península, Barcelona, 2002.
- SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Un retaule d'en Lluís Borrassà a Sant Salvador de Guardiola”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926, p. 145-159.
- SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Troballa d’una obra del pintor Borrassà: retaule de Sant Salvador de Guardiola”, *Gasetta de les Arts* (Barcelona) 10 (1925) p. 1-7.
- SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona”, *Gasetta de les Arts*, (Barcelona) 8 (1929), p. 79-99.
- SOLER I MARCH, ALEXANDRE: “Mateu Ortoneda i l'escola de Tarragona”, *Gasetta de les Arts* (Barcelona) 9 (1929) p. 80-89.
- SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ed. Istmo, Madrid, 2007.
- SQUICCIARINO, NICOLA: *El vestido habla*. Ed. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1990.
- STARRABBA, R.; BALAGUER, A.; SALINAS, A.: “Di un documento inedito relativo a una icona fatta dipingere in Catalogna da Pietro de Queralt per la cattedrale di Monreale, esistente in un archivio notarile della città di Barcellona (Spagna)”, *Archivio Storico Siciliano*, 4 (1880) p. 458-468.
- SUREDA I PONS, JOAN: *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1989.
- SUREDA I PONS, JOAN: *Un cert Jaume Huguet: el capvespre d'un somni*, Lunwerg, Barcelona, 1994.
- SUREDA I PONS, JOAN: *Tresors Medievales: Les arts del gòtic*. Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- SUTRÀ, JOAN: *El retaule de la Mare de Déu de la catedral de Tarragona*, Barcelona, 1935 [extraído del *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, 1935, vol. XLV, p. 18-31].

T

- TANGHERONI, MARCO: “Transporti navali e commercio marittimo nell’Italia del quattrocento”, *Valencia i la Mediterrania Medieval, Revista d’Historia medieval*, (Valencia) 3 (1992) p. 27-53.
- TARRANT, NAOMI: *The developement of Costume*. National Museums of Scotland, Edimburgo, 2000.
- TODA, EDUARD: *Monestir de Santes Creus* (Catalunya artística, 2), Barcelona, 1929.
- TOLOSA, LLUISA; COMPANYY, XIMO; ALIAGA, JOAN (eds.): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1401-1425)*, Valencia, 2011 (Fonts històriques valencianes, III).
- TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: “El nuevo Museo Diocesano de Tarragona”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid) XXIV (1916) p. 318-325.
- TORNO Y MONZÓ, ELÍAS: “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su vida, de su obra y de su estudio”, *Archivo Español de arte y arqueología* (Madrid) tomo 2, núm. 4 (1926) p. 11-96.

- TORRE, ANTONIO DE LA (ED.): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, CSIC, Madrid, 1956, 2 vol.
- TORRENTS IGLESIAS, ESTER: “La indumentaria femenina al retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa (Conca de Barberà)”, *Podall (Montblanc)* 5 (2016) p. 183-190.
- TOUSSAINT-SAMAT, MAGUELONNE: *Historia técnica y moral del vestido* (3 vols.) Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- TRAMOYERES BLASCO, LUIS: “El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos”, *Cultura Española* (Madrid) (1907) p. 553-580.
- TRAMOYERES BLASCO, LUÍS: “El arte español en la Italia meridional durante el siglo XV”, *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, IV (1914-1915) p. 227-246.
- TURNAU, IRENA: “The difusión of Knithing in medieval Europe”, en *Cloth on Clothing in Medieval Europe*, Londres, Heinemann, 1983, p. 368-389.

V

- VALDERÓN BERUQUE, JULIO: *La vida cotidiana en la edad media*, Dastin ediciones, Madrid, 2007.
- VEBLEN, THORSTEIN: *La teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1963 (versión original: *La teoría della classe agiata*, Turín, Einaudi, 1949).
- VENTURA I SOLÉ, DANIEL: *Jaume Huguet: artista-pintor (Valls, 1414- Barcelona, 1492)* Edición del autor, Grafiques Moncunill, Valls, 1984.
- VERRIÉ, FREDERIC-PAU; AINAUD, JOAN: «Una nueva obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, Barcelona, Junta de Museos, 1942.
- VERRIÉ, FREDERIC-PAU: *La Pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, [1942] [estudio inédito] cap. XXXV.
- VERRIÉ, FREDERIC-PAU: “La pintura gòtica”, dins *L'Art Català*, I. Ed. Aymà, Barcelona, 1957, p. 381-414.
- VERRIÉ, FREDERIC-PAU: “Joan Mates”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 89-101.
- VICENÇ VIVES, JAIME: *Evolución de la economía catalana durante la 1ª mitad del siglo XV*, en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Publicaciones de la Institución Fernando el Católico, Palma de Mallorca, 1955.
- VINYOLES VIDAL, TERESA: *Història de les dones a la Catalunya medieval*. Ed. Pagés, Lleida, 2005.
- VINYOLES I VIDAL, TERESA: “Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia* (Barcelona) 25 (2003-2004) p. 445-460.
- VINYOLES I VIDAL, TERESA: “Les dones i la pau en el context de les guerres del segle XV” revista *Pedralbes: Revista d'Història Mmoderna* (Barcelona), vol 28, 2 (2008) p. 367-384.
- VILLENA, SOR ISABEL DE: *Vita Christi* [1497] / introducció i selecció de Lluïsa Parra, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1986.
- VV.AA: *Bernat Martorell, el Mestre de San Jordi*, (Joan Molina, ed.), Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002 (catálogo de exposició).
- VV. AA: *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003 (catálogo de exposició).

- VV.AA.: *Colors del Mediterrani. Colorants naturals per a un teixit sostenible?* Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Terrassa, 2010.
- VV.AA.: *Gran Enciclopedia Aragonesa* 2000. Prensa Diaria Aragonesa SA, Zaragoza, 2000.
- VV.AA.: *El llibre verd de Barcelona*. Ed. Base. Barcelona, 2004.
- VV.AA.: *Historia de Cataluña*. Ed. Primera Plana, El Periódico, Barcelona, 1992.
- VV.AA.: *Jaume Huguet. 500 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993 (catálogo de exposición).
- VV.AA.: *Ordinacions i crides de la ciutat de Tarragona, segles XIV-XVII*. Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona). Publicacions de l'Excm. Ajuntament de Tarragona, Tarragona, 1982.
- VV.AA.: *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1989.
- VV.AA.: *L'art en la pell. Cordovans i guadamassils de la col·lecció Colomer Munmany*. Ed. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i "La Caixa", Barcelona, 1992.
- VV.AA.: *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2003 (catálogo de exposición).
- VV.AA.: *Moda en sombras: Museo Nacional del Pueblo Español*. (dir. Pedro Manuel Berges Soriano), Ministerio de Cultura, Madrid 1991.
- VV.AA.: *Pallium*, Catedral de Tarragona/ Diputació de Tarragona, Tarragona, 1992 (catálogo de exposición).
- VV.AA.: *Pintura catalana: el gòtic*, (2 vol). Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2017.
- VV.AA.: *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992 (catálogo de exposición).
- VV.AA.: *Traducción del nuevo mundo de las Santas Escrituras*. Ed. Wachtower Bible and Track. Society of New Cork, inc. Brooklyn, 1987.

Y

- YARZA, JOAQUÍN: "Bernat Martorell", en *Thesaurus: l'Art als Bisbats de Catalunya, 1000-1800*, Barcelona, ed. Estudis, 1986.
- YARZA, JOAQUÍN: "Retaule de Sant Jaume el Major", dins *Pallium. Exposició d'Art i Documentació* (catálogo de la exposición), Tarragona, Catedral de Tarragona/ Diputació de Tarragona, 1992, p. 144.
- YARZA LUACES, JOAQUIN: *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Ed. Angle, Manresa, 1993.
- YARZA, JOAQUIN: "Jaume Huguet i el retaule dels Sants Abdó i Senen" *Terme Terrassa* (Terrassa. Centre d'Estudis Històrics de Terrassa) 9 (1994) p. 25-37.
- YARZA, JOAQUIN: *La nobleza ante el Rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Ed. Viso, Madrid, 2003.
- YOUNG, ERIC: *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-flemish Master*, Elek, Londres, 1975.

Z

- ZUERAS TORRENS, FRANCISCO: *Bartolomé Bermejo: el pintor nómada*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983.

WEBGRAFIA:

[HTTP://WWW.MAGISTRICALCATALONIAE.ORG/ES/INDICE/ARTISTDOCUMENTD](http://www.magistricalcataloniae.org/es/indice/artistdocumentd)

[/ITEM/GENER-GUERAU.HTML](http://www.magistricalcataloniae.org/es/indice/artistdocumentd/item/gener-guerau.html) [consulta 27 de marzo de 2018]

<http://www.diccionari.cat/> [consulta 2017]

<http://dlc.iec.cat/results.asp> [consulta 2016-2017]

http://www.gemsbrokers.org/piedra_preciosa/piedra_y_gemologia/cornalina_gemologia.htm [consulta 2016]

https://archive.org/stream/lapidariodelreyd00alfo/lapidariodelreyd00alfo_djvu.txt
[consulta 2017]

<http://1.bp.blogspot.com/->

[IXbrOLZby6c/TnsvfX_LimI/AAAAAAAAAD50/f14UXffJ41Y/s1600/Ferdinand+and+Isabella.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-IXbrOLZby6c/TnsvfX_LimI/AAAAAAAAAD50/f14UXffJ41Y/s1600/Ferdinand+and+Isabella.jpg) [consulta 2017]

<http://museusenlinia.gencat.cat/> [consulta 2015]

<http://lexicoon.org/es/cibelina> [consulta 12 de octubre 2017]

<http://1.bp.blogspot.com/->

[8HbSJ78TGpw/Tnsu3helg_I/AAAAAAAAAD5w/p6UOub3BgW0/s1600/041231_Isabel_la_Catolica.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-8HbSJ78TGpw/Tnsu3helg_I/AAAAAAAAAD5w/p6UOub3BgW0/s1600/041231_Isabel_la_Catolica.jpg) [consulta 12 de enero 2018]