

LOS ORNAMENTOS SAGRADOS EN LA RIOJA EL ARTE DEL BORDADO DURANTE LA EDAD MODERNA*

CRISTINA SIGÜENZA PELARDA**

RESUMEN

Las artes textiles han permanecido tradicionalmente relegadas a un segundo plano en la historiografía riojana, aun cuando las creaciones en el ámbito del bordado que han llegado hasta nuestros días en forma de ornamentos sagrados constituyen magníficos ejemplos del trabajo diestro y meticulado de los artistas locales. La importancia que adquirieron a partir del Concilio de Trento las vestiduras de los oficiantes en las celebraciones litúrgicas originó una demanda creciente de prendas lujosas confeccionadas en sedas y bordadas con los más diversos motivos, cuyos diseños y técnicas de elaboración evolucionaron de acuerdo con las sucesivas modas: de la tradición gótica al gusto rococó, pasando por las novedades del Renacimiento y el Barroco.

Este estudio es, pues, el resultado de una primera aproximación al tema de “*la pintura de aguja*” y a sus artífices, fruto del análisis conjunto de las fuentes manuscritas custodiadas en los archivos de nuestra Comunidad y de los restos materiales conservados en las sacristías riojanas. Las primeras conclusiones evidencian la calidad que alcanzó el arte del bordado en La Rioja durante los siglos de la Edad Moderna.

Palabras clave: Ornamentos sagrados, bordado, bordadores, tejido, seda, artes textiles.

Textile arts have traditionally been relegated to the background of historiography in La Rioja, even though the embroidery works that have lasted to the present day as holy vestments makeup beautiful models of the skilfulness and painstaking care of local artisans. The importance that since the Council of Trent priestly vestments achieve creates a rising demand of lavish clothing manufactured in silk and embroidered with a diversity of motifs with patterns and techniques which evolve as fashion flows: from Gothic tradition to Rococo taste, not forgetting Renaissance and Baroque novelties.

Therefore, this study is the result of a first approach to the topic and the artisans of “needlework painting”, showing the fruits of combined analysis of the handwritten sources from our Community archives and of the remains kept in the sacristies in La Rioja. The first conclusions show the high quality of embroidery achieved in La Rioja during the Modern Age centuries.

Key words: *Holy vestments, embroidery, embroidery artisans, fabric, silk, textile arts.*

* Registrado el 19 de noviembre de 2004. Aprobado el 6 de noviembre de 2006.

** Licenciada en Historia del Arte. Investigadora Agregada del Instituto de Estudios Riojanos.

INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A semejanza de otras técnicas textiles, el bordado ha sido una parcela de la Historia del Arte tradicionalmente infravalorada al considerarse una labor meramente artesanal, sin la categoría suficiente para merecer análisis específicos a juicio de los expertos. Sin embargo, se trata de un arte legendario en el que se aúnan técnica y estética, cuyas primeras noticias se remontan a la Antigüedad. En nuestra Península alcanzó su etapa de esplendor durante los siglos XVI, XVII y XVIII, llegando a la producción de obras de gran belleza. Afortunadamente, a lo largo de los últimos años estamos asistiendo a un resurgimiento de los estudios sobre el tema, dado el creciente interés que ha despertado entre los investigadores de las nuevas generaciones un patrimonio tan valioso y al mismo tiempo tan desconocido.

En La Rioja, la escasez de publicaciones sobre el arte del bordado en ningún caso es reflejo de la importancia que llegó a adquirir esta industria en el pasado; antes bien, se trata de una cuestión de gran interés todavía por investigar, cuyas incógnitas encuentran respuesta en la abundante documentación de los archivos riojanos a la espera de un estudio exhaustivo. Las primeras aportaciones acerca del oficio en nuestra región se deben a Cesáreo Goicoechea y a José M^a Lope Toledo, quienes en sus artículos de la revista *Berceo* dedicados a *Artistas y Artífices Riojanos* (1960-1961) recogen varias y escuetas citas sobre bordadores, entresacadas de los protocolos notariales de los archivos riojanos¹. En este sentido abunda el profesor José Gabriel Moya, que proporciona una interesante fuente de información en sus *Documentos para la historia de las artes industriales en La Rioja* (1974), donde se incluyen numerosas referencias sobre bordadores locales halladas en los fondos documentales consultados a lo largo de sus investigaciones². Este mismo autor coordinó el *Inventario histórico-artístico de Logroño y su provincia* (1975-1980) del que pueden extraerse datos concretos sobre los ajueres litúrgicos existentes en las iglesias de distintas localidades de nuestra Comunidad³. También la historiadora Adita Allo Manero alude brevemente a la importancia del patrimonio textil renacentista conservado en algunas parroquias riojanas, en el capítulo titulado “El arte en la época de los Reyes Católicos y del Renacimiento” que elabora para la enciclopedia *Historia de La Rioja*, publicada por la Caja de Ahorros de La Rioja en 1983⁴.

En la década de los noventa encontramos nuevas referencias, más abundantes y documentadas, que contribuyen a reconstruir el panorama del bordado sacro en La Rioja. Así, resultan interesantes los estudios llevados a cabo por M^a Pilar Salas Franco y por Consuelo Sáez Edeso y M^a Carmen Sáez Hernández, quienes, a partir de los protocolos notariales de la segunda mitad del siglo XVII, ofrecen datos de interés sobre la producción artística –y en particular, sobre los repertorios textiles de las parroquias locales– en Arnedo y Calahorra, respectivamente⁵. En el año 1994, se publicó en los *Anales de la Historia del Arte* editados por la Universidad Com-

1. GOICOECHEA, C., “Artistas y artífices riojanos. Contribución a la Historia de las Bellas Artes en La Rioja”, *Berceo*, n^o 57, 1960, pp. 405-445. LOPE TOLEDO, J. M., “Artistas y artesanos en Logroño”, *Berceo*, n^o 61, 1961, pp. 449-463.

2. MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia de las artes industriales en La Rioja”, *Berceo*, n^o 86, 1974, pp. 21-92.

3. MOYA VALGAÑÓN, J.G. y otros, *Inventario histórico-artístico de Logroño y su provincia*, Tomos I, II y III, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975-1980.

4. ALLO MANERO, A., “El arte en la época de los Reyes Católicos y del Renacimiento”, *Historia de La Rioja*, t. 3: *Edad Moderna. Edad Contemporánea*, Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja, 1983, pp. 30-48.

5. SALAS FRANCO, M.P., *Estudio documental de las artes en Arnedo durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992; SÁEZ EDESO,



Foto 1: Casulla de terciopelo carmesí brocado con cenefa de imaginería bordada. Hacia 1500. Iglesia de Santa María de Palacio, Logroño.

plutense de Madrid el artículo “Noticias de artífices bordadores en La Rioja. Finales del siglo XVI-primer tercio del siglo XVII”, donde la historiadora Elena Calatayud da a conocer documentos inéditos, en los que se hallan cuantiosas referencias a maestros de la aguja que ejercieron su actividad durante la etapa de esplendor del bordado en nuestra región⁶. Ya con anterioridad, esta investigadora riojana ofrecía un interesante material acerca del tema en el anexo documental que acompaña a su obra *La iglesia parroquial de Medrano. Arquitectura, ornamentación e historia* (1991), realizada en colaboración con Antonino González Blanco; en el apéndice se recogen las noticias sobre ornamentos registradas en los Libros de Fábrica de la parroquia, desvelando la preocupación suntuaria, una vez concluida la construcción del edificio⁷. Posteriormente, José Manuel Ramírez en su *Guía Histórico-Artística de Logroño* (1994) dedica un capítulo a los bordadores de la capital, aportando datos y consideraciones diversas en lo que hasta la fecha es el análisis más amplio y documentado sobre el tema⁸.

Las noticias más recientes las proporciona M^a Teresa Álvarez Clavijo en su publicación sobre *Las artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Lo-*

C. y SÁEZ HERNÁNDEZ, M.C., *Las artes en Calaborra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702) según los protocolos notariales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.

6. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores en La Rioja. Finales del siglo XVI-primer tercio del siglo XVII”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, (Homenaje al Profesor Dr. D. José M^a de Azcárate), Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 719-730.

7. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. y GONZÁLEZ BLANCO, A., *La iglesia parroquial de Medrano. Arquitectura, ornamentación e historia*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

8. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *Guía Histórico-Artística de Logroño*, Logroño, Ochoa, 1994.

groño (1995), donde presenta un capítulo dedicado a los ornamentos sagrados de esta parroquia, así como en el apéndice documental aportado en su tesis doctoral *Logroño en el siglo XVI: Arquitectura y Urbanismo* (2003), en el que se ofrecen diversas noticias sobre la actividad de los bordadores logroñeses del momento⁹. Por fin, el catálogo de la exposición *Sobre la Plaza Mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, celebrada en el Museo de La Rioja el pasado año 2004, recoge información de interés en el apartado dedicado a “La vida cotidiana de La Rioja en los siglos XVI al XVIII. El interior de las casas”, por M^a Teresa Álvarez Clavijo, y en el titulado “En misa y en la procesión. Objetos litúrgicos y ornamentos”, por M^a Teresa Sánchez Trujillano y José Antonio Tirado Martínez, quienes catalogan las piezas exhibidas, entre ellas varias prendas textiles de interés¹⁰.

Aunque el bordado aplicado a las piezas litúrgicas fue utilizado durante los siglos medievales, en La Rioja se desarrollará plenamente con la llegada del Renacimiento, como el resto de las artes, avaladas por el crecimiento económico en nuestra región. Los investigadores coinciden en pensar que la segunda mitad del siglo XVI y los comienzos del XVII constituyen la Edad de Oro del bordado riojano, cuando se alcanzan importantes cotas en cuanto a creación artística y perfección técnica. A este período corresponden los ejemplos más significativos que han llegado hasta nuestros días. Durante el siglo XVIII encontramos una continuidad en la producción de ornamentos religiosos, algunos de gran calidad, con interesantes temas decorati-

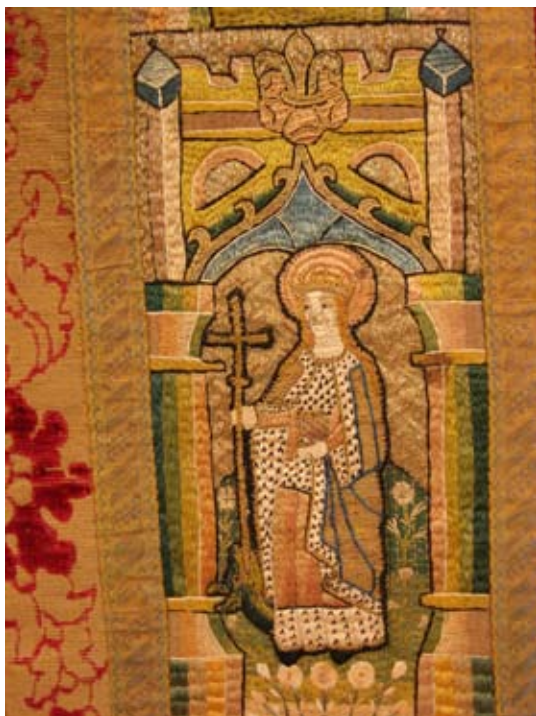


Foto 2: Santa Margarita; seda matizada sobre fondo de oro llano. Encasamiento goticista en la cenefa de una dalmática del terno de terciopelo brocado. Hacia 1500. Iglesia de Santa María de Palacio, Logroño.

9. ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Las artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (siglos XII al XVI)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995. De la misma autora, *Logroño en el siglo XVI: Arquitectura y Urbanismo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

10. AA.VV., *Sobre la Plaza Mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, (catálogo de la exposición), Logroño, Museo de La Rioja, 2004.

vos e incluso con la aportación de innovaciones técnicas en el proceso textil, hecho que se prolongará hasta los primeros años del siglo XIX. Con posterioridad a esta fecha y por diversas razones, caen en desuso las labores del bordado¹¹: los tejidos que se confeccionaron desde el siglo XVIII, dada su riqueza y vistosidad, hicieron, por lo general, innecesario cualquier adorno bordado en las prendas, del mismo modo que las labores a máquina que comenzaron a extenderse progresivamente resultaron una competencia imposible de superar atendiendo a criterios económicos. A ello hay que añadir los efectos de la exclaustración del siglo XIX, que provocó que los ornamentos de muchos conventos clausurados pasaran a formar parte de las posesiones de otros templos, viéndose éstos satisfechos de atuendos litúrgicos y sin la necesidad de solicitar nuevos encargos. Por último, hay que reseñar que a partir de esta época los artífices tratan de imitar lo ya conocido; en lugar de ofrecer nuevas propuestas, restringen su hacer al marco de lo artesanal, en detrimento de la faceta creativa, condición indispensable para hablar de bordado artístico.

La documentación riojana de este amplio período que se extiende por los siglos XVI, XVII y XVIII arroja importantes y variadas noticias sobre los ornamentos de las parroquias y la actividad de los bordadores locales: inventarios de bienes, contratos de obras, testamentos, cartas de pago... constituyen fuentes de primera mano, con valor inestimable para el investigador. A través de los datos que en ellos se nos desvelan, conocemos aspectos tan diversos como el tipo de prendas bordadas que se demandaban, quiénes realizaban los encargos y sus modos de financiación, los materiales y técnicas utilizados en la confección de las vestiduras, la decoración que se estiló en cada época y, en ocasiones, los nombres de los artífices especialistas que desempeñaron este oficio. Estas aportaciones documentales, junto a los ejemplos de prendas litúrgicas conservados hasta nuestros días, nos permiten reconstruir el panorama del bordado en La Rioja durante los siglos que se han dado en llamar Edad Moderna.

LOS ENCARGOS Y SU FINANCIACIÓN

Al igual que ocurriera en el resto de España, el siglo XVI, sobre todo su segunda mitad, y el primer tercio del siglo XVII constituyen el período en el que el bordado sacro alcanzó su apogeo en nuestra Comunidad. Sin embargo, ya durante la Baja Edad Media la producción de ornamentos sagrados fue una preocupación constante entre los miembros del clero, quienes trataron de enriquecer sus templos con ricas vestiduras y variadas piezas textiles que favorecieran la imagen de magnificencia de la iglesia medieval. Una vez construido el edificio, los gastos posteriores se destinaban al ornato interno con el encargo de retablos, imaginería, pinturas, piezas de plata... y también prendas de vestir, fundamentales para dar mayor vistosidad a los oficios litúrgicos. A ello contribuyeron las donaciones de monarcas y aristócratas, quienes entregaban a modo de ofrendas tejidos ricos o ropas ya confeccionadas, mezclando un sentimiento de piadosa devoción con el afán por el lujo y la suntuosidad, que traspasó las fronteras de la vida privada de las cortes medievales para alcanzar el ámbito religioso. Esta costumbre se extendió pronto entre los fieles de toda condición y así, según desvelan los testamentos de la época y de acuerdo con las posibilidades de cada quien, se convirtió en una práctica habitual el legar piezas nuevas de tela o vestidos preciosos a la Iglesia, que los empleaba para confeccionar

11. Los argumentos que aquí se citan son analizados por TURMO, I. en *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla, 1955, p. 7.

sus vestiduras de culto¹². Dicha práctica se prolongó durante las centurias siguientes, ya que, a menudo, en los protocolos notariales de los siglos XVI al XVIII se especifican las piezas de tela, vestidos o dineros que eran cedidos por los ciudadanos, a través de donaciones o legados testamentarios, con destino a la confección de ornamentos. Un magnífico ejemplo es el de Ana María de la Mota, vecina de Calahorra, que en 1697 lega un guardapiés de raso liso de nácar para un frontal de altar que debía colocarse en la capilla de los Santos Mártires San Emeterio y San Celedonio de la catedral; a la iglesia de Santiago, una *'barquina'* de tela de color ámbar para hacer un frontal para el altar mayor, otra de tela azul para el frontal de la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso, otra de raso bordado para el altar del Santo Cristo de las Maravillas; y, por último, un guardapiés de raso para un frontal de altar en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción¹³. De este modo, cada parroquia incrementaba su ajuar litúrgico con nuevas y ricas prendas que pasaban a engrosar un patrimonio, en permanente crecimiento.

También la fundación de capellanías conllevó una preocupación por proveer de aquellos elementos necesarios para las celebraciones sagradas; tal es el caso del licenciado Vicio, quien en 1581, al instaurar su capilla de la Visitación en la parroquia de Briones, la dotó entre otras piezas litúrgicas de una casulla de damasco carmesí con cenefa dorada y labrada *'al romano'*¹⁴. Los miembros de las altas jerarquías eclesiásticas también fueron generosos con los templos y conventos a quienes legaron variadas obras suntuarias que engrandecieran su patrimonio. En 1573, Fray Bernardo de Fresneda, obispo de Córdoba y confesor de su Majestad, dona una importante colección de alhajas al convento de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada, de la que se conserva el inventario y que constituye todo un muestrario de objetos sacros de lujo, entre ellos vestiduras y tejidos ricos con que engalanar el templo¹⁵.

Por otro lado, en los estatutos catedralicios se determinaba que todo dignatario al tomar posesión de su cargo tenía que regalar alguna prenda del vestuario sagrado a la institución. Entre la documentación calagurritana del Archivo de la Catedral riojana se encuentra el estatuto fechado en 1308 por el que cada canónigo debía entregar a la comunidad una capa que él mismo vestiría en las solemnidades¹⁶. Además, desde el siglo XVI y debido al gran desarrollo que alcanzó el bordado eclesiástico se estipuló que en la casa de los canónigos de todas las catedrales existiera un obrador con su maestro al frente, donde se fabricaran y restauraran de continuo las piezas litúrgicas¹⁷. En general, todas las parroquias recibían ornamentos a través de las donaciones de sus rectores y beneficiados, quienes dejaban sus vestiduras

12. La propia Isabel la Católica legó en su testamento parte de su ajuar indumentario para estos fines. Véase el documento que reproduce la nómina de ornamentos *"que se bisieron de las rropas de vestir de la Reyna"*, en TORRE, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, Talleres Gráficos Vda. de Rodríguez Ferrán, 1974, pp. 224-226.

13. A.H.P.LR.: Calahorra. Pedro García de Jalón, 1697-1700. Leg. 319. Fols. 70 r^o-73 v^o. En SÁEZ EDESO, C. y SÁEZ HERNÁEZ, M.C., (op. cit.), p. 108.

14. A.P.Briones: Fundaciones, tomo 3^o, n^o 15. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 63, doc. 127.

15. A.H.P.LR.: Logroño. A. Gutiérrez de Amaya, 1573. Fols. 161-163. Véase el documento completo en MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), doc. 103, pp. 54-56.

16. Documento recogido por SÁINZ RIPA, E. y HERNÁNDEZ IRUZUBIETA, V. en *Documentación calagurritana del siglo XIV. Archivo de la Catedral*. Vol. I, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, pp. 55-56.

17. GONZÁLEZ MENA, M.A., "Bordados, pasamanerías y encajes", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1982, pp. 396-397.



Foto 3: Casulla de terciopelo verde con cenefa de imaginería bordada. Forma parte de un terno atribuido a Cristóbal de Aldazábal. Hacia 1570. Iglesia parroquial de Briones.

de culto a la iglesia a la que pertenecían, una práctica habitual según revelan los testamentos contemporáneos con la cual se engrosaban constantemente los bienes de cada sacristía. No hay que olvidar, por último, que otra forma de adquisición de prendas textiles fueron las almonedas; sirva como referencia la que se realizó tras la muerte del obispo Juan Bernal Díaz de Luco en el año 1558, en la que la iglesia de Palacio gastó 11.250 maravedíes en un primer pago y 100 ducados en un segundo, lo cual es una muestra del valor económico que alcanzaban obras tan costosas y el gran número que se debieron comprar en tal ocasión¹⁸. En los inventarios de bienes del siglo XVI se citan como pertenecientes al obispo “... una capa y casulla y dos almáticas de rraso carmesí con sus franjas de oro y cordones para las almáticas de colorado, que heran del obispo Juan Bernal...” y “... una alba rrica con los faldones bordados, es de olanda en su amyto y (esta?) muy buena y funda, que era del obispo Juan Vernal de Luco”¹⁹.

En La Rioja, a pesar de la ausencia de documentación medieval debemos suponer el uso de ricas vestiduras bordadas entre los eclesiásticos de entonces, costumbre que se había extendido por el occidente europeo a lo largo de la Baja Edad Media, estableciendo un código indumentario propio con el que distinguirse de los demás grupos sociales²⁰. Actualmente contamos con algunas obras datadas en el siglo XV, que son de hecho los más antiguos ejemplos de ornamentos religiosos

18. Noticia recogida por ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T. en *Las artes en la Iglesia...* (op. cit.), p. 195.

19. Idem, doc. nº 28, p. 227 y doc. nº 37, p. 236.

20. Véase el capítulo dedicado a “La indumentaria eclesiástica” en SIGÜENZA PELARDA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 104-111.



Foto 4: Faldón de dalmática con motivos funerarios bordados por medio de la técnica de la aplicación. Segunda mitad del siglo XVI. Iglesia parroquial de Ocón.

conservados en nuestra Comunidad, dispersos por parroquias rurales como las de Treviana y Ortigosa, dos cenefas en el monasterio de Valvanera y un valioso terno en la logroñesa iglesia de Santa María de Palacio²¹. Este último está compuesto por tres prendas, dos dalmáticas y una casulla, confeccionadas en brocado de terciopelo carmesí, en el que los típicos florones góticos rodeados de tallos se despliegan por la superficie textil. Las tres piezas se adornan con cenefas de imaginería bordada dispuestas en capilletas bajo arcos conopiales. Al margen del deterioro ocasionado por el paso del tiempo y de ciertas reconstrucciones posteriores, estos ejemplos constituyen prendas de primer orden, representativas del período artístico de finales de la Edad Media. Con seguridad, entre las muestras textiles conservadas en otros templos riojanos también se encontrarán prendas de la misma antigüedad, a la espera del estudio de los especialistas.

Será, sin embargo, a partir del siglo XVI cuando comience la etapa de esplendor del arte del bordado en La Rioja. Desde mediados de la centuria, menudean las noticias sobre labores textiles, y hasta nuestros días han llegado interesantes muestras del arte de la aguja encargadas por parroquias de toda la provincia. Tras el Concilio de Trento, la Iglesia concede una importancia extraordinaria a la liturgia y en ella desempeñaron un papel relevante los ornamentos religiosos. Tanto las vestiduras como los paños sagrados se convierten en un símbolo explícito que manifiesta la solemnidad de las ceremonias, y unas y otros entran a formar parte de una esce-

21. Su estudio fue realizado por ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T. en *Las artes en la Iglesia...* (op. cit.), pp.189-191.

nografía en la que los fieles encuentran la evidencia de un fastoso mundo divino, lejos de las penurias de la vida terrenal. De este modo, los ornamentos religiosos llegan a ser un instrumento adecuado para adoctrinar a los feligreses en los postulados contrarreformistas, dotando a las ceremonias de culto del esplendor necesario. Tan magníficos atuendos revisten de santidad a sus portadores y por ende a la institución que representan, por ello hay que entenderlos no sólo como obras de arte en sí mismas, sino también como un medio de expresión más al servicio de la Iglesia católica. De ahí que, a través de las visitas pastorales que se realizaban regularmente, se instara a los delegados religiosos a proveer a sus parroquias de nuevos y magníficos ajuares litúrgicos. Así, Santa María de la Antigua de Grávalos, por ejemplo, justifica en un documento fechado en 1774 el dinero gastado en ornamentos para la iglesia, *“en cumplimiento de lo mandado por el señor Herce y Portillo en la visita que hizo en esta Iglesia en el año de mil setecientos y sesenta, en que mando se biciese un terno blanco de buena tela y confirmación de los señores visitadores sucesores”*²². A la luz de las fuentes manuscritas, conocemos que fue hábito común la solicitud de licencia para la realización de nuevas obras, tras la recepción de los visitadores. Una vez concedida, se daba paso a la firma del contrato entre la parroquia y el bordador, en el que se especificaban las labores a realizar. En ocasiones, se llegó al extremo de que las vestimentas y prendas de culto se consideraran prioritarias a otro tipo de encargos; por ello no debe resultar extraño, como asegura José Manuel Ramírez, que hasta las iglesias más humildes de la Sierra se empeñasen para adquirir prendas



Foto 5: Faldón de dalmática con bordados en oro matizado representando la Inmaculada Concepción entre grutescos. Último tercio del siglo XVI. Iglesia de Santa María de Palacio, Logroño.

22. A.H.D.L.O.: Grávalos. Iglesia Parroquial de Santa María de la Antigua. Libro de Fábrica, 1722-1863. Caja nº 7. Fols. 125 rº-127 rº.

de gran valor, muy por encima de sus posibilidades económicas. Este autor sugiere que el lujo que representaban las obras bordadas era en algún modo la forma de enmascarar la pobreza constructiva de las edificaciones, creando una escenografía figurada a través de la opulencia textil²³.

Una muestra de la riqueza ornamental que llegaron a alcanzar algunos ceremoniales, la encontramos en el recibimiento que la ciudad de Logroño dispuso al emperador Carlos V durante su visita a la ciudad en 1520²⁴. En la liturgia que tuvo lugar en la iglesia de Palacio con motivo de la llegada de tan insigne personaje se trató de ofrecer una imagen acorde con el acontecimiento, organizando una cuidada puesta en escena en la que los ornamentos desempeñaron un destacado papel. Así se menciona la existencia de un palio de brocado bajo el cual fue conducido el emperador en su recorrido hasta la iglesia, palio que, a juzgar por el testimonio donde se nos dice que fue llevado por diez personas, debió de tener unas dimensiones considerables. Por su parte, los canónigos y capellanes salieron a recibir a Carlos V “*revestidos con sobrepellices e capas de brocado y seda*”, los tejidos más ricos del momento. El monarca ocupó en el interior de la iglesia un sitio de brocado decorado con almohadas. En definitiva, se trató de la ceremonia de mayor lujo y magnificencia hasta entonces conocida en nuestra ciudad.

Las elevados gastos que suponían los encargos de vestiduras sacras para las pequeñas parroquias las hacían verse envueltas en dificultosos procesos de pago. La documentación recoge las frecuentes quejas de los artistas por la dilación en el cobro de sus trabajos, lo que en ocasiones desembocaba en pleitos inacabables que se prolongaban pago tras pago. Sirva como ejemplo el incoado por Pedro del Bosque contra la iglesia de Medrano, por la tardanza en el abono de unos ornamentos de cuyo primer pago tenemos noticia en 1591, pero que no se concluyó hasta once años más tarde, cuando “*se le acabo de pagar todo lo que se devia en esta yg(lesi)a de la capa y terno blanco, mostro conocimy(ent)o y finyquito de diez de febrero deste año de seiscientos y dos*”²⁵. En ocasiones intervienen en el proceso las autoridades eclesiales, como cuando en 1590 Cristóbal de Aldazábal escribe al Provisor del Obispado de Calahorra diciendo que hizo “*muchos dias a*” ciertos ornamentos para la iglesia de Herce que estaban sin tasar y por los que no le habían pagado, ya que pretendían tomar la obra de otro maestro y dejar la suya; unos meses más tarde y por mandato del propio Provisor la parroquia se verá obligada a cumplir conforme a lo contratado, finiquitando el pago en 1592²⁶. Precisamente, el endeudamiento constante de las iglesias fue el principal motivo por el que disminuyeron los contratos y la industria del bordado comenzó su declive. En primera instancia, cambió el gusto por los motivos decorativos que se hicieron más sencillos y breves, ocupando menos superficie textil, y más adelante llegaron a tomarse medidas para que no se utilizaran bordados de ninguna clase. Las Constituciones Sinodales del obispado de Sigüenza de 1655 recogen acerca de este tema lo siguiente: “*Una de las mayores perdiciones que hemos ballado en las Iglesias, es averse dexado vencer los Provissores fácilmente de los ruegos, y importunaciones de los maestros de obras, y de los favores*

23. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. constata cómo el encargo de ornamentos sagrados cuajados de imagerie y de hilos de oro resultaba en ocasiones más costoso que los propios retablos. En el capítulo “Bordadores de Logroño”, de *Guía Histórico-Artística de Logroño*, (op.cit.), pp. 299-310.

24. Testimonio recogido por ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T. en *Las artes en la Iglesia ...* (op. cit.), p. 194.

25. A.P. Medrano: Libro de Fábrica, 1574-1644. Fols. 59 vº-80 vº. Doc. nº 1 del Anexo que presenta CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. en *La iglesia parroquial de Medrano...* (op. cit.), pp. 219-221.

26. A.P. Herce: Libro de Fábrica, 1574-1624. Fols. 112 vº-320 vº. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...” (op. cit.), pp. 721-722.



Foto 6: Dalmática de seda barroca con motivos florales de gran porte a la que se han aplicado bordados manieristas en faldones y bocamangas, realizados en sedas de matices y puntos de oro, datables en la segunda mitad del siglo XVI. Iglesia parroquial de Pedroso.

de que se han valido para que les diesen, y encargasen obras, no solo no necesarias, sino antes superfluas, y escusadas, como son, las que se han hecho de costosísimos bordados, y otras de plata de muchos marcos (...) todo lo cual no ha servido, sino de consumir los alcances que tenían a favor las iglesias, y dexarlas empenadas para muchos años (...). Por tanto mandamos, que de aquí adelante no se bagan bordados en las iglesias, sino todas las casullas, y demás ornamentos, con solo un galón de plata, y de oro que divida las zenefas (...)"²⁷. El obispo Pedro González del Castillo ya se había referido a este asunto en las Constituciones Sinodales de la diócesis de Calahorra y La Calzada promulgadas en 1620, de este modo: "...Otrosi mandamos que no se bagan ornamentos algunos en ninguna Iglesia de nuestro Obispado que sean bordados, sino llanos de cualquiera seda o tela que sea, y nuestro Provisor no de licencia para ello sino fuere con mucha consideracion y en algun caso particular y la Iglesia fuere rica y tuviere necesidad de algun terno bordado para los dias de Pasquas y fiestas principales"²⁸; años más tarde, el Sínodo celebrado en 1698 durante el obispado de Pedro Lepe volverá a tratar esta cuestión reproduciendo idéntica normativa²⁹. Sin embargo, desconocemos en qué medida repercutieron estas pautas, puesto que las iglesias continuaron demandando vestiduras y paños bordados. Lo que sí se constata a través de los contratos son los encargos de reparaciones de pren-

27. Testimonio aportado por ÁGREGA PINO, A.M. en "El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte del bordado en la Edad Moderna", *Artigrama*, nº 14. Dpto. Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, p. 308, nota 13.

28. *Constituciones Synodales del Obispado de Calaborra y La Calzada por don Pedro González de Castillo, año de 1620*, Madrid, Impr. Vda. Alonso Martín, 1621; Libro III, Título XIX, Const. I, fol. 161 vº.

29. *Constituciones Synodales del Obispado de Calaborra y La Calzada por don Pedro de Lepe, año de 1698*, Madrid, Impr. Antonio González de Reyes, 1700; Libro III, Título XXIV, Const. I, fol. 639 rº.

das en lugar de labores nuevas, con el consiguiente ahorro económico que suponía para las parroquias; asimismo, sabemos de la reutilización de cenefas bordadas pertenecientes a piezas deterioradas que se aplicaban a cuerpos nuevos. Ésta es la razón de que frecuentemente encontremos capas, casullas y dalmáticas con franjas o cenefas de fechas anteriores a la base textil utilizada en su confección. En este sentido, otra de las causas por las que no se han conservado muchas obras de cronología temprana fue la costumbre de reaprovechar el oro y la plata utilizados en su decoración: cuando las prendas estaban demasiado deterioradas para repararlas se imponía la cremación, fundiendo los ornamentos con el fin de rescatar los metales preciosos y arrojando las cenizas por la pila bautismal³⁰.

Las prendas bordadas utilizadas en la liturgia fueron muy diversas. Junto a los ornamentos con que se revestían los dignatarios de la iglesia, en ocasiones formando cuaternos o juegos de tres piezas –casulla y capa pluvial para el oficiante y dalmáticas para sus ministros–, los documentos desvelan una larga nómina de elementos textiles que también se labraban: paños de altar, cubrecálices, palios, frontales, mangas de cruces parroquiales... Ilustra este capítulo el inventario de bienes de la iglesia de Grávalos fechado en 1654, en el que se desglosan por apartados las diferentes prendas utilizadas en las ceremonias litúrgicas³¹. Entre los ornamentos se citan varios ternos, capas, casullas, frontales, corporales y palios; en cada caso se indica además el tejido utilizado en la confección de la prenda –*terciopelo, tafetán, damasco, brocatel, paño, lanilla*–, su color –*carmesí, morado, verde, azul, negro, blanco y negro*–, incluso la decoración aplicada que presentaban –*pasamanos de plata, zenefa bordada, guarnizion de seda*–. El documento también recoge la llamada ‘*ropa blanca*’, albas, roquetes, hábitos, toallas, manteles y paños, prendas todas confeccionadas con lienzos de mayor o menor calidad –*bolanda, ruán, cáñamo*–, algunas *labradas*, es decir, bordadas, o con *puntas* y *puntillas*, o sea, encajes. Además se habla de los ‘*vestidos de Nuestra Señora de diferentes colores*’, seguramente realizados con telas ricas, con los que se adornaba la imagen de la Virgen. Los materiales y técnicas utilizados en la confección de semejante variedad tipológica de ornamentos fueron variando, de acuerdo con las modas que impusieron las sucesivas corrientes artísticas.

MATERIALES Y TÉCNICAS DEL BORDADO

El bordado litúrgico ha sido catalogado por los historiadores como un arte culto o erudito, ya que en su elaboración intervienen siempre materiales nobles, tanto en los tejidos de confección de las prendas a bordar, como en los hilos –o accesorios– empleados en las labores de ornamentación que cubren la superficie textil. Al mismo tiempo, los diseños que conforman estas labores bordadas responden a unos modelos que son tomados como referente no sólo en una zona geográfica, sino universalmente, y evolucionan de acuerdo con la percepción estética que impone cada época. El bordado riojano, a priori, no difiere en líneas generales del de otras regiones españolas, precisamente por su carácter culto o artístico, pues reproduce técnica y estéticamente los patrones que las sucesivas modas fueron ofreciendo.

30. ANDUEZA PÉREZ, A., “El arte del bordado en Navarra en los siglos XVI y XVII: Andrés de Salinas”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, nº 303, 2003, p. 291.

31. A.H.P.L.R.: Arnedo. Miguel Ordóñez, 1653-54. Leg. 5235. Fols. 358 r^o-363 v^o. En SALAS FRANCO, M.P., (op. cit.), doc. nº 29, p. 150.



Foto 7: Dalmática de terciopelo grana con faldones y bocamangas bordados. Forma parte de un terno atribuido a Pedro del Bosque. Hacia 1600. Iglesia parroquial de Briones.

Aunque hasta el siglo XIX la Iglesia católica no dictó normas explícitas que regularan la condición material de las vestiduras utilizadas durante la liturgia, ya desde su origen existió una preocupación por destinar a la confección de los ornamentos sagrados los más ricos tejidos, y entre ellos, la seda. Según la tradición veterotestamentaria, Dios reveló a Moisés cómo debían realizarse las vestiduras que Aarón y sus hijos habían de llevar en el momento de ejercer el sacerdocio, confiriéndoles 'majestad y esplendor'³²; para ello, se reservaron los más exquisitos materiales que contribuyeran a ofrecer esa imagen de suntuosidad que se perseguía. Así, durante los siglos de la Edad Moderna el material por excelencia utilizado tanto en la elaboración de los tejidos destinados a la confección de ornamentos, como en los bordados que enriquecían las prendas, fue la seda. Ésta se preparaba en forma de filamento y se teñía de color, y junto a los metales preciosos –oro y plata– elaborados a modo de hilos y láminas, fueron las herramientas principales de los artistas de la aguja. La destreza adquirida en el ejercicio de las técnicas propias de su oficio dio como resultado los magníficos ejemplos del arte textil que hoy conocemos y que, sin duda, desempeñaron un papel primordial en los actos litúrgicos, aportando la grandiosidad tan deseada por la Iglesia durante sus celebraciones.

Los tejidos de seda se distinguen por su acabado terso y brillante, muy agradable al tacto, que les confiere una singular calidad estética. A pesar de su aparente fragilidad, dada su delicadeza, son numerosos los ejemplos de ornamentos de seda que han perdurado hasta nuestros días; este hecho encuentra su explicación en que

32. Éxodo XXXVI, 35-38; en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 178.

la seda en sí constituye un filamento fuerte que, elaborado a modo de tejido, resulta resistente a la suciedad debido a su acabado liso. Aunque ya durante la Edad Media se utilizaron los tejidos de seda, a juzgar por los testimonios que nos ofrecen las fuentes escritas³³, las más antiguas piezas conservadas en La Rioja se remontan a finales del siglo XV-comienzos del XVI, cuando el textil predilecto fue el *terciopelo*. Realizado con hebras de seda, podía presentarse en distintos colores –verde, azul, negro o carmesí–, bien en liso o con los característicos motivos decorativos de la granada que tanto se reprodujeron en aquellos momentos³⁴. El principal inconveniente de este lujoso tejido era su elevado coste, a lo que se añadía el propio peso de la tela –que muchas veces se acrecentaba al incorporar hilos metálicos en su tisaje– y su espesor, proporcionando excesivo abrigo en determinadas épocas del año. Por tales razones se introdujo en esta centuria el uso del *damasco*, tejido de seda de alta calidad, con una sola urdimbre y una sola trama formadas por hilos del mismo grosor, color y calidad, que dan lugar a un dibujo entretejido con la particularidad de ser reversible. Su auge se alcanzará en el siglo XVII y, aunque se confeccionaron ornamentos completos en damasco, fue habitual la combinación de ambas telas, damasco y terciopelo, en una misma prenda, reservando este último para las zonas tradicionalmente más adornadas, como las cenefas y guarniciones. Otro material empleado en esta época fue el *raso*, una seda de acabado brillante que podía presentarse en su versión lisa o también tejida con hilos metálicos en forma de *restaño*, *lama* o *tisú*. Fue el género preferido desde finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, cuando se empleó en labores *al pasado* –en las que el hilo atravesaba la superficie textil– por su escaso grosor y, especialmente, en los bordados aplicados.

En ocasiones, la riqueza del propio tejido hacía innecesarias las labores bordadas; tal es el caso de los *brocados*, sedas enriquecidas en su tisaje con hilos de oro y plata, que fueron ya utilizadas en la Edad Media por los miembros de las clases privilegiadas, entre los cuales se contaban las altas jerarquías eclesiásticas. Estas telas alcanzaron su apogeo en el siglo XV y su prolongación a comienzos del XVI, cuando se distinguen por sus decoraciones de la característica granada entre ramajes ascendentes sobre fondo rojo, verde o carmesí. En el siglo XVIII, los brocados reaparecerán en forma de *espolines*, tejidos brochados con hilos de seda, oro o plata, cuya apariencia de prendas bordadas supuso una dura competencia para las labores de la aguja. También en época barroca se usaron el *brocatel* y el *tafetán*: el primero, mezcla de seda y lino o seda y lana, ofrecía un aspecto similar al del damasco al estar ornamentado en su superficie con dibujos, pero además solía presentar colores; el tafetán se utilizó como forro de piezas confeccionadas con otros tejidos más ricos y, en ocasiones, para elaborar o guarnecer prendas de verano por ser un género fresco y ligero. Por último, conocemos del uso de la lana estampada o *filipichín*, y de la *lana* y la *lanilla*, destinadas a ornamentos más corrientes, de uso cotidiano y mayor abrigo.

Cuando los tejidos eran lisos, solían adornarse con labores bordadas, utilizando para ello hilos de seda de los más diversos colores, o metales preciosos –oro y plata–, bien a modo de hilo, bien en pequeñas aplicaciones laminadas que adoptaron las más diversas formas. Con la llegada del Barroco alcanzarán su auge las lentejuelas, los abalorios y las piedras preciosas, auténticas o de imitación, con las

33. ALFAU DE SOLALINDE, J., *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1969.

34. Para ampliar información sobre los diferentes tejidos que aquí se recogen, véanse las voces correspondientes en DÁVILA, R.M. y otros, *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.



Foto 8: Detalle de la casulla del terno grana atribuido a Pedro del Bosque. Seda de matices en la imagen y el paisaje; puntos de oro en la retorcha y los grutescos. Hacia 1600. Iglesia parroquial de Briones.

que se llevaban a cabo labores de recamado que enriquecían todo tipo de prendas. Para ejecutar sus obras, los bordadores utilizaron numerosas técnicas o 'puntos', los cuales reciben distintos nombres, atendiendo a su tipología³⁵. El más vistoso fue el *punto de matiz* o *seda matizada*, que consistía en cubrir la superficie a bordar con puntadas de seda de color; existieron maestros tan diestros en este arte que rivalizaron con los pintores por la perfección lograda en sus diseños y las gamas de colores obtenidas³⁶. Conocemos además que hubo especialistas en el bordado de las *carnaciones* –rostros, manos, pies– y los *peleteados* –cabellos y barbas–, durante el tiempo que estuvo en boga el bordado de imaginería. También gozaron de gran popularidad las labores con metales, para las que se usaban hilos de oro y plata con los que se elaboraba el punto llamado *oro llano* u *oro atravesado*, pero también la técnica del *enjavado* en forma de *setillos* y *empedrados* característicos del siglo XVI, que crean una decoración en panal de fuertes claroscuros. Un punto que nació al combinar sedas y metales fue el *oro matizado*, técnica propiamente renacentista,

35. TURMO, I. lleva a cabo un detallado estudio de los diferentes procedimientos utilizados en las labores bordadas de los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI al XVIII, en 'Clases de bordados', *Bordados y bordadores* ... (op. cit.), pp. 9-16. También resulta interesante el capítulo dedicado a "Bordados" por ALCOLEA, S. en *Artes Decorativas en la España cristiana, Ars Hispaniae* XX, Madrid, Plus Ultra, 1975, pp. 376-401.

36. VILLANUEVA, A.P. recuerda que durante el Renacimiento, "los artistas ya no se contentaron con tintas planas como en los siglos medievales, sino que se realizaron las figuras en forma que este arte del bordado rivalizó con la pintura; los matices del bordado alcanzaron una graduación al infinito; se emplearon puntos hendidos y reentrantes unos en otros, y las ondulaciones de los rostros y las carnaciones se perfilaron con habilidad casi exagerada". En 'Los bordados en los ornamentos sagrados', *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, Labor, 1935, p. 55.

que se conseguía bordando profusamente con pequeñas puntadas de sedas de colores sobre un fondo metálico que apenas se dejaba ver, logrando un efecto de brillos y transparencias en la tela.

Estos puntos se realizaban con el método del *bordado al pasado*, por el que la hebra atravesaba el tejido base; dada la dificultad que suponía practicarla en grandes superficies textiles o con tejidos de considerable grosor –como era el caso del terciopelo–, los artistas recurrían a un lienzo, donde se bordaba la labor que posteriormente se aplicaba a la prenda definitiva. Este *bordado sobrepuesto* fue el sistema que se utilizó para la elaboración de las ricas cenefas que adornan las casullas y las capas pluviales de los siglos XVI y XVII. Hacia mediados de este siglo, las preferencias por los tejidos más livianos en la confección de los ornamentos hicieron que esta técnica cayera en desuso para pasar a bordar directamente la prenda: los ejemplos nos muestran bordados, bien sobre la superficie del propio tejido, bien sobre motivos concretos que se engrosaban con relleno tomando una cartulina como base, dando lugar a la técnica del *realce*, que alcanzó su apogeo en el siglo XVIII. En esta etapa se utilizaron con profusión la *hojuela* y la *lentejuela*, adornos muy vistosos que permitían economizar en material –resultaban mucho más asequibles y provechosas que los hilos de oro– y, cuestión también importante, en tiempo de trabajo, ya que con ellas se cubrían amplios espacios, más rápidamente y con menos esfuerzo. Otro procedimiento que gozó de gran aceptación fue el *bordado de aplicación* que consistía en utilizar fragmentos de tejido de distinta condición a la base de la prenda, que recibían el nombre de *trepas*, para confeccionar los elementos ornamentales que luego se cosían encima. En realidad, se trataba de retales de telas de calidad, como los rasos o las lamas, que se ribeteaban con torzales de oro, y se



Foto 9: Dalmática de damasco verde con faldones, bocamangas, jabastros y collar en terciopelo bordado con motivos de grutescos. Primer tercio del siglo XVII. Iglesia parroquial de San Vicente de la Sonsierra.

bordaban en su interior con el fin de destacar determinados detalles e incluso para figurar imaginería, en una labor que se conocía como *retaceado*. Su éxito devino del ventajoso precio que ofrecían en comparación con el coste que podía alcanzar el bordado sobrepuesto, extendiéndose su uso durante toda la Edad Moderna e incluso hasta el siglo XIX.

Por último, y además de las labores bordadas, los ornamentos solían enriquecerse con remates como los *flecos* y los *galones*, confeccionados también con hilos de seda, oro y plata. Los flecos ya se utilizaban en el siglo XVI; en un primer momento, combinaban dos o tres colores, pero con el Barroco se dio prioridad al fleco de hilo de oro, que se popularizó en la segunda mitad del siglo XVIII. Con frecuencia, en las sacristías riojanas se encuentra en su variante del *fleco salomónico de formato espiral*, una de las aportaciones más atrevidas de este estilo excesivo y complicado. En cuanto a los galones, su uso apareció en el siglo XVII con el declive de la obra bordada. Se trata de tiras labradas con hilos de seda, oro o plata, mostrando labores decorativas en su tisaje, que vinieron a ocupar el lugar de las *retorchas* renacentistas, enmarcando los distintos espacios de la prenda. También en época barroca se impuso el empleo de los *encajes*, realizados en hilo de seda o también con hilos de oro y plata en el característico *punto de España*, que se aplicaron no sólo a ornamentos litúrgicos, sino también a la indumentaria de numerosas imágenes a las que se rendía culto. En definitiva, tejidos, bordados, pasamanerías y encajes se dieron cita en las magníficas muestras del arte textil sacro durante los siglos de la Edad Moderna.

MOTIVOS DECORATIVOS

En el estudio de los ornamentos religiosos de la Edad Moderna, uno de los aspectos más atractivos a considerar es, sin duda, su decoración. Los temas decorativos pueden encontrarse tanto en el propio tejido, donde forman parte de su trama, como en los bordados que se realizan sobre la tela –generalmente lisa–, con el fin de enriquecerla. Los tejidos utilizados en la confección de prendas litúrgicas merecen especial atención, puesto que nos ofrecen todo un repertorio de diseños que fueron variando de acuerdo con los gustos imperantes en cada época³⁷. En otras ocasiones, los motivos tejidos y los motivos bordados se superponen o aparecen combinados en una misma prenda, consiguiendo una gran riqueza decorativa. A priori, el desarrollo del arte textil, tanto civil como religioso, estuvo determinado por las condiciones económicas, políticas y sociales del momento; en La Rioja, al igual que se ha constatado en otras regiones de España, las etapas de esplendor del bordado religioso se corresponden con períodos históricos de auge, mientras que el descenso de la producción de ornamentos o los ejemplares de inferior calidad artística obedecen a momentos de recesión. En este sentido, las prendas litúrgicas constituyen un claro exponente de la situación que se vivía en el momento de su realización, y cuya manifestación estética corrió paralela a las demás parcelas del arte. Los motivos decorativos permiten catalogar pues, cada pieza textil, de acuerdo con su tipología y estilo, en un contexto histórico-artístico concreto.

37. Acerca de los temas decorativos de los ornamentos litúrgicos, realizan un estudio exhaustivo PÉREZ SÁNCHEZ, M., (op. cit.), en el capítulo 'La ornamentación', pp. 190-202; y ÁGREDA PINO, A.M. en los apartados 'La decoración bordada en los ornamentos' y 'Características y evolución de los tejidos utilizados para la confección de ornamentos', de su obra *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 302-348.

El siglo XVI, especialmente su segunda mitad y las primeras décadas del siglo XVII representan la Edad de Oro por excelencia del arte del bordado, cuando se contabilizan numerosos encargos que se distinguen por su calidad, a juzgar por las muestras conservadas en las parroquias riojanas. Aunque ya en época medieval nos consta que se bordaban las vestiduras del culto –así lo atestiguan las representaciones plásticas coetáneas–, será en esta nueva centuria cuando los artistas de la aguja logren tal perfección técnica, que sean capaces de obtener en sus creaciones calidades similares a las de la pintura. Es el momento en que está en boga el *bordado de imaginería*, es decir, la reproducción en el tejido en forma de cenefas de una serie de imágenes sagradas inscritas en sucesivos encasamientos y enmarcadas por *retorchas* de hilo de oro. Estos espacios se ocupan con determinados pasajes bíblicos o con los santos predilectos, dispuestos en capilletas en las que se aplican las formas ornamentales que también se observan en la arquitectura, la escultura, la pintura o las artes decorativas: en una primera etapa, la tradición tardogótica se aprecia en los arcos conopiales, los capiteles poligonales o los estilizados fustes entorchados, pero una vez superada la mitad de la centuria comienzan a imponerse los modelos plenamente renacentistas, con doseletes rematados en arcos de medio punto, hornacinas aveneradas, soportes más robustos y toda clase de *candelieri* ocupando el espacio que los envuelve. El llamado *estilo moderno* se fue abandonando en favor del clasicismo y los motivos propiamente ornamentales que los documentos citan como decoración *al romano* y que se plasman en forma de roleos, jarrones, fruteros, *putti* y todo un repertorio de seres agrutescados. Estas creaciones tan características del Renacimiento español se organizan en forma de candeleros, que siguen una estructura simétrica a partir de un eje vertical, para conformar cenefas adornadas con profusión; si además existe imaginería, ésta se inserta en tondos en cuyo fondo se muestran escenas de paisaje. En las últimas décadas del Quinientos, se añaden elementos manieristas, como las volutas en forma de C, los remates muy enroscados, los zarcillos y las populares cartelas o *rollwerk* que acogerán las representaciones iconográficas. Estas pautas se mantienen durante la primera mitad del siglo XVII, algo más estilizadas y esquemáticas quizás, con una tendencia al predominio de lo vegetal que suple progresivamente a la decoración figurada. En lugar de las cartelas se dispone una gruesa flor, un jarrón o un frutero y abundan los zarcillos, iniciándose una barroquización del bordado, cuyas muestras más evidentes llegarán con la segunda mitad del siglo.

Frente al carácter innovador de la decoración bordada, que asimiló progresivamente las formas renacentistas, durante el siglo XVI los tejidos se mantuvieron fieles a las propuestas medievales, ofreciendo los característicos diseños de la alcahofa, la granada o la piña de grandes dimensiones, dispuesta en redes romboidales enmarcadas por ramajes ascendentes. Con el tiempo, este motivo vio reducido su tamaño y terminó por transformarse en jarrones que se convirtieron en el tema central de la decoración textil. Aunque estos diseños perduraron durante toda la centuria y hasta comienzos del XVII, sus formas se ablandaron, aumentando en naturalismo con hojas grandes y carnosas que se mezclan con zarcillos de curva y contracurva. Esta tendencia influyó en las labores bordadas que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, se inclinan por los motivos florales organizados en estructuras más tupidas, perdiendo su rigidez para disponerse de manera más espontánea por la tela. El Barroco Pleno triunfó con la asimetría en las composiciones, en las que participan, además de los característicos roleos, nuevos motivos de hojas, flores y frutas, pero también de aves y mariposas, diseños llenos de dinamismo que se realizaron en sedas de los más diversos colores.



Foto 10: Motivos de fauna y flora de tradición oriental bordados al pasado sobre raso blanco (fragmento de las caídas de un palio). Finales del siglo XVII-comienzos del XVIII. Iglesia parroquial de Pedroso.

Con la llegada de la dinastía borbónica, el siglo XVIII determinó una nueva etapa en el ornamento litúrgico. Como el resto de las artes, las textiles tomaron como referente lo francés, que en su inicio siguió de cerca las propuestas barrocas de la centuria precedente, para después evolucionar hacia el estilo Rococó, que despuntaría en la segunda mitad del siglo. Se observa una predilección por las sedas labradas con hilos metálicos o espolinados, en los que brillo y color se aúnan para crear prendas llenas de lujo. Los diseños conservan lo vegetal como tema central, pero manifestado de una manera más variada y naturalista en formas y colores. A menudo, hojas, flores y frutas se distribuyen en el espacio de forma ordenada, agrupados en ramilletes compactos que aparecen enmarcados por bandas de encaje, un tema heredado del siglo XVII. Los avances técnicos hicieron posibles además unos efectos cromáticos similares a los que se lograban con las labores bordadas más minuciosas, por lo que éstas se volvieron cada vez más escasas.

Una vez superada la mitad de la centuria, los tejidos evolucionaron hacia el gusto rococó que impuso los brillos, las líneas ondulantes, la libertad en las composiciones y la opulencia, no sólo en los materiales, sino también en los diseños. Aunque pervivió la temática vegetal, los motivos se hicieron más menudos y ligeros, organizándose a modo de ramilletes florales combinados con lazos, rocallas, conchas o cintas de encaje de formas ondulantes, realizados con sedas de llamativos colores. Durante esta época, Valencia se convirtió en el principal foco productor de tejidos de seda del país, donde se imitaron las propuestas de los talleres franceses de Lyon, para dar lugar a magníficas creaciones que se distinguían por sus diseños florales de rico cromatismo y que se exportaron al resto de España. Paralelamente,

desde los talleres castellanos de Toledo se mantuvo en vigor la tendencia tradicional, solemne y majestuosa, de las telas brocadas, de las que también se hizo gran uso; esta producción fue heredera de la temática vegetal del Barroco Pleno, caracterizada por los ramos de flores de grandes proporciones, enmarcados por amplias volutas.

Los primeros años del siglo XIX supusieron una continuación de los temas barrocos, puesto que la transición hacia al Neoclasicismo se produjo muy lentamente en las artes del bordado. Los modelos dieciochescos perduraron largamente, al tiempo que se introducían las nuevas decoraciones del estilo Imperio, con las que se mezclaron en combinaciones imposibles. Los tejidos abandonaron los diseños florales para retomar la sencillez a través de elementos clásicos en los que primaba el dibujo sobre los logros cromáticos, y en el bordado despuntaron los motivos heredados del mundo antiguo, como las grecas, las coronas, las palmas, el laurel, el acanto, los medallones o las guirnaldas. La corriente historicista que se vivió en otras artes, se refleja también en el ornamento de la segunda mitad del siglo: en una primera etapa, se retomaron los modelos del Barroco y el Rococó para recrear complejas composiciones en las que lo vegetal se mezcla con los roleos y envolutamientos, triunfando la profusión decorativa; posteriormente, ya en las últimas décadas del siglo, la tendencia neogótica se trasladó a los motivos apuntados o los medallones cuadrilobulados que se observan en algunas prendas.

En resumen, los diseños de tejidos y bordados conservados en los ornamentos sagrados de nuestras sacristías muestran una evolución estilística paralela a la del resto de las artes. De los modelos medievales del gótico con larga tradición, se pasó a la decoración *al romano* con sus característicos *candelieri*; las nuevas formas renacentistas comenzaron por acompañar a la imaginería, pero andando el tiempo terminaron por imponerse en exclusiva, primando lo ornamental como decoración única. La saturación de estos adornos determinó la llegada de los diseños barrocos, con formas vegetales y rocallas monumentales y ostentosas que, por influencia de lo francés a lo largo del siglo XVIII, se transformarán en representaciones más delicadas de flores menudas y vivos colores propias del gusto Rococó. Durante el siglo XIX, los Neologismos se encargaron de recuperar tan diversas corrientes, desde los motivos de la Antigüedad Clásica, hasta las formas monumentales del Barroco Pleno, para terminar con las propuestas neogóticas a finales de la centuria.

EL OFICIO DE BORDADOR. LOS TALLERES RIOJANOS

Desde sus orígenes el oficio profesional del bordado estuvo en manos de artífices masculinos, aunque conocemos de la colaboración de las mujeres en los talleres de sus esposos, así como la existencia de monasterios y conventos femeninos en los que se trabajó también este arte³⁸. En las ciudades, quienes se dedicaban a este oficio constituían un grupo definido de artesanos que solían agruparse en cofradías y gremios, regulados por leyes específicas. En La Rioja, desgraciadamente no tenemos noticia de la existencia de un gremio de bordadores organizado, ni tampoco conocemos nada sobre sus ordenanzas, aunque hemos de suponer que hubiera un corporativismo gremial en forma de cofradías o hermandades, tal como ocurriera en otros oficios³⁹. Algunos autores sugieren que la ausencia de normas y

38. Véase al respecto el estudio de ÁGRED A PINO, A.M., "El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII", en *Artigramas*, nº 15, 2000, pp. 293-312.

39. Por el momento, las únicas ordenanzas conocidas sobre bordadores son las de la ciudad de Sevilla, que se remontan al siglo XV-comienzos del XVI. Véase TURMO, I., (op. cit.), "El gremio de los bordadores y otros auxiliares", p. 25.

estatutos propios de cada oficio en nuestra región se debe al hecho de ser poblaciones pequeñas, con escaso número de miembros pertenecientes a cada oficio, por lo que los trabajadores se atenían a los dispuesto en las Ordenanzas Municipales y en el régimen interno de su profesión⁴⁰. Curiosamente, los bordadores riojanos establecen sus talleres en muy diversos puntos de nuestra geografía, no sólo en la capital, donde desde luego encontramos el grupo más nutrido, sino también dispersos en pequeñas poblaciones de la provincia sin que esto les restara importancia⁴¹. Además, conocemos de una organización implícita, aunque no se conserven leyes que regularan el oficio, –bien por su inexistencia, bien por no haber llegado hasta nuestros días–, a través del nombramiento de *veedores* que controlaran la producción de bordados. Así, en Logroño, el 21 de abril de 1597 “*esta ziudad nombro por bedores de los bordadores para este presente año a Pedro del Bosque y a Ambrosio Marin bordadores vecinos desta cibdad*”⁴². La figura del veedor o inspector, presente en todos los oficios, era designada por el Concejo y se encargaba de la supervisión de las manufacturas; solían nombrarse dos candidatos, quienes vigilaban de cerca el trabajo, probablemente por un período anual, garantizando la calidad en el producto y evitando falsificaciones⁴³.

Según constatan los historiadores, las noticias sobre el oficio de bordador en Logroño se encuentran tempranamente, en escrituras anteriores al año 1540⁴⁴. Como el resto de los trabajos de la época, también éste disponía de una jerarquía interna que establecía tres categorías: maestro, oficial y aprendiz. En el taller del maestro se empleaban los oficiales y los aprendices. Los primeros desempeñaban su oficio a cambio de un salario que se correspondía con su valía y trabajaban siempre en el taller al que pertenecían por contrato. Cesáreo Goicoechea da noticia del acuerdo por el que Francisco Librán se asienta con el prestigioso bordador logroñés Cristóbal de Aldazábal, al que habría de servir durante un año a partir de la fecha de la escritura y por un salario anual de trece ducados “*trabajando en el dicho ofiçio de bordador*”⁴⁵. En cuanto a los aprendices, eran muchachos jóvenes que se ocupaban tanto de lo referente al oficio como de los asuntos domésticos, ejerciendo también como criados de la casa. El maestro estaba obligado a darles de comer, vestir y calzar, al tiempo que debía de enseñarles el oficio. Los términos concretos se establecían en un contrato escrito o *carta de aprendizaje*, en el que el padre, la madre o el tutor, en caso de que el joven fuera huérfano, actuaba como representante del interesado. Este tipo de documento responde siempre a un mismo esquema en el que se repite una fórmula convencional donde figuran las personas que participan en el acuerdo,

40. SÁEZ EDESOS, C. y SÁEZ HERNÁNDEZ, M.C., (op. cit.), p. 17.

41. El profesor MOYA VALGAÑÓN, J.G. en su selección de “Documentos para la historia...”, (op. cit., p. 22), ya evidenciaba cómo los talleres de platería funcionaban exclusivamente en los grandes centros de población, mientras que los bordadores podían ejercer su profesión en lugares pequeños sin que les faltara trabajo.

42. LOPE TOLEDO, J.M., (op.cit.), p. 451.

43. Se desconoce por cuánto tiempo actuaban como veedores los maestros de los distintos oficios elegidos para ocupar este cargo. MARTÍNEZ GLERA, E. sugiere que sería por un período de un año; en *Arquitectura religiosa barroca en el valle del Iregua*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1982, p. 23. Cita recogida por SÁEZ EDESOS, C. y SÁEZ HERNÁNDEZ, M.C., (op. cit.), p. 19.

44. MARTÍNEZ GLERA, E. estudia la organización inicial de los oficios riojanos, corroborando la teoría de la ausencia de gremios organizados y recogiendo la relación de oficios citados en la documentación con anterioridad a 1540; en *La alfarería en La Rioja. Siglos XVI al XX*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1994, p. 61.

45. GOICOECHEA, C., (op. cit.), p. 410.



Foto 11: Capa pluvial de raso blanco con bordados en realce elaborados con hilo de oro y lentejuelas. Primera mitad del siglo XVIII. Iglesia parroquial de San Vicente de la Sonsierra.

la duración del mismo y las condiciones a que se someten maestro y discípulo⁴⁶. Si el aprendizaje finalizaba con éxito, el joven podría en el futuro ganarse la vida desempeñando su trabajo como oficial e incluso superar el examen que le capacitaría como maestro para instalar su propio taller.

En el Archivo Histórico Provincial de La Rioja conservamos el contrato por el que Lucas de Mendoza entra como aprendiz en el taller logroñés del bordador Nuño Morán⁴⁷. Habla en su nombre su madre, Magdalena de Acha, viuda del que fuera padre del muchacho, Jorge Mendoza, diciendo:

“para que os aya de serbir e sirva en la dicha cassa y officio de bordador, tiempo y espacio de quatro años (...) durante el qual tiempo le ayais de enseñar y enseñeis, el dicho oficio de bordador, sin le esconder ni encubrir cossa alguna del. Y el primer año le tengo de dar yo, la susodicha, de comer y beber y bestir y calçar y todo lo necesario, y en los otros tres años adelante benideros, de bestir y calçar y vos el dicho Nuño Moran, lo demas necesario, y, en fin de los quatro años, le ayais de dar y deis, un vestido de paño, de a ducado la vara, y dos camisas y sombrero y capatos y jubon y pretina...”

Desde el momento de la firma del documento, el mozo se trasladaba a casa del maestro, donde permanecía por el plazo de tiempo indicado en él –generalmente entre cuatro y seis años– durante los cuales debía servir, según se nos indica, “en

46. HERNÁNDEZ DETTOMA, M.V. analiza este tema en “El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores”, en *Príncipe de Viana*, nº 188, 1989, pp. 493-517.

47. A.H.P.LR.: Logroño. Alonso Martínez de León, 1580. Leg. 534/1. Fols. 212 rº-213 vº.

la dicha cassa y officio". A cambio, el maestro se obligaba a enseñarle cuanto él mismo supiera del arte del bordado "*sin le esconder ni encubrir cossa alguna del*", atendiendo las necesidades básicas del muchacho el tiempo acordado. Además, al finalizar el aprendizaje, estaría obligado a entregar a su pupilo un conjunto indumentario completo.

Las enseñanzas propias del oficio de bordador incluían el dominio de las técnicas del bordado, los tipos de tejido y de hilo, pero además, debía conocer el arte del dibujo. En la decoración de los ornamentos, el dibujo se utilizaba para diseñar las escenas y delimitar las figuras que luego se macizaban con hilos de oro y seda. En general, los maestros de los distintos gremios consideraban prescindible el aprendizaje del dibujo puesto que la práctica del taller era la mejor escuela; sin embargo, con la difusión de las ideas reformistas ilustradas y la revalorización de los oficios artesanales, en el siglo XVIII se reivindica la liberalidad del arte del bordado. Céan Bermúdez, en su *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, cita a los bordadores junto a los pintores, escultores, plateros, vidrieros o rejeros, y en su afán por distinguir estas artes recurre a los argumentos esgrimidos por algunos autores del siglo XVII: todas ellas tienen como principio fundamental el dibujo y son imitadoras de la naturaleza⁴⁸. La condición de artistas antes que de artesanos queda implícita además en la actitud de los propios bordadores logroñeses, que en sus testamentos exponen el deseo de ser enterrados en el convento de San Francisco, extramuros de la ciudad, panteón de los artistas locales⁴⁹.

Los diseños fueron fundamentales a la hora de llevar a cabo un trabajo bordado, por ello no sólo eran los bordadores los que proporcionaban los modelos de las prendas labradas, sino que muchas veces los propios pintores se ocupaban de estos dibujos preparatorios. Palomino así lo dice al explicar cómo llevar a cabo un bordado: "... *el perfecto modo es tener a la vista lo pintado o iluminado de mano de un pintor lo que se ha de ejecutar...*"⁵⁰. A este respecto, tenemos noticia de cómo muchos de los pintores que participaron en la decoración de El Escorial realizaron dibujos y modelos para trabajos bordados, contándose entre ellos personajes tan ilustres como Peregrín Tibaldi, Bartolomé Carducho o el riojano Navarrete el Mudo⁵¹.

En el trabajo de bordador existió una endogamia manifiesta, hecho habitual en todos los oficios artísticos durante esta época⁵². Con frecuencia los hijos heredaban el oficio de sus padres, por no hablar de los numerosos lazos familiares que se establecieron continuamente, emparentando a miembros de un mismo taller: bien un oficial casaba con la hija del maestro, bien la viuda de éste contraía segundas nupcias con otro bordador. Un ejemplo de este último caso lo protagoniza Catalina de Salvatierra, quien tras enviudar del bordador Alonso del Valle, uno de los artífices de

48. ÁGRED A PINO, A.M., "El bordado en Zaragoza en el siglo XVIII, entre el esplendor y la crisis. Apuntes para el estudio de la consideración del arte del bordado en la Edad Moderna", *Artigrama*, nº 14, 1999, pp. 305-323.

49. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 302.

50. Cita recogida por ANDUEZA, A., (op. cit.), p. 294.

51. El padre Villanueva atribuye a la mano de nuestro paisano Juan Fernández de Navarrete, "Navarrete el Mudo", varias piezas del museo escurialense: la capa de un terno que representa la *Institución de la Eucaristía*, así como las franjas del *Hijo Pródigo* y la *Huida a Egipto*. En VILLANUEVA, A.P., (op. cit.), pp. 231-233.

52. SÁEZ EDESO, C. y SÁEZ HERNÁNDEZ, M.C., (op. cit., p. 27) apuntan que los conocimientos, muchas veces negados a grupos de distinta profesión o clase social, y la tenencia de taller apoyaban esta continuidad, propiciando los lazos de unión entre familias del mismo oficio.

más prestigio en la ciudad de Logroño a mediados del siglo XVI, contrajo segundas nupcias con su compañero de oficio Juan de Ortega⁵³.

El modo de vida de los artífices de la aguja en La Rioja debió de ser similar al de los de otros oficios, tanto más acomodado cuanto mayor era su categoría profesional. El inventario de bienes de Alonso del Valle realizado en Logroño en 1564, en sus casas situadas en la calle de la Puerta Nueva –actual calle Portales–, desvela un entorno cotidiano sencillo, propio de la clase trabajadora, cuyas posesiones se reducen a varias piezas del ajuar doméstico⁵⁴. El documento, sin embargo, resulta especialmente interesante ya que recoge también “*los bienes muebles que estaban fuera de casa*” entre los que su esposa, Catalina de Salvatierra, recuerda:

“...Unas goteras de un paño del sacramento de Ynestrillas que estan en casa de la de Busto, bordador, que se lo llebo su muger, viuda...”

...Yten ynventario que tiene en casa de la dicha de Hernando de Busto una capa de contrai nueba, del dicho su marido por la mysama execucion de la dicha (...).

Yten ynventario otro faldon començado a labrar de oro que dixo que estaba en casa de los berederos de Arnao de Bruselas, en su bastidor, porque no tenya do tenerlo.

Yten otro bastidor con lienzo, solo bastezido que esta en casa de Arnao.

Yten ynventario unas figuras de oro matizado que estan en casa de Ortega que diz que las dio para que las acabase...”

Este fragmento nos ilustra acerca de las fluidas relaciones entre miembros de la misma profesión y su colaboración en los encargos, ya que varias prendas se encuentran en casa del bordador Hernando del Busto y unas figuras de oro en la de Juan de Ortega “*para que las acabase*”. En realidad, la colaboración entre artistas debió de ser habitual y a menudo aparecen referencias documentales en las que se habla de la delegación de trabajos de un maestro a otro, o de la finalización de una obra por un bordador distinto de aquel en quien se habría rematado la ejecución del trabajo. En este sentido, conocemos el caso del bordador logroñés Nuño Morán, que participó en la confección de los ornamentos de la iglesia de la Villa de Ocón por encargo del maestro vitoriano Rodrigo Ortiz de Nava al morir su primer colaborador, Alonso del Valle⁵⁵. Por otro lado, llama la atención sobremanera la relación constante de los bordadores con artistas de otros campos, como es, en este caso, el escultor de primer orden Arnao de Bruselas⁵⁶, a cuya casa se hace referencia en el documento anterior por servir como depósito de dos bastidores de trabajo de Alonso del Valle. Precisamente, en los contratos de obras fue habitual el que artistas de otro oficio figuraran como avalistas del trabajo de los bordadores, protagonistas del contrato, al

53. De este dato queda constancia en el inventario de bienes realizado por la propia Catalina en el año 1565, con motivo precisamente de sus segundas nupcias. A.H.P.L.R.: Logroño. Juan de Castro, 1565. Leg. 8.861/1. Fols. 128 rº-130rº. Publicado por ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Logroño en el siglo XVI...* (op. cit.). Apéndice documental, doc. nº 332, pp. 365-366.

54. A.H.P.L.R.: Logroño. Juan de Castro, 1564-1565. Leg. 8.859/1. Fols. 443 rº-445 vº. Publicado por ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T. en *Logroño en el siglo XVI...* (op. cit.); Apéndice documental, doc. nº 313, p. 345.

55. A.H.P.L.R.: Logroño. Pedro Cabezón Dicastillo, 1569. Leg. 523/1. Fols. 457 rº-458 vº.

56. Arnao de Bruselas fue uno de los maestros imagineros más importantes del siglo XVI, cuyo trabajo ha sido estudiado por RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981. V. a. FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.), *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas. Retablo Mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño)*. Logroño, Diócesis de Calahorra, La Calzada y Logroño, Gobierno de La Rioja, 2005.



Foto 12: Casulla de raso blanco con bordados florales realizados al pasado en hilos de oro y sedas de colores. Medios del siglo XVIII. Iglesia parroquial de Cornago.

igual que sucedía en el ámbito de la cantería, la escultura, la rejería... y otros tantos oficios de la época.

LOS BORDADORES EN LA RIOJA Y SU OBRA

Durante los siglos de la Edad Moderna, los dos grandes clientes de los bordadores riojanos fueron las cofradías y las parroquias. Sin embargo, también la iniciativa privada tuvo su espacio y en las casas acomodadas fue habitual el disponer de un oratorio con todos los accesorios necesarios para las ceremonias litúrgicas. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que en una casa de la Rúa Vieja de Logroño, propiedad de doña Bernarda de Orense y Quiñones, había un pequeño oratorio que estaba presidido por un tríptico con imágenes devocionales; junto a él, según se describe en el inventario de bienes realizado en 1747, se encontraban los elementos para la celebración del oficio divino. Entre ellos, varios ornamentos compuestos por sus casullas, una de terciopelo verde con encajes de hilo de plata y otra de "*lama de platta encarnada*", además de los cíngulos, los paños de corporales y otras prendas⁵⁷.

En cuanto a las cofradías, solicitaban piezas concretas, como los estandartes y las enseñas, imbuidos de un valor religioso y artístico al mismo tiempo. En la segunda mitad del siglo XVI, la Cofradía del Rosario se estableció en numerosos lugares de La Rioja, y dentro de sus manifestaciones de exaltación mariana, se encargaron pen-

57. A.H.P.LR.: Logroño. José Prudencio Lobera, 1747. Leg. 1.050/1. Fols. 155 r^o-208 v^o. En ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., "La vida cotidiana de La Rioja en los siglos XVI al XVIII. El interior de las casas", *Sobre la Plaza Mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, (op. cit.), p. 93.

dones y estandartes que sobresalen por su riqueza y originalidad. En las primeras décadas del siglo XVII, estando en su plenitud el arte del bordado, Martín Pascual recibió numerosas peticiones de cofrades de toda la provincia para ejecutar este tipo de obras, entre ellas, sirva como muestra, un pendón de damasco para la Cofradía del Rosario de Clavijo con la titular bordada en una de las caras y en la opuesta Nuestra Señora del Carmen con tres frailes y monjas cobijados bajo su manto⁵⁸. Más reciente es el encargo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua de Grávalos de un estandarte pagado en 1791 y cuyo coste sumó 84 reales por tres varas de damasco blanco, 5 reales y medio por una onza para coserlo, 176 reales por los cordones de seda, 30 reales a Timoteo, vecino de Logroño, por hacer los cordones y las borlas, 9 reales por una cuarta de tafetán para cubrir los palos, 195 reales por la imagen, 10 reales al sastre por su trabajo, 20 reales a Lucas Jiménez por hacer la cenefa y 19 reales por 6 varas de franja para el adorno⁵⁹. Hasta nuestros días ha llegado un ejemplar conservado en la iglesia de San Martín en Nieva de Cameros, fechado a finales del siglo XVIII; está confeccionado en damasco carmesí con bordados de rosas en hilo de oro y presenta en el centro de la pieza una pintura popular de la Virgen del Rosario⁶⁰. Aún sin ser una obra de extraordinaria calidad y de datación tardía, resulta ilustrativa de esta faceta del quehacer de los bordadores riojanos.

Por su parte, la Iglesia era consumidora de indumentaria clerical y paños sagrados con los que se revestían de magnificencia las ceremonias de culto y sus oficiantes. La información que a través de la documentación ha llegado hasta nuestros días revela que la ocupación principal de los bordadores durante estos siglos fue la de las vestiduras sagradas, a las que los artífices dedicaron muchas horas de su trabajo, dejando en ciertos casos hasta su impronta personal. El contrato entre la parroquia y el maestro bordador se establecía una vez que la primera recibía autorización para el encargo de la obra o tras ser instada desde el propio obispado; así ocurrió, por ejemplo, en 1578 cuando el visitador de turno mandaba al cura y al mayordomo de la iglesia de Santa María de Ausejo hacer “*un terno de terciopelo violaceo con cenefas de terçio(pe)lo carmesí llanas con sus estolas y manipulos y lo demas neces(ari)o*”; dos años más tarde se pagaba la obra al bordador Pedro del Bosque⁶¹. Los contratos describen con todo detalle las prendas a realizar, especificando el tipo de tejido a utilizar y la ornamentación que presentarían. Se fijaba el precio y la forma de pago, así como el plazo de entrega de la obra. La iglesia se comprometía con sus rentas y bienes a pagar al bordador, quien a su vez debía entregar el trabajo en el plazo estipulado. Si bien, antes de la entrega y una vez terminadas las labores se procedía a la tasación de la obra, de la que se ocupaban dos maestros bordadores, nombrados uno por cada una de las partes que intervenían en el contrato. Si se estimaba que el trabajo valía menos que lo que se había acordado, el bordador debía contentarse con la nueva cantidad propuesta, y si era más, el templo debía pagar la diferencia. En ocasiones, el endeudamiento desmesurado de la mayoría de las iglesias producto de la contratación constante de nuevos ornamentos, les llevó a verse envueltas en

58. A.H.PLR.: Logroño. Pedro Íñiguez de Enderica, 1614. Leg. 675. Fols. 138-139 vº. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), pp. 308-309.

59. A.H.D.LO.: Grávalos. Iglesia Parroquial de Santa María de la Antigua. Libro de la cofradía de Nuestra Señora de la Natividad o de la Antigua, 1755-1851. Caja nº 8. Fol. 133 rº-vº.

60. Este estandarte formó parte de la exposición *Rosarium. Devoción y arte en La Rioja* (fig. nº 41 del catálogo) celebrada en la iglesia de Palacio en Logroño del 18 de diciembre de 2003 al 2 de febrero de 2004.

61. A.H.D.LO.: A.P. Ausejo. Libro de Fábrica, 1573-1642. Fols. 21rº-24 vº. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Notas sobre artífices...”, (op. cit.), p. 722.



Foto 13: Detalle floral bordado en realce plano con hilos de seda de colores (fragmento de una casulla). Medios del siglo XVIII. Iglesia parroquial de Pedroso.

pleitos por el retraso de los pagos, como ya analizamos anteriormente. Por ello, en algunos casos se instaba a un pago importante al inicio del encargo, además de reclamar los materiales. Así, el contrato de obra que firma Alonso del Valle con la iglesia de Inestrillas en 1561 estipula que “...le ayan de dar para començar la dicha obra, para en pago de los dichos setenta y quatro ducados, los quarenta ducados cuando comencare a entender la dicha obra y la resta y fin de pago quando lo acabare y el dicho año en que a de dar hecha la dicha obra a de correr desde el dia que le dieren los dichos quarenta ducados y las dichas sedas y materiales de suso declarados para que yo el dicho Alonso del Balle lo cumplire y guardare...”⁶².

Los contratos de obra establecían de forma minuciosa los motivos e imágenes a bordar, la disposición y el tamaño de los mismos, así como la clase de *puntos* y materiales que habían de emplearse en su ejecución. Decoración y técnica variaron con el transcurso de los siglos, aportando interesantes innovaciones que caracterizan el estilo de cada momento. Los materiales para el bordado –los hilos y utensilios propios del oficio– los facilitaba el artista, pero el tejido y el forro solía entregarlos la parte contratante; las parroquias adquirían estos materiales directamente a los mercaderes, quienes jugaron un importante papel en el mundo del bordado, no sólo como proveedores de materias primas, sino también como cesionarios de los propios bordadores, seguramente en concepto de pago de las deudas que contraían con ellos por la adquisición de tejidos e hilos. El apartado correspondiente al plazo de duración del trabajo fue también cuestión importante. Su incumplimiento era motivo de cancelación de contrato, habilitando al solicitante para recuperar la pren-

62. A.H.P.LR.: Logroño. Pedro Ortiz de Zárate, 1561-1569. Leg. 499/1. Fols. 380 rº-381 rº.

da en el estado en que se hallara y entregarla a otro bordador para su finalización, remunerando al primer artista en función del cometido realizado al juzgar de los tasadores. En cuanto a las cantidades que el bordador percibía por su labor, sabemos que variaban de acuerdo con el trabajo que requería la obra. El precio que podía alcanzar una prenda bordada era en ocasiones muy elevado, influyendo en ello los materiales empleados –hilos de seda, oro y plata, tejidos ricos...–, lo laborioso del propio encargo y seguramente la cotización del artista al que se encargaba la obra.

Los bordadores de la Edad Moderna trabajaron en tres tipos de encargos: obras nuevas, reformas de obras antiguas y copias de prendas ya existentes. Lo habitual en épocas de apogeo económico fue la demanda de obras de nueva creación, pero no hay que olvidar que numerosos contratos se referían a la reparación de obras ya existentes que, bien por su uso frecuente o por su deficiente conservación, se hallaban deterioradas o necesitadas de alguna mejora. Los documentos nos hablan de *arreglar, remendar y recoser*; y a juzgar por el detalle de los gastos que nos revelan, los destinados a los arreglos de obras superarían, si no en cantidad, sí en número, a los nuevos encargos. Incluso, se conoce que en algunas iglesias con posibilidades económicas se contrataba a sastres o bordadores de manera continuada, quedando a su cargo el mantenimiento del patrimonio textil de la parroquia⁶³. Recordemos además la costumbre extendida de reutilizar las magníficas cenefas de imaginera, en boga durante el siglo XVI, aplicándolas a cuerpos nuevos cuando la prenda original se deterioraba. Esto suponía un ahorro importante para la parroquia, al tiempo que ha hecho posible que muchas de ellas hayan llegado hasta nuestros días. Por último, en algunos contratos se indicaba que la obra se hiciera “*conforme a la traza*” de otra ya existente en esa iglesia⁶⁴. Los ornamentos que destacaban por su decoración bordada o por su calidad servían de modelo para las nuevas obras que se llevaban a cabo, sin necesidad de que fueran realizadas por el mismo artista, y así consta en el propio contrato.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII fueron habituales los encargos de las parroquias riojanas a talleres o bordadores locales, aunque tenemos que suponer también, a falta de noticias que lo confirmen, la demanda de obras importadas desde los principales centros productores del bordado español –Madrid, Zaragoza, Toledo, etc.–, tal como sucedió en otros lugares⁶⁵. De lo que sí tenemos constancia es de la importación de materiales preciosos para la confección de ornamentos. Tal es el caso de Cristóbal de Baños, mayordomo de la fábrica de la Iglesia de Palacio, que en 1580 se desplazó hasta Medina (del Campo?) con el fin de adquirir lo necesario para confeccionar diversas prendas, atendiendo al mandato de Andrés Lobo. O el que unos años más tarde, en 1596, llevó a la fábrica de esta misma iglesia a encargar en Granada nuevos materiales para ornamentos comprados al mercader Juan Fernández, encomendando su hechura al maestro Mateo⁶⁶.

Por otro lado, algunos de los bordadores riojanos de los que tenemos noticia llevaron a cabo encargos no sólo en parroquias de nuestra provincia, sino también en las de poblaciones cercanas, fuera de las actuales fronteras administrativas. No

63. La Iglesia de Palacio en Logroño, por ejemplo, contrató en abril de 1556 al sastre Martín de Carazo para que durante todo el año se encargara de arreglar los ornamentos de la sacristía. En ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Las artes en el Iglesia...* (op. cit.), p. 302.

64. ANDUEZA, A., (op. cit.), p. 299.

65. ALLO MANERO, A. apunta las importaciones de bordados toledanos a La Rioja en su estudio sobre “El arte en la época de los Reyes Católicos”, (op. cit.), p. 48.

66. En ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Las artes en la Iglesia...* (op. cit.), pp. 196-197.



Foto 14: Detalle de la leyenda bordada bajo el capillo en una capa pluvial de seda espolinada: “MICHAEL MOLERO TOLETANUS FECIT TOLETII”. Procede del taller toledano de Miguel Molero. Segunda mitad del siglo XVIII. Catedral de Calahorra.

hay que olvidar que la diócesis de Calahorra y La Calzada se extendió durante siglos por los pueblos de La Rioja, pero también por Álava, el condado de Treviño, gran parte de Vizcaya y Guipúzcoa, y distintas comarcas de Soria y de Navarra⁶⁷, por lo que no resulta extraño encontrar a artífices riojanos trabajando en poblaciones próximas, circunscritas a estas zonas. Sabemos, por ejemplo, que en la iglesia de Santa María de Viana (Navarra) se conserva un terno realizado por el bordador riojano Hernando del Busto entre 1549 y 1558, y otros dos ternos rojos bordados en oro por el maestro, también riojano, Pedro del Bosque⁶⁸. Este mismo artista cosió en 1592 un terno blanco conservado en Labraza (Álava) y Cristóbal de Aldazábal trabajó para la parroquia de Lagrán (Álava)⁶⁹. También sucedió el caso contrario y existieron artistas foráneos que recibieron encargos de parroquias riojanas. Se trata siempre de bordadores ubicados en poblaciones próximas a nuestra Comunidad; sirvan como muestra el caso de Juan de Ocio, vecino de Labastida que trabaja para la parroquia de Castañares de Rioja⁷⁰, o el de Simón de Aspe, vecino de Burgos, que elabora dos

67. SÁINZ RIPA, E. realiza un análisis pormenorizado en sus obras *Sedes episcopales de La Rioja. Siglos XIV y XV*, Logroño, Obispado de Calahorra y la Calzada-Logroño, 1995; *Sedes episcopales de La Rioja. Siglos XVI y XVII*, Logroño, Obispado de Calahorra y la Calzada-Logroño, 1996; y *Sedes episcopales de La Rioja. Siglos XVIII y XIX*, Logroño, Obispado de Calahorra y la Calzada-Logroño, 1997.

68. Noticia recogida por ANDUEZA, A., (op. cit., p. 289), quien confirma que las relaciones artísticas entre Navarra, Zaragoza y La Rioja fueron muy fluidas.

69. Testimonios ofrecidos por ALCOLEA, S., (op. cit.), p. 395.

70. MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...” (op. cit.), p. 52, doc. n° 93.

casullas, un palio, un roquete, un dosel y una muceta para la iglesia de Cellorigo⁷¹. En realidad, las relaciones entre los artistas riojanos y los de las provincias limítrofes, como Navarra, Burgos, Soria y especialmente Álava⁷², fueron constantes. A menudo, compartieron encargos o se delegaron labores, en lo que fueron colaboraciones que discurrieron de modo natural. Conocemos, incluso, a través de la documentación escrita, del desplazamiento de los artistas entre distintas ciudades, donde se registran como vecinos; tal es el caso de Diego de Villasaña, maestro en Logroño que se mudó a Tudela en 1545⁷³. Por supuesto, también hubo traslados entre localidades riojanas, como el que protagoniza Antonio de Zaldo, afincado en Haro en 1590 y después, desde 1602, en Santo Domingo de la Calzada⁷⁴.

Ciertamente, las referencias halladas hasta la fecha sobre bordadores riojanos son más escasas de lo deseable y en muchas ocasiones se reducen a citas breves sobre encargos concretos o reclamos de pagos. Por otra parte, es necesario tener en cuenta que estas noticias son abundantes durante el siglo XVI, sobre todo en las últimas décadas, y a lo largo de la primera mitad del XVII, percibiéndose a partir de esta fecha un gran vacío en la documentación, probablemente producido por una decadencia en el oficio. Será necesario ahondar en las investigaciones, pero hasta el momento los datos sobre bordadores escasean en los protocolos notariales, a pesar de que la producción de ornamentos continuó su tradición durante el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Las noticias de artífices dedicados al mundo textil se reducen a tejedores, cordoneros y sastres; estos últimos se encargaron con toda seguridad de la confección de ornamentos, junto a la de las prendas del vestuario civil. De hecho, a quienes se dedicaban a este oficio se les cita inicialmente como bordadores o *brosladores*, pero desde mediados del siglo XVII el término que se registra con mayor frecuencia es el de sastre. Cabe la posibilidad, como apuntan algunos autores⁷⁵, de que las obras pertenecientes a esta época fueran importadas desde los principales centros productores del país, donde se mantuvieron en activo los talleres de bordado profesionales. Sin embargo, y como sugiere José Manuel Ramírez, los bordadores no tendrán razón de ser a partir del cambio estilístico ocurrido en aquellos momentos. La riqueza ornamental de los propios tejidos redujo a galones y orillos de oro los recursos ornamentales utilizados⁷⁶. Su labor consistirá entonces en dar forma a las vestiduras litúrgicas o reaprovechar antiguos bordados, aplicándolos a telas nuevas. Prescindiendo de la faceta creativa por la que se distinguieron anteriormente estos artistas, pasan a convertirse en sastres especializados, perdiendo pues el apelativo de bordadores. Apoya esta teoría el hecho de que las iglesias riojanas siguen demandando ornamentos, según revela la documentación escrita, y son los sastres los destinatarios de tales encargos. Véase como muestra el pago en 1704 de 80 reales al sastre Juan Jiménez, por Bernardo Díez, mayordomo de la parroquia de Santa María de la Antigua de Grávalos, tras confeccionar las casullas,

71. MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia..." (op. cit.), p. 69, docs. nº 156 y nº 159.

72. Los bordadores logroñeses Martín Pascual, Martín de Baños, Pedro del Bosque y Cristóbal de Aldazábal, trabajaron para las iglesias alavesas. En Laguardia, Lanciego, Elvillar y Labraza se conservan ternos riojanos del siglo XVI. MARTÍN VAQUERO, R., "Artes decorativas en el Renacimiento vasco: la Edad de Oro de la Platería", *Revisión del Arte del Renacimiento*, (Ondare, nº 17), Donostia, 1998, pp. 146-147.

73. Tomamos como referencia las noticias proporcionadas por el profesor MOYA en sus "Documentos para la historia..." (op. cit.), docs. nº16, nº18, nº19 y nº20.

74. Idem, docs. nº155, nº176 y nº184.

75. SÁEZ EDESO, C. y SÁEZ HERNÁEZ, M.C., (op. cit., p. 109) revelan que en los protocolos notariales del siglo XVII en ningún momento se constata la existencia de bordadores en Calahorra, ni tampoco de encargos, lo que hace pensar que si se compraron nuevas piezas fueron adquiridas en otras ciudades.

76. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 301.

paños de púlpito y de atril, frontal y cortinas del Santo Cristo⁷⁷; ó los 75 reales entregados en 1745 a Medel Vallejo, maestro sastre, vecino de Ágreda, por dos casullas que cosió para la iglesia de San Gil de Cervera del Río Alhama, incluyendo el forro, la seda y su trabajo⁷⁸.

En cualquier caso, y gracias a las noticias extraídas a partir de la documentación consultada, tenemos conocimiento tanto de los nombres de los bordadores que trabajaron en La Rioja durante los siglos de la Edad Moderna, como de su actividad artística. Las primeras noticias se remontan a mediados del siglo XVI, cuando comienza la etapa de esplendor del oficio, que se prolonga durante una centuria, aproximadamente. A partir de entonces, las referencias desaparecen y la única cita hallada que traspasa el año 1650 hace referencia a un bordador cuyo cometido no es elaborar de nueva factura, sino reparar una prenda ya existente⁷⁹.

ÍNDICE DE BORDADORES

A continuación, recogemos los nombres de los artífices bordadores documentados en La Rioja, ordenados cronológicamente, así como las noticias conocidas acerca de su obra:

Alonso de Oquina (doc. 1537-1538)

Vecino de Logroño, las únicas noticias que conocemos de él son los compromisos de pago a Pablo de Salvatierra y María López por una saya de terciopelo en 1537 y al mercader Pedro Sáenz por 14 varas y cuarto de damasco blanco en 1538⁸⁰.

Diego de Villasana o Villafaña (doc. 1544-1545)

Establecido en Logroño, de su importancia queda constancia en el hecho de ser recomendado por el obispo en 1544 para hacerse cargo de la confección de varios ornamentos para la iglesia de Hervías. Conocemos además que se trasladó a Tudela para emprender nuevos cometidos, desde donde delegó un año más tarde en Hernando del Busto para realizar varios cobros⁸¹.

Hernando del Busto (doc. 1545-1561)

En 1545 tenemos noticia de que Diego de Villafaña, establecido en Tudela, da poder a Hernando del Busto para que cobre sus déudas para con la iglesia de Hervías, lo cual se lleva a efecto en 1546, cuando su oficial Domingo de Sasiola otorgaba finiquito en su nombre en la iglesia de dicha localidad por los ornamentos elaborados por Villafaña⁸². Aunque se estableció en Logroño, Hernando del Busto

77. A.H.D.LO.: Grávalos. Iglesia Parroquial de Santa María de la Antigua. Libro de Fábrica, 1612-1722. Caja nº 6. Fol. 294 rº.

78. A.H.D.LO.: Cervera del Río Alhama. Iglesia Parroquial de San Gil. Libro de Fábrica, 1742-1797. Caja nº 10. Fol. 18 rº.

79. Antonio García de Marquina, maestro bordador, vecino de Santo Domingo de la Calzada, es contratado en 1681 por la iglesia de Treviana para 'arreglar' un terno de brocado con imaginiería. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia..." (op. cit.), p. 84, doc. nº 211.

80. A.H.P.LR.: Logroño 003, Cristóbal Rodríguez, 1535-39, fol. 400. En GOICOECHEA, C., (op. cit.), p. 410; MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia..." (op. cit.), p. 26, docs. nº 10 y nº 12; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 303, nota 4.

81. A.H.D.LO.: A.P. Hervías: Lº Fº nº 1, fols. 17, 18rº-vº, 19rº-vº. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia..." (op. cit.), pp. 27-28, docs. nº 16, nº 18 y nº 19; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 303, notas 5, 6 y 7.

82. A.H.D.LO.: A.P. Hervías: Lº Fº nº 1, fols. 18rº-vº, 20 vº, 21rº, 23rº. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia..." (op. cit.), p. 28, docs. nº 19 y nº 20; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 303, nota 8.



Foto 15: Casulla de seda rosa con motivos florales de estilo rococó adornada con cenefa de encaje en hilos de oro y plata. Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia parroquial de Pedroso.

era oriundo del condado de Treviño y el 9 de agosto de 1561 daba poder a su hermano Diego, avecindado en Treviño, para contrastar su hidalguía⁸³. Con el también bordador Alonso del Valle debió de mantener estrechas relaciones, ya que en esta misma fecha de 1561 firmaba como fiador del importante contrato que adquiría del Valle para con la iglesia de Inestrellas⁸⁴; tres años más tarde, en 1564, en el inventario de bienes que realiza Alonso del Valle en su domicilio figuran varias prendas en depósito en casa de del Busto ‘*que se lo llebo su muger, biuda*’, de lo que se infiere que para esta fecha Hernando del Busto ya habría fallecido⁸⁵.

Hernán Pérez (doc. 1551)

Afincado en Tricio, realizó para la iglesia de Hervías varias prendas litúrgicas que le fueron pagadas en 1551⁸⁶.

Mancio de Benavente (doc. 1555)

Vecino de Rioseco (León?), realizó una manga de cruz que fue vendida a través del mercader logroñés Juan de Navarrete a la iglesia de San Bartolomé de Logroño⁸⁷.

83. A.H.P.LR.: Pedro Ortiz de Zárate, leg. 499, fols. 368^r-368^v. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 303, nota 9.

84. A.H.P.LR.: Logroño, Pedro Ortiz de Zárate, 1561-1569, leg. 499/1, fols. 380^r-381^r.

85. A.H.P.LR.: Logroño, Juan de Castro, 1564-1565, leg. 8859/1, fols. 443^r-445^v. En ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Logroño en el siglo XVI...*, (op. cit.), Apéndice Documental, p. 345, doc. n.º 313.

86. A.H.D.LO.: A.P. Hervías: 1.º F.º n.º1, fol. 38 v.º. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...”, (op. cit.), p. 30, doc. n.º 24.

87. A.H.P.LR.: P.º Ortiz de Zárate, 034, 1555, fols. 319^r-320^r. *Idem*, p. 36, doc. n.º 42.

Alonso del Valle (doc. 1561-1564)

Con taller en Logroño, trabajó en la elaboración de una importante serie de ornamentos para la iglesia de Inestrillas, según contrato firmado el 26 de septiembre de 1561, dando por fiadores al también bordador Hernando del Busto y al jubetero Mateo Pérez de Quintana⁸⁸. En 1564 se realizó el inventario de bienes de sus casas de la Puerta Nueva, encontrándose además de las obras para Inestrillas una manga de cruz para el convento de Valcuerna en la capital riojana⁸⁹. En este mismo documento se desvelan las fluidas relaciones entre artistas, ya que se habla de las obras que poseía del Valle en los domicilios de los también bordadores Hernando del Busto y Juan de Ortega, así como en la casa de los herederos del imaginero Arnao de Bruselas. Para junio de 1565 Alonso del Valle ya habría fallecido, puesto que entonces su viuda, Catalina de Salvatierra, realiza un nuevo inventario con los bienes que aporta en sus segundas nupcias con el bordador Juan de Ortega⁹⁰.

Nuño Morán (doc. 1565-1580)

En 1565 formalizó un contrato de colaboración con el también bordador Martín Nolans para repartirse cualquier obra a medias⁹¹. Sin embargo, posteriores noticias presentan a Nuño Morán como director de su propio obrador en la capital, al que no le faltaron encargos y donde se formaron numerosos aprendices, como Lucas de Mendoza, que después se convertiría en un prestigioso profesional⁹². Conocemos de sus contratos con las iglesias de Soto de Cameros, para la que borda una manga de cruz en 1578⁹³, y de Santa María de Cameros, que recibe una casulla blanca bordada ‘*al romano*’ tasada en 1579 por Sebastián Jiménez⁹⁴. Según desvela su testamento fechado en junio de este mismo año, Nuño Morán realizó otros encargos para las iglesias de Santiago en Logroño, Agoncillo, Alberite y Nalda. Ante tal cantidad de compromisos, optó por ceder parte de ellos a su colega y buen amigo Cristóbal de Aldazábal, al que nombró tutor de sus hijos a su muerte⁹⁵. Su hijo Ambrosio Morán continuará en el oficio, llegando a ocupar el cargo de ‘veedor de bordadores’ de la ciudad de Logroño en 1597⁹⁶.

Cristóbal de Aldazábal (doc. 1565-1596)

Fue uno de los artistas más prestigiosos de la segunda mitad del siglo XVI, en cuyo taller logroñés se realizaron obras para numerosas iglesias de la provincia y el entorno. Tenemos noticias del amplísimo repertorio de ornamentos que confeccionó para la iglesia de Santo Tomás de Haro, cuyos pagos se realizaron desde 1565 hasta 1587⁹⁷, y de una serie también importante para la iglesia parroquial de Brio-

88. A.H.P.LR.: Logroño, Pedro Ortiz de Zárate, 1561-1569, leg. 499/1, fols. 380^o-381^o.

89. A.H.P.LR.: Logroño, Juan de Castro, 1564-1565, leg. 8859/1, fols. 443^o-445^ov^o. En ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., *Logroño en el siglo XVI...*, (op. cit.), Apéndice Documental, p. 345, doc. n^o 313.

90. A.H.P.LR.: Logroño, Juan de Castro, 1565, leg. 8861/1, fols. 128^o-130^o. *Idem*, p. 365, doc. n^o 332.

91. A.H.P.LR.: Pedro de Cabezón, leg. 519, fol. 9^ov^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 304, nota 11.

92. A.H.P.LR.: Logroño, Alonso Martínez de León, 1580, leg. 534/1, fols. 212^o-213^ov^o.

93. A.H.P.LR.: Alonso Martínez de León, leg. 532, fols. 232^o-233^ov^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 304, nota 13.

94. A.H.P.LR.: Alonso Martínez de León, leg. 533, fols. 72^ov^o. *Idem*, p. 304, nota 14.

95. A.H.P.LR.: Mateo de Ayala, leg. 656, fol. 239^o. *Idem*, p. 304, nota 15.

96. La noticia recoge el nombre de Ambrosio Marín, pero seguramente se trate de Ambrosio Morán. En LOPE TOLEDO, J.M., (op. cit.), p. 451.

97. A.H.D.LO.: A.P. Haro: Legajo de Cuentas n^o 2, fols. 60^o y 62^o; n^o 7, fol. 33^o; n^o 8, fol. 86^ov^o; n^o 9, fols. 36^ov^o; n^o 11, fol. 58^ov^o. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...”, (op. cit.), pp. 51, 52, 64, 65 y 67, docs. n^o 90, 94, 129, 130, 131, 135 y 144.

nes, documentada entre 1579 y 1584⁹⁸. En 1579 delegaba un cobro por unas tareas relacionadas con Nájera⁹⁹. Asimismo, trabajó en encargos de diversas parroquias de La Rioja Baja, como la manga de cruz que cobra en 1573 de Santa María de Ausejo¹⁰⁰ o el conjunto de ornamentos para San Esteban de Herce, con la que mantiene un prolongado pleito entre 1490-1491 por la demora en los pagos¹⁰¹. Además, elaboró algunas prendas para las iglesias de San Juan y San Martín de Ribabellosa, próximas a Miranda de Ebro (Burgos)¹⁰² y para Santa Cruz de Campezo (Álava), finiquitándose el cobro de estas últimas en 1617, tras su fallecimiento, por su hijo Jerónimo Aldazábal¹⁰³. Tal como revela C. Goicoechea, en el obrador de Cristóbal de Aldazábal se contrató en 1584 a Francisco Librán “*trabajando en el dicho oficio de bordador*”¹⁰⁴.

Juan de Ocio (doc. 1566)

Vecino de Labastida, trabajó para la parroquia de Castañares de Rioja¹⁰⁵.

Pedro del Bosque (doc. 1571-1603)

Natural seguramente de la Villa de Ocón¹⁰⁶, fijó su residencia en Logroño y fue uno de los bordadores más prestigiosos de la capital. Elaboró series de ornamentos para las iglesias riojanas de Alcanadre¹⁰⁷ y Ausejo¹⁰⁸, para San Martín de Torrecilla en Cameros¹⁰⁹ y Nuestra Señora de La Natividad de Medrano¹¹⁰, ambas en colaboración con Cristóbal de Aguilar, aunque su proyecto más ambicioso fue el de Briones, contratado en 1595 y cuyo finiquito no se firmó hasta 1640, muchos años después de haber fallecido el artista¹¹¹. También cerró contratos con parroquias de las provincias del entorno más próximo, como la de Marquina, en Vizcaya¹¹², Santa Cruz

98. A.H.D.LO.: A.P. Briones: L^o F^o desde 1562, fols. 154v^o, 155r^o-v^o. *Idem*, pp. 62 y 64, docs. n^o 123 y 132.

99. A.H.P.LR.: Alonso Martínez de León, leg. 533, fol. 390r^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 305, nota 19.

100. A.H.D.LO.: A.P. Ausejo: L^o F^o 1573-1642, fols. 3v^o-4r^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...” (op. cit.), p. 720.

101. A.H.D.LO.: A.P. Herce: L^o F^o 1574-1624, fols. 112v^o-318r^o. *Idem*, pp. 721-722, notas 15-21.

102. A.H.P.LR.: Alonso Martínez de León, leg. 532, fols. 243r^o-244r^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 305, nota 18.

103. A.H.P.LR.: Mateo de Ayala, 1617, leg. 663, fols. 160r^o-v^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...” (op. cit.), pp. 721-722, nota 22.

104. GOICOECHEA, C., (op. cit.), p. 410.

105. A.H.D.LO.: A.P. Castañares de Rioja: L^o F^o n^o 1, fol. 66v^o. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...”, (op. cit.), p. 52, doc. n^o 93.

106. José Manuel RAMÍREZ averigua que en 1614 su hermana María del Bosque junto a su cuñado Gaspar Sáenz de Pedroso, vecinos de la villa de Ocón, habían vendido unas casas en Logroño que pertenecían a Pedro del Bosque, difunto en aquella fecha. A.H.P.LR.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 675, fols. 381r^o-382v^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 27.

107. A.H.D.LO.: A.P. Alcanadre: L^o F^o 1554-1595, fols. 78v^o, 81r^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...”, (op. cit.), p. 722, notas 23 y 24.

108. A.H.D.LO.: A.P. Ausejo: L^o F^o 1573-1642, fols. 21r^o-v^o y 24v^o. *Idem*, p. 722, notas 25 y 26.

109. A.H.P.LR.: Juan de Vergara, leg. 3218, s/f. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 31.

110. A.H.D.LO.: A.P. Medrano: L^o F^o 1574-1644, fols. 59 v^o-80 v^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *La iglesia parroquial de Medrano...*, (op. cit.), Anexo Documental, pp. 219-221, doc. n^o I.

111. A.H.D.LO.: A.P. Briones: Leg. Papeles Sueltos; L^o F^o desde 1591, fol. 84r^o; L^o F^o desde 1625, fols. 332r^o-333r^o. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...”, (op. cit.), pp. 70, 73, 74, 75 y 82, docs. n^o 161, 172, 173 y 204.

112. A.H.P.LR.: Bernardino Rodríguez, leg. 507, fols. 482r^o-483v^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 28.

de Campezo, en Álava¹¹³, o San Bartolomé de la Lobera¹¹⁴ y San Pedro de Viana¹¹⁵, en Navarra. Colaboradores suyos fueron Jerónimo de Espiga, vecino de Tricio, que comenzó en su taller como aprendiz¹¹⁶, y Diego del Campo, que participó de los últimos encargos desde finales del siglo XVI¹¹⁷. Pedro del Bosque sin duda ocupó un lugar relevante en el panorama artístico de Logroño, ya que en 1597 la ciudad le nombraba 'veedor de bordadores' junto a Ambrosio Marín¹¹⁸.

Francisco de Orozco (doc. 1578)

Vecino de Santo Domingo de la Calzada, tan sólo tenemos noticia de un pago por artículos adquiridos para su oficio de bordador¹¹⁹.

Juan de Baños (doc. 1578-1579)

Bordador y clérigo, vecino de Tricio, elaboró varios ornamentos para la iglesia de Castañares de Rioja¹²⁰. Para 1590 ya había fallecido, puesto que en febrero de este año el Concejo y el Cabildo de la localidad de Castañares, ayudados por Francisco de Espiga, colaborador de Baños, hacen un recuento de lo pagado a este último por su trabajo para la parroquia¹²¹.

Francisco de Espiga (doc. 1578-1593)

Vecino de Tricio, en 1578 recibe el pago por su colaboración con Juan de Baños en la confección de una casulla para la iglesia de Castañares de Rioja¹²²; años más tarde, en 1590 colabora con el Concejo y el Cabildo de esta localidad para hacer un recuento de lo pagado a Juan de Baños por su trabajo para la parroquia¹²³. Junto a Lucas de Mendoza realizó distintas vestiduras para la iglesia de Murillo de Río Leza en 1592¹²⁴. Un año más tarde, actuaba como tasador de los ornamentos encargados a Pedro del Bosque por la iglesia de San Martín de Torrecilla en Cameros¹²⁵. Como propone J.M. Ramírez, tuvo al continuador de su oficio en su hijo Jerónimo de Espiga, que fue tomado en 1581 como aprendiz por Pedro del Bosque¹²⁶.

Sebastián Jiménez Garcés o de Ezcárate (doc. 1579-1590)

Probablemente vecino de Navarrete, mantuvo lazos de amistad con los bordadores Antón de San Pedro y Antonio Zaldo, este último residente en Haro y bajo cuya tutela puso como aprendiz a su hijo Juan¹²⁷. Tenemos noticia de que realizó

113. A.H.P.LR.: Alonso Martínez de León, leg. 546, fol. 474rº. *Idem*, nota 34.

114. A.H.P.LR.: Rodrigo de Ilarduy, leg. 623, fol. 435rº. *Idem*, nota 35.

115. A.H.P.LR.: Cosme de Vallejo, leg. 647, fol. 267vº. *Idem*, nota 36.

116. A.H.P.LR.: Bernardino Rodríguez, leg. 508, fol. 73rº. *Idem*, nota 29.

117. A.H.P.LR.: Juan Martínez de Berlanga, leg. 577, s/f. *Idem*, nota 30.

118. LOPE TOLEDO, J.M., (op. cit.), p. 451.

119. A.H.P.LR.: Logroño, Llorente de Robredo, 1578, fol. 264rº. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 59, doc. nº 115.

120. A.H.D.LO.: A.P. Castañares de Rioja: Lº Fº nº 1, fol. 78rº. *Idem*, pp. 62 y 63, docs. nº 120 y 126.

121. A.H.D.LO.: A.P. Castañares de Rioja: Lº Fº nº 1, fol. 108rº. *Idem*, p. 68, doc. nº 154.

122. A.H.D.LO.: A.P. Castañares de Rioja: Lº Fº nº 1, fol. 78rº. *Idem*, p. 62, doc. nº 120.

123. A.H.D.LO.: A.P. Castañares de Rioja: Lº Fº nº 1, fol. 108rº. *Idem*, p. 68, doc. nº 154.

124. A.H.D.LO.: A.P. Murillo de Río Leza: Lº Fº nº 1, fols. 180rº-188vº. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 37.

125. A.H.D.LO.: A.P. Torrecilla en Cameros: Documentos varios de Fábrica y Cabildo. *Idem*, nota 32.

126. A.H.P.LR.: Bernardino Rodríguez, leg. 508, fol. 73rº. *Idem*, nota 29.

127. A.H.P.LR.: Fernando Ramírez, leg. 560, fol. 230rº. *Idem*, p. 305, nota 26.

ornamentos para las iglesias de Nieva de Cameros¹²⁸ y de Pedroso¹²⁹, y que en su obrador trabajaron como aprendices Gregorio Ros y Juan de Chávarri¹³⁰. En 1579 se le encomendó la tasación de una casulla bordada ‘*al romano*’ para la iglesia de Santa María de Cameros por Nuño Morán¹³¹.

Manuel Valdés (doc. 1580-1609)

Confeccionó distintas prendas para las iglesias de San Gil y Santa Ana de Cervera del Río Alhama, a lo largo de los años 1580 a 1609¹³².

Lucas de Mendoza (doc. 1580-1619)

Asentado en Logroño, se inició en el arte del bordado en 1580 con Nuño Morán¹³³ y a su vez fue maestro de Hernán Ruiz de Ubago, a quien tomó como aprendiz en 1608 por un plazo de cinco años¹³⁴. A lo largo de su trayectoria profesional llevó a cabo numerosos proyectos en colaboración con otros artistas, como Francisco de Espiga, con el cual realiza distintos ornamentos para la iglesia de Murillo de Río Leza en 1592¹³⁵; Cristóbal de Aguirre, con quien asume en 1595 la hechura de un terno para la iglesia de Torralba¹³⁶; o Ambrosio Morán, hijo de su maestro, a quien da poder en 1615 para cobrar sus trabajos en común¹³⁷. También conocemos que recibió encargos de la iglesia de Ausejo¹³⁸ y de la Cofradía de San Martín, establecida en la iglesia de Fuenmayor¹³⁹.

Bartolomé Ruiz de Soba (doc. 1586-1589)

Vecino de Arenzana de Abajo, trabajó para su parroquia en varios ornamentos entre 1586 y 1589¹⁴⁰.

Juan de Entrena (doc. 1587-1592)

Gracias a su testamento firmado en Arnedo en 1592 sabemos que era vecino de Navarrete, pero que manda ser enterrado en la iglesia de Santo Tomás de Arnedo¹⁴¹.

128. A.H.P.L.R.: Pedro de Medina, leg. 496, fol. 360^o. *Idem*, nota 24.

129. A.H.P.L.R.: Mateo de Viñaspre, leg. 564, fols. 288^o-289^o. *Idem*, nota 25.

130. A.H.P.L.R.: Lope de Encinas, leg. 531, fols. 230^o-231^o; A.H.P.L.R.: Bernardino Rodríguez, leg. 507, fols. 494^o-495^o. *Idem*, notas 22 y 23.

131. A.H.P.L.R.: Alonso Martínez de León, leg. 533, fols. 72^o-v^o. *Idem*, p. 304, nota 14.

132. A.H.D.L.O.: A.P. Cervera del Río Alhama: L^o F^a 1570-1621, caja n^o 9, fols. 71^o, 78 v^o, 95^o, 97^o, 101^o, 245^o.

133. A.H.P.L.R.: Logroño, Alonso Martínez de León, 1580, leg. 534/1, fols. 212^o-213^o.

134. A.H.P.L.R.: Rodrigo de Ilarduy, leg. 628, fols. 103^o-104^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 307, nota 41.

135. A.H.D.L.O.: A.P. Murillo de Río Leza: L^o F^a n^o 1, fols. 180^o-188^o. *Idem*, p. 306, nota 37. Contrariamente a la opinión de J.M. Ramírez, consideramos que Lucas de Mendoza no pudo ser maestro de Francisco de Espiga, ya que este artista se encuentra documentado ejerciendo su oficio en fechas anteriores (1578) a los comienzos como aprendiz de Mendoza (1580).

136. A.H.P.L.R.: Alonso Martínez de León, leg. 544, fols. 307^o-v^o. *Idem*, pp. 306-307, nota 39.

137. A.H.P.L.R.: Simón Martínez de León, leg. 615, fol. 779^o. *Idem*, p. 307, nota 40.

138. A.H.D.L.O.: A.P. Ausejo: L^o F^a 1573-1642, fols. 92^o-93^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...”, (op. cit.), p. 726, nota 54.

139. A.H.P.L.R.: Alonso Martínez de León, leg. 546, fols. 526^o-527^o. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 38.

140. A.H.N. Madrid: Clero, Lib. 5858, “Fábrica de Arenzana”; A.H.D.L.O.: A.P. Castañares de Rioja: L^o F^a n^o 1, fol. 108. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., “Documentos para la historia...”, (op. cit.), pp. 66 y 68, docs. n^o 142 y 153.

141. A.H.P.L.R.: Arnedo, Diego Jiménez, 1592/1600-2, leg. 1904 prov., fols. 147^o-149^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., “Noticias sobre artífices bordadores...” (op. cit.), pp. 723-724, nota 37.



Foto 16: Casulla funeraria de terciopelo morado con cenefa neogótica aplicada sobre raso amarillo. Último tercio del siglo XIX. Iglesia de Santa María de Palacio, Logroño.

En el documento pide que se cancele su deuda de 4 reales con el también bordador Pedro Oblón, que solía residir en Madrid. Sobre su actividad, sólo conocemos que contrató con la iglesia de Quel una manga de terciopelo en el año 1587¹⁴².

Andrés de Zaldo (doc. 1589)

La única referencia de su actividad es el finiquito fechado en 1589 por una manga de cruz para la iglesia de Casalarreina¹⁴³.

Juan Pérez de Murillo (doc. 1589-1594)

Vecino de Munilla, aunque en ocasiones se le dice '*de Autol*' en la documentación¹⁴⁴. Conocemos de los encargos que le hicieron desde el convento de Nuestra Señora de Vico en Arnedo en 1589¹⁴⁵ y entre 1591-1594 de la iglesia de San Esteban en Herce¹⁴⁶. En 1591 se encargó junto a Francisco Jiménez de la tasación de varios ornamentos confeccionados por Cristóbal de Aldazábal para la iglesia de Herce¹⁴⁷.

142. A.H.P.LR.: Arnedo, Martín Vergado, 1587, leg. 5019, fol. 38rº. *Idem*, p. 723, nota 36.

143. A.H.D.LO.: A.P. Casalarreina: Lº Fº nº 2, fol. 19rº. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 68, doc. nº 151.

144. A.H.D.LO.: A.P. Herce: Lº Fº 1574-1624, fols. 318rº, 315rº-vº. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 726, nota 55.

145. A.H.P.LR.: Arnedo, Diego Jiménez, 1588-89, leg. 2209, fols. 286rº-287rº. *Idem*, pp. 726-727, nota 56.

146. A.H.D.LO.: A.P. Herce: Lº Fº 1574-1624, fols. 113rº, 118vº, 131rº, 113rº. *Idem*, p. 727, notas 58, 59 y 60.

147. A.H.D.LO.: A.P. Herce: Lº Fº 1574-1624, fols. 320rº-vº. *Idem*, nota 57.

Gaspar de Frías (doc. 1590-1592)

Documentado en Logroño primero y después en Santo Domingo de la Calzada, trabajó para la iglesia de Castañares de Rioja en la confección y reparación de diversos ornamentos, cuyo pago se realizó en 1592¹⁴⁸. Anteriormente, en 1590 le encomendaron la tasación de la obra que Pedro del Bosque realizó para la iglesia de San Martín de Torrecilla en Cameros¹⁴⁹.

Antonio de Zaldo (doc. 1590-1606)

Vecino de Haro y después de Santo Domingo. En 1590 se encargó de la tasación de unos ornamentos para la iglesia de Castañares de Rioja¹⁵⁰. Trabajó en una casulla de damasco blanco en 1602 para esta misma parroquia y en un frontal de altar para la de Tirgo en 1606¹⁵¹.

Simón de Aspe (doc. 1591-1607)

Vecino de Burgos, confeccionó entre 1591 y 1594 una serie importante de ornamentos para la parroquia de Cellorigo¹⁵² y en 1607 se encargó de 'aderezar' una capa de difuntos para la iglesia de Treviana¹⁵³.

Alonso Martínez Complido (doc. 1596)

Vecino de Haro, reparó varias casullas de la iglesia de Tirgo¹⁵⁴.

Diego de Medina (doc. 1596)

Vecino de Burgos, en esta fecha de 1596 trabajaba para la iglesia de Treviana¹⁵⁵.

Ambrosio Morán (1597?-1612)

Hijo del prestigioso bordador Nuño Morán, las únicas noticias ciertas que tenemos de él son muy escuetas y datan de comienzos del siglo XVII: en 1608, cuando cobra una manga de cruz y dos casullas nuevas realizadas para la iglesia de Medrano¹⁵⁶, y el 4 de abril de 1612, cuando recibe del mercader Pedro de Ibaizábal 1.000 reales a cuenta de las obras que había concertado para la iglesia de San Juan de Salvatierra¹⁵⁷. Quizás, también a él se refiera la indicación recogida por José M^a Lope Toledo, donde se cita que la ciudad de Logroño nombra por veedores de bordadores en 1597 a Pedro del Bosque y a Ambrosio *Marín*, probablemente, Morán¹⁵⁸.

148. A.H.D.LO: A.P. Castañares de Rioja: L^o F^a n^o 1, fol. 120^o. En MOYA VALGANÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 69, doc. n^o 157.

149. A.H.D.LO: A.P. Torrecilla en Cameros: Documentos varios de Fábrica y Cabildo. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 306, nota 32.

150. A.H.D.LO: A.P. Castañares de Rioja: L^o F^a n^o 1, fol. 113^v. En MOYA VALGANÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 69, doc. n^o 155.

151. A.H.D.LO: A.P. Castañares de Rioja: L^o F^a n^o 2, fol. 29^r; A.P. Tirgo: L^o F^a n^o 1, fol. 109^r. *Idem*, pp. 75 y 77, docs. n^o 176 y 184.

152. A.H.D.LO: A.P. Cellorigo: L^o F^a n^o 1, fols. 34^r-v^o, 41^r. *Idem*, p. 69, docs. n^o 156 y 159.

153. A.H.D.LO: A.P. Treviana: L^o F^a n^o 1, fol. 76^v. *Idem*, p. 78, doc. n^o 186.

154. A.H.D.LO: A.P. Tirgo: L^o F^a n^o 1, fol. 78^r. *Idem*, p. 72, doc. n^o 164.

155. A.H.D.LO: A.P. Treviana: L^o F^a, 1595, fols. 4^v-5^r. *Idem*, p. 71, doc. n^o 162.

156. A.H.D.LO: A.P. Medrano: L^o F^a 1574-1644, fols. 92^r-v^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *La iglesia parroquial de Medrano...*, (op. cit.), Anexo Documental, p. 221, doc. n^o II.

157. A.H.P.I.R.: Mateo de Ayala, leg. 656, fol. 239. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 304, nota 16.

158. LOPE TOLEDO, J.M., (op. cit.), p. 451.

Juan Orive (doc. 1598)

Vecino de Miranda de Ebro, en 1598 tasó los ornamentos hechos por Gaspar de Frías para la iglesia de Castañares de Rioja¹⁵⁹.

Felipe Pérez (doc. 1601)

Con fecha de 1601 recibió el pago por la elaboración de un paño para las andas de la iglesia de Santa Ana de Cervera del Río Alhama¹⁶⁰.

Pedro de Velasco (doc. 1602)

Bordador que se encargó de tasar los ornamentos hechos por Pedro del Bosque para la iglesia de Briones en 1602¹⁶¹.

Martín Díez (doc. 1603)

En este año de 1603, recibe el pago por bordar una manga de cruz para la iglesia de Treviana¹⁶².

Rodrigo de Mena (doc. 1604-1633)

Vecino de Autol, entre 1604 y 1633 confeccionó varias series de ornamentos y prendas blancas para la iglesia de San Adrián de su localidad¹⁶³. Además, en esta documentación queda constancia de las tasaciones realizadas por Juan Ruiz de Salazar entre 1626.

Martín Pascual (doc. 1605-1632)

Gracias a las investigaciones de J.M. Ramírez, conocemos exhaustivamente su trayectoria profesional. Natural de Ochandiano (Vizcaya), se trasladó temprano a Logroño en busca de un futuro más próspero. Tuvo a su cargo el obrador más influyente de la época en todo el Obispado y recibió numerosos encargos de localidades de la provincia, así como de las zonas circundantes, sobre todo de La Rioja Alavesa, Navarra y Cameros.

La primera noticia sobre su actividad profesional se refiere al encargo de un frontal para la parroquia de Santiago el Real en Logroño que era tasado en abril de 1605¹⁶⁴. Tras esta pieza, realizaría una larga lista de ornamentos para las iglesias de las siguientes localidades: Yécora¹⁶⁵, Moreda¹⁶⁶, Murillo de Río Leza¹⁶⁷, Lanciego¹⁶⁸, Villar de Maya (aldea de Yanguas)¹⁶⁹, Pinillos¹⁷⁰, Viguera¹⁷¹, San Román de Came-

159. A.H.D.LO: A.P. Briones: Papeles Suelos. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 73, doc. n° 169.

160. A.H.D.LO: A.P. Cervera del Río Alhama: L° F° 1583-1619, fol. 134v°.

161. A.H.D.LO: A.P. Briones: L° F° desde 1591, fol. 84r°. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 75, doc. n° 173.

162. A.H.D.LO: A.P. Treviana: L° F° n° 1, fol. 55r°. *Idem*, p. 76, doc. n° 179.

163. A.H.D.LO: A.P. Autol: L° F° n° 1, fols. 62r°, 97r°, 130r°, 152r°, 177v°, 188r°; *Idem*, p. 77, doc. n° 182, nota 60. A.P. Autol: L° F° 1602-1630, fols. 152r°, 177v°, 188r°, 163r°; L° F° desde 1631, fol. 13v°. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 726, notas 48-53.

164. A.H.P.LR.: Mateo de Ayala, leg. 652, fols. 198-199v°. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 307, nota 43.

165. A.H.P.LR.: Mateo de Ayala, leg. 653, fols. 368-371v°. *Idem*, nota 44.

166. A.H.P.LR.: Mateo de Ayala, leg. 653, fols. 378-379v°. *Idem*, nota 45.

167. A.H.D.LO: A.P. Murillo de Río Leza: L° F° n° 1, fols. 285v°-287v°. *Idem*, nota 46.

168. A.H.P.LR.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 672, fols. 412r°-v°. *Idem*, nota 48.

169. A.H.P.LR.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 672, fols. 741r°-v° y leg. 673, fol. 702r°. *Idem*, nota 49.

170. A.H.P.LR.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 73r°-76v° y 835v°. *Idem*, p. 308, nota 52.

171. A.H.P.LR.: Diego de la Ribera, leg. 705, fol. 775r°. *Idem*, nota 53.

ros¹⁷², Trevijano¹⁷³, Alegría¹⁷⁴, Almarza¹⁷⁵, Ochandiano¹⁷⁶, Castañares¹⁷⁷, Cornago¹⁷⁸, Bucesta¹⁷⁹, Muro de Cameros¹⁸⁰, Jalón¹⁸¹ y Alcanadre¹⁸².

También recibió encargos de pendones bordados para las iglesias de Santa María de Laguardia¹⁸³ y de El Rasillo¹⁸⁴, así como para las Cofradías del Rosario de Viñaspre¹⁸⁵, Baños de Ebro¹⁸⁶, Lerín¹⁸⁷, Trevijano¹⁸⁸, Ochandiano¹⁸⁹ y Clavijo¹⁹⁰.

Con el fin de asumir tal número de encargos, en 1613 admitió en su obrador al joven Andrés de Ocariz, natural de Salvatierra¹⁹¹ y un año más tarde, en 1614, a José Sáenz de Cabezón, oriundo de El Redal¹⁹².

Su testamento, fechado en 1632, proporciona interesantes datos sobre su vida privada, como fue su relación con el bordador Pedro del Bosque, con el que trabajaría llegando a ser uno de los oficiales más aventajados de su taller¹⁹³.

Juan Marín Ibáñez (doc. 1607)

La única noticia conocida sobre este artista data de 1607, cuando su viuda reclama los pagos de varios de sus trabajos realizados para las iglesias de Oyón, Hormilla y Esproceda¹⁹⁴.

Juan de Estremiana (doc. 1609-1615)

Vecino de Santo Domingo de la Calzada, en 1609 realizó una capa de difuntos para la iglesia de Cellorigo¹⁹⁵ y en 1615 una casulla para la de Hormilla¹⁹⁶.

172. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fol. 132^r-v^o. *Idem*, nota 56.

173. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 150^r-153^v. *Idem*, nota 57.

174. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 640^r-641^v. *Idem*, nota 60.

175. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 101^r-102^v; y leg. 675, fols. 134^r-135^v. *Idem*, notas 54 y 61.

176. A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 659, fol. 61^r-v^o. *Idem*, p. 309, nota 63.

177. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 677, fols. 439^r-440^v. *Idem*, nota 65.

178. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 678, fols. 64^r-65^v. *Idem*, nota 66.

179. A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 660, fols. 410^r-411^v. *Idem*, nota 67.

180. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 679, fols. 72^r-77^r. *Idem*, nota 68.

181. *Idem*.

182. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 679, fols. 400^r-404^v; y leg. 680, fols. 200^r-203^v. *Idem*, notas 69 y 70.

183. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 107^r-v^o. *Idem*, p. 308, nota 55.

184. A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 668, s/f. *Idem*, p. 309, nota 71.

185. A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 654, fols. 342^r-343^v. *Idem*, p. 307, nota 47.

186. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 673, fols. 51^r-54^v. *Idem*, pp. 307-308, nota 50.

187. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 673, fols. 353^r-356^v. *Idem*, p. 308, nota 51.

188. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 150^r-153^v. *Idem*, nota 57.

189. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 676, fols. 566^r-567^v. *Idem*, p. 309, nota 64.

190. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 675, fols. 138^r-139^v. *Idem*, pp. 308-309, nota 62.

191. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 674, fols. 361^r-362^v. *Idem*, p. 308, nota 58.

192. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 675, fols. 346^r-347^v. *Idem*, nota 59.

193. A.H.P.L.R.: Pedro Íñiguez de Enderica, leg. 693, fols. 3^r-6^v y 59^r-60^v. *Idem*, p. 310, nota 73.

194. A.H.P.L.R.: Simón Martínez de León, leg. 607, fol. 810^v. *Idem*, nota 74.

195. A.H.D.L.O.: A.P. Cellorigo: L^o F^o n^o 1, fol. 88^v. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 78, doc. n^o 189.

196. A.H.D.L.O.: A.P. Hormilla: L^a F^a n^o 2, fol. 44^v. *Idem*, p. 79, doc. n^o 191.

Lamberto Cachoís (doc. 1615-1621)

Bordador de origen francés¹⁹⁷, también llamado Lamberto Caxués o Cajués, los documentos le describen como vecino de Calahorra en 1620¹⁹⁸ y de Arnedo en los años 1615¹⁹⁹ y 1621²⁰⁰, así es que desconocemos la ubicación exacta de su taller y si éste se trasladó de una a otra localidad. A juzgar por los testimonios conservados, ejerció su profesión en distintas localidades de La Rioja Baja: Grávalos²⁰¹, Herce²⁰², Arnedo, Galilea y Corera²⁰³.

Andrés de Estremiana (doc. 1615-1646)

Vecino de Santo Domingo de la Calzada, donde tenía su taller, trabajó en diversos encargos documentados entre 1615 y 1646 para las iglesias de Autol²⁰⁴, Arnedo²⁰⁵, Medrano²⁰⁶, Foncea²⁰⁷, Grañón²⁰⁸, Briñas²⁰⁹ y Briones²¹⁰. Su yerno, Juan de Helguero (doc. 1646), continuará en el oficio²¹¹.

Martín Sáinz de Carabantes (doc. 1616)

Vecino de Burgos, realizó una serie de ornamentos para la iglesia de Treviana²¹².

Martín de Zaldo (doc. 1621)

En esta fecha de 1621 recibió una importante cantidad a cuenta de los distintos ornamentos realizados para la iglesia de Haro²¹³.

197. A.H.P.LR.: Arnedo, Francisco Vergado, 1621, leg. 5065, s.f. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 723, nota 28.

198. A.H.D.LO.: A.P. Herce: L^o F^a 1574-1624, fol. 276. *Idem*, nota 29.

199. A.H.D.LO.: A.P. Grávalos: L^o F^a 1612-1722, caja n^o 6, s/f.

200. A.H.P.LR.: Arnedo, Francisco Vergado, 1621, leg. 5065, s.f. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 723, nota 30.

201. A.H.D.LO.: A.P. Grávalos: L^o F^a 1612-1722, caja n^o 6, s/f.

202. A.H.D.LO.: A.P. Herce: L^o F^a 1574-1624, fols. 268^o y 276^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 723, notas 31 y 32.

203. A.H.P.LR.: Arnedo, Francisco Vergado, 1621, leg. 5065, s.f. *Idem*, nota 34.

204. A.H.D.LO.: A.P. Autol: L^o F^a n^o 2, fol. 13^v. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 81, doc. n^o 200.

205. A.H.P.LR.: Arnedo, Francisco Vergado, 1630, leg. 5073, s/f. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 725, nota 41.

206. A.H.D.LO.: A.P. Medrano: L^o F^a 1644-1717, fols. 9^o-34^o; L^o F^a 1574-1644, fols. 156^o-165^v. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *La iglesia parroquial de Medrano...*, (op. cit.), Anexo Documental, pp. 224-225, doc. n^o IV.

207. A.H.D.LO.: A.P. Foncea: Papeles Suelos. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 78, doc. n^o 190.

208. A.H.D.LO.: A.P. Grañón: Leg. Varios, n^o 3, fol. 63^o-v^o. *Idem*, p. 81, doc. n^o 201.

209. A.H.D.LO.: A.P. Briñas: Papeles Suelos. *Idem*, p. 82, doc. n^o 203.

210. A.H.D.LO.: A.P. Briones: L^o F^a desde 1625, fol. 374^v. *Idem*, p. 83, doc. n^o 208.

211. A.H.D.LO.: A.P. Briones: L^o F^a desde 1625, fol. 374^v. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., "Noticias sobre artífices bordadores...", (op. cit.), p. 725, nota 47.

212. A.H.D.LO.: A.P. Treviana: L^o F^a n^o 1, fol. 131^v. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 79, doc. n^o 192.

213. A.H.D.LO.: A.P. Haro: L^o F^a 1613, fols. 151^o y 155^r. *Idem*, pp. 79-80, doc. n^o 194.

Juan de la Torre (doc. 1621-1627)

Probablemente natural de Briones²¹⁴, fue el último exponente de la corriente romanista en Logroño. Colaboró con el bordador Miguel Martínez de Ocariz, vecino de Salvatierra²¹⁵.

Diego de Ocio (doc. 1629)

Bordador vecino de Labastida, tasó los ornamentos de la iglesia de Briñas en 1629²¹⁶.

Baltasar de Bidama o Vidania (doc. 1641-1647)

Afincado en Santo Domingo de la Calzada, sólo conocemos de él que entrega en 1641 un terno blanco en la iglesia de Haro²¹⁷ y que en 1647 se encargó de tasar los ornamentos que confeccionó Andrés de Estremiana para la iglesia de Medrano²¹⁸.

Antonio García de Marquina (doc. 1681)

Vecino de Santo Domingo de la Calzada, se ocupó de reparar las cenefas bordadas de varios ornamentos de la iglesia de Treviana²¹⁹.

214. En 1627 recibe una herencia en esta localidad; A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 669, s/f. En RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., (op. cit.), p. 310, nota 76.

215. A.H.P.L.R.: Mateo de Ayala, leg. 663, fol. 76r^o-v^o. *Idem*, nota 75.

216. A.H.D.LO.: A.P. Briñas: Leg. Papeles Suetos. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 81, doc. n^o 199.

217. A.H.D.LO.: A.P. Haro: L^o F^a 1613, fol. 516v^o. *Idem*, p. 83, doc. n^o 206.

218. A.H.D.LO.: A.P. Medrano: L^o F^a 1644-1717, fols. 9r^o-34r^o. En CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *La iglesia parroquial de Medrano...*, (op. cit.), Anexo Documental, pp. 221-224, doc. n^o III.

219. A.H.D.LO.: A.P. Treviana: Leg. Papeles Varios, n^o 159. En MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Documentos para la historia...", (op. cit.), p. 84, doc. n^o 211.