

La indumentària femenina al retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa (Conca de Barberà)

RESUM

Anàlisi de la indumentària senyorial femenina present al retaule de Sant Jaume de Vallespinosa, obra de Joan Mates (segle XV).

RESUMEN

Análisis de la indumentaria señorial femenina presente en el retablo de Santiago de Vallespinosa, obra de Joan Mates (siglo XV).

ABSTRACT

An analysis of feminine manorial dress present in the altarpiece of Saint James of Vallespinosa, by Joan Mates (15th century).

Paraules clau: moda, indumentària, gòtic, art, retaule, Vallespinosa, dona, segle XV, moda catalana.

.....

Ester Torrents Iglésias. Il·lustradora, historiadora de l'art i pintora, Ester Torrents (Torredelforth) va néixer a Reus i va realitzar el seu aprenentatge artístic amb el pintor Pere Calderó i Ripoll. És llicenciada en Història de l'Art per la Universitat Rovira i Virgili, on també realitza actualment la investigació doctoral «La indumentaria senyorial femenina catalana del segle XV y su reflejo en el arte», sota la supervisió de la Doctora Sofia Mata. Ha publicat com a il·lustradora a Madrid i Tarragona i actualment combina la seva activitat artística amb la docència de l'art i la investigació acadèmica.

La indumentària femenina al retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa (Conca de Barberà)

Ester Torrents Iglésias

*ester.torrents@estudiants.urv.cat

Una de les darreres tendències en l'actual historiografia de l'art és l'anàlisi de les obres, a la recerca de senyals de la vida quotidiana, signes i informacions que ens apropin al dia a dia dels individus d'altres temps. La història de la indumentària és una de les eines que ens poden ajudar a l'aproximació d'aquella realitat, una història que, obres com el retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa, ajuden a construir amb els detalls que mostrem.

El retaule va arribar al Museu Diocesà de Tarragona l'any 1917 procedent de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (agregat del terme de Pontils). Està dedicat a Sant Jaume el Major, hauria estat pintat entre 1406 i 1410 i s'ha atribuït al pintor vilafranquí Joan Mates, un artista que havia col·laborat amb Pere Serra.¹

Les figures que es mostren en molts dels retaules de la baixa Edat Mitjana, ens ajuden a veure clarament la moda del moment, ja que els pintors acostumaven a representar-les, inclosos els personatges bíblics, abillats amb la indumentària pròpia de l'època. Era un costum dels artistes que a final de l'Edat Mitjana es va anar perdent, en especial en relació als personatges sagrats, donant fruit a una perpetuació de vestimentes com túniques i mantells, que van estancar-se estilísticament.² El segle XV encara escapa a aquesta tendència i a través de l'obra de Mates es pot albirar la moda usual entre les dames de la noblesa catalana d'inici del segle. S'hi poden veure fins a cinc peces diferents d'indumentària que retraten tres importants estadis de l'abillament de la dona medieval de les classes superiors: les donzelles, les dones casades i les vídues.

Dos dels personatges femenins que apareixen al retaule es mostren amb la indumentària i el pentinat propi de les donzelles: Maria -en les escenes de l'Anunciació i l'Adoració dels pastors- i Santa Brígida de Suècia en l'escena de l'Adoració dels pastors (Fig.1). A l'escena de l'Adoració dels pastors, Maria vesteix un brial de color negre, amb brodats d'or a les mànigues i l'escot. El mantell també és negre, amb aplicacions d'or, folrat amb vermell carmesí. Els guarniments del coll i de les mànigues són probablement orles de fres, elaborades amb brodats fets amb fil d'or, molt comuns en l'acabament d'aquest tipus de peces, no només en aquell temps sinó durant tot el segle XV.

L'ús del color negre és una característica important, ja que va ser emprat àmpliament durant tot el període. Tot i que en la documentació i en els textos de l'època no s'esmenta gaire, es feia servir per a les penitències i els dols. En realitat es va establir com un símbol ambigu,



Fig. 1. Adoració dels pastors. Retaule de Sant Jaume de Vallespinosa (Museu Diocesà de Tarragona).

doncs, en funció de la seva saturació o qualitat, podia ser símbol de les millors virtuts o de les pitjors. Un negre intens era símbol d'humilitat, modèstia, templança, autoritat i dignitat. Un negre mat, descolorit, era l'etern sinònim de brutícia, pecat i mort, símbol de l'infern i les tenebres. Fins al segle XIII se'l va relacionar amb la vida monàstica, com a negació simbòlica de la vida sexual, cosa que va promoure l'ús en els hàbits de monjos i monges, frares i sacerdots. En el cas d'aplicar-se a la vida quotidiana dels laics, representava desgràcia o penitència. Durant els anhelats períodes de festivitat, les autoritats municipals van haver de prohibir l'ús de vestimentes negres, per tal que les processons no semblessin funerals, ja que el color es va fer popular. La promoció del negre va augmentar exponencialment durant el segle XV i això fou principalment a causa dels avenços tècnics en el camp de la tintoreria. Entre el 1360 i el 1380 els tintorers van aconseguir elaborar uns negres realment bonics i intensos, que no s'havien vist abans.

Aquests tipus de creacions eren extremadament cares, per tant l'aparent imatge d'humilitat de les vestidures és totalment contradictòria amb la realitat econòmica del preu dels tints.

L'acompanyant de Maria a l'Adoració dels pastors, és Santa Brígida de Suècia, en una representació habitual de la pintura del moment, quan la santa s'inclou a l'escena gràcies a les revelacions que hauria tingut i que testimoniaven moments essencials en la vida de Crist. Quan va donar a conèixer les seves revelacions, Santa Brígida ja era vídua i tenia vuit fills, així que la representació com a donzella és una llicència artística del pintor. El seu vestit està elaborat amb un brocat de color carmesí, amb mànigues amples que arriben a terra, un estil propi del segle XIV, que encara és present als retaules de l'inici del XV.³

La seva representació, és extremadament semblant a la de la Santa Brígida que es troba al retaule major de Santes Creus obrat per Lluís Borrassà vers 1411. Encara que a les dues representacions el teixit del vestit que porta la santa és completament diferent, sí que hi ha una clara coincidència, tant en la corona com en el disseny del vestit, amb mànigues llargues. El teixit representat al retaule de Vallespinosa sembla brodat, però en realitat aquest tipus de dibuixos eren i són elaborats únicament sobre la base del joc de la trama pròpia del brocat.⁴ A Catalunya era d'ús comú entre l'alta noblesa, i els reis ho empraven com a regal per mostrar el seu poder. Es convertiria, com no podia ser d'una altra manera, en un dels teixits més esmentats en les lleis sumptuàries creades al llarg del segle. El fet que sigui elaborat amb tint carmesí, en conjunt amb el folre de la Mare de Déu, és un exponent més de riquesa. És a dir, una indicació de la procedència noble de Santa Brígida.

El pentinat de la Verge Maria i de Santa Brígida, mostra els cabells semi solts, un estil molt propi del segle XV, que pràcticament es va mantenir sense alteracions fins al final de la centúria. El cabell es dividia en dues parts, amb la ratlla al mig. A la part en la qual el front deixava pas al naixement dels cabells, es col·locava una cinta, generalment amb decoracions, que es lligava sovint a la part baixa del clatell. A partir d'allà s'enrotllaven cap enrere les dues parts del cabell, que podien acabar lligades en una cua baixa, també a l'altura del clatell. Santa Brígida a més, complementa aquest pentinat amb una corona d'or que combina lliris i perles, com és comú en moltes de les seves representacions.⁵

Com exemple de la indumentària pròpia de les dones casades, es pot estudiar la representació de la Reina Lupa (Fig. 2). La reina porta un sumptuós brial negre de mànigues amples i llargues, amb un escot arrodonit, propi de la moda de principi del segle. Els guarniments daurats són de dos tipus. D'una banda orles de fres, molt comuns en l'època, que es col·locaven com cintes al voltant del coll. D'altra banda els ornaments, fets en or, que recorren el vestit; podrien ser xaperia aplicada o bé brodats amb fil d'or.

El complement més luxós de tots, és la corona sobre la toca, aquesta elaborada amb un teixit fi anomenat *impla*. L'estil de la corona és pròpiament gòtic, és a dir, amb una verticalitat imperant sobre el cap, amb les creus llargues i esveltes, fent més alta la persona que la porta. Sembla treballada en or amb uns tocs de pintura blanca que volen representar perles, probablement perles de compte, aquelles que eren les més valorades per la noblesa. La col·locació de les



Fig. 2. El cos de sant Jaume transportat davant la reina Lupa. Retaule de Sant Jaume de Vallespinosa. (Museu Diocesà de Tarragona).

corones sobre la toca era extremadament comú, aquesta moda en realitat va durar fins a l'època de la reina Isabel la Catòlica.

Seguint amb l'anàlisi de la joieria s'ha de dir que la representació de la reina Lupa destaca pel conjunt d'un collar de puntes i el que semblen unes arracades. Les representacions d'arracades a les obres de pintura medieval són realment excepcionals, per regla general les dames dels retaules porten les orelles tapades amb els cabells. Petits detalls com aquests són fascinants, i ens mostren que les nombroses mencions trobades a la documentació també es veien reflectides en algunes representacions.

Respecte a la moda pròpia de les vídues, es troben les representacions de la Mare de Déu i les santes dones que l'acompanyen a l'escena del Calvari (Fig. 3). Totes semblen portar la combinació d'una peça *a cos*⁶ juntament amb un mantell, pròpia de la moda peninsular al llarg

de tot el segle. És difícil assegurar si la indumentària interior correspon a un brial, una gonella o una túnica, únicament d'acord amb els detalls que la col·locació dels mantells ens deixen veure.

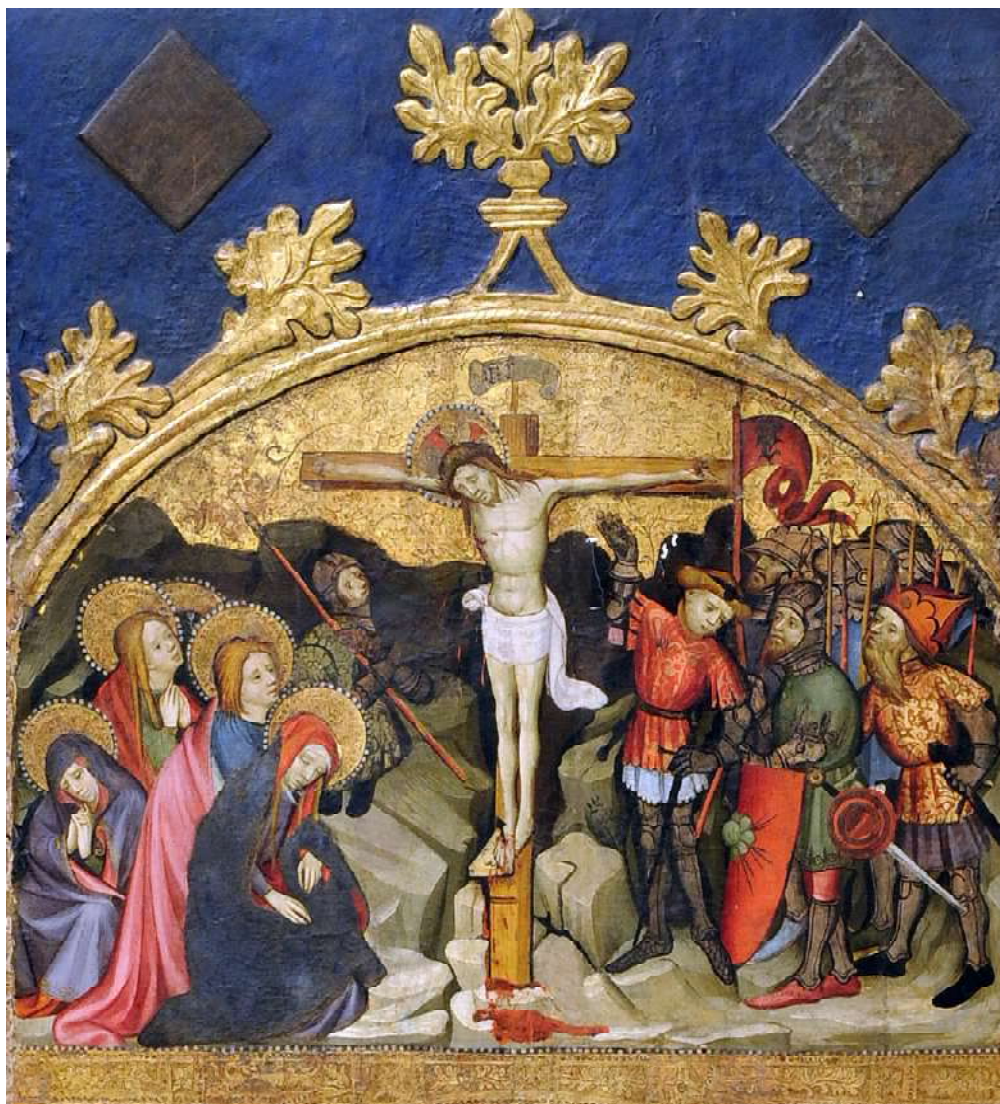


Fig. 3. Calvari. Retaule de Sant Jaume de Vallespinosa. (Museu Diocesà de Tarragona).

El de la Mare de Déu és el més senzill de tota la composició, sense ornaments ni acabaments, únicament destaca el folre, el qual sembla d'un color vermell carmesí. La forma de col·locar els mantells sobre el cap, en moltes ocasions era la mateixa que la de les toques catalanes de principi del segle, que semblaven sostenir-se de forma precària.

També és una toca, el complement que porta Maria, el més comú entre les vídues, a jutjar per la gran quantitat d'imatges que es disposa d'aquest disseny al llarg de tot el segle. Aquest tipus de lligadures, usades per amagar el cabell -que tota vídua havia de preservar amb modèstia-, podien superposar-se sobre d'altres, com veiem a la imatge. El més probable és que fossin realitzades amb algun tipus de seda lleugera o de llana d'alta qualitat de color blanc, com el *cebtí*.

La santa dona que està asseguda i en actitud d'oració, a l'esquena de la Mare de Déu i Sant Joan, davant de Maria Magdalena, porta també un mantell. El color de l'abillament de la dona podria respondre al que en aquell temps s'anomenava «ala de corb», un negre amb intensos reflexos blaus, que podria encaixar amb el to grisenc blavós de la peça.

Pel que fa a Maria Magdalena, el color del seu brial és el verd. Sembla lògic, tenint en compte l'harmonia de simbologies de l'Edat Mitjana: el color verd estava relacionat amb el blau, que des del segle XII era el propi de la Verge Maria i que amb això s'havia revalorat. El verd també es relacionava, a causa la seva afiliació amb la primavera, amb la florida i, per tant, amb un nou creixement o a un canvi d'estat o de pensament, com el que va fer la santa, convençuda per Crist de canviar la seva vida. És una elecció que difícilment es va poder deixar a l'atzar en un retaule medieval, on tots i cadascun dels detalls eren mesurats i estudiats. El mantell de Maria Magdalena és vermell; possiblement vol representar algun tipus de seda rica carmesí, propi d'una dona benestant com ella. Aquest tipus de teixit era extremadament valuós, relacionat amb la reialesa, com esmenten obres literàries posteriors, com *Tirant Lo Blanch*:

«La Princesa se vestí unes robes que l'Emperador li havia fetes fer per a quan ella fes bodes, e no les s'havia vestides, que negú ho hagués vist, e aquestes foren les més riques que en aquell temps fosen vistes. Era la roba de setí carmesí, tota brodada de perles, ...»⁷

Conclusions

Tot i que hi ha informació que s'escapa a l'anàlisi de la indumentària -per exemple, alguns teixits com els velluts, són difícils d'identificar degut a les limitacions de la seva representació amb les tècniques pictòriques de l'època-, es pot afirmar, d'acord amb els colors presents a l'obra, que la majoria corresponen a sedes o llanes fines d'alta qualitat. Les úniques amb les quals es permetien usar tints cars i densos propis de les classes més distingides de la societat medieval.

L'estil general de l'abillament és gòtic, i respon totalment a les modes arribades de França, sobretot pel que fa al perfil dels brians. Es defineixen perfectament les formes cenyides del tors, les espatlles i els braços, mentre que la roba cau folgada a partir dels malucs. Aquesta silueta elegant, arribava des de les Corts francesa i borgonyona i va durar gairebé fins a la meitat de segle XV.⁸

Les obres d'art com el retaule gòtic de Sant Jaume de Vallespinosa són com una porta oberta a l'estudi de la moda real i diària de les dames nobles del moment. Una aproximació a la indumentària ajuda als espectadors a gaudir de forma més completa del joc de simbologies i la bellesa present a les obres de l'Edat Mitjana catalana.

Notes

- 1.- Soler i March, Alexandre: «Mateu Ortoneda i l'escola de Tarragona», *Gasete de les Arts* (Barcelona) 9 (maig 1929) p. 95, fig. 19-21. Gudiol Ricart, Josep: *La pintura gòtica a Catalunya*. I (Monografies d'Art Hispànic). Barcelona: A.D.A.C., 1938, p. 18, làm. LIII. Gudiol Ricart, Josep: *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*. Barcelona: Ed. Selectas, 1944, p. 38, làm. LIII. Batlle i Huguet, Pere: «Museo Diocesano de Tarragona. La colección de pinturas góticas», *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales* (Madrid) V (1945) p. 212-213, làm. LXVIII, 3. Ainaud de Lasarte, Joan: «Tablas inéditas de Joan Mates», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1948) VI, 3-4, p. 341-344. Batlle i Huguet, Pere: «Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano», *Boletín Arqueológico de Tarragona* (Tarragona) (1952), época IV, p. 208-209, cat. núm. 12, làm. IX,1. Verrié, Frederic-Pau, «La pintura gòtica», dins *L'Art Català*, I. Barcelona: Aymà, 1957 (2a ed.), p. 397. Dalmases, Núria de; José Pitarch, Antoni: *L'Art Gòtic. Segles XIV-XV*. Barcelona: Ed. 62, 1984. (Història de l'Art Català, III) p. 216-217, 220. Gudiol Ricart, Josep; Alcolea Blanch, Santiago: *Pintura Gòtica Catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 87, 92, cat. núm. 237, fig. 435. Alcoy i Pedrós, Rosa; Miret, Montserrat: *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. Barcelona: AUSA, 1986, p. 47-51, 119, 129-133, cat. 3. Melero, M. L.: «Translatio Sancti Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía», *Los Caminos y el arte. III. Iconografía. VI Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: 1989, p. 81-84. Companys Farrerons, Isabel; Montardit Bofarull, Núria. «Retaule de Sant Jaume el Major», *Millenium. Història i Art de l'Església catalana* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, p. 350-351, cat. 270. Ainaud de Lasarte, Joan: *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*. Genève: Albert Skira; Barcelona: Carroggio, 1990, p. 74-75. Yarza Luaces, Joaquín: «Retaule de Sant Jaume el Major», *Pallium. Exposició d'Art i Documentació* (catàleg de l'exposició). Tarragona: Diputació de Tarragona / Catedral de Tarragona, 1992, p. 144, cat. 93. Alcoy i Pedrós, Rosa: «Retablo de Santiago el Mayor», dins *Santiago, Camino de Europa* (catàleg de l'exposició). Santiago de Compostela: 1993, p. 502-503, cat. 178. Mingote Calderón, José Luis: «Áreas de uso y cambios técnicos. El caso del carro chillón en España», *Tecnología Tradicional: dimensión patrimonial e valoración antropológica*. Ourense, 13 ó 15 outubro de 1994 (coord. A. Fraguas, X. A. Fidalgo). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1996, p. 81. Alcoy i Pedrós, Rosa: «La pintura gòtica», dins *Pintura antiga i medieval*. (Ars Cataloniae – Art de Catalunya) Barcelona: L'Isard, 1998, p. 237. Mata de la Cruz, Sofia: «El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà), custodiat al Museu Diocesà de Tarragona», *Aplec de Treballs*. (Montblanc, 1999), núm. 17, p. 76-78, fig. 1. Alcoy i Pedrós, Rosa: «Joan Mates i el retaule de Sant Jaume de Vallespinosa», *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic estudiat (segles XII-XVIII)*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2002, p. 113-148. Verrié, Frederic-Pau: «Joan Mates», dins *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 82-83, 101. Alcoy i Pedrós, Rosa: «La pintura dels retaules. El retaule de Sant Jaume de Vallespinosa de Joan Mates», *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*. Barcelona: Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 2008. p. 242-244. Mata de la Cruz, Sofia: «La huella de las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia (1302-1373) en la pintura gòtica tarraconense», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (Saragossa) 102 (2008) p. 405. Mata de la Cruz, Sofia: *Museu Diocesà de Tarragona. Pinacoteca Gòtica*. El Masnou: Editorial Escua, 2012, p. 45-47. Pujol i Hamelinck, Marcel. «Tecnologia i pesca a la Baixa Edat Mitjana: les embarcacions de la pesca i l'art de la batuda a la costa catalana», *Quaderns d'Història* (Barcelona) 21 (2014) p. 165.
- 2.- Torrents Iglésias, Ester: *La indumentaria señorial femenina catalana del siglo XV y su reflejo en el arte*. Tesi doctoral en elaboració.
- 3.- Mata de la Cruz, Sofia: «La huella de las *Revelationes* de santa Brígida de Suecia (1302-1373) en la pintura gòtica tarraconense», p. 399-400.
- 4.- Martínez Meléndez, M^a del Carmen: *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada, Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Lengua Española, Series Léxica, 1989, p. 257-274.
- 5.- Mata de la Cruz, Sofia: *Op. cit.*, p. 407.
- 6.- Es denominava així el conjunt o família de robes que és col·locava directament sobre la camisa, la prenda més interior de totes.
- 7.- Martorell, Joanot: *Tirant lo Blanch* (1490). Barcelona: Vol. II. Edicions 62, 1984, vol. II Barcelona, 1984. p.117-118
- 8.- Borrau, Cristina: *Cinc cents anys d'indumentària a Catalunya*. Barcelona: Ed. Labor, 1992.