

EL TERNO DE  
DON JUAN GONZALEZ  
DE MUNEUREGA.  
ESTUDIO HISTORICO-ARTISTICO.

*Ana María Agreda Pino*



**E**l terno está formado por un conjunto de piezas litúrgicas compuesto por capa, casulla, dos dalmáticas con sus correspondientes collares, estolas y manípulos, que se conserva en la actualidad en la parroquial de Munébrega (Zaragoza). Por sus características formales e iconográficas, este terno merece ser incluido entre los más notables ejemplos de ornamentos sagrados con decoración bordada conservados en Aragón. Estas mismas características permiten fechar la capa y la casulla a comienzos del siglo XVI. Sin embargo, los rasgos propios de la ornamentación de las dalmáticas, apuntan a que ambas piezas fueron realizadas en una cronología posterior, dentro del siglo XVI. La documentación aporta, en este caso, una información de gran interés para datar ambas prendas hacia 1563.

El conjunto forma parte de los ornamentos, jocalías y otros bienes que el obispo de Tarazona don Juan González de Munébrega donó a la parroquial de su villa natal. En concreto, el día 23 de abril de 1565 don Juan González reconocía, ante el notario de Tarazona Bartolomé Mayas, la donación de una serie de bienes, realizada por él a la iglesia de Munébrega, con el fin de que se utilizaran en los servicios litúrgicos de la capilla de la Santa Cruz, que había instituido y dotado en la mencionada

iglesia.<sup>1</sup> En la relación se incluía un conjunto de piezas de terciopelo carmesí

...que dimos a la dicha yglesia el año de mil quinientos sesenta y tres, en que ay capa, casulla, dalmaticas con sus stollas y manipulos, collares y cordones, con cenefas y un delantealtar con una cruz enmedio.

Sería probablemente este terno el mismo que hoy ha llegado hasta nosotros, dado que la descripción del documento notarial nos proporciona datos, aunque someros, sobre el color y el material textil, que se adaptan a los del conjunto conservado en Munébrega.

La calidad del terno conservado nos permite tener una idea de la del resto de los ornamentos donados por el prelado, entre los que se incluían un terno de brocado realizado en Sevilla, otro terno confeccionado en tela de plata, que constaba, además de las piezas habituales para el revestimiento de sacerdote y acólitos, de un manto para el servicio de Nuestra Señora y un frontal. Todo este conjunto, en compañía de dos coronas de plata, había sido cedido a la iglesia en 1564. Por último, entre las

1. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], *Bartolomé Mayas*, 1565, ff. 116-119 v., (Tarazona, 23-IV-1565). Agradezco la generosidad del Dr. Jesús Criado Mainar que, como en otras ocasiones, ha tenido a bien facilitarme esta interesante noticia documental.

donaciones del obispo había ocho capas de seda con cenefas de oro y de seda, decoradas con labores de imaginería y un paño de brocado carmesí con decoraciones de terciopelo de color azul y con los escudos del obispo bordados.

#### EL DONANTE DEL TERNO: DON JUAN GONZALEZ DE MUNEBREGA

Don Juan González vio la luz, tal como se ha apuntado más arriba, en la localidad de Munébrega. Fue canónigo de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud y más tarde canónigo en la catedral de Lugo. Alcanzó la dignidad de provisor del obispado de Mondoñedo y, posteriormente, obtuvo plaza de inquisidor, desempeñando este cargo en Cerdeña, Valladolid, Sevilla, Cuenca y Valencia, ciudad esta última donde residió hacia 1541. Fue, así mismo, visitador en Cataluña, condados del Rosellón y la Cerdeña, y canciller de la ciudad y reino de Valencia. En 1547 fue nombrado obispo de Tarazona. A pesar de estar al frente del obispado no renunció a su tarea como inquisidor, y así, hasta 1561, y durante un período de tres años, permaneció en Sevilla persiguiendo las desviaciones heréticas que por aquellos años se estaban produciendo en España.<sup>2</sup>

Don Juan González auspició, en los años que ostentó el cargo de obispo de Tarazona, la realización de importantes obras artísticas. Durante su etapa

2. Los datos que aquí se apuntan han sido extraídos de ARGAIZ, Gregorio de, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, tomo VII de *La Soledad laureada de San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, 1675, pp. 412-417.

en el obispado se concluyó, en su parte fundamental, la remodelación del palacio episcopal de Tarazona.<sup>3</sup> Así mismo, Gregorio de Argaiz señala que don Juan González de Munébrega financió notables empresas artísticas en Calatayud, El Buste o Agreda —donde fundó un convento de agustinos e hizo un retablo—. Entre estas obras cita el propio Argaiz las donaciones de joyas y ornamentos que efectuó el prelado a la iglesia de Munébrega, destinadas al servicio de su capilla funeraria. Las noticias de Argaiz con respecto a la generosidad de don Juan González para con la iglesia de su villa natal, quedan, como ya se ha comentado más arriba, confirmadas en la documentación de la época.<sup>4</sup>

#### EL TERNO DE DON JUAN GONZALEZ DE MUNEBREGA

##### *Materiales y técnicas*

Las piezas que componen el terno están confeccionadas con un tejido de terciopelo de color carmesí.

3. Gregorio de ARGAIZ recoge en tono laudatorio el empeño puesto por el prelado en la reforma del palacio episcopal: *lo restaurò, y reedificò con tanta hermosura de patio, Claustro, Columnas, escalera y piezas, tan desahogadas, y lucidas, que oy se puede llamar verdaderamente, no casa de Obispo, sino Palacio Real, y digna habitacion de Reyes, y morada suya, todas las vezes que vienen a Tarazona...* (ibidem, p. 416).

Un detallado análisis de las obras de remodelación llevadas a cabo en el palacio episcopal de Tarazona ha sido realizado por CRIADO MAINAR, Jesús, *Las Artes Plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996, pp. 168-178.

4. ARGAIZ, Gregorio de, op. cit., p. 417.



*Espalda de la casulla del terno de don Juan González de Muñébrega.  
Foto Jesús A. Orte.*

La ornamentación ha sido realizada por el artista mediante una serie de técnicas y puntos de bordado que le sirven para obtener distintos efectos, con los que se persigue, en definitiva, la representación de diferentes imágenes sagradas, motivos arquitectónicos, heráldicos y decorativos, de una forma pictórica.

El terno de don Juan González está bordado siguiendo la técnica del bordado sobrepuesto. Las labores no se han realizado directamente sobre la tela de terciopelo de la base sino sobre lienzo. Una vez bordados, los motivos han sido recortados y pegados o cosidos sobre el campo del ornamento. En el terno de Munébrega puede observarse incluso la introducción de cordeles sobre su superficie para dotar de realce a ciertos elementos arquitectónicos.

Dentro de esta técnica del bordado sobrepuesto, el bordador ha recurrido a la utilización de diferentes puntos. Para rellenar los rostros y anatomías de las figuras ha empleado el punto de matiz. Gracias a él ha sido posible cubrir la superficie con pequeñas puntadas de un mismo tono o de diferentes tonos de color. Los rasgos faciales se han trazado por medio de pespunte, es decir, mediante puntadas iguales que parten del final de la anterior. Es el pespunte un punto lineal, que puede compararse por su función a la línea de dibujo.

El punto de cadeneta, llamado así porque la aguja al hundirse al final de la puntada precedente abre la seda en dos partes, consiguiendo un efecto de cadena, le ha servido al artista para dibujar ciertos detalles anatómicos y los mechones de los cabellos de las figuras. Este

punto actúa como si se tratara de una línea de dibujo, más empastada que la que traza el pespunte, subrayando de esta forma ciertos motivos que requieren un mayor grosor. Más grueso todavía es el punto de cordoncillo, realizado en este caso con hebras de oro y seda, que se ha utilizado para contornear las figuras, detalles arquitectónicos, o los roleos bordados en las dalmáticas.

El hilo de oro aparece con profusión en el terno de Munébrega. El hilo de oro tendido u oro llano tapiza por completo el fondo de la mayor parte de las zonas sobre las que se recortan las figuras. De igual modo, con este mismo punto, se han macizado el interior de los elementos arquitectónicos, arcos, columnas y nervios de las bóvedas, algunas vestiduras de las figuras sagradas, y los motivos vegetales y de grutesco que decoran las dalmáticas. Este punto consiste en cubrir la zona que se quiere decorar con una serie de hilos metálicos sujetos al fondo de lienzo mediante pequeñas puntadas de seda. La disposición de los hilos de oro y la de los puntos de seda de sujeción, permite obtener diferentes diseños. Esta posibilidad ha sido utilizada por el bordador del conjunto para obtener distintas formas geométricas. En algunas ocasiones las puntadas de seda, al sujetar las hebras metálicas tendidas, forman, al hundirlas, una decoración ajedrezada. Así mismo, algunos objetos y vestiduras se han realizado con hilos de plata tendidos.

En otras ocasiones el hilo de oro se combina con el de seda para rellenar las superficies bordadas. El punto más importante en el que se unen ambas hebras es el oro matizado. Para realizarlo, el bordador dispone sobre el

fondo una serie de hilos de oro muy juntos, que recubre posteriormente con puntadas de sedas polícromas, tan próximas, que apenas dejan ver el oro de la parte inferior. Se consigue así un efecto de transparencia y brillo dorado y un aspecto que recuerda al de la tapicería. Con oro matizado ha rellenado el artista las hojas, troncos y figuras del Arbol de Jesé, que decora la parte central de la cenefa trasera de la espalda, el nimbo y el paño de pureza de Cristo crucificado y las nubes, el manto de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo de la parte superior de la misma cenefa. También en el escudo heráldico de don Juan González de Munébrega está presente este punto.

De igual modo, los hilos de oro y de seda aparecen combinados en los suelos y referencias paisajísticas, representadas en los marcos espaciales en los que se insertan las figuras. En estos lugares el fondo se rellena por medio de hebras muy largas y flojas de seda, que se sujetan con hilos de oro transversales dispuestos de forma paralela entre sí. Estos hilos de oro están cosidos, a su vez, con finas puntadas de seda de color. Una técnica similar, aunque sin emplear oro, se utiliza en la actualidad y recibe el nombre de pasado plano simple. Sus efectos, aunque similares a los que se consiguen con el oro matizado, son menos brillantes y poblados de transparencias. En el terno de Munébrega se aprecia cómo por medio de este punto se ahorran hebras metálicas, y el bordador no ha de proceder con tanta minuciosidad para tapizar las superficies.

Por último, hay que subrayar que tampoco falta en este terno otro de los

puntos representativos de oro y seda, el llamado bordado de jiraspe, que no es otro que el que se realiza con ese tipo de hilo, caracterizado por presentar una hebra de metal noble que lleva enrollada en forma de espiral otra de seda.

Finalmente, en algunas zonas, y con la función de contornear los bordes de los motivos, se aprecia la presencia de canutillos. Con el término de canutillo se designa a los hilos formados por una hebra metálica enrollada en forma de hélice, por cuyo interior se introduce la aguja enhebrada con un hilo de seda que fija el canutillo al tejido. Así mismo, se ha recurrido a la aplicación de perlas cuajadas de pequeño tamaño.

El empleo en el terno de don Juan González de Munébrega de tal variedad de técnicas y puntos de bordado, hace del conjunto un más que notable ejemplo de la complejidad de los procedimientos que utilizaban los bordadores profesionales. La obra posee, gracias al empleo magistral de estas técnicas, una gran calidad, reflejada de forma especial en las decoraciones de imaginería. A esta sobresaliente calidad se añaden una indudable riqueza y una singularidad formal y temática, que merecen un detallado análisis.

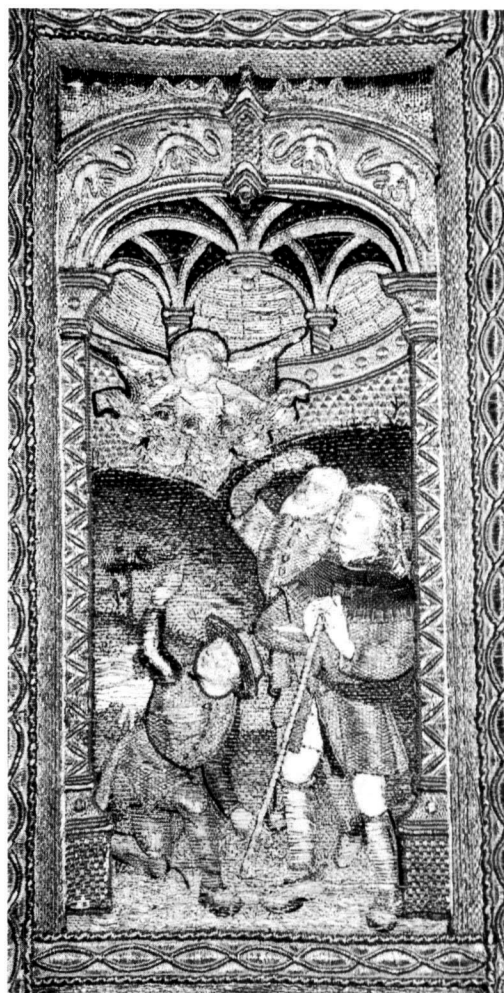
#### *Características e iconografía*

La decoración bordada se despliega por las zonas más importantes de las distintas piezas del terno, que tradicionalmente se destinan a la ornamentación con el hilo y la aguja. En la casulla se han decorado las cenefas de la parte anterior y posterior. En la capa la ornamentación cubre la cenefa que rodea la abertura de la prenda por delante y

zona del cuello, así como el capillo de la espalda. En las dalmáticas son los faldones, o recuadros inferiores, así como las bocamangas, los jabastros o tirantes que recorren la pieza verticalmente por su parte delantera y trasera, y los collares o piezas que se colocan sobre la zona de la nuca del clérigo, los que destacan del campo de las prendas por la presencia de bordados.

La decoración de imaginería queda circunscrita a las cenefas de la casulla y de la capa y al capillo de esta última pieza. Como es habitual, las cenefas aparecen divididas en una serie de recuadros o capilletas que enmarcan las escenas representadas. En el caso de la cenefa de la capa el número de capilletas es de tres a cada lado de la abertura delantera de la prenda. Dos recuadros más pequeños, en la zona inferior, se han reservado para la plasmación de los escudos heráldicos del donante del terno, don Juan González de Munébrega. El mismo escudo aparece en el pectoral, pequeño rectángulo que une las dos partes de la capa por la zona delantera. La última parte significativa de esta prenda, que cuenta con su propia decoración de imaginería, es el capillo, que pende, sujeto mediante muletillas y presillas, por la parte de la espalda.

Tres son las capilletas en las que se divide la cenefa de la casulla por el anverso de la prenda y dos las que ocupan la parte correspondiente del reverso de la misma, completadas éstas últimas por la presencia de un pequeño recuadro inferior que, al igual que ocurre en la capa, se reservó para el bordado del escudo heráldico de don Juan González.



*La Anunciación de los ángeles a los pastores.  
Capilleta de la cenefa de la capa.  
Foto Jesús A. Orte*

Tanto en la capa como en la casulla, cada capilleta queda separada de las circundantes mediante una amplia banda dorada con una decoración en relieve.

En la casulla, la banda tiene una ornamentación de ajedrezado, combinada con barras verticales en forma de cordón. En la capa, esta banda presenta una serie de "almendrillas" unidas entre sí y flanqueadas en los laterales por cordones de enmarque. La misma decoración de barras y cordones de la



casulla se puede ver en el contorno de los faldones de las dalmáticas.

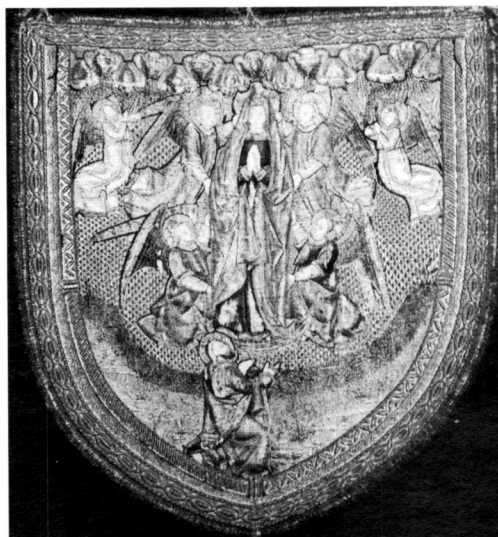
Todas estas bandas reciben el nombre de *retorchas*, y están realizadas en hilo de oro. Las retorchas adquieren un notable resalte con respecto al nivel de las capilletas en las que se insertan las figuras. Así, la retorcha se convierte en un verdadero marco en relieve que rodea cada escena como si de un cuadro se tratara. En cada recuadro se representan escenas o figuras religiosamente significantes, acordes con la utilización del ornamento en el ceremonial eclesiástico y que componen, unidas entre sí, un programa iconográfico, dedicado en este caso a la representación de escenas de la vida de la Virgen.

En las capilletas de la capa se han bordado, de derecha a izquierda y de arriba a abajo, la Anunciación, la Visitación, el Anuncio de los ángeles a los pastores, los Esponsales de la Virgen y San José, el Nacimiento de Cristo, y la Presentación de Jesús en el Templo.

En el capillo posterior está bordada la figura de la Virgen orando con las manos juntas delante del pecho, envuelta en una aureola de luz divina y con la luna a sus pies. Nos encontramos aquí ante la imagen de la mujer apocalíptica, tal como es descrita en el capítulo 12, versículo 1 del libro de San Juan:

Y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.

No cabe confundir esta representación con la definitiva plasmación de la Inmaculada que, como tal, es relativa-



*La Asunción de la Virgen. Capillo de la capa.  
Foto Jesús A. Orte.*

mente tardía. En la época en la que se ejecutó la capa del terno de Muncébrega era habitual la concreción de la idea de la Virgen, concebida sin pecado, mediante una serie de imágenes que antecedieron a la definitiva de la Inmaculada. Estas fueron, por un lado, el Arbol de Jesé, que significativamente aparece en la casulla del terno, o la Virgen Tota Pulchra, en la que la figura de María se encuentra rodeada de una serie de símbolos de su pureza, tomados del *Cantar de los Cantares* y de las letanías marianas.<sup>5</sup>

La pista para identificar el significado último de la escena bordada en el capillo nos la proporciona Suzanne

5. Para conocer con detalle el origen de esta representación de la Virgen, así como los símbolos que tradicionalmente acompañan a María se recomienda la consulta de STRATTON, Suzanne, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Segundo Semestre 1988, Tomo I, nº 2, pp. 35-35 y TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946, pp. 149-164.

Stratton, al señalar la adopción de esta imagen para representar a la Reina de los Cielos, la Virgen del Rosario, la Asunción y, finalmente, la Inmaculada Concepción.

A finales del siglo XV, y durante la centuria siguiente, en España se utilizó con gran frecuencia la figura de la mujer apocalíptica en las representaciones de la Asunción. En el arte medieval precedente, la Asunción de la Virgen no constituyó un tema iconográfico relevante. Sólo a finales del siglo XV, y en España, la idea de escenificar la Asunción con la apariencia de la mujer apocalíptica, halló amplia difusión. La modalidad tuvo su origen primigenio en Holanda, desde donde llegó a la Península de la mano de artistas como Bartolomé Bermejo o Michel Sittow.

La prueba de la asociación de esta representación con la Asunción la proporcionan los libros de coro y misales iluminados, en los que la imagen va unida al texto relativo al episodio de la Asunción de la Virgen. El tema tiene un marcado carácter hispano debido, por un lado, a su amplia utilización en nuestro país y, por otro, a su rareza en el arte italiano y septentrional. La definitiva imagen de la Virgen en su Asunción es descrita con minuciosidad y fijada de forma canónica por Molanus. A esta imagen se adapta la representación bordada del capillo del terno de Munébrega, que por su cronología se enmarca dentro de la fase de expansión de este tema a lo largo del territorio español.<sup>6</sup>

La figura de la mujer apocalíptica, rodeada de ángeles, bordada en el

terno de Munébrega se completa con la inclusión de otro personaje que, desde la tierra, contempla la elevación de la Madre de Cristo. La inclusión de esta figura refrenda aún más la idea de que nos encontramos ante la Asunción de la Virgen, ya que la escena es un reflejo fiel de este episodio, tal como se describe en la *Narración del Pseudo José de Arimatea*, un apócrifo asuncionista:

De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles. Entonces el dichosísimo Tomás se sintió repentinamente transportado al monte Olivete, y, al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía hacia el cielo, empezó a gritar diciendo: ¡Oh, madre santa, madre bendita, madre inmaculada!, si he hallado gracia a tus ojos, ya que me es dado contemplarte, ten a bien por tu bondad alegrar a tu siervo, puesto que te vas camino del cielo. Y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo [de María]. Al recibirlo entre sus manos, lo besó, y, dando gracias a Dios, retornó al valle de Josafat.<sup>7</sup>

La figura arrodillada se identifica, siguiendo el texto apócrifo, con Santo Tomás recibiendo en sus manos el cinturón de María. El deterioro relativo de algunas zonas bordadas no impide, sin embargo, la apreciación del detalle de la mano derecha del santo que sostiene una cinta de tela dorada, el ceñi-

6. STRATTON, Suzanne, op cit., pp. 39-45.

7. *Narración del Pseudo José de Arimatea*, XX-XXI.

dor de María. Este pasaje de Santo Tomás ha tenido una enorme difusión en el arte occidental, y para su reflejo fiel se ha tomado como fuente el citado fragmento del Pseudo José de Arimatea y uno de los epílogos del tesalonicense, el códice del Monte Atos. El tema se convierte, por un lado, en símbolo de la protección de María hacia los hombres y, por otro, reproduce en esencia el pasaje evangélico que narra la incredulidad de Tomás ante la resurrección de Cristo.<sup>8</sup>

Las escenas de la vida de la Virgen continúan en la cenefa de la casulla. Por la parte delantera de la pieza, la cenefa está dividida en tres capillitas en las que se han bordado, de arriba a abajo, la Presentación de la Virgen en el Templo, y dos episodios relacionadas con la Anunciación, muy poco habituales en el arte occidental. En el primero de ellos la Virgen está sentada tejiendo mientras un ángel a su lado sostiene una bobina de hilo. En la escena inferior aparecen los mismos protagonistas pero, en esta ocasión, la Virgen sostiene un libro en su mano izquierda, a la par que destapa con la derecha un pequeño jarro que lleva en sus manos el ángel. Estas representaciones parten de los Evangelios Apócrifos, en concreto

8. Matilde Azcárate hace un detenido análisis de la representación del tránsito de la Virgen en el arte. En el discurso de su análisis incluye este episodio que tiene como protagonista a Tomás. La autora señala también la difusión del tema en el arte italiano –Giotto, capilla Scrovegni; Benozzo Gozzoli, Pinacoteca Vaticana; Tintoretto, Academia de Venecia; Nanni di Banco, Puerta de la Mandorla de la catedral de Florencia, etc.– (AZCARATE DE LUXAN, Matilde, “El tránsito de la Virgen a través del arte”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Primer Semestre 1988, Tomo I, nº 1, pp. 130-132).



*La Anunciación de la Virgen.  
Cenefa delantera de la casulla.  
Foto Jesús A. Orte.*

en el *Evangelio del Pseudo Mateo* se narra lo siguiente:

Al día siguiente, mientras se encontraba María junto a la fuente, llenando el cántaro de agua, se le apareció el ángel de Dios y le dijo: Dichosa eres, María, porque has preparado al Señor una habitación en tu seno. He aquí que una luz del cielo vendrá para morar en tí y por tu medio iluminará a todo el mundo. Tres días después, mientras se encontraba en la labor de la púrpura, vino hacia ella un joven de belleza indescriptible. María, al verlo quedó sobrecogida de miedo y se puso

a temblar. Más él le dijo: No temas, María, porque has encontrado gracia ante los ojos de Dios. He aquí que vas a concebir en tu seno y vas a dar a luz un rey cuyo dominio alcanzará no sólo la tierra, sino también el cielo, y cuyo reinado durará por todos los siglos.<sup>9</sup>

Estos episodios dieron lugar a variantes iconográficas en el arte bizantino. En una de ellas la Virgen aparece junto a un pozo con un cántaro en la mano, y detrás de ella se sitúa un ángel minúsculo, puesto que es invisible, que desciende del cielo para traerle el mensaje divino. Es éste un tema de raigambre bizantina que, en opinión de Louis Réau, se explicaría por la importancia que el agua tiene en las regiones desérticas de Oriente. Entre los ejemplos más significativos de la figuración de esta escena se encuentra un marfil bizantino del siglo VI, perteneciente al Tesoro de la catedral de Milán, un mosaico de San Marcos de Venecia del siglo XI, la Pala de Oro de la propia basílica de San Marcos, o algunas miniaturas de un manuscrito griego, de 1208, perteneciente a la Biblioteca Nacional de París.<sup>10</sup>

Por lo que respecta al segundo momento de la aparición del ángel, María suele estar representada en el interior de su habitación, tejiendo el velo de púrpura del templo, mientras el

---

9. *Evangelio del Pseudo Mateo*, IX, 1-2. En el *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1-2 se relatan, con algunas variantes, los mismos momentos de la Anunciación a la Virgen.

10. REAU, Louis, "Iconographie de la Bible. II. Ancien Testament", en *Iconographie de L'art Chrétien*, Tomo II, París, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 178-179.

enviado del Señor penetra por la ventana abierta. Ejemplos excepcionales de esta escena son los mosaicos del arco triunfal de Santa María la Mayor en Roma, un mosaico del arco triunfal de Santa Sofía de Kiev o una pintura bizantina del año 1568, perteneciente al monasterio de Dochiariu del Monte Atos, en Grecia.

Sin embargo, en Occidente la figuración de este tema es excepcional y queda reducida a muy pocos ejemplos, entre los que se puede mencionar un bajorrelieve de la iglesia de San Miguel de Pavía del siglo XI, otro bajorrelieve del Baptisterio de Verona, un relieve de la iglesia de San Trófimo de Arlés y un vitral de la catedral de León.<sup>11</sup>

El carácter inusual de estas representaciones en el arte Occidental subraya y acentúa más el interés que tiene su presencia en la casulla del terno de Munébrega. Ese aspecto singular aumenta por las variaciones que dentro de una temática idéntica, emanada de una fuente común, se aprecian en los bordados del terno.

El reducido marco al que han de adaptarse las figuras y la igualdad que las referencias espaciales presentan en todas las capilletas bordadas, hacen que no haya un tratamiento concreto y diferenciado del entorno en el que acontecen estos dos momentos. Por ello, quizás no se ha situado a la Virgen, como es normal, junto a un pozo, sino en un interior leyendo, al tiempo que sostiene

---

11. *Ibidem*, p. 179 y BUESA, Domingo, "La vida de la Virgen en la iconografía del arte cristiano", en *María en el arte de la diócesis de Zaragoza*, (comisarios Domingo J. BUESA y M<sup>a</sup> Carmen LACARRA), Zaragoza, Arzobispado, 1988, p. 17.

una toalla y mira al ángel que le tiende un cántaro con agua.

En un ambiente interior está también la Virgen mientras teje el velo del templo. El ángel no penetra en la estancia por una ventana, sino que está junto a María y sostiene una bobina en sus manos. El enviado divino juega un papel semejante al que desempeña un sirviente que aparece en ciertas obras, como la pintura antes mencionada del monasterio de Dochiariu del Monte Atos, en las que éste último empuña el mismo objeto y ayuda a la Virgen en su tarea, al tiempo que el ángel entra por un vano abierto. En el terno, en aras de una mayor simplificación, el ángel asume la doble misión de anunciador de la buena nueva y de colaborador manual con María.

En la parte posterior de la casulla se ha bordado un tema muy acorde con la advocación de la capilla instituida por don Juan González de Munébrega en la iglesia de su villa de origen. Así, la representación bordada de Cristo crucificado se adapta muy bien al empleo de esta pieza en la capilla de la Santa Cruz fundada por el obispo. La propia iconografía se ve reforzada por la forma de cruz que adopta la cenefa de la casulla por su parte posterior. Esta forma de cruz era propia de las casullas italianas, aunque en las piezas españolas aparece ocasionalmente.

Sobre la figura de Cristo está bordado Dios Padre, apoyado en un basamento de nubes, y la paloma del Espíritu Santo. Nos encontramos aquí ante una representación de las tres personas de la Trinidad.



*Detalle de la figura de la Virgen y el Niño.  
Arbol de Jesé. Cenefa posterior de la casulla.  
Foto Jesús A. Orte.*

Debajo de la Crucifixión se sitúa el Arbol de Jesé. Esta representación es un antecedente de la definitiva configuración de la Inmaculada, de manera que antes de llegar a la plasmación de la Virgen de forma individual, se reflejó su santidad y concepción sin pecado, de una forma genealógica. La formula del Arbol de Jesé está inspirada en las palabras de Isaías:

Un brote saldrá del tronco de Jesé,  
un vástago surgirá de sus raíces.<sup>12</sup>

Adaptándose a la figuración de este tema aparece Jesé, padre de David, que yace en el suelo mientras duerme. De su costado parte el tronco de un árbol

12. *Isaías*, XI, 1.

en flor, entre cuyas ramas se distingue la imponente figura de David. En la copa de esta floración vegetal apoyan la Virgen, de la que puede verse la mitad superior del cuerpo, y el Niño sostenido por su Madre. En este caso, como suele ser habitual, el tronco arranca del corazón de Jesé. En ello se ha visto una alusión al costado desgarrado de Adán del que surgió Eva y al costado sangrante de Cristo del que brotó su Iglesia.<sup>13</sup>

La inevitable estrechez del marco en el que se insertan las labores de bordado obligó, como ya ocurriera en la parte delantera de la cenefa, a reducir al máximo los detalles. Por ello, si en otras obras artísticas es posible encontrar entre las ramas del árbol varios antepasados de la Virgen, en la casulla del terno de Munébrega tan sólo está bordado el rey David. A pesar de esta simplificación necesaria, es posible emparentar la representación que nos ocupa con otras más elaboradas que se difundieron en la escultura castellana y leonesa de finales del siglo XV y comienzos del XVI.<sup>14</sup>

En ocasiones, como ocurre en la casulla de don Juan González, el Arbol de Jesé termina en otro árbol o elemento de origen arbóreo, que es la

---

13. La evolución y variantes del tema del Árbol de Jesé han sido analizadas por TRENS, Manuel, op. cit., pp. 98-108.

14. Ejemplos importantes de estos Árboles de Jesé esculpidos en esta época han sido resaltados por Manuel TRENS (ibidem, pp. 97-103). La comparación con estos ejemplos demuestra cómo el espacio reducido de la cenefa ha obligado al bordador a prescindir de las amplias ramificaciones laterales, habituales en los Árboles escultóricos, para centrarse en lo esencial.

Cruz. De ella, pende la figura de Cristo, de cuyo costado mana la sangre que el tronco naciente del corazón de Jesé ya anticipaba. Así mismo, en España fue habitual la presencia de la Trinidad coronando el Árbol de Jesé.<sup>15</sup> En la cenefa de la casulla de Munébrega la Trinidad está también representada, al aparecer sobre la Cruz las figuras del Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo. Se crea de este modo un programa global que ocupa por completo la cenefa de la casulla del terno, desde su parte inferior hasta la zona superior.

En todas las escenas que constituyen la decoración de la capa y la casulla del conjunto de Munébrega, las figuras aparecen insertas en un marco arquitectónico que intenta imitar un ábside. La única excepción la constituye la representación de Cristo crucificado, situada en un espacio dorado neutro. El ábside bordado en el resto está precedido por un arco sostenido por columnas. Cubre este ábside una bóveda de crucería. El cierre espacial lo marca la inclusión de fondos de oro, si bien se adivina el intento de sugerir una cierta profundidad con la presencia de columnas, que en la parte posterior sostienen la bóveda, y con la representación minuciosa de los sillares de una pared trasera. Las figuras apoyan sobre un manto vegetal o sobre suelos embaldosados.

Es evidente el esfuerzo puesto por el bordador para crear un marco espacial, dentro de una superficie muy reducida, en el que las figuras pudieran actuar y moverse. Es, sin embargo, un intento poco realista, en el que se combinan

---

15. Ibidem, p. 108.



*Vista frontal de una de las dalmáticas.  
Jesús A. Orte.*

referencias paisajísticas que aparecen enmarcadas dentro de espacios no naturales y arquitectónicos. Así mismo, el bordador tampoco logra representar de forma convincente las arquitecturas que encuadran las escenas. Presentan éstas últimas unas características góticas, que junto a otros rasgos, como las gruesas líneas de contorno que remarcan y bordean a figuras y motivos, o los quebrados y angulosos plegados de los paños de ciertos personajes, nos hacen pensar que pudieran haber sido ejecutadas en las primeras décadas del siglo XVI.

Sin embargo, estas características y cronología no concuerdan con las decoraciones de las dalmáticas. En estas piezas las ornamentaciones son vegetales y aparecen combinadas con grutescos y con los escudos heráldicos de don Juan González de Munébrega. Este tipo de decoración se impuso en la segunda mitad del siglo XVI dando lugar a composiciones, como la que se puede ver en este terno, en el que las formas no sólo se atienen a una simetría vertical y horizontal, sino también a una diagonal.

Serían estas partes del conjunto las que se bordaron hacia 1563, fecha en la que, según la documentación, don Juan González de Munébrega habría donado el terno a la parroquia de su localidad de origen. El resto de las decoraciones fueron con toda probabilidad aprovechadas de una pieza anterior y dispuestas en el nuevo terno para ornamentarlo y dotarlo, dada su innegable calidad, de la riqueza y valor que el prelado quería reflejar en los bienes que constituirían la dotación de su capilla. Las diferencias estilísticas, cronológicas y aún el

hecho, perceptible en las cenefas de la casulla y la capa, y en el capillo de ésta última, de que aparezcan estrechas bandas laterales y superiores, así como otros elementos de relleno para adaptar las dimensiones originales a las de la nueva retorcha, confirman esta reutilización de los bordados.

Las labores emprendidas hacia 1563 no se limitaron a la adaptación de las escenas anteriores a su nuevo espacio, ni al bordado nuevo de las dalmáticas, sino que se centraron también en la restauración y remodelación de esas primitivas representaciones. Así se explicaría que en unos casos aparezcan suelos embaldosados y en otros tímidas alusiones a un manto vegetal, o que algunas figuras y arquitecturas, sobre todo en la capa, hayan perdido la gruesa línea de contorno.

A tenor de lo expuesto, hay que considerar que en esta pieza trabajaron dos bordadores distintos, en cronologías y probablemente en lugares también diferentes, cuyo nombre queda en ambos casos en el anonimato. No se puede apuntar ninguna hipótesis concreta al respecto. Sin embargo, sí puede afirmarse que los cargos eclesiásticos que don Juan González ocupó en distintos puntos geográficos proporcionan un notable abanico de posibilidades. Sin ir más lejos, recordemos que uno de los ternos que el obispo donó a la parroquia de Munébrega fue enviado por el prelado desde Sevilla.<sup>16</sup>

16. A.H.P.T., *Bartolomé Mayas*, 1565, ff. 116-119 v., (Tarazona, 23-IV-1565).