


APORTACIONES AL ESTUDIO  
DEL ARTE DEL BORDADO  
EN ARAGON DURANTE  
EL SIGLO XVI.  
EL FRONTAL DE ALTAR  
DEL MONASTERIO DE VERUELA.

*Ana M<sup>e</sup> Agreda Pino*





**S**e conservan en Veruela varios fragmentos de un frontal de altar bordado, que pudo muy bien formar parte de un conjunto de piezas de iguales características.

Los fragmentos conservados, a pesar del mal estado en que se encuentran algunas zonas, son de gran interés para profundizar en el conocimiento del arte del bordado en Aragón, tanto por la calidad de las labores ejecutadas, como por los motivos bordados. Este frontal pone de manifiesto, de modo singular, la dificultad que el estudio de esta parcela artística reviste en nuestra región, debido, sobre todo, a la carencia de estudios globales que permitan contextualizar las obras concretas dentro de un marco general y trazar una evolución formal o estilística.

A esta carencia de obras de referencia se añade la propia complejidad que el tema entraña, complejidad tanto más acusada si se tiene en cuenta que la existencia de restos, muchas veces escasos o fragmentarios, como en este caso, no suele estar acompañada por el apoyo de datos documentales que permitan datar la obra o adscribirla a un

artista determinado. Por otro lado, las noticias documentales, generalmente exiguas, hacen referencia en la mayor parte de los casos, a obras que desgraciadamente se han perdido.

Con estos antecedentes resulta comprensible que sea necesario analizar determinados elementos para la valoración y estudio de las piezas bordadas. Las técnicas utilizadas en las labores de bordado, el tejido empleado, la iconografía, o los motivos heráldicos pueden resultar muy clarificadores en este sentido.

Como colofón de todas estas ideas generales, y descendiendo a un nivel más concreto, cabe señalar que los restos del frontal de altar del monasterio de Veruela son un ejemplo paradigmático que confirma, no sólo la dificultad de estudio de esta materia, sino también la importancia que el examen de ciertos elementos intrínsecos a la propia obra, puede revestir para lograr desentrañar las incógnitas iniciales.

El objetivo final de este artículo es, no sólo el estudiar estos elementos formales para lograr una valoración concreta de esta pieza de Veruela, sino tam-



*Zona lateral del campo del frontal. San Benito.  
Foto Jesús A. Orte.*

bién mostrar su interés y relaciones con otras manifestaciones artísticas de la época. El propósito último es que esta aportación, si bien breve y puntual, sirva para clarificar en alguna medida el panorama de un campo artístico, el del bordado, ciertamente complejo.

#### EL FRONTAL DE ALTAR DEL MONASTERIO DE VERUELA.

##### *Descripción*

Los fragmentos custodiados en la actualidad en el monasterio de Veruela corresponden a la zona de la *frontalera*,

es decir, a la banda larga y estrecha que ocupa la parte alta del frontal a lo largo de toda su amplitud, y a buena parte del campo del mismo, concretamente a las dos zonas laterales. Por contra, se ha perdido en su totalidad la zona central del campo, cuya ornamentación resulta imposible precisar, así como las *caídas* o bandas laterales verticales que decoraban los extremos de la pieza.

En la frontalera, una densa labor de grutescos se despliega por toda la superficie del tejido. Esta labor enmarca tres tondos orlados con cueros recortados, que encierran las figuras de San Sebastián, San Pedro —casi per-



*Zona lateral del campo del frontal. San Bernardo.  
Foto Jesús A. Orte.*

dido— y un escudo heráldico que decoraría en origen el espacio central.

Los motivos bordados en los espacios intermedios son hibridaciones zoo-vegetales: roleos, acantos y zarcillos que arrancan de un frutero flanqueado por dos aves fantásticas afrontadas, y terminan en dos delfines.

Estas formas zoo-vegetales cobran un ritmo de curvas y contracurvas, y se distribuyen de manera simétrica respecto al motivo central.

En el campo del frontal la ornamentación es prácticamente semejante,

salvo algunas pequeñas variaciones. Los dos fragmentos laterales conservados se articulan de forma idéntica. Ocupa el espacio central privilegiado de cada uno de ellos, un tondo, adornado como los de la frontallera con cueros recortados, en cuyo interior se sitúan las figuras monumentales de San Benito y San Bernardo.

Alrededor, una profusa decoración de grutescos rellena completamente el espacio residual: roleos, acantos, zarcillos, fruteros, cornucopias y máscaras, se enroscan y arraciman en un ritmo ascendente hacia la parte superior, formando una maraña en torno al tondo

central. Los espacios vacíos son mínimos.

### *Cronología y estudio de la obra*

Un análisis detenido de estos elementos ornamentales permiten datar en este caso con total precisión la obra, y, así mismo, conocer el abad que encargó la confección de la pieza.

La clave reside en la ornamentación de la frontalera, y más concretamente en el escudo heráldico, así como en las dos figuras de santos que lo flanqueaban.

El escudo heráldico pertenece a don Pedro Sebastián, abad de Veruela entre 1587 y 1595. Según los testimonios recogidos por BLANCO TRIAS<sup>1</sup> pudo nacer este abad en Torralba o en Sangüesa. Recibió el hábito de manos de don Hernando de Aragón en 1538 y desempeñó diversos cargos antes de asumir el de abad del monasterio de Veruela. Entre ellos destacan el de presidente, maestro de novicios y secretario del abad, así como el de confesor de los monasterios de Cambrón y de Las Huelgas.

El 6 de marzo de 1587, siempre según la biografía trazada por BLANCO TRIAS, el rey Felipe II lo nombró abad del monasterio de Veruela, tras el fallecimiento del anterior abad, don Carlos Cerdán Gurrea. Contaba por aquel entonces don Pedro Sebastián con 68 años de edad, y vino a desempeñar, a

1. Cfr. BLANCO TRIAS, P., *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Palma de Mallorca, Imprenta "Mosen Alcover", 1949, pp. 181-182.

partir de su nombramiento, un papel destacado, no sólo en el gobierno del monasterio, sino también en las misiones que le fueron encargadas por el soberano. Así, durante las revueltas de Aragón de 1591 dio acogida a los hombres enviados por el rey para sofocar los disturbios, y aún intervino en las Cortes de Tarazona de 1592. Murió en 1595 a los 76 años de edad.

Don Pedro pertenecía a un linaje familiar, el de los Sebastián, afincado en Navarra y Aragón<sup>2</sup>. Los Sebastián de Aragón procedían de la zona de Galve, con ramales en la provincia de Teruel donde emparentaron con los principales apellidos de la antigua Comunidad de Teruel, Daroca y Albarracín, así como con los de la bailía de Cantavieja.

En Navarra existieron otras dos casas del apellido Sebastián, una en Sangüesa y la otra sin ubicación segura conocida.

Los Sebastián de Aragón de Galve y Torre la Cárcel tenían como armas en campo de oro, tres saetas de sable unidas y ligadas por el medio. Los de la casa de Navarra, afincados en Sangüesa, tenían un escudo de gules, cuartelado en cruz por un filete de plata: en los cuarteles 1º y 4º una cabeza de caballo con freno y brida alzada y en los cuarteles 2º y 3º, una caldera de plata.

2. Los datos sobre la familia Sebastián, así como sus armas heráldicas han sido estudiadas por Alberto y Arturo García de Carrafa. Serán sus apreciaciones las que aquí se glosarán. Cfr. GARCÍA DE CARRAFA, A. y A., *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*, Madrid, Hauser y Menet, S. A., 1960, Tomo 82, pp. 5-7.

El escudo de don Pedro Sebastián coincide parcialmente con las armas de los Sebastián de Aragón y Navarra. Es un escudo redondo, cuartelado en sotuer: 1º, de azur, la b de Veruela de oro coronada; 2º, de oro un brazo vestido con hábito, sosteniendo con la mano al natural tres saetas de oro unidas; 3º, de oro una cabeza de caballo con freno y brida alzada; 4º, de azur, una banda de oro acompañada de dos flores de lis de oro.

La pertenencia del escudo a don Pedro Sebastián queda confirmada por la presencia del mismo en la lápida sepulcral del abad, situada delante de las gradas del altar mayor de la iglesia del monasterio de Veruela.

Por otro lado, las imágenes de San Pedro y San Sebastián, bordadas en la frontalera, a ambos lados del escudo, cobran sentido al ser ambos santos los santos patronos del abad. De esta manera, la parte superior del frontal conforma un conjunto dedicado a la exaltación del promotor de la obra.

Así mismo, los dos santos bordados en el cuerpo del frontal, San Benito y San Bernardo, completarían ese programa de ensalzamiento, en este caso de la orden religiosa a la que pertenecía don Pedro Sebastián, la orden del Cister, a la que con sus realizaciones artísticas y firme dirección contribuía a engrandecer y dar mayor esplendor.

Con los datos apuntados no cabe duda de que el frontal se puede datar entre los años 1587 y 1595 cuando don Pedro Sebastián estuvo al frente del monasterio de Veruela. Su confección se enmarcaría en una campaña de empresas artísticas más amplias, cono-



*Sepultura del abad Pedro Sebastián.  
Foto Jesús A. Orte.*

cida gracias a los datos aportados por BLANCO TRIAS.<sup>3</sup> Según este autor don Pedro Sebastián continuó con la labor de mecenazgo artístico de sus predece-

3. Cfr. BLANCO TRIAS, P., op. cit., p. 182.

sores, y encargó, entre otras cosas, la realización de los retablos de las iglesias de Vera y Alcalá, la terminación del sobreclaustro de la zona oeste del monasterio y la adquisición de diez libros para el coro.

En otro orden de cosas, descendiendo al análisis de las labores de grutesco que rodean el escudo y las figuras, cabe señalar, en primer lugar, que este tipo de ornamentación se empleó profusamente en diferentes campos artísticos a lo largo del siglo XVI. Su utilización en el bordado se enmarcaría así en una corriente más amplia que engloba distintas manifestaciones artísticas. Esta idea permite comprobar, como ya se apuntó con anterioridad en la introducción general de este estudio, la existencia de indudables similitudes entre el arte del bordado y esas manifestaciones artísticas contemporáneas.

No obstante, hay que apuntar, que no hay una identidad total entre los motivos utilizados en el frontal de Veruela y las líneas de evolución y desarrollo de los repertorios decorativos que se despliegan en otros campos artísticos, a pesar de que se puede constatar una evidente semejanza en los aspectos formales.

Si se profundiza en el análisis de esos rasgos formales se advierte que éstos son idénticos a los estudiados por FERNANDEZ ARENAS<sup>4</sup> en la escultura, la arquitectura o la forja. Así, la disposición de los motivos en torno a un programa significativo de exaltación del

promotor con una invasión de los espacios vacíos, que constata este autor, es extensible al frontal del monasterio de Veruela, en el que el corpus de grutescos enmarca el escudo heráldico y los santos relacionados con el abad y la orden religiosa a la que pertenecía.

Otras características resaltadas por FERNANDEZ ARENAS, como la disposición simétrica de las formas ornamentales a ambos lados de un eje, o el equilibrio de la composición que contrasta con la movilidad de las formas decorativas en constantes curvas y contracurvas, son aplicables por completo al frontal de Veruela.

Así mismo, en el bordado como en otros campos artísticos, la naturaleza de los elementos resulta siempre inquietante y poco estable. Se impone lo monstruoso, contrario al orden natural, con el nacimiento de formas híbridas, en las que, como señala FERNANDEZ ARENAS, se vuelve a marcar una antinomia similar a la originada por la simetría y el orden combinados con el movimiento y la inestabilidad. Así, lo real se contrapone a lo irreal, y en definitiva, ese mundo monstruoso enmarca unos temas figurativos, hagiográficos y heráldicos, en este caso, para formar un programa de conjunto en el que conviven la figuración religiosa y la ornamentación imaginativa antinatural, y el orden y la jerarquía estricta en el tema, con el movimiento y arracimamiento de la ornamentación.

Las semejanzas estilísticas y temáticas permiten suponer que los bordadores manejarían unos repertorios ornamentales similares a los utilizados por escultores, pintores o arquitectos. Estos

4. Cfr. FERNANDEZ ARENAS, J., "La decoración grutesca. Análisis de una forma", *Revista D'Art*, número 5, septiembre 1979, pp. 15-19.



repertorios se transmitían a través de colecciones de dibujos, grabados y también a través de la impresión de libros y estampas en imprentas locales, que contribuyeron también a formar el gusto de los clientes.<sup>5</sup>

Una vía de penetración de este corpus ornamental en el campo del bordado fue sin duda el diseño de obras de bordado por parte de pintores, escultores y otros artistas. Estos proporcionaban la muestra o dibujo que había de ser ejecutada con posterioridad sobre el tejido mediante el hilo y la aguja.

La participación de artistas destacados en los bocetos para obras de bordado está atestiguado por diferentes referencias, que no son sino noticias puntuales de un fenómeno bastante frecuente y extendido por distintos países.

---

5. No es el propósito del presente trabajo analizar las vías de penetración del corpus ornamental del grutesco en España. Diversos autores han realizado estudios más o menos detallados sobre este capítulo. Todos ellos coinciden en señalar la importancia de colecciones como el Codex Escorialensis, o la de Giuliano Sangallo, así como los grabados de Nicoletto da Módena, Agostino de Musi o Marco Antonio Raimondi. Estos dos últimos difundieron por Europa los modelos ornamentales de Rafael y Giulio Romano, y a ellos se unieron grabadores franceses como Androuet Du Cerceau y flamencos como Jerome Cock, Cornelis Floris o Vredeman de Vries, que transmitieron el repertorio desplegado en la decoración de los salones del palacio de Fontainebleau.

Para profundizar en el conocimiento de este tema se recomienda la consulta de FERNANDEZ ARENAS, J., op. cit., pp. 13-14; SERRANO, R., MIÑANA, M<sup>a</sup> L., HERNANDEZ, A., CALVO, R., SARRIA, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y

Así, se puede apuntar el testimonio de Vasari, quien afirma que con dibujos de Pollaiuolo se hicieron para San Juan de Florencia, diversos ornamentos bordados por Pablo de Verona.<sup>6</sup> También el pintor Botticelli intervino en este tipo de proyectos y diseños.<sup>7</sup>

En Aragón tuvo lugar esta misma colaboración de artistas de entidad en el diseño de la ornamentación que habría de decorar piezas litúrgicas diversas. Como ejemplo se puede citar el patrón dado por el pintor Jerónimo Cósida, en 1555, para un paño bordado encargado al bordador Jorge Lobie por los mayordomos y cofrades de la cofradía de Nuestra Señora de Monserrate, Corpus Christi y San Vicente Ferrer, instituida en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza.<sup>8</sup>

---

Educación, 1992, pp. 105-107; ECHEVERRÍA GOÑI, P., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1990, pp. 133-168.

6. Cfr. VASARI, J., *Vidas de Artistas Ilustres*, Barcelona, Artes Gráficas Rafael Salvá, 1957, p. 264, vol. II.

7. Cfr. NIETO ALCAIDE, V., y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, (col. Fundamentos, n<sup>o</sup> 69), Madrid, Ediciones Istmo, 1993, p. 29.

8. El contrato de la obra ha sido mencionado o publicado por diversos autores: CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 49-50; MORTE GARCIA, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX, 1987, pp. 203-204; SAN VICENTE PINO, A., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 67-68.

Finalmente, no hay que olvidar las propias colecciones de muestras que manejarían los bordadores en sus talleres para la confección de sus encargos. En este sentido se conoce la existencia de modelos específicos para bordados, como la colección de Giovanni Antonio Tagliente, autor del "Essemplo di Ricami".<sup>9</sup>

Si los motivos utilizados por los bordadores no sorprenden por su carácter original y distinto al resto de la ornamentación artística, sino más bien por lo contrario, es decir por su adecuación a repertorios decorativos extendidos de forma general, sí llama más la atención su carácter retardatario con respecto a otros campos.

Sin querer extrapolar conclusiones generales ni realizar aseveraciones demasiado rotundas que el progresivo avance de los estudios del arte del bordado podrá matizar y precisar con mayor certeza, sí que podemos afirmar, a tenor de los ejemplos materiales conservados en Aragón, de los datos documentales y de los estudios que sobre el bordado se han realizado en otras regiones,<sup>10</sup> que esta faceta artística no debió de caracterizarse por ser una manifestación de vanguardia en cuanto a la novedad de la ornamentación utili-

zada. El frontal de altar conservado en el monasterio de Veruela es un buen ejemplo para demostrar estas ideas.

La cronología de la pieza, como se señaló más arriba, corresponde al período comprendido entre 1587 y 1595. Contrasta con esta cronología tan avanzada, finales del siglo XVI, la utilización de un corpus de grutescos que había hecho su aparición en las primeras décadas de la centuria y que había sido sustituido por otro a lo largo de la segunda mitad del siglo.

SERRANO, MIÑANA, HERNANSANZ, CALVO y SARRIA<sup>11</sup> han analizado exhaustivamente la evolución de los repertorios ornamentales de los retablos aragoneses a lo largo del siglo XVI. En su opinión fue en los retablos donde por primera vez aparecieron manifestaciones ornamentales renacentistas, entre 1506-1520, con la expansión del grutesco que comenzó a rellenar la arquitectura de esos retablos. Los primeros ejemplos derivaron de modelos decorativos procedentes del norte de Italia, surgidos en la segunda mitad del Quattrocento y comienzos del Cinquecento, a partir del descubrimiento de restos clásicos, entre los que sobresale el de la Domus Aurea de Nerón.

Entre los elementos decorativos figuraban roleos, acantos, delfines, dragones, jarrones, trofeos, máscaras y cuernos de la abundancia. Parte de este repertorio se encuentra bordado, como se ha comentado en líneas superiores, en el frontal del monasterio de Veruela, y aún se puede subrayar que

9. Cfr. ECHEVERRIA GOÑI, P., op. cit., p. 151.

10. Entre estos estudios del bordado destacan sobre todo los de TURMO, I., *Bordados y Bordadores Sevillanos, (siglos XVI a XVIII)*, Madrid, Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, 1955, 135 p., LXXXVI láminas, y EISMAN LASAGA, C., *El Arte del Bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*, Granada, Universidad de Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1989, 251 p., LXVI láminas.

11. Cfr. SERRANO, R., et al., op. cit., pp. 104-181 y 203-222.

los motivos guardan semejanza con los utilizados a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, por escultores como Gil Morlanes, Juan de Moreto, Grabiél Joly o Esteban de Obray, incluso en su disposición.<sup>12</sup> La posible utilización de las mismas fuentes y modelos hace posible este parentesco.

Curiosamente, en el frontal de Veruela se produce una extraña simbiosis entre esos repertorios retardatarios y un vocabulario ornamental más acorde con la cronología de la obra. Este vocabulario consiste en la utilización de cueros recortados que enmarcan las figuras de los santos y el escudo heráldico de don Pedro Sebastián.

El origen de esta tendencia al enrollamiento de los bordes puede rastrear-se ya en la Edad Media, pero fue Miguel Angel quien contribuyó a su desarrollo. Esta forma ornamental, perfectamente configurada, se empleó, combinada con grutescos, en las decoraciones del palacio de Fontainebleau, diseñadas por Rosso y Primaticcio. Su difusión por toda Europa fue rápida, gracias a los tapices, orlas tipográficas, y sobre todo por la labor de grabadores flamencos de mediados del siglo XVI como Jerome Cock, Frans Floris, Cornelis Vos y Cornelis Floris de Vriendt, quienes enriquecieron los diseños y crearon nuevas variedades. De este modo, los cueros recortados se emplearon profusamente desde mediados del siglo XVI, hasta bien entrado el siglo XVII.<sup>13</sup>

12. *Ibidem*, pp. 109-154.

13. Para profundizar en el origen, difusión y variedades de este motivo de enrollamiento se recomienda la consulta de RODRIGUEZ G. DE

En la ornamentación de los retablos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI, estas labores se utilizaron con cierta frecuencia, combinados con otras relacionadas con las decoraciones de Fontainebleau.<sup>14</sup>

Esta combinación de elementos recientes, ligados al repertorio belifontiano, y de corpus ornamentales pretéritos, no es exclusiva del arte del bordado. Ha sido constatada también en la decoración escultórica, configurando un panorama de evidente complejidad en su definición. Esta pervivencia y mezcla de vocabularios es un fenómeno datable en retablos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI, realizados en talleres de menor importancia.<sup>15</sup>

Puede ser, que al igual que ocurre en el campo de la retablística, la presencia de estos lenguajes ornamentales de cronología diferente en el frontal del monasterio de Veruela, pueda

CEBALLOS, A., "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1977, pp. 555-556, y ECHEVERRIA GOÑI, P., op. cit., pp. 157-158.

14. Cfr. SERRANO, R., *et al.*, op. cit., pp. 203-221.

15. Al respecto Serrano, Miñana, Hernansanz, Calvo y Sarriá citan los ejemplos del retablo mayor de Longares, de cuya mazonería se hizo cargo, entre 1558 y 1561, Domingo Tarín, discípulo de Juan de Moreto, que recogió los temas y composiciones desarrollados por su maestro, o el retablo de San Jerónimo de la catedral de Jaca, ejecutado por Jorge de Flandes, en 1573, y en el que se mezclan los cueros recortados con dragones, jarrones y roleos. *Ibidem*, pp. 204-206.

deberse a la confección de la pieza en un taller local, apegado a un corpus tradicional, pero en el que se han ido introduciendo formas más novedosas. No obstante, no puede hacerse una afirmación categórica en este sentido, sin intentar contextualizar esta obra dentro del marco más amplio de la evolución formal y estilística del arte del bordado.

La primera constancia documental que tenemos de la presencia de grutescos bordados, referida a Zaragoza, donde se concentraron los principales bordadores de Aragón a lo largo del siglo XVI, data de 1529.

El 19 de febrero de 1529, Isabel Secano, viuda del bordador Pedro de Insausti, fue contratada por los cofrades de la cofradía de Santa María la Mayor y de San Blas de La Almunia, para hacer una cenefa bordada para una casulla y los faldares y bocamangas de unas dalmáticas.<sup>16</sup>

Según consta en las cláusulas del contrato, la ornamentación de los faldares y bocamangas de las dalmáticas debería de ser "*alguna obra romana*", aunque no se especifica con detalle las formas concretas de la decoración.

Este primer apunte documentado permite suponer que la extensión de modelos ornamentales renacentistas en el campo del bordado se produciría en torno a estas fechas. Así parece ratificarlo el hecho de que en contratos anteriores no se haga ninguna alusión

16. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], *Miguel de Longares*, 1529, ff. 181 y siguientes sin numerar.

a este tipo de labores, mientras que se insiste con detalle en el tipo de decoración de imaginería, siempre con un claro contenido religioso, que ha de ser bordada.

Las figuras se desplegaban en los campos decorativos ocupando las *cenefas* de casullas y capas y el *capillo* y la *traveta*, –parte posterior de la cenefa que corresponde al cuello–, de las capas.

En los frontales de altar las imágenes ocupaban completamente la zona de la frontalería, y buena parte del campo del frontal, combinadas en este segundo espacio, con los motivos del propio tejido de base.<sup>17</sup>

Las imágenes bordadas se situaban bajo arcos, sostenidos por columnas. El fondo sobre el que se bordaba la imagen estaba realizado en hilo de oro con diseños geométricos y los suelos sobre los que apoyaban, eran de baldosas en perspectiva.

17. Las características y distribución de las imágenes bordadas en los ornamentos sagrados durante la primera mitad del siglo XVI, han sido analizadas por TURMO, I., op. cit., pp. 17-18 y EISMAN LASAGA, C., op. cit., p. 36.

Para comprobar las características apuntadas sobre la ornamentación de los frontales se puede ver el frontal bordado conservado en la iglesia parroquial de Ateca cuya foto se encuentra publicada en el catálogo monumental de la provincia de Zaragoza, realizado por Francisco Abbad, Cfr. ABBAD RIOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, figs. 631 y 632. Estas características son las mismas que presentaban ya algunos ejemplos de frontales bordados en el siglo XV, como el frontal del cardenal Margarit de la catedral de Gerona. Cfr. ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1958, vol. XXI, fig. 467.

El corpus de grutescos comenzó a aparecer poco a poco y tímidamente, como mero complemento de los motivos figurados. Se concentraban estas ornamentaciones en los *encasamentos*, pequeños espacios situados encima de los arcos que cobijan a las figuras. El repertorio utilizado en estos casos era prácticamente el mismo y quedaba reducido a aves afrontadas o aisladas, y a lo que en la documentación se denominan *bestiones*.<sup>18</sup>

Sólo en los *faldares*, y en las *bocaman-gas*, y *collares* de las dalmáticas el vocabulario ornamental de grutescos campaba con mayor libertad. Cabe suponer que capa y casulla, utilizadas por el oficiante en las ceremonias litúrgicas, concentraban el discurso narrativo importante, con las figuras sagradas o escenas bíblicas correspondientes. Los motivos decorativos desempeñaron un papel de aditamento visual y enriquecimiento plástico del conjunto de la pieza, sin distorsionar ni encubrir la claridad con la que las escenas significantes debían de plasmarse.

Sin embargo, las dalmáticas, vestidas por los acólitos, constituían piezas de complemento y podían por lo tanto ser ornadas de una manera más libre, con un repertorio, que si no tenía por qué ser religiosamente significativo, papel que cumplían las piezas anteriormente



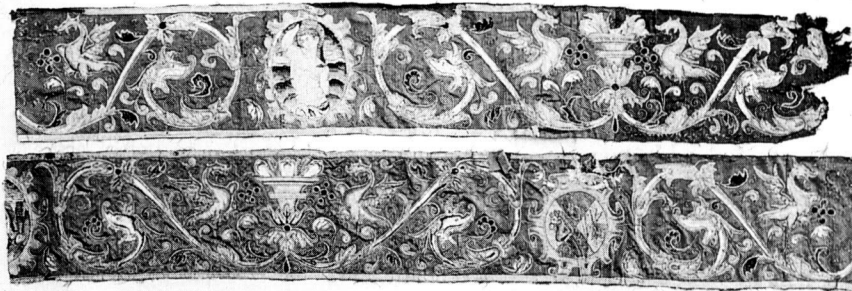
*Detalle de la decoración del campo del frontal.  
Tondo con la figura de San Bernardo.  
Foto Jesús A. Orte.*

comentadas, sí podía, por su vistosidad, dotar al conjunto de la magnificencia deseable en las ceremonias religiosas. Por lo tanto, fue aquí donde la fantasía y la novedad tuvieron cabida y donde el grutesco pudo desarrollarse.

Estas características apuntadas, especialmente el predominio absoluto de la imaginería, no son exclusivas de Aragón, sino que por el contrario están presentes en otros ámbitos geográficos. Isabel TURMO, en una obra clásica sobre el bordado, traza la evolución de las piezas sevillanas, y constata esta misma preponderancia, hasta el punto de que en las ordenanzas de los bordadores de Sevilla de 1516, se disponía que un bordador sólo podía obtener carta de examen si demostraba que sabía hacer una imagen.<sup>19</sup>

18. Como ejemplo de esta decoración se puede citar el contrato que el 5 de septiembre de 1553 firmaron Juan Zapata, prior del Santo Sepulcro de Calatayud, y el bordador Agustín Alvarez, para hacer dos cenefas para una capa y una casulla. En los encasamentos de la cenefa de la casulla se estipula en el contrato que se había de bordar "en el uno dos pajaros y en el otro dos bestiones". Cfr. SAN VICENTE PINO, A., op. cit., p. 51.

19. Cfr. TURMO, I., op. cit., pp. 17-18. Por su parte, Carmen Eisman Lasaga, en su estudio sobre el arte del bordado en Granada, llega a las mismas conclusiones en cuanto a la preferencia por el bordado de imaginería. Cfr. EISMAN LASAGA, C., op. cit., p. 36.



*Decoración de la frontalera.  
Foto Jesús A. Orte.*

Según esta autora no será hasta la segunda mitad del siglo XVI cuando se impongan los repertorios renacentistas, que sobre todo al final de la centuria, entran en competencia con los bordados de imaginería, que pasarán a ocupar un espacio menor, aunque manteniendo su jerarquía conceptual.<sup>20</sup>

El frontal de altar conservado en el monasterio de Veruela, es un ejemplo de estos rasgos apuntados por Isabel TURMO, con unos temas religiosos y heráldicos que focalizan un programa de exaltación del promotor, don Pedro Sebastián, y de la orden del Císter, pero que ocupan una superficie menor que los motivos de decoración grotesca de enmarque y embellecimiento.

Un aspecto fundamental dentro de esta evolución, es el tipo de decoración concreta que ornaba las piezas litúrgicas. Ya se ha señalado la presencia de aves o bestiones en los encasamientos. Isabel TURMO<sup>21</sup> alude al despliegue de densas labores de grutesco de las que formaban parte jarrones, fruteros, animales fantásticos o zarcillos, repertorio

que coincide en parte con el bordado en el frontal de Veruela. Las similitudes decorativas son así mismo evidentes con dos piezas de procedencia española, bordadas en el siglo XVI, conservadas en el Victoria and Albert Museum, en las que al igual que en el frontal de Veruela, el tejido se decora con una ornamentación de la que forman parte aves afrontadas en torno a un frutero, cuernos de la abundancia, combinados con formas vegetales de roleos, acantos y zarcillos.<sup>22</sup> Por último, dentro de esta línea decorativa se pueden incluir un frontal del monasterio de Casbas, en el que los motivos bordados en la frontalera y caídas conforman un repertorio idéntico; o un frontal del seminario de Barbastro, en el que los motivos apuntados aparecen combinados con imágenes situadas en tondos orlados con cuernos recortados. En este último caso las similitudes con el frontal del monasterio de Veruela son particularmente evidentes, incluso en la mezcla de elementos de primera aparición en las decoraciones de grutesco, con otros más

20. Cfr. TURMO, I., op. cit., pp. 18-20.

21. *Ibidem*, pp. 19-20.

22. Cfr. MEYER, F. S., *Manual de ornamentación ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para amantes del arte*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1929, p. 313, lámina 182, y p. 317, lámina 186, número 2.

novedosos como los cueros recortados.<sup>23</sup>

No obstante, estos motivos reiterados podían enriquecerse cuando en el diseño de la obra participaba algún artista de importancia, que aportaba una mayor variedad ornamental y también una mayor adecuación de los motivos con otras obras artísticas contemporáneas.

Es el caso del repertorio decorativo diseñado por Jerónimo Cósida para el paño de la cofradía de Nuestra Señora de Monserrate, Corpus Christi y San Vicente Ferrer, instituida en la iglesia de San Pablo de Zaragoza. En este repertorio se incluían no sólo formas vegetales, sino también querubines, niños y motivos arquitectónicos como basas, capiteles, arquivoltas, frisos o cornisas.<sup>24</sup>

Sin embargo, en los años finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, acabarán imponiéndose en las ornamentaciones bordadas las formas vegetales, que en un primer momento enmarcarán los motivos figurados, pero que terminarán por desplazar completamente a los bordados de imaginaria y por ocupar los espacios destinados

---

23. Estos ejemplos pretenden ser simplemente una pequeña muestra del empleo de unas formas decorativas que con toda probabilidad fueron ampliamente utilizadas y combinadas entre sí. Fotografías de estas obras se encuentran recogidas en ARCO Y GARAY, R. del, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1942, figuras 279 y 463.

24. Cfr. MORTE GARCIA, C., op. cit., pp. 203-204; SAN VICENTE PINO, A., op. cit., pp. 67-68.

al bordado en las diferentes piezas litúrgicas.<sup>25</sup>

En definitiva, para concluir con el análisis de los elementos decorativos, se puede afirmar que el arte del bordado muestra unos repertorios ornamentales, que si bien coinciden en parte con los desarrollados contemporáneamente en otros campos, mantiene al mismo tiempo unas formas retardatarias.

Estas formas retardatarias son evidentes, no sólo en el corpus de grutescos, sino sobre todo en el propio enmarque de las figuras en capilletas con fondos de oro y suelos de baldosas. Estos marcos arquitectónicos con fondos dorados y neutros se mantuvieron hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVI.

El predominio del oro queda recogido en los contratos de obras de bordado que han llegado hasta nosotros. En numerosas ocasiones se estipula de forma expresa la cantidad abundante de oro que se ha de utili-

---

25. Un buen ejemplo de esta progresiva imposición de las decoraciones florales y vegetales lo constituye el terno de Santo Domingo de la iglesia de San Pablo de Zaragoza. En las distintas piezas que lo componen, estos motivos se despliegan, de modo absoluto por los espacios que tradicionalmente se bordaban, e incluso rebasan las fronteras de las cenefas o travetas para "sembrar" y salpicar todas las prendas con una nube de flores. El único campo que le queda a la imaginaria es el capillo de la capa bordado con una imagen de Santo Tomás de Aquino.

Imágenes de la capa de este terno se pueden ver en el catálogo de la exposición: *ESPEJO de Nuestra Historia, El. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, (comisarios D. J. BUESA y P. J. RICO), Zaragoza, Ayuntamiento y Arzobispado, 1991, pp. 396-397.

zar en la obra, y la buena calidad del metal.<sup>26</sup>

Esta insistencia en la bondad del oro fue una preocupación general presente en otros encargos artísticos.<sup>27</sup> La idea que subyace en este interés tan subrayado, tal como señala Ana AVILA, es el deseo de mostrar una imagen exterior de riqueza económica y lujo, tanto más acentuada en el caso del bordado, si tenemos en cuenta el gusto del pueblo español por vestir de forma suntuosa, con telas ricas en las que estuviese presente el hilo de oro.<sup>28</sup> No cabe duda que el estamento eclesiástico no esca-

26. En el contrato firmado en 1529 entre los cofrades de la cofradía de Santa María la Mayor y de San Blas de la villa de La Almunia e Isabel Secano, viuda del bordador Pedro de Insausti, para hacer una cenefa para una casulla y los faldares y bocamangas de unas dalmáticas, se insiste en las condiciones, que los campos de los tabernáculos de la cenefa y los vestidos de los personajes han de ser de tan buen oro como los de una cenefa que hizo la misma Isabel para Santa María del Pilar de Zaragoza. Incluso se especifica "que sean mas poblados de oro". A.H.P.Z., *Miguel de Longares*, 1529, f. 181 r. y siguientes.

En la misma línea, en el contrato ya citado, suscrito en 1555 entre la cofradía de Nuestra Señora de Monserrate, Corpus Christi y San Vicente Ferrer instituida en la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el bordador Jorge Lobie, para hacer un paño, se subraya que el oro utilizado en el bordado había de ser "oro de Florença, fino y matizado". Cfr. MORTE GARCIA, C., op. cit., pp. 203-204 y SAN VICENTE PINO, A., op. cit., pp. 67-68.

27. Cfr. AVILA PADRON, A., "Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 1 1989, p. 104.

28. *Ibidem*, p. 103. Este gusto por el lujo en el vestir produjo tales excesos que intentó ser frenado por la monarquía mediante la promulga-

paría a este deseo de despliegue exterior de su poder económico, y así el color dorado del bordado se uniría al propio lujo del tejido de base sobre el que se realizaba la decoración.

Además el brillo y la vistosidad se convirtió en un medio eficaz de suscitar la admiración y como consecuencia la devoción de los fieles.<sup>29</sup> En este sentido el fondo de oro utilizado en el campo del bordado tendría la finalidad, tal como sucedía en la pintura gótica, de configurar un ámbito sagrado en el que se situaban las imágenes, y cuyas características han sido estudiadas con detalle por Víctor NIETO.<sup>30</sup>

Estas ideas pueden explicar que la presencia de los fondos de oro se mantuvieran en el bordado en unas fechas cronológicas muy tardías. Sólo a finales del siglo XVI, como ocurre en el frontal del monasterio de Veruela, se va a producir su sustitución por un marco paisajístico, más o menos elaborado o estereotipado, que sirve de enmarque a las figuras sagradas.

ción de diferentes Pragmáticas en las que se buscaba una moderación en los trajes. La repetición sucesiva de estas Pragmáticas durante el reinado de diferentes monarcas españoles, pone de manifiesto su escasa efectividad en la práctica.

29. Ana Avila cita en este sentido las palabras de A. de VALDES en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527): "el vulgo más fácilmente con cosas visibles se atrae y encamina a las invisibles". *Ibidem*, p. 107.

30. Cfr. NIETO ALCAIDE, V., *La luz. Símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del renacimiento)*, Cuadrenos de Arte Cátedra, Madrid, Editorial Cátedra, 1978, pp. 59-64.



## *Materiales y técnicas*

Los materiales y las técnicas utilizadas en la confección del frontal de Veruela, permiten clarificar otros aspectos de interés para contextualizar la pieza en su cronología e incluso matizar su función litúrgica. Su estudio corrobora las afirmaciones que se apuntaban al principio de este trabajo, sobre la importancia de estos elementos para poder valorar las obras de bordado.

Para confeccionar el frontal se ha utilizado un raso de seda natural de color verde, en buena parte enmascarado por la densa decoración que se ha descrito. La utilización del raso como tejido de base confirma la avanzada cronología de la pieza dentro del siglo XVI. A lo largo de buena parte de esta centuria se prefirieron emplear, para la realización de ornamentos y otro tipo de vestiduras, telas de mayor peso, solidez e incluso vistosidad decorativa. Fue el terciopelo el rey de los tejidos y por tanto el que mayor precio alcanzó en el mercado. Habitualmente el terciopelo estaba labrado, sobre todo, con hilos de oro. Este terciopelo labrado en oro se denomina en la documentación de la época *brocado*. El motivo dibujado con más profusión en la superficie por el hilo fue el de la piña, granada o alcachofa, rodeada de tallos que formaban composiciones lobuladas. Son los llamados *brocados garchofados* en los documentos aragoneses.<sup>31</sup>

31. Este diseño fue muy utilizado en Italia, España y otros países con una gran identidad desde el siglo XV, e incluso llegó a invadir otros campos artísticos como el de la cerámica. Una buena muestra de este tipo de ornamentación textil lo constituye el terno de don Hernando

El raso se usó durante este período sobre todo para el bordado de cenefas, faldares y otros campos decorativos, pero no será hasta finales del siglo XVI, cuando se comiencen a utilizar con mayor frecuencia ésta y otras telas más ligeras y sin labrar. La ausencia de motivos labrados se suplió mediante el bordado de distintas labores ornamentales que imprimían vistosidad a la pieza, tal como ocurre en el frontal de Veruela.<sup>32</sup>

Por otro lado, la elección de un raso verde para la confección del frontal no es en absoluto aleatoria, fruto del capricho o gusto personal del encargado. En este sentido no hay que olvidar que en la realización de los ornamentos sagrados, se utilizan una serie de colores marcados por la liturgia. Así, el uso de un color u otro permite saber en qué fechas del calendario litúrgico se empleaban en los oficios religiosos las distintas piezas.

Respecto al caso que nos ocupa, cabe señalar que el color verde, simboliza para la Iglesia la esperanza y la savia perpetua, asociada antiguamente a la

de Aragón de la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Para conocer más datos sobre esta pieza en concreto se recomienda la lectura de: *ESPEJO de nuestra Historia*, El, op. cit., pp. 390-391, y AGREDA PINO, A. M<sup>a</sup>, "Estado de la cuestión, fuentes y metodología para el estudio de los ornamentos de las iglesias zaragozanas (siglo XVI)", *Revista Artigrama*, número 10, 1993, pp. 314-320.

32. Un ejemplo de este empleo del raso sembrado con motivos bordados es el terno de Santo Domingo que hemos citado más arriba. En la misma línea estaría el terno bordado por Marcos Maestre para la catedral de Méjico en la primera mitad del siglo XVII, realizado en otomán blanco. Cfr. TURMO, I., op. cit., pp. 122-123 y láminas XXXII-XXXVI.



*Detalle de la decoración de la frontaler.  
Escudo heráldico de Pedro Sebastián.  
Foto Jesús A. Orte.*

Cruz. Por ello, se usaba siempre en la liturgia de los Domingos del tiempo llamado de Peregrinación, después de Pentecostés hasta Adviento, en un intento de mostrar que la Iglesia procuraba fortalecer la esperanza del ser humano de la que el verdor es el símbolo.<sup>33</sup> Sería en esas fechas cuando el frontal de Veruela ornaría el altar de la iglesia del monasterio.

En el aspecto técnico hay que subrayar la amplia variedad de puntos de bordado que se combinan en el frontal para ejecutar las labores decorativas.

33. Cfr. GOMA TOMAS, I., *El valor educativo de la liturgia*, Barcelona, Rafael Casulleras librero editor, 1945, Tomo I, p. 454.

Dos son las técnicas básicas de bordado empleadas, complementadas y enriquecidas con esos puntos de gran diversidad, realizados con hilos de seda y oro. Estas técnicas de bordado son el **bordado sobrepuesto** y el **bordado de aplicación**.

El primero de ellos consiste en superponer sobre el fondo del tejido de base, piezas bordadas aparte, generalmente, como en esta ocasión, sobre lienzo.

El **bordado de aplicación**, por su parte, se realiza recortando en un tejido de calidad los diferentes motivos ornamentales, los cuales se cosen al fondo de la pieza sobre la que se apli-



*Detalle de la decoración de la frontallera.  
Tondo con la figura de San Sebastián.  
Foto Jesús A. Orte.*

can –de ahí su nombre– mediante puntadas que los perfilan.<sup>34</sup>

Ambas técnicas forman parte de un grupo que M<sup>a</sup> Angeles GONZALEZ MENA denomina **bordado erudito**, cuyas principales características son el uso de telas de base finas y suntuosas, en su mayoría de seda, e hilos también de

seda y de metales nobles para la ejecución de unas labores de bordado muy vistosas y ricas. Estas labores requieren tal dominio técnico que sólo pueden ser realizadas por profesionales, capaces de lograr la delicadeza y finura propia de una obra de calidad y unos efectos similares a la pintura. De ahí que a este tipo de bordado se le haya denominado también “acu pictae” o pintura a la aguja.

Los restos del frontal del monasterio de Veruela constituyen una buena muestra de la sutileza y riqueza de matices que se pueden lograr con la aguja y el hilo manejados con la suficiente maestría y habilidad.

34. Todas las técnicas que aquí se van a comentar han sido estudiadas por diferentes autores, cuyas apreciaciones se irán glosando a lo largo del texto. Entre ellos merecen destacarse GONZALEZ MENA, M<sup>a</sup> A., *Catálogo de bordados*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1974, pp. 49-75, 289-290 y 296-301; TURMO, I., op. cit., pp. 9-16; EISMAN LASAGA, C., op. cit., pp. 40-45; FLORIANO CUMBREÑO, A., *El Bordado*, (col. Artes Decorativas Españolas), Barcelona, Ed. Alberto Martín, 1942, pp. 19-24.

Así, para perfilar los motivos de grutesco recortados en raso y aplicados al tejido de base del frontal, el bordador ha recurrido a la fijación por medio de *pespuntos*, es decir, mediante puntadas pequeñas y uniformes de hilo de seda que se suceden unas a otras sin dejar espacios intermedios, y de *falsas cadenas*, realizadas hundiendo la aguja al final de cada puntada para abrir la seda en dos partes.

Con hilo de seda se ha ejecutado también el llamado *punto de hábito*, que consiste en colocar estirada una hebra de seda, sujeta por medio de pequeñas puntadas transversales del mismo color. Estos puntos permiten obtener efectos delicados de volumen y sombreado que palían el carácter planista de las telas recortadas.

Al mismo tiempo, la policromía del conjunto se enriquece y matiza en suaves gradaciones, que contrastan con los efectos de brillo obtenidos mediante el uso de hilo de oro. Este hilo de oro sirve para realzar los motivos de grutesco y sembrar el tejido de base con pequeños zarcillos que se mueven en un ritmo curvilíneo.

En el caso del hilo de oro se utiliza el punto de *cordoncillo*, consistente en lanzar puntadas que parten del centro de la anterior, con lo que se consigue un efecto muy similar al de un pequeño cordón.

Sin embargo, hemos de aclarar que no se emplea propiamente hilo de oro, sino una hebra de seda cubierta por una estrecha lámina de plata dorada. Isabel TURMO, en su estudio sobre el bordado sevillano alude a este tipo de

hilos que se denominan en la documentación *torzales redondos*.<sup>35</sup> Para el caso aragonés contamos, así mismo, con fuentes documentales que confirman el uso frecuente de este tipo de torzales para perfilar los motivos decorativos recortados aparte según la técnica del bordado de aplicación.<sup>36</sup>

Por otro lado, para confeccionar las figuras de santos que ornán el campo del frontal y conseguir efectos pictóricos, el bordador ha recurrido a la técnica del **bordado sobrepuesto**, enriquecido con una gran variedad de puntos de hilo de seda y oro. Es en el empleo de esos puntos, y sobre todo en la finura de ejecución y matización de los colores, donde reside buena parte de la riqueza cromática y vistosidad de la pieza.

Los fondos de paisaje que conforman el marco donde se sitúan las figuras han sido ejecutados con *punto rajel* también llamado *punto simón*. Este punto ha sido uno de los que ha planteado mayores problemas a los expertos, pues si bien en las fuentes docu-

---

35. Cfr. TURMO, I., op. cit., pp. 12-13.

36. Como mero ejemplo citaremos la capitulación que los mayordomos de los oficios de fusteros, maestros de casas, cuberos y torneros firman el 10 de septiembre de 1541 con el bordador Agustín Alvarez, por la que este último se obliga a hacer ciertas labores para un paño que poseen dichos oficios. En el contenido del contrato se especifica que algunos motivos han de ser hechos mediante la técnica del bordado de aplicación, y perfilados con hilo de oro, en los términos que recoge la siguiente cita textual: "y las armas que les pareciera echar de su arte, hayan de ser cortadas de tela de oro y plata, con sus torcales de oro donde sea menester...". AHPZ, *Miguel Español*, mayor, 1541, protocolo sin foliar.



*Detalle de la decoración de la frontatera. Grifo.  
Foto Jesús A. Orte.*

mentales aparecen estas denominaciones, no se especifica con claridad en qué consisten exactamente. Isabel TURMO piensa que este punto corresponde a una labor consistente en tender sobre el lienzo usado en el bordado sobrepuesto, una serie de hilos de oro

paralelos, separados entre sí, y zurcidos por medio de sedas de colores.

Esta descripción se ajusta perfectamente con los fondos de paisaje del frontal de Veruela, en los que se repite la presencia de hilos de oro, sujetos por

medio de sedas de colores en suaves gradaciones, que conforman un conjunto extraordinariamente sencillo, en el que los diversos tonos azules y blancos del cielo combinan con los verdes y ocres de unos pequeños montículos prácticamente idénticos en todos los casos.<sup>37</sup>

El hilo de seda se utiliza también para confeccionar las manos, los cabellos, las vestiduras –casi totalmente perdidas– y la anatomía de las figuras, mediante el llamado *punto de matiz*, con el que se cubre toda la superficie de bordado con pequeñas puntadas de seda de tamaño regular. La labor de *oro llano*, que consiste en cubrir la superficie con hilos de oro colocados de forma paralela, y sujetos al lienzo con finas puntadas de seda, se despliega en los nimbos, báculos, bordes de los libros y mangas de las vestiduras de las figuras, añadiendo vistosidad y policromía.

Por último, puntos como el *cordoncillo* de hilo de oro, o las *falsas cadenetas*,

---

37. En la documentación aragonesa estudiada hasta el momento no he podido encontrar ninguna referencia sobre este punto, sin embargo sí es posible constatar el empleo de esta técnica en algunas piezas litúrgicas aragonesas como el terno de Santo Domingo conservado en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, concretamente en el fondo paisajístico que enmarca la figura de Santo Tomás de Aquino representado en el capillo de la capa. Cfr. *ESPEJO de Nuestra Historia*, *El*, op. cit., pp. 396-397.

analizados anteriormente completan la variedad de técnicas utilizadas.

Mención aparte merece el escudo heráldico que ocupa la zona central de la frontalera, en el cual, junto a puntos como el de *matiz*, el *cordoncillo* o las falsas *cadenaetas*, hace uso el bordador de una técnica que requiere menor destreza, la de cubrir completamente los cuarteles del escudo con hilos de seda sujetos al fondo mediante hilos de oro tendidos formando una red.

Todas estas técnicas y puntos coinciden exactamente con las empleadas habitualmente en el siglo XVI en los bordados de imaginería, en los que se combina el uso del hilo de seda con el de oro.

La técnica confirma de nuevo la cronología de una pieza que pese a no contar con el apoyo de datos documentales que permitieran datarla o estudiarla con seguridad, sí ha podido ser analizada y valorada dentro del conjunto y características del bordado de su época gracias a los elementos, tanto ornamentales como materiales, que la conforman.

Gracias a ellos ha sido posible conocer el abad que la encargó y la función a la que se destinó dentro de la liturgia que se desarrollaría en el monasterio. Sólo el nombre del bordador, que realizó con tanto esmero la pieza, permanece oculto y tristemente en el anonimato.