

Bordados del Renacimiento en Burgos

Por AURELIO A. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Fotografías: AURELIO A. BARRÓN GARCÍA

1 Las primeras noticias –sobre Alonso de Camiña, Andrés de Ochandiano y Simón de Axpe– se deben a CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Algunas casullas y capas se dieron a conocer en 1921: CORTÉS, Juan Antonio, HERGUETA, Domingo, HUIDOBRO, Luciano y MARTÍNEZ BURGOS, Matías, *Catálogo general de la Exposición de arte retrospectivo. VII Centenario de la Catedral de Burgos*. 1921, Burgos. Martínez Sanz aportó una nutrida relación de bordadores de los siglos xv y xvi: MARTÍNEZ SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866, pp. 225-228. Luciano Huidobro publicó varias noticias más sobre Alonso de Camiña: HUIDOBRO, Luciano, “Artistas burgaleses desconocidos. Alonso de Camuña y otros”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, nº 15, 1926, pp. 37-40 y nº 16, 1926, pp. 66-77. GARCÍA RÁMILA, Ismael, “Breves pero curiosas noticias sobre el arte textil en los siglos que fueron”, *Boletín de la Institución Fernán González*, t. XLI, 1962, pp. 5-14. Una sucinta relación del desarrollo del bordado en, IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., “Artes menores del siglo xvi”, en *Historia de Burgos. III. Edad Moderna (3)*, Burgos, 1999, pp. 186-192. BARRÓN

Aunque apenas son conocidos se conservan numerosos bordados sobrepuestos a ropas litúrgicas en las parroquias del obispado burgalés –arzobispado desde 1574–. A pesar del alto interés artístico de buena parte de estas obras, son escasas las investigaciones realizadas y algunas permaneces inéditas¹. En el presente artículo avanzamos una investigación que tenemos en curso y, aprovechando las posibilidades de difusión que permite la red Internet, damos a conocer al público general algunas de las obras principales que salieron de las manos de los bordadores afincados en la ciudad de Burgos.

Los bordadores trabajaban con telas ricas muy costosas y con hilos de seda y oro cuyo prohibitivo precio obligaba a que muchas veces los materiales fueran anticipados por los clientes que contrataban las obras. Sin embargo, el instrumental que necesitaban es muy sencillo y de escaso valor –aguja, bastidor, dedales y tijeras– por lo que apenas si ha dejado registro en la documentación. En el inventario de bienes de Nicolás Morquecho se valoran sólo en ducado y medio “honce bastidores del oficio con sus pies de pino”. Además, tenía pesas de hilos y telas, un “carrillo de ylar seda”, brocas de bordar el oro matizado, un torcedor para enroscar hilos de oro y “un tablero del oficio de bordador” para disponer el trabajo. En el bordado de las ropas litúrgicas del período investigado se utilizan siempre hilos de seda y eran muy estimados los de Granada. También se empleaban hilos de plata y sobre todo de oro aunque en realidad eran de plata sobredorada. Era muy apreciado el hilo de oro de Milán que podía encontrarse de “peso largo” –pagado a 16 reales la onza en 1589– y de peso corto, como el adquirido por Francisco de Berrio y Tomás Macías para hacer un paño de andas en 1585. El hilo de oro de Sevilla también se nombra en los documentos y se pagaba a 12 reales la onza en 1600. Para perfilar y resaltar los elementos decorativos, y para las labores de flecos y borlas, se empleaba

GARCÍA, Aurelio A., “Las artes decorativas en Burgos durante el Renacimiento”, RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús (ed.), *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, 2008, pp. 297-306. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, en *Biblioteca 26. El siglo xvi en la Ribera del Duero Oriental. Arte, Historia y Patrimonio*,

2011, pp. 73-94. Algunas noticias sobre los bordadores Simón de Axpe, Diego de Medina Barruelo y Martín Sanz de Carabantes que trabajaron en Cellorigo y Treviana, localidades riojanas del antiguo arzobispado de Burgos, en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, “Documentos para la historia de las artes industriales en la Rioja”, *Berceo*, nº 89, 1974, pp. 69, 71, 72, 78 y 79.

SIGÜENZA PELARDA, Cristina, “Los ornamentos sagrados en la Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”, *Berceo*, nº 150, 2006, p. 226. La investigación más completa se debe a M^a Pilar Ruiz de la Cuesta que ha estudiado *Los ornamentos litúrgicos en el obispado de Burgos: los bordadores burgaleses del siglo xvi*, pero su trabajo permanece inédito.

hilo de oro tornado –encordado o cordoncillo o bien en canutillo, enrollado en espiral–. En las parroquias con menos recursos se encargan bordados con hilo de oro falso –es decir, con lámina de cobre–; la iglesia de Villarmero compró a Simón de Axpe en 1600 una cenefa bordada de oro falso. Los hilos de seda empleados eran de diversos colores o matices y de gran calidad. Se valoraba particularmente la seda joyante que era muy fina, de mucho brillo y casi sin retorcer por lo que facilitaba el bordado y dejaba una superficie aterciopelada y tornasolada. La documentación hace referencia a esta seda de calidad. En 1602 la iglesia de Villasilos adquiere seda joyante para hacer unas dalmáticas. Simón de Axpe recibe en 1617 “seda joiante” para un frontal encargado por la parroquia de Lodoso.

Por bordado se entiende el arte de aplicar, mediante hilo y aguja, una ornamentación a la superficie de una pieza o trozo de tela tejida. Los bordados realizados en los ornamentos litúrgicos están dentro de las labores artísticas cultas y pertenecen a lo que algunos autores han llamado bordado erudito o culto para distinguirlo del bordado popular². Lo que permite encuadrar una obra dentro del bordado erudito es el uso de tejidos ricos y suntuosos como base de una ornamentación hecha con hilos de seda, oro o plata mediante la aplicación de técnicas diferentes. De este modo se consiguen los mismos efectos de volumen, gradaciones cromáticas y profundidad que con la pintura. Por otro lado es un arte que incorpora las características propias del momento y evoluciona a la par que las demás artes. Durante el Renacimiento, puesto que las figuras representadas se bordan con seda y se simula que las imágenes visten telas a su vez de seda, los matices se atienen a las normas de los paños cambiantes; es decir se imitan los reflejos tornasolados de los paños de seda tejidos con dos colores. Esta técnica de los paños cambiantes se propaga en la pintura desde Roma, sobre todo a partir de 1500, y afecta también a los bordadores que con sedas de dos o más colores reproducen los paños cambiantes en las combinaciones verde-amarillo, rojo-verde, rojo azul/morado, azul-rojo, azul-blanco o verde-rojo; siempre considerando el primer color para el fondo y el segundo para el realce³. En las casullas de Barbadillo del Mercado, Bascuñana, Cabilia, Cadiñanos, Cañizar de Argaño, Cebolleros, Santibáñez de Esgueva, Villahizán de Treviño y Villambistia se encuentran cambiantes verde-amarillo, azul-blanco, azul-amarillo y rojo-amarillo.

Aunque el llamado bordado sobrepuesto es el predominante, también se empleó el bordado de aplicación y el bordado al pasado⁴. El bordado al pasado es el único en el que el motivo decorativo se consigue atravesando la tela base con múltiples puntadas. Este tipo de bordado es apropiado para piezas pequeñas y detalles menudos, pues en el momento en que la superficie a bordar es grande ofrece más dificultades de manejo. Este tipo de bordado se puede apreciar en la cenefa bordada en la casulla de Arauzo de Torre. Resulta más problemático bordar al pasado una tela que está labrada o tiene pelo como el terciopelo aunque encontramos ternos completos con el terciopelo ricamente bordado al pasado con distintos motivos decorativos en Mahamud, Los Balbases y Cañizar de Argaño. Otros terciopelos se tejían mezclados con grandes motivos formados con hilo de oro en los centros italianos y del Norte de Europa; así, un terno de terciopelo violáceo y oro de la iglesia de San Gil de Burgos. Para aplicar figuras resultaba más cómodo y manejable bordar un lienzo pequeño, recortarlo

2 FLORIANO CUMBREÑO, A., *El bordado*, Barcelona, 1942, pp. 18-23. GONZÁLEZ MENA, M.A., *Catálogo de bordados*, Madrid, 1974, p. 49.

3 Olga Cantos ha estudiado minuciosamente la técnica pictórica de los paños cambiantes en su Tesis doctoral, CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, 2012, pp. 379-454.

4 TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, 1955. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI y XIX*, Murcia, 1999. ÁGREDA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, 2001.

y aplicarlo sobre la tela base elegida. De ahí la abundancia del bordado sobrepuesto. Incluso a efectos prácticos, si el bordado era sobrepuesto, en el taller podían estar bordando a la vez diversos oficiales los motivos a sobreponer en un ornamento litúrgico, como sucedió al bordar los ornamentos legados por el cardenal Íñigo López de Mendoza. En cambio, con el bordado al pasado, solo una persona podía trabajar en la pieza. Para dar cuerpo a los bordados sobrepuestos se añadían por debajo otras telas, cartulinas o papeles. El desgaste de la manga de cruz de Lodoso permite ver el papel colocado debajo de la tela base del bordado.

En los bordados de aplicación el hilo tiene un papel secundario ya que los motivos decorativos no se bordan. Es un sistema sencillo y rápido e incluso económico porque se pueden reaprovechar telas ya usadas. En esta técnica la ornamentación a emplear se recorta de ricas telas que luego se cosen al ornamento mediante puntadas. De manera previa se dibujan los motivos sobre un papel que se colocaba sobre la tela, o bien se dibuja directamente sobre la tela base. Para evitar que se arruguen las telas de aplicación se reforzaban con papel, cartulina o pergamino. El contorneado de los motivos mediante cordoncillos de oro ayuda al efecto final que, como es más bien plano, se puede complementar con distintos puntos de cadeneta, pespunte o el sombreado a pincel de detalles puntuales.

El tercero de los tipos de bordado, el bordado sobrepuesto, fue el preferido para aplicar figuras en los ornamentos litúrgicos. En esta técnica las labores no se realizan directamente sobre la tela base de fondo, sino que se bordan aparte, en bastidor sobre lienzo fino. Una vez bordadas se recortan y se aplican al

Modelado pictórico y paños cambiantes: Casullas de Cobia y Cañizar de Argaño.



ornamento, uniéndolas mediante pequeñas puntadas de seda amarilla. Además los motivos bordados se perfilan con hilos de oro. Fue el bordado predilecto durante los siglos xv y xvi, sobre todo para el bordado de imágenes. Como a menudo los ornamentos se encuentran deteriorados por el uso, se aprecia el proceso técnico que seguían los bordadores.

Independientemente de la técnica empleada en el bordado se puede confeccionar con distintos puntos de seda y de oro. Entre los puntos de seda destaca el punto de matiz. Consiste en dar pequeñas puntadas con hilos de seda de un tono o de diferentes tonos de color. Se le llama también *acu pictae* o pintura a la aguja por la sugestión pictórica que se puede alcanzar⁵. Si el bordador maneja con habilidad la aguja es capaz de conseguir con las pequeñas puntadas el volumen, las luces, las sombras o la profundidad igual que un pintor mezclando los colores en su pincel. En la documentación burgalesa se denomina a este punto “seda de matices”: en 1601, al entrar Juan de Lucas en el taller de Diego Díez de Medina se compromete a bordar “algunas figuras de sedas de matices”; cuando en 1596 Francisco de Berrio firma el contrato para hacer una manga de cruz para la iglesia de Zarratón de Juarros se obliga a que todas las figuras vayan “bordadas sobre raso blanco con oro de Sevilla y de Milan con sus sedas de matices”.

Si el punto de matiz se usa para bordar el rostro o las manos se le denomina “**encarnación**”. En el contrato de Simón de Axpe para hacer una capa para el monasterio de Nuestra Señora de Vadillo en 1595 se especifica que se usará “la encarnacion de manos y rostros”; en otro contrato de 1585 se solicita que sea “el rostro de encarnacion”. En este punto se cubre enteramente la superficie del rostro con pequeñas puntadas, aunque algunas veces se deja a la vista trazos pintados sobre el lienzo de base, simulando sombras –esta misma reserva del tejido de base sin tratar o ligeramente pintado se puede extender a otras superficies del bordado como son las zonas de luces en las partes del vestido que

5 EISMAN, Carmen, *El arte del bordado en Granada: siglos xvi al xviii*, Granada, 1989, p. 41.

Bordado al pasado, sobrepuesto y aplicado: Casullas de Arauzo de Torre y Villafuella; capa de Villanueva-Soportilla.



simulan el brillo en relieve de las telas, o las partes de altas luces del celaje; se puede observar en las figuras bordadas en las casullas de Prádanos de Bureba, Santa Gadea del Cid, Santibáñez de Esgueva, Villanueva de Argaño y Yudego.

En la documentación burgalesa también se encuentran referencias al punto **peleteado** que en Burgos no se utiliza sólo para el bordado de los cabellos, sino para cubrir una imagen o una superficie con puntadas de un solo color como muy bien apuntó Isabel Turmo. Así se emplea este punto para peletear una corona o una figura completa: “a de llevar la Asunçion de Nuestra Señora con seys angeles y su corona peleteada sobre raso blanco”; en otro caso se prevé que el bordado se acompañe “con una figura de señor Santiago a caballo bordada sobre raso blanco peleteada toda ella”. En el peleteado al dar puntadas del mismo color en distintas direcciones buscan y consiguen dar sensación de volumen. Para enriquecer el peleteado se pueden añadir perlititas cosidas a lo largo de los nimbos de las figuras o marcando los extremos de cruces y otros elementos como se hizo en una casulla de Mahamud.

Los puntos de seda señalados se usaban en el bordado al pasado y el sobrepuesto. En el siglo XVI se usaron en todas las variedades posibles y con tal

Seda de matices: Capa de Covarrubias; casullas de Yudego y Santibáñez de Esgueva.



perfección que no ha de extrañar que se compare la obra de los bordadores con la de otros artistas del color como los pintores o policromadores.

Aparte de los puntos usados para rellenar campos, se usaban otros para perfilar o para marcar ciertos detalles. Sobresale el punto de pespunte conocido también como punto de trazo, punto atrás y punto de perfil, llamado así porque servía para contornear manos, nariz, boca, ojos y para marcar pliegues en la ropa.

Aunque los puntos con hilos metálicos se denominan puntos de oro, en realidad no se usaba el oro en forma de hilo. Lo que realmente se empleaba es el torzal redondo, compuesto por un alma de seda cubierto por una lámina de oro enrollada o, más bien, plata dorada. Uno de los puntos de oro más notables es el “oro llano”, “oro tendido” u “oro atravesado”. Es el más antiguo y del que derivan los demás. Su técnica consiste en tirar una serie de hilos sobre la superficie que interesa cubrir y sujetarlos con unas puntadas de color naranja para que no se aprecien. Según se coloquen los hilos de oro y las puntadas de seda se pueden conseguir variados dibujos geométricos. Uno de los instrumentos que tenía Nicolás Morquecho en su taller eran ocho brocas. La broca era necesaria para tender el hilo de oro en el punto llano, el bordador con la mano izquierda lo desenrollaba y con la otra daba las puntadas para sujetarlo a la tela. Junto con el punto de matiz y el oro matizado –derivado del punto de oro llano– son los puntos más usados en el siglo xvi. Se usaba para el fondo de las capillas, tondos, medallones, columnas, atributos de santos y nimbos, aunque en el último caso los hilos se colocaban formando medios círculos.

Con una variante del oro llano se hacían las retorchas, bandas que remataban y enmarcaban las cenefas y zonas decoradas. En 1592 Lucas y Diego de Medina Barruelo compran “un frontal de damasco blanco con frontaleras de tela de oro con sus retorchas” y en 1605 Nicolás de Aguilar acuerda bordar una manga con un friso por abajo y otro arriba con sus “retochas” de oro de Milán.

Dos variantes de punto de oro muy similares son los puntos llamados “setillo” y “empedrado”; muy usado el primero en el siglo xvi. En el setillo se colocan hilos de algodón en paralelo y se atraviesan hilos de oro. Unos y otros se sujetan con puntadas de seda anaranjada en los espacios que deja libre el algodón. El punto empedrado es prácticamente igual solo que las puntadas de seda van agrupadas de dos en dos o de tres en tres consiguiendo un efecto como de **enlosado en bajorrelieve y en claroscuro**. El setillo y el empedrado se usaban en las cartelas, dibujos de grutesco y *candelieri*, así como en los fondos arquitectónicos, basas de columnas y roscas de arco como se ve en el contrato para la manga de cruz que hizo Nicolás de Aguilar para Fresnillo de las Dueñas: “un friso... con sus pilares y arcadas todo de setillo” o en el frontal que Simón de Axpe contrató para Poza de la Sal en el que debía bordar: “una cruz de oro matizado y setillo”.

El más importante de los puntos de seda y oro es el “oro matizado”, técnica empleada con profusión en el siglo xvi y destinada a los encasamientos figurativos más lujosos y elaborados. La técnica que emplean es similar a la del oro llano, pero los torzales redondos dispuestos en paralelo se cubren completamente con sedas de colores. Como casi no se puede ver el oro a través de las sedas se consigue un efecto de transparencia y luminosidad que le da un brillo especial a la superficie sedosa que contiene el dibujo. El resultado final

es similar al efecto de los tapices pero con un brillo próximo al del esmalte. Son muchas las referencias a este punto en la documentación: en 1573 Nicolás Morquecho y Alonso Camiña hicieron una manga de cruz para Santa María de Villahizán con “quatro imagenes en pie de oro matiçado”; el bordador Sebastián Cornejo se obligó a pagar a Bernardino de Mirones, bordador de Villadiego, por “seis casamentos de oro matiçado”; Jerónimo de Palenzuela en 1568 contrató con la parroquia de Pedrosa de Río Urbel un terno en el que se solicitaba que sean “las cenefas de santos de oro matizado con sus encasamentos del dicho oro todo lleno”. En este punto, como en el oro llano, se usaba la broca para tender el hilo con la diferencia de que ahora se cubre por completo el hilo de oro con las puntadas de seda.

Punto tan rico y costoso aparece en el contrato de una manga de cruz de Villanueva de Río Ubierna que debió ser espectacular a juzgar por su precio: 375 000 maravedís. En este contrato se mencionan todos los tipos de punto: las figuras debían confeccionarse en oro matizado –“los seis ovalos [para las figuras] bordados de oro matiçado atravesado”–; además, “a de llevar seis pilares de oro matiçado a la broca y setillo y oro lucio”. La contrataron en 1596 Diego de Medina Barruelo, Diego Díaz de Medina, Simón de Axpe y Martín Sanz de Carabantes.

Desde las últimas décadas del siglo xvi el punto de oro matizado, de elaboración demasiado costosa, es progresivamente sustituido por el punto rajel que en Burgos se denomina punrax. Consiste en tender sobre el lienzo una serie de torzales redondos distantes entre si y zurcidos con sedas de colores. Es una técnica efectiva pero menos costosa que el oro matizado pues no requiere

Oro matizado: Casullas de Burgos:
Cartuja de Miraflores e iglesia de
San Gil.



tanto gasto en torzales de oro de Milán o de Sevilla y permite aplicar puntadas de seda más largas con lo que se cubre la superficie con mayor rapidez. Cuando en 1599 Domingo de Amurrio entra en casa de Francisco Frías para aprender el oficio, en el contrato especifica que hará “quatro figuras de oro matizado... y de punraxe otras tantas”. El prior del monasterio de Nuestra Señora de Vadillo de Frías encargó en 1595 una capa a Simón de Axpe y una casulla y dos dalmáticas a Francisco de Berrio; en los contratos que hizo con los dos bordadores expresó que las figuras que habían de bordar “an de ser todas de punraxe labradas sobre oro”. Del mismo modo se labran las figuras de las dalmáticas y de los paños de facistol de Salas de los Infantes. Si se aplica con cuidado –como en las imágenes de san Cosme y san Damián de Hontoria del Pinar, en las del terno de Villahoz o la casulla de Las Hormazas-Borcós– se consigue un efecto parecido al oro matizado, sin su brillo pero con un aspecto más próximo a la pintura.

Los bordadores burgaleses, especialmente en la segunda mitad del siglo, formaban un grupo artístico numeroso y el Regimiento redactó ordenanzas para el gremio de bordadores y casulleros en 1544, posiblemente a partir de otras más antiguas. La documentación, sobre todo en la primera mitad del siglo, denomina a los artífices del bordado unas veces bordadores (o brosladores) y otras casulleros o estoleros. Estaban especializados en la realización de ropas litúrgicas –capas pluviales, casullas, dalmáticas, mangas de cruz, pendones de cofradía–, pero sólo los ropajes reservados para festividades solemnes o celebraciones especiales, como los entierros, llevaban bordados. Aunque los artistas más cualificados podían dominar tanto el corte de las ropas como el bordado, seguramente hubo oficiales especializados en el taller en unas y otras labores y es muy probable que no todos los casulleros llegaran a dominar el arte del bordado. En algunas cartas de aprendizaje se refieren a los dos oficios con términos muy distintos –“el arte del bordado y oficio de casullero”– y a veces se especifica que el maestro le ha de enseñar al aprendiz y dar a hacer figuras con las técnicas más cualificadas como son el oro matizado, el punto

Punraje: Casullas de Las Hormazas (Borcós), Santibáñez de Esgueva y Lodoso.



6 En 1610 murió, en la ciudad de Los Reyes del Perú, el bordador Jerónimo Ruiz oriundo de Becerril, y entre sus bienes dejó: “cuatro figuras de los quatro evangelistas en lienzo blanco dibujados para bordar. Otras quatro figuras de los quatro doctores de la iglesia dibujados en lienzo blanco para bordar”. LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio J., “Los expedientes de bienes de difuntos del Archivo General de Indias y su aportación a la Historia del Arte”, ARANDA, Ana M^a, GUTIÉRREZ, Ramón, MORENO, Arsenio y QUILES, Fernando (dir.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, T. I, p. 138.

rajel, el peleteado y la encarnación. Además, el bordador debía saber dibujar con precisión pues el bordado de figuras comenzaba con la realización de un detallado dibujo sobre el lienzo en el que se bordaba⁶, a menos que se encargara a pintores la confección del dibujo como se ha documentado en algunas ocasiones fuera del territorio burgalés, aunque también en Burgos los pintores realizaron dibujos para bordadores; así, en 1512, el pintor Bernardino de Valmaseda recibió 365 maravedís “por un patron que hizo para su señoría [el condestable Bernardino Fernández de Velasco] para hazer ciertos reposteros”. En 1543 Francisco de Benavente, bordador de Medina de Rioseco, se encontraba bordando las figuras de la orla y capillo de la capa pontifical del ornamento legado a la catedral de Burgos por el obispo Íñigo López de Mendoza y, dada la excepcional calidad con la que estaban dibujadas y bordadas, envió dos historias a Burgos para que los canónigos decidieran si debía ponerlas en la capa o en la casulla. Una de las historias la envió dibujada y la otra bordada a la mitad para que mejor apreciaran la calidad.

Ciertamente el dibujo intervenía en la formación de los bordadores burgaleses: cuando en 1578 Andrés de Ochandiano se somete al examen de bordador, los examinadores –Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho– declaran que ambos le habían tenido en sus talleres realizando “obras de bordado y debuxos de todas suertes”. Frecuentemente la estancia de un oficial en un taller trabajando en labores de bordado y dibujo podía alegarse y servir como prueba de examen aunque a otros se les exigió demostrar la maestría con la realización de una obra de encargo: los examinadores de Miguel Sedano le pidieron que bordara una figura de san Roque en punto rajel y a Juan Ortiz de Zárate le solicitaron una imagen de Nuestra Señora de la Concepción. Volviendo a la preparación dibujada del bordado, el desgaste de la magnífica capa de la iglesia de Cabia permite observar que el dibujo de base tiene una calidad artística muy notable y está trazado hasta el más mínimo detalle, como si fuera a ser exhibido. En torno a 1600 y en las décadas posteriores se encargan obras adornadas con figuras pero de elaboración más económica y, en lugar de bordarse enteramente con seda matizada, se perfilan los contornos y algunos dintornos y se completan las figuras con pintura de pincel: la iglesia de Lodoso conserva una casulla en la que los campos de las figuras, delimitados con puntadas, se pintan casi enteramente. La misma técnica se observa en algunos bordados de aplicación de motivos meramente decorativos como el frontal de Hontoria del Pinar.

Normalmente los bordadores son hombres y siempre están ellos al cargo del taller pues las mujeres no pueden contratar, salvo en el año de dispensa que se otorgaba a las mujeres de los maestros tras enviudar. Pero dado que el oficio de bordador se transmitió muy estrictamente de padres a hijos y dada la naturaleza del trabajo, con cierta frecuencia las mujeres y esposas de los bordadores conocían el oficio y ayudaban en el taller. En 1596, al firmar un acuerdo de compañía con otro bordador, Diego de Medina Barruelo precisó que tenía dos hijas que sabían bordar. En 1592 el mismo bordador adquirió a la sacristana de Las Huelgas un frontal de damasco blanco con una imagen de María en el centro que posiblemente se había bordado en el convento. En 1623 Catalina de Polanco, monja del convento de Santa Dorotea de Burgos recibió 95 200 maravedíes de la iglesia de Quintanapalla por dos dalmáticas de terciopelo carmesí bordadas de oro y seda con figuras.

Dibujo de base: Capa de Cabia.
 Retoque a pincel: Casulla de
 Lodoso.



La minuciosa y precisa labor del bordado permitió a los artífices de esta especialidad gozar de una reputación semejante a la de cualquier otro artista de su tiempo y sus obras se recompensaron con tasaciones que igualan o superan a las recibidas por los plateros e, incluso, los pintores y entalladores. Como sucede en las demás artes y en consonancia con el creciente virtuosismo del trabajo, los precios se dispararon al finalizar el siglo XVI. Jerónimo de Palenzuela recibió 218 995 maravedíes en 1574 por una capa, casulla y dalmática bordadas para la iglesia de Los Barrios de Colina. Francisco de Berrio concluyó en 1583 una capa y dos casullas que había comenzado Alonso de Camiña; se tasaron en 161 250 maravedíes. Simón de Axpe cobró por una manga de cruz, hecha para Fresno de Rodilla, 91 612 maravedíes de los que la labor de manos supuso 57 000 y el resto los materiales. El mismo bordador recibió 162 000 maravedíes por otra manga de cruz hecha para Sotragero en 1595. La manga de cruz de Lodoso, que se concertó con Axpe en 1607 y se conserva, se valoró en 134 000 maravedíes. 563 822 maravedíes se pagaron a Simón de Axpe en 1608 por un terno completo de terciopelo carmesí bordado: incluía una capa, una casulla, dos dalmáticas y dos paños de facistol.

Al comenzar el siglo XVI buena parte de las casullas y demás ropas litúrgicas se realizaban con telas a las que se sobreponían otras más ricas en cenefas, franjones, capillos de las capas o faldones y bocamangas de las dalmáticas. En Villahoz, Villafruela, Villadiego, Vizcaínos de la Sierra (procede de San Pedro de Arlanza), Covarrubias, Manciles, Quintanadueñas, Sasamón, Fresno de

Rodilla y otros muchos lugares se conservan capas, casullas y dalmáticas en las que se aplica brocado o brocatel sobre terciopelo de base mientras que en otras ocasiones se sobrepone terciopelo sobre damasco o viceversa. Cuando se aplican bordados –que sucede especialmente en las casullas y capillos de las capas– son siempre figuras bordadas frecuentemente con seda de matices, sin apenas oro que, como en la pintura gótica, suele reservarse para el fondo que en los bordados se trabaja en oro llano. La catedral de Burgos, iglesia de San Gil de Burgos, cartuja de Miraflores, Covarrubias, Castil de Peones, Moncalvillo, Padilla de Abajo, Roa, Salas de los Infantes, Santa Gadea del Cid, Santa María del Campo, Sasamón, Sedano, Tosantos, Villafruela, Villafría, Villalvilla de Gumiel,... poseen casullas o capas del estilo gótico que comentamos. Muy rica es una dalmática de la iglesia de San Lesmes de Burgos, de hacia 1500, que está hecha con terciopelo brocado en oro y adornada con pequeños franjones de figuras bordadas con oro matizado; es probable que sea obra importada de Flandes.

Hacia 1510 algunos bordadores incorporan los roleos, delfines y cornucopias que habían difundido grabados italianos. Una obra excepcional de este primer momento es el terno que el obispo de Osma Alonso Enríquez, que había patrocinado la monumental portada de Santa María de Aranda, donó a esta parroquia. Como tela de base se usa un lujoso brocado de oro de tres altos con adorno de alcachofas. En las dalmáticas se sobreponen bordados de vasos en simetría, roleos, cornucopias y delfines mientras que los franjones de la casulla se adornan con escenas de la Pasión que se inspiran en grabados de Schongauer y se ubican bajo arcos de medio punto rebajado soportados por columnas de inspiración clásica. En este primer Renacimiento se propaga el adorno figurativo por casullas, dalmáticas, capas, frontales y mangas de cruz. Las escenas, como sucede en la casulla de Aranda o en una singularísima casulla de la cartuja de Miraflores, se bordan con oro matizado que consigue una sugerencia pictórica extraordinaria a pesar de la incorrección del canon de las figuras. Nunca el bordado español había desarrollado tan ampliamente la figura y nunca los bordadores habían estado tan cercanos a los pintores.

Burgos (catedral, capa de Basilea),
Castil de Peones, Villafruela,
Burgos (San Lesmes).



7 GARCÍA DE SALAZAR, Lope, *Las bienandanzas e fortunas*. Bilbao, 1955, p. 40. [Ed. A. Rodríguez Herrero]. El arón ha de ser el farol o fanal que lleva de noche la nave capitana y con el que se gobiernan las demás naves que siguen la luz. BARRÓN GARCÍA, A. A., “Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares”, en *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, 2004, p. 225.

Con adornos del primer Renacimiento se borda una casulla y dalmáticas del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Se hizo en torno a 1520 y junto a los vasos y roleos renacentistas se han bordado las armas de Íñigo Fernández de Velasco y María Tovar. En la colegiata de Covarrubias se guarda otro notable terno, adjudicado al bordador Marcos de Covarrubias y hecho hacia 1525, con las armas del mismo condestable. Para cubrir los cuerpos de Íñigo Fernández de Velasco y su esposa, en la ceremonia fúnebre que se ofició en el panteón medinés de los Velasco, el IV condestable, Pedro Fernández de Velasco, mandó confeccionar un paño fúnebre que muestra los escudos familiares y un medallón central con un orbe cubierto en gran medida por aguas marinas surcadas por varios navíos de velas desplegadas. Es una representación simbólica, a modo de emblema, de la leyenda sobre el origen del linaje Velasco. Cuenta Lope García de Salazar que “el fundamento de la Casa de Velasco fue su comienzo de un cavallero de los godos, que suçedió de los godos que arrivaron en Santoña, que pobló en Carasa, que fiso allí sus palacios, y porque él traia el aron de la flota por donde se gobernaban de noche todos, y por esto llamaron a su Casa Velasco”⁷. Se narra el origen del linaje y, simultáneamente, la esperanza trascendente de los miembros de la familia; en su origen los Velasco arribaron a Santoña y al presente los navíos que transportan las almas inmortales aspiran alcanzar la ciudad de Dios.

Una casulla y dalmática de difuntos de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, así como otro terno fúnebre de la iglesia de San Gil, datables hacia 1520, también se adornan con bordados a *candelieri*, láureas y otros motivos del primer Renacimiento. En la iglesia de San Gil de Burgos –un terno muy rico sobre terciopelo morado que está adornado con franjón de figuras inspiradas en grabados de Durero en algún caso–, Bascuñana, Castil de Peones, Cañizar de Argaña –un terno carmesí lujosísimo–, Covarrubias, Cebolleros, Moncalvillo, Pedrosa del Páramo, Pedrosa del Príncipe, Pinilla-Trasmonte, Prádanos de Bureba, Quintanapalla, Santa María del Campo, Sasamón, Torrepadre,

Aranda (Santa María), Santa Gadea del Cid, Villanueva de Gumiel.

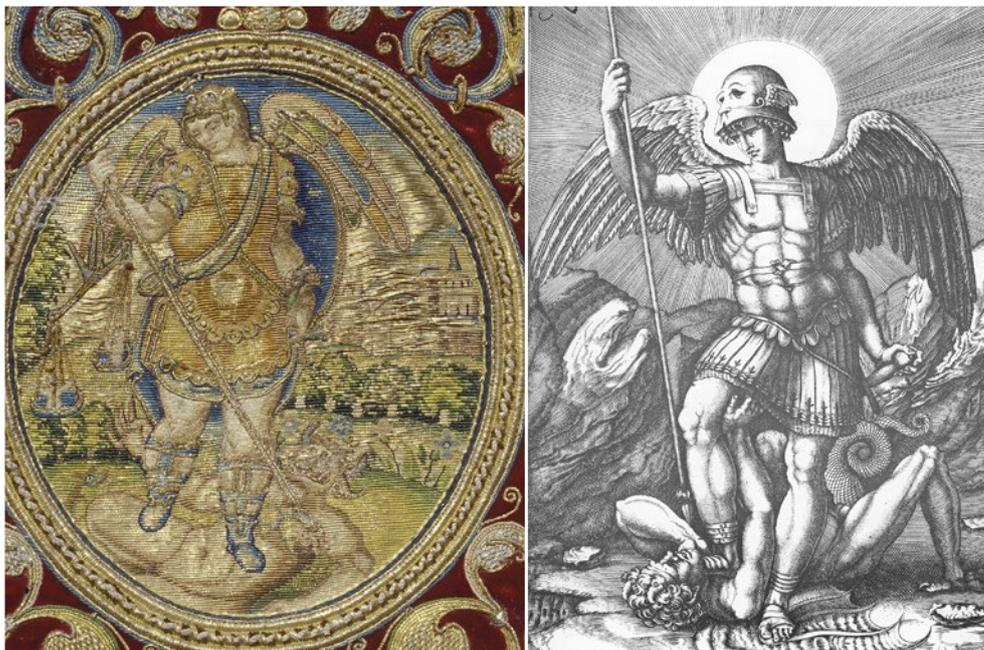


Villadiego –una capa de terciopelo recortado– Villahizán de Treviño y Yudego se conservan casullas o capas con el franjón adornado con figuras de apóstoles dispuestas bajo arcos de medio punto, algunos avenerados, soportados por columnas que, en los ejemplares más avanzados, adoptan formas balaustres. La iconografía sigue modelos nórdicos, especialmente de Schongauer y Dürero. Se hicieron entre 1510 y 1540.

Poco se sabe de los bordadores de estas primeras décadas del siglo. En 1496 trabajaban para la catedral los bordadores Luis Ferrández y García de Burgos. Desde 1507 hasta 1538 está documentado Fernando de Palenzuela el Viejo. En 1508 se documenta al bordador Pedro Sánchez; en 1512 el bordador Bernardino de Herrera recibió de Sasiola, mayordomo del difunto condestable Bernardino Fernández de Velasco, la cantidad de 37 700 maravedís que en cumplimiento del testamento del condestable le había pagado “para en cuenta e pago de las bordaduras que hace para un paño que a de estar sobre los bultos de sus señorías que son en gloria”. Seguramente se trata del paño fúnebre adornado con armas de Velasco que se encontró hace unos años en la capilla del Condestable. Es probable que se hiciera para el entierro de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza pues su hijo Bernardino debía encargarse de finalizar la capilla por sentencia ganada en oposición a su madre. Aunque en el texto se mencionan los bultos no fueron pagados a Bigarny hasta la década siguiente, pero es interesante conocer que podían estar diseñados desde 1512. Entre los años 1515 y 1522 se documenta a Diego de Segovia, sedero; en 1520 a Diego de Cabia, bordador; de 1529 a 1536, Bernardino Marañón, casullero, trabaja para la catedral de Burgos; en 1536 vivía Antonio de Grado, bordador; de 1538 a 1565 Fernando de Palenzuela (el Mozo), padre de los bordadores Juan, Fernando y Jerónimo de Palenzuela. En 1519 Pedro de Lunar bordó las cenefas de una capa y casulla de terciopelo carmesí para la iglesia de San Esteban de Burgos; en 1525 el mismo bordador realizó para la catedral de Burgos los faldones y bocamangas de un ornamento de brocado así como los pectorales y adornos de diversas capas de damasco blanco en las que bordó las armas de la iglesia, un jarrón de azucenas; en 1543-1544 trabajó en los ornamentos legados por el obispo Íñigo López de Mendoza y en 1546 Lunar hizo una dalmática para Quintanilla Somuñó. En 1521 Cornelis de Monte se obligó a concluir una manga rica de la catedral de Burgos. En 1527 Pedro de Montehermoso bordó los faldones y bocamangas –“mangotes”– de una dalmática de la iglesia de San Esteban de Burgos. Los grandes encargos fueron realizados frecuentemente en colaboración. Los ornamentos legados por el cardenal Íñigo López de Mendoza se hicieron entre 1543 y 1544 y en ellos trabajaron Antonio de Grado, Pedro Lunar, Juan de Palenzuela, Diego de Camiña el Viejo, Pedro de Camiña, Juan Díaz de Aranda, Francisco de Palenzuela, Nicolás de Palenzuela, el casullero Juan Sarabia y el bordador de Medina de Rioseco Francisco de Benavente que era sobrino de Francisco de Palenzuela y se encargó de bordar algunas de las figuras principales como las de la capilla de la capa pontifical y las de la casulla. Las telas se trajeron de Florencia a través de Francia –Lyon y Nantes– y Bilbao. Los tejidos y sedas sumaron 236 976 maravedís y con la hechura alcanzaron la fabulosa cifra de 571 693 maravedís, algo más de los mil quinientos ducados que había legado el cardenal en su testamento. Con esta cantidad se hicieron ocho capas de brocado, una casulla, dos dalmáticas, un frontal y tres albas.

Los ornamentos ricos debían de ser muy pocos y era frecuente que unas iglesias se los prestasen a otras. El cabildo de la catedral, que lógicamente era la iglesia mejor provista, prestaba sus ornamentos en la celebración de las fiestas de las otras parroquias burgalesas; por ello, en 1541, acordó prestar un ornamento –y unos cetros que era un tipo de pieza poco habitual en esos años– a la iglesia de San Lesmes y recordó que la casulla también se prestaba a los conventos y a cualquier señor que quisiera decir misa en su casa. La situación cambió en la segunda mitad del siglo. Los decretos del concilio de Trento y la creciente solemnidad que la Iglesia procuró dar a las fiestas religiosas hicieron que muchas parroquias, movidas por la vigilancia y las ordenes de los visitadores episcopales, adquirieran ternos festivos y de difuntos en las últimas décadas del siglo xvi para honrar con el debido decoro y dignidad los actos del servicio litúrgico. El ejemplo de una pequeña parroquia, como es la de Los Barrios de Bureba, puede ilustrar el alcance del fenómeno. En 1574 esta parroquia adquirió un terno festivo a Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho que se tasó en un valor muy considerable: la capa, en 78 456 maravedíes; la casulla de brocado en 72 617 y una dalmática en 67 922. Diez años más tarde adquirieron a los mismos bordadores una casulla de difuntos que se completó con capa y dalmáticas que se encargaron a Diego de Medina Barruelo en 1587. Hubo que esperar hasta 1597 para adornar convenientemente la cruz procesional con una manga que también compraron a Medina Barruelo.

En la segunda mitad del siglo xvi se propagan nuevos modelos iconográficos tomados de Durero y otros grabadores flamencos y franceses. Algunos bordadores imitan grabados italianos como los de Marcantonio Raimondi cuyo apostolado encontramos en medallones bordados en las décadas centrales del siglo; también circularon imágenes de María y otros santos grabadas por Raimondi a partir de creaciones de Rafael –así un San Miguel en una casulla de Mahamud–. Más adelante, otros bordadores intentaron renovar las formas incorporando la estética miguelangelesca en un proceso paralelo a la difusión del romanismo en la escultura. Las figuras derivadas de Miguel Ángel tendrán mayor peso en el bordado que en otras artes decorativas como son la rejería o la platería que, por influjo de Juan de Arfe, se encaminó hacia un clasicismo desornamentado. Hemos apuntado que los rejeros y muy particularmente los plateros rompieron con las formas del manierismo, pero el caso de los bordadores fue diferente, pues continuaron utilizando adornos a base de cueros recortados, cintas entrelazadas, ces, hojas de acanto y follajes. En el bordado el adorno y la figura se aplican sobre tela y no se trabaja con formas y volúmenes en el espacio. Tal vez por esto, las formas del manierismo asociadas a la escuela de Fontainebleau se mantuvieron mucho tiempo –hasta bien avanzado el siglo xvii– y no se adoptaron las formas clasicistas, el adorno arquitectónico ni las severas formas del clasicismo escurialense que se hicieron presentes en otras artes decorativas a partir de 1580. Los ornamentos litúrgicos, hasta 1630 aproximadamente, se bordaron con semejante riqueza ornamental que las obras realizadas en el último tercio del siglo xvii. El bordado, aunque nunca pudo recoger las sugerencias formales de las pinceladas desdibujadas, se comportó de manera similar a la pintura, arte con el que se encuentra directamente vinculado durante todo el siglo xvi, no en vano una de las técnicas del bordado figurativo se denomina “pintura de aguja” –*acu pictae*– y Gutiérrez de los Ríos



Mahamud, grabado de Raimondi a partir de Rafael.

señaló en 1600 que el bordado es arte hermano de la pintura. De todas formas, las pragmáticas contra el lujo y el exceso en el vestir que se dieron durante el periodo final del reinado de Felipe II y que estuvieron en vigor con el rey Felipe III repercutieron en el retroceso del bordado figurativo desde 1600-1620. También se debe relacionar este proceso con la aguda crisis económica a la que se vio abocada la sociedad burgalesa y castellana en general a lo largo del siglo XVII. Los lujosos y costosos bordados figurativos dieron paso a un creciente protagonismo del adorno floral, los grutescos y las composiciones de cueros recortados con disposición simétrica y sin imágenes.

La presencia de bordadores en la segunda mitad del siglo aumenta considerablemente y fueron muchos los contratos suscritos para confeccionar vestimentas de iglesia. En 1560 Juan de Sarabia, documentado desde 1543, recibía salario de la catedral de Burgos como estolero o casullero. Más tarde, hasta 1580 Alonso de Camiña tuvo cargo de bordador de la catedral. En este año, a petición de la viuda de Alonso que debía saber bordar, le sucedieron su hijo Miguel de Camiña, que contaba con veintidós años y no estaba examinado, y Andrés de Ochandiano, maestro experimentado y cuñado de Miguel. Desde febrero de 1593, tras la muerte de Ochandiano, Simón de Axpe fue bordador de la catedral hasta su fallecimiento en 1625. El oficio de bordador se transmitía de padres a hijos y hubo en Burgos varias familias de bordadores que, además, estaban estrechamente relacionadas unas con otras. Aparte de los Palenzuela, trabajaron los hermanos Diego de Camiña, muerto en 1578 y padre de Gaspar de Camiña, y Alonso de Camiña, fallecido en 1580 y padre de Miguel de Camiña que hizo testamento en 1599. El platero Francisco de Berrio, formado en el taller de Alonso se desposó con su viuda y se mantuvo activo hasta la segunda década del siglo XVII. Nicolás Morquecho, documentado de 1553 a 1590, colaboró con Fernando y Jerónimo de Palenzuela así como con Alonso de Camiña, Francisco de Berrio y Diego de Medina Barruelo, procedente de Lerma y padre de Lucas de Medina, casado con Felipa de Axpe, y Diego Díaz

de Medina. Simón de Axpe brilla entre todos los bordadores del final del siglo y con el aprendieron su hermano Juan Ortiz de Zárate, y sus primos Pedro Ortiz de Zárate y Donato Ortiz de Zárate que, además, era yerno de Miguel de Camiña. Otros bordadores son Martín Sanz de Carabantes, bordador muy activo desde 1591 a 1616 y frecuente colaborador de Simón de Axpe y Diego de Medina Barruelo; Tomás Macías, fallecido en 1586; Miguel Laurel, yerno de Macías y documentado entre 1577 y 1601; Juan Sobrón, muerto en 1599; y Juan Sotero, documentado entre 1596 y 1617.

Son muchas las obras con bordados que fueron hechas en la segunda mitad del siglo al amparo de las instrucciones tridentinas sobre la liturgia y el decoro debido en los asuntos de la iglesia. Desde mediados del siglo XVI se hicieron algunos ornamentos en los que las figuras se encuadran en medallones circulares enmarcados por roleos, grifos y otros elementos en hilo de oro. Destacamos el soberbio terno de Cabia –de dos bordadores al menos–, una casulla y dalmática de Covarrubias, otra casulla de Villanueva de Argaño que debió de hacer Diego de Camiña hacia 1575 y unas dalmáticas de Yudego que deben de ser del mismo bordador.

El terno carmesí de Cadiñanos, muy bien conservado, es una de las primeras obras en incorporar los cueros recortados en el marco de los medallones. La casulla y las dalmáticas debieron hacerse hacia 1550 y obedecen todavía a las características finales del primer renacimiento. Las sedas de matices y el oro matizado se aplican completamente a los medallones y alcanzan tanto a las figuras como a los paisajes con lo que se consigue un ilusionismo pictórico extraordinario. La riqueza del conjunto se aprecia incluso en las retorchas, bordadas con singular cuidado y originalidad. En el terno, junto al desarrollo de un grutesco bien dibujado, encontramos los cueros recortados que se incorporan a las tarjetas que encuadran las figuras de la capa, pieza que debió de bordarse en último término, en torno a 1560. Es obra de Jerónimo de Palenzuela y Nicolás Morquecho. De similar calidad es un terno de [Barbadillo del Mercado](#) que también se puede adjudicar a Morquecho y de labor extremadamente virtuosa es el terno de Los Balbases con las figuras bordadas en oro matizado y el terciopelo ricamente bordado al pasado con hilo de oro. De otro virtuoso bordador es la casulla de Vizcaínos de la Sierra elaborada con terciopelo recortado, aunque los bordados son menos ricos que los empleados en las otras obras citadas.

Uno de los ternos más elaborados de mediados del siglo es el de Palacios de la Sierra que ha sufrido una restauración excesiva en los medallones y encasamientos figurativos. Incorpora grutescos inspirados en las estampas de la escuela de Fontainebleau, pero el estilo del bordador sólo se puede apreciar en los faldones y bocamangas de las dalmáticas que se bordaron con grutescos de aplicación de tipología tradicional si bien algunos ramajes se curvan con vueltas prestadas de los recortes de los cueros. Mejor conservados están los ternos de terciopelo carmesí y figuras bordadas en oro matizado de Mahamud –muy rico, lleva el terciopelo bordado al pasado y medallones de oro matizado aplicado con virtuosismo sin igual–, Villahizán de Treviño –uno de los ternos más destacados de cuantos se bordaron en Burgos, tal vez de Alonso o Diego de Camiña–, Los Balbases, Pedrosa de Río Urbel, obra de Jerónimo de Palenzuela que la contrató en 1568, una dalmática de Santa Gadea del Cid y una casulla de Villaverde Mogina.

Del último cuarto de siglo y primera década del siglo xvii se conservan numerosas obras. El bordador de la capa de Salas de los Infantes encuadra las figuras en grandes óvalos o espejos rodeados de complejas cintas de cueros recortadas bordadas con setillo y torzas de oro. En el capillo se sitúa una Asunción conforme a la tipología romanista que difundió el arte de Becerra y las imágenes de Anchieta en Burgos y Briviesca. En los paños de facistol de la misma parroquia, debido seguramente al mismo bordador –tal vez Simón de Axpe–, los óvalos bordados con los santos protomártires Lorenzo y Vicente se sujetan con grandes ces avolutadas y cubiertas de hojas de acanto. De la máxima calidad es la casulla, también del mismo bordador, que se adorna con escenas marianas en óvalos rodeados de cintas y volutas bordadas con setillo y oro lucio. Las escenas están bordadas con oro matizado de extremada finura y encarnación ilusionista. Algunas composiciones, como el Baño de María, se inspiran en grabados de Cornelis Cort –en este caso, un grabado de 1568 a partir de un dibujo de Tadeo Zuccaro–. Del mismo bordador –o tal vez de Diego de Medina Barruelo–, dadas las coincidencias en algunos medallones, y semejante fecha, en torno a 1600, ha de ser un terno de Barbadillo del Mercado; en el capillo de la capa se representa una Anunciación que sigue muy de cerca un grabado de 1566 obra del maestro IHS. Otras casullas excelentes son las de Villambistia y la de la iglesia del barrio de Borcos en Las Hormazas; llevan figuras bordadas en un estilo semejante a otras que se pueden adjudicar a Simón de Axpe que hizo en 1596 una dalmática para Quintanadueñas.

Las dalmáticas y la casulla de Villahoz se decoran con grandes espejos de figuras y roleos semejantes a los del humeral de Salas de los Infantes, aunque las piezas de Villahoz están bordadas con mayor preciosismo en oro matizado y sedas de colores. Al estilo de Simón de Axpe corresponde la casulla de la cartuja de Miraflores adornada con la Coronación de María y la figura de san Juan Bautista dentro de óvalos y en poses de cierta afectación e influjo romanista. El riquísimo terno de Poza de la Sal, obra de Simón de Axpe, se rehízo por completo en el convento cercano de Castil de Lences. También se incorporó a un tejido moderno la cruz de oro lucio y setillo que decoraba el frontal de altar, contratado por Martín Sanz de Carabantes en 1601, en la misma fecha

Barbadillo del Mercado, grabado del Maestro IHS.





Cadiñanos, Miñón, Pedrosa de Río Urbel, Villahoz.

que el terno de Axpe. De Simón de Axpe, el bordador más activo al finalizar el siglo, es una dalmática de Quintanapalla documentada en 1596. Tiene las figuras bordadas con sedas de matices mientras que distintos tipos de setillo se emplean para las cintas de los cueros que enmarcan los óvalos figurativos y el entramado que sujeta los frutos colgantes. A la capa que poseía la parroquia le añadió un capillo con una Asunción de corte romanista.

En algunos ornamentos menos costosos se suprimen las figuras –o se reduce su tamaño y se bordan con seda de matices o punto rajel– y los franjones se cubren con adornos al romano dispuestos en simetría: casulla de Hontomín, casulla de Miñón, casulla de Quintanadueñas, casulla y dalmática de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego, casulla de Quintana de Valdivielso, dalmáticas de Quintanar de la Sierra, casulla de Villangómez, capa de Villambistia, casulla de Santa Gadea del Cid –obra de Alonso Camiña, de 1579, que contiene cinco figuras en punto rajel–, casulla del barrio Solano de Las Hormazas hecha por Diego de Medina Barruelo en 1587 junto a un frontal y una manga de cruz, casulla de Pedrosa del Páramo, casulla de Lodoso, datable hacia 1600, con adorno al romano y una figura de san Cristóbal bordada en punto rajel con extraordinario esmero.

La capa pluvial y el frontal de Hontoria del Pinar se bordaron en los primeros años del siglo xvii. La figura se reserva para los medallones de la capilla y del frontal. Ambos se encuadran entre cintas enrolladas y representan a los santos patronos de la iglesia: san Cosme y san Damián. El resto se adorna con cintas entrelazadas y acantos de aplicación. Para la misma iglesia Francisco de Frías había hecho, en 1590, una casulla con motivos de aplicación. Es posible que, a continuación, hiciera la capa y el frontal que son de acabado más rico.

En las últimas décadas del siglo xvi y comienzos del xvii se confeccionaron numerosas mangas de cruz; se conservan la de Tosantos y la de Lodoso que hizo Simón de Axpe a partir de 1607. Las mangas para las procesiones fúnebres son más sencillas y se adornan con calaveras y huesos, como también las ropas de difuntos. Destacamos una casulla de Santibáñez-Zarzaguda, otra casulla excelente de Sasamón, otras casullas en Villamiel de Muñó y Cañizar de Argaño y una capa de La Nuez de Abajo. Los ternos de difuntos de la primera mitad del siglo xvi se adornan con motivos a *candelieri*, sin la representación de muertes: ternos de las iglesias de San Gil y San Cosme y San Damián de Burgos. ●