

# **LAS DECORACIONES EN RELIEVE. EL BROCADO APLICADO. EJEMPLO PRÁCTICO**

**Olga Cantos Martínez**

*Instituto del Patrimonio Histórico Español*

## **Introducción**

Desde la Edad Media, la estructura de trabajo gremial de los talleres de pintura<sup>1</sup> acogía a numerosos aprendices y colaboradores, siendo el maestro pintor la figura de mayor jerarquía. Éste dominaba a la perfección todos los aspectos técnicos y materiales propios de su oficio artesano, figurando incluso como especialista en determinados géneros, tales como maestro estofador, dorador, etc.

Sin embargo, no será hasta el s. XV cuando se desarrollen plenamente los grandes obradores de pintura y escultura, donde junto al maestro, los aprendices se iban formando en determinadas especialidades, de modo que aquel les requería según su aprendizaje en labores varias de dorado, que abarcaban desde el embolado a la colocación de la lámina de metal, el bruñido de ésta, e incluso su acabado policromo en la decoración de estofas; pero también podían hacerse cargo de otras ornamentaciones de textura con la realización de improntas mediante troquelados o burilados.

Parte de los aprendices, tras realizar un examen, adquirirían entonces el título de ayudante en una especialidad. Finalmente algunos discípulos alcanzaban el grado de maestría, habilitándoles para contratar personalmente obras de pintura y policromía.

En este entorno profesional, los diferentes trabajos de textura y relieve ejecutados a lo largo del Renacimiento en España, irán progresivamente complicándose en su ejecución y diseños, a la vez que convivirán y se combinarán en las decoraciones de esculturas y retablos, con otros

sistemas ornamentales como fueron las policromías de pan de oro mediante estofados o la técnica del brocado aplicado.

Finalmente, a partir del último tercio del XVI y en las centurias siguientes, a medida que los encargos de pincel cobraron mayor importancia frente a los de escultura, los trabajos de dorado se independizarán desligándose de la pintura.

### **Trabajos de textura**

#### *Trabajos de buril y troquel*

Desde el Gótico, la pintura sobre tabla empleaba la técnica del burilado en la ornamentación de los fondos de tablas, aureolas o nimbos y ropajes, a imitación de los repujados de la orfebrería otomana e inspirándose en los textiles de la nobleza y alta burguesía.

Los trabajos en buril 2podían obtenerse mediante marcas superficiales o ejerciendo un rehundimiento más profundo del soporte. En el primer caso nos referimos a las labores de repicado que se producían a partir de suaves marcas ejecutadas con un fino buril o punzón, y de graneado, en el caso de utilizarse un punzón de grabar o un buril con la cabeza de diferentes formas (punta roma, cabeza de clavo...), que produce incisiones más intensas. Un tercer tipo lo constituyen los cincelados o troquelados, donde observamos mayores rehundimientos sobre la lámina de oro al emplearse herramientas específicas de hierro con la cabeza grabada con varios motivos.



Figura 1: Fondo de tabla decorada con distintos trabajos de buril: repicado o punteado lineal, graneado y troquelado. Foto: Carlos Jiménez Cuenca.

A partir del siglo XIV la técnica del burilado y esgrafiado sobre pan de oro estaba perfectamente desarrollada en Italia, sobre todo con el virtuosismo de la escuela sienesa (que combinaba además labores policromas sobre el metal) y posteriormente en Florencia, mediante dignas obras de burilados y estarcidos que evocaban los motivos textiles y la pulcritud de las series troqueladas, especialmente de los nimbos.

Como afirma Enriqueta González-Alonso<sup>3</sup>, en la Península Ibérica los trabajos de textura del pan de oro, en un principio a través de la producción de tablas, parecen responder a la afluencia de maestros italianos. Quizá uno de éstos pudo ser Rómulo de Florencia (de la escuela sienesa) documentado en Zaragoza en el año 1.367, mientras que a partir de 1.400 se constata la penetración a través de Valencia, de un nuevo grupo de pintores, esta vez desde el taller florentino de los Orcagna, donde se mantendrán con profusión los trabajos de burilado fino a modo de encajes, escasos en su policromado.

### **Trabajos en relieve**

#### *El pastillage*

A mediados del XV Huguet incorporó a la pintura catalana el relieve ornamental a través de la técnica del pastillage dorado y policromado<sup>4</sup>, ya que la policromía contribuía a acentuar el relieve escultórico. Estos relieves se aplicarán a las tablas (simulando antependios de altar) combinándose con motivos dorados e incluso trabajos de burilado. A partir de entonces los talleres catalanes decoraron con gofres redondos en los nimbos y puntualmente en ropajes, que poco a poco alternarían con pedrerías y en la decoración de fondos con una profusión generalizadas de burilados.

En consecuencia, la técnica del pastillage, gofres o embutidos, descrita por Pacheco en el XVI, se empleó para ornamentar en principio frontales de altar y nimbos, así como aderezos de vestimentas y fondos con efectos

de sembrados en tapiz. Esta técnica consistía en la ejecución sobre un soporte a decorar, de un motivo ornamental en relieve formado por una pasta de distinto grosor, compuesta básicamente por una mezcla de yeso/cola y estuco, e incluso con celulosa. Los pastillages (volumétricos o planos) se obtenían mediante varios sistemas: depositando la pasta con ayuda de un pincel o una manga con diferentes boquillas según un dibujo trazado previamente y a través de la adhesión de los distintos motivos ornamentales obtenidos previamente con un sistema de moldes.

#### *La técnica ornamental del brocado aplicado*

En el campo de la escultura a lo largo del siglo XVI, se empleó profusamente la técnica pictórica del estofado conjuntamente con otros sistemas de ornamentación en relieve, básicamente para la decoración de las vestimentas, fondos y, en menor medida, otros accesorios. Pero el deseo de plasmar fielmente los diseños y las texturas de los tejidos renacentistas, alcanzó su cenit artístico con el desarrollo de la técnica ornamental del brocado aplicado a partir de principios del s. XV.

La técnica del brocado aplicado está considerada originaria de los Países Bajos, con una cronología que nos sitúa en su origen en torno a 1.420. Desde el sur de Alemania se generalizó su empleo por toda Europa, alcanzando un gran desarrollo en España. Su uso ornamental decayó a partir de 1.560, no obstante encontramos ejemplos más tardíos, como en la Comunidad de Aragón, sobre el retablo de los Arcángeles en la Seo del Salvador en la ciudad de Zaragoza, policromado por el artista Juan Ribera el Mayor en la década de 1.570.

Mediante esta técnica, los pintores plasmaban de la manera más fidedigna y próxima a la realidad, el aspecto de los textiles lujosos de la época, en especial de los brocados, que según la denominación castellano medieval<sup>5</sup> están documentados desde el año 1.412. Los brocados eran tejidos con la trama de seda, entre los que se podían intercalar hilos metálicos de oro y plata, que también se empleaban para recamar ornamentos en relieve, si bien éstos incluso se mejoraban al combinar espolinados de seda en vivos colores como carmesí, azul, negro, blanco, morado y verde.

El conocimiento que disponemos actualmente de esta técnica decorativa se va enriqueciendo paulatinamente con el descubrimiento constante de un mayor número de hallazgos distribuidos por nuestra geografía, cuyo estudio nos aporta una importante fuente de documentación acerca de varios aspectos relacionados con dicha técnica, como son los procesos de ejecución, las características formales de sus diseños, su autoría, la distribución geográfica y espacial dentro de una misma obra, etc.

### **Descripción**

La técnica del brocado aplicado consiste en la obtención de un motivo decorativo impreso en relieve sobre una placa de estaño batido, el cual se adhiere a un soporte y recibe superficialmente un dorado al mixtión y un acabado posterior policromo, ejecutado habitualmente con finas lacas transparentes de color.

Actualmente los brocados aplicados se clasifican en dos tipos: brocados aplicados simples (o aislados) y yuxtapuestos. En el primer caso se trata de placas de estaño de distinta forma, que constituyen motivos ornamentales aislados, mientras que los brocados yuxtapuestos consisten en placas rectangulares adosadas entre sí, tapizando una superficie más extensa.

Para comprender el proceso de fabricación de las placas de brocado<sup>6</sup> contamos con la información ofrecida por las fuentes documentales existentes, cuyos datos hemos corroborado a través de nuestra investigación en este campo con un doble objetivo. En primer lugar hemos llevado a la práctica la reproducción de este sistema ornamental, con experiencias que abarcan tanto la fabricación de una matriz en madera de limoncillo como la impresión del dibujo en una lámina de estaño y su posterior decoración con oro y lacas. Paralelamente estudiamos sistemáticamente varios aspectos de un selecto grupo de hallazgos, localizados específicamente en retablos españoles, concretamente en el retablo mayor de la Catedral de Toledo y otros tantos ejemplos pertenecientes a la Comunidad de Aragón (retablos de San Miguel de los

Navarros en la iglesia del mismo nombre y de San Miguel en la Capilla de los Arcángeles en la Seo, ambos en Zaragoza y retablo mayor de la iglesia parroquial de Sallent de Gállego<sup>7</sup> en Huesca).

Partiendo entonces de un diseño decorativo de inspiración textil, adaptado al espacio que se deseaba decorar, se obtenía una plantilla, cuyo dibujo se grababa por incisión sobre una matriz, obteniéndose un calco en negativo del modelo. Actualmente se desconoce la naturaleza de estos moldes o matrices, que según C. Cennini eran de piedra, si bien algunos autores contemporáneos afirman que serían de metal. A partir de nuestra investigación, nos sumamos a aquellas opiniones que, sin embargo, se inclinan a favor de la madera; de modo que creemos pues que las matrices podrían estar realizadas en maderas duras por un artesano grabador, cuya figura estuvo muy difundida a lo largo del XVI, especialmente por el desarrollo de la xilografía. De hecho la xilografía en madera (en relieve o en hueco) convivió coetáneamente en el tiempo con la técnica del brocado aplicado y geográficamente al menos en España y Países Bajos.

Como indican los documentos de la época, para proceder al estampado de la lámina de estaño, ésta se colocaba sobre la matriz, protegiéndose por el reverso con una almohadilla de estopa, mientras se golpeaba con una maza dura (posiblemente de madera) con el fin de reproducir fielmente el dibujo. Para evitar la deformación del relieve y facilitar su manipulación y posterior adhesión a un soporte se aplicaba, también por el reverso de la hoja, una masilla de relleno.

Según confirman una serie de análisis realizados en varios retablos españoles, conocemos que dicha masilla podía ser básicamente de dos tipos: magro o graso. En el primer caso ésta se compone de cola animal o huevo con creta o yeso, emulsionada a veces con una mezcla de aceite y resina. Los rellenos gra-sos se caracterizan por el empleo de cera pura con resina, miel o aceite o diluida en resina y aceite. En otros casos también se han empleado pigmentos aglutinados con aceite de lino o mezclas compuestas por yeso, linaza y cera de abejas.

Normalmente, las placas se adherían a las obras de arte con lacre de cera, aceite y resina y, en menor medida, con cola animal. Por último, los acabados áureos y los colores de los tejidos brocados se plasmaban sobre la lámina de estaño al aplicar un acabado decorativo mediante un dorado al mixtión y una laca de color.

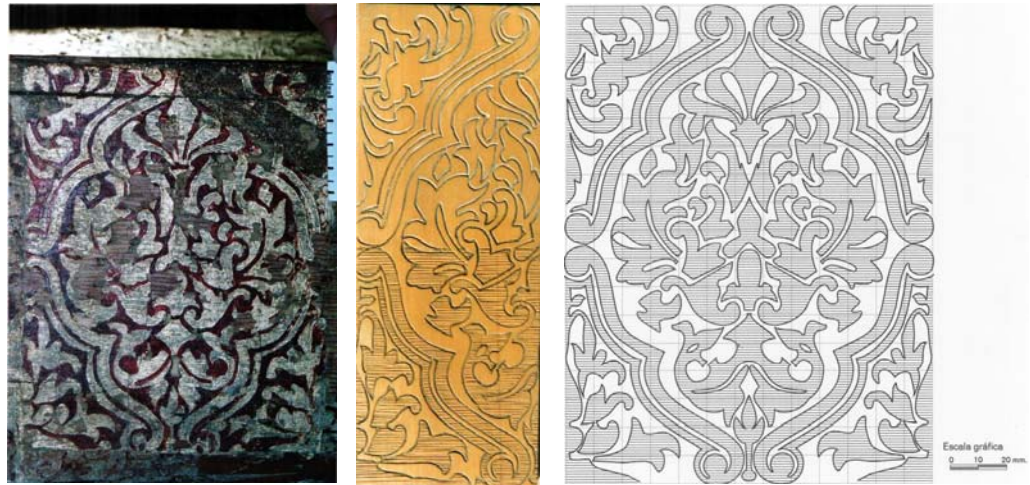


Figura 1: Placa de Brocado aplicado yuxtapuesto, matriz de madera y módulo. Retablo de San Miguel de los Navarros (Zaragoza).

### *Fuentes escritas*

Según los estudios realizados por la autora M<sup>a</sup> José González-López<sup>8</sup>, la utilización del estaño laminado con fines decorativos ya se conocía desde el siglo IX. De hecho el Manuscrito de Lucca (s. IX) y el Mappae Clavicula (s. XII), indican su uso con finas capas transparentes de color y esmalte dorado. Incluso el manuscrito del monje Theophilus en el s. XII también señala el empleo de estaño corlado como alternativa económica de dorado. Posteriormente en el s. XIII, Heraclius describirá dos métodos diferentes de decoración con estaño laminado, uno para dorarlo mediante la aplicación de corladuras, y otro indicado para el estaño blanco, basado en el sucesivo pulido y bruñido con pedernal. Especialmente interesantes son las descripciones datadas a fines del XIII o principios del XIV, momento en el que Pier de Saint Audemar enumera varios sistemas para emplear lámina de estaño en la decoración de soportes de madera o textil, en cuanto a su planteamiento decorativo a partir de una lámina de estaño dorada, cortada y dotada previamente de una forma determinada.

Concretamente acerca de la técnica del brocado aplicado, recogemos dos fuentes escritas que describen su proceso de fabricación. Nos referimos al Tratado de la Pintura (El Libro del Arte) de Cennino Cennini, datado a finales el s. XIV y el Liber Illuministarius, fechado con posterioridad, en el primer cuarto del s. XVI. Ambas obras se refieren a esta técnica de ornamentación aplicada, obtenida sobre una lámina de estaño con una decoración en relieve, previamente impresa sobre una matriz que posee el grabado en negativo del motivo a reproducir.

Tratado de la Pintura (El Libro del Arte) de Cennino Cennini<sup>9</sup>

Al parecer esta obra se escribió alrededor del año 1.390, aunque solamente una de las tres copias existentes, el **Códice Laurentino** está claramente fechado en 1.437. Recoge en varios apartados (capítulos XCV, XCVII-XCIX y especialmente el CXXVIII) una serie de instrucciones a seguir para decorar con estaño batido y dorado, indicando cómo debe cortarse con cuchillo sobre una tabla lisa y dura o mediante moldes cortantes. Pero es el capítulo CXXVIII el que describe la obtención de adornos en relieve, tras colocar una hoja o pan de estaño batido sobre un molde de piedra tallada. El metal entonces, protegido por una muñeca de estopa mojada, sería golpeado con una maza de sauce, rellenando a continuación el hueco de la impronta con yeso molido y cola. Una vez seca la pasta, el estaño podría pegarse a un muro con pez y dorarse al mixtión.

El Liber Illuministarius

Este manuscrito procede del **monasterio Tegernsee**<sup>10</sup> y parece corresponder a una obra colectiva. Contiene las técnicas de adorno con estaño y molde y aunque no está datado con exactitud, en su interior figuran los años 1.503 y 1.508.

Al igual que la obra anterior, describe el modo de proceder para decorar con relieves de estaño posteriormente aplicados a una superficie. Menciona el uso de matrices o moldes, si bien no expresa su naturaleza. Describe la colocación de la hoja de estaño sobre éstos y su protección por el reverso con una borla de estopa humedecida para proceder a su impresión, golpeando encima con un mazo hasta que reproduzca la



impronta del dibujo. A continuación recuerda cómo depositar con el dedo solamente en los huecos de la impronta, una mezcla de creta, resina y agua, facilitando su posterior manipulación.

También recoge el modo de dorar el estaño e incluso su decoración con color (aplicando los pigmentos aglutinados con cola o aceite), así como su adhesión a un soporte mediante una pasta compuesta de harina y polvo de resina o mediante cal mezclada con aceite o barniz si el adorno se pegaba al muro.

### **El grabado en madera**

Para comprender la génesis y difusión de la técnica del brocado aplicado resulta de gran interés recordar brevemente, el desarrollo de la xilografía a lo largo del tiempo y su aplicación en el campo de las artes gráficas. De hecho podríamos considerar la técnica del brocado como una técnica de grabado simplificada. No en vano estas técnicas poseen una característica inherente al grabado, basada en la capacidad de repetición de un motivo ornamental, a la vez que comparten una serie de procedimientos comunes: a partir de una impresión xilográfica en hueco se estampa ejerciendo una presión suficiente para que, según los casos, la lámina de estaño o el papel entren en contacto con todos los surcos de las incisiones.

Ya desde el II milenio<sup>11</sup>, los egipcios utilizaban matrices de madera o tacos tallados en relieve para la decoración de textiles. Esta práctica fue igualmente habitual en la Edad Media en España como sistema de decoración de telas. No obstante, la técnica del grabado en madera se desarrolló fundamentalmente a través de la producción de estampas xilográficas sueltas, para ilustración de libros y naipes a finales del siglo XIV en Europa, alcanzando plena difusión artística en la centuria siguiente

Tanto el estudio del grabado en madera como la investigación que hemos realizado sobre una serie de modelos de brocados aplicados de Toledo y la Comunidad de Aragón, nos han aportado datos de gran interés para el

conocimiento de la técnica de ejecución del brocado así como de su ámbito de producción. De hecho, la ciudad de Zaragoza se convirtió en un importante foco artístico renacentista de grabado xilográfico, donde además no por casualidad, encontramos un generoso número de ejemplos de brocados en la decoración retablística.

A fines del XV surgen en España importantes centros editoriales en ciudades como Zaragoza, Barcelona, Valencia, Pamplona, Burgos, Salamanca, Valladolid y Toledo. Los primeros incunables impresos se pueden considerar, al igual que en el resto de Europa, como “libros xilográficos”, aunque a partir de 1.480, las xilografías de los libros incunables españoles sólo se limitan a detalles decorativos y de presentación, como sellos, orlas o marcas de impresión, destacando como hemos mencionado, y por citar algún ejemplo significativo el foco zaragozano, concretamente con el taller de los Hermanos Hurus desde 1.475, en el cual trabajarían conjuntamente artistas locales y extranjeros.

Su taller xilográfico bien podría servir de ejemplo para ilustrar el funcionamiento de un taller escultórico. Es conocido que en el taller de Pablo Hurus (artistas procedentes de Constanza) se copiaban nuevas estampas (algunas de importación) y se realizaban las matrices de madera para la estampación, utilizándose incluso las mismas para diversas obras del taller. Un dato significativo lo constituye el reaprovechamiento de las matrices, ya que éstas se retocaban debido al desgaste a que eran sometidas.

Del mismo modo, conocemos que en los obradores escultóricos también se concentraban artistas de distinta nacionalidad (por ejemplo en Aragón, con la presencia a finales del XVI de artistas flamencos e italianos) y que en la distribución gremial de los trabajos, la copia de modelos y la fabricación de matrices para la obtención de brocados aplicados debió de ser una práctica habitual. No en vano, las relaciones laborales entre los distintos talleres o artistas se confirman plenamente como hemos comprobado, al constatar el empleo de una misma plantilla en la obtención de brocados en retablos de localidades distantes y distantes entres sí, dentro del entorno del artista Damián Forment.

Medina del Campo constituyó el mayor centro de importación y distribución de libros europeos editados en latín, sin embargo, serán los Países Bajos los que más libros en castellano produjeron bajo nuestra dinastía desde principios del XVI. Recordemos en este punto que la técnica del brocado aplicado también se considera originaria de los Países Bajos, hecho que ratifica los vínculos artísticos existentes entre ambos países durante el Renacimiento.

Pero en España, al menos hasta 1.550, todos los libros ilustrados (salvo alguna excepción) emplearon la técnica del grabado xilográfico en la ilustración de portadas y textos, conociéndose incluso el nombre de algunos grabadores. Será a finales del XVI cuando aparece el grabado calcográfico y el xilográfico comienza a decaer, momento en el cual la técnica del brocado aplicado caerá también en desuso.

### **La imitación de los textiles**

La técnica decorativa del brocado aplicado permitió reproducir los repertorios ornamentales de las telas de importación en los que se inspiraban los patrones de los pintores, los cuales, a su vez veremos repetidos hasta la saciedad en otras técnicas pictóricas coetáneas de estofado y pastillage o en otros campos artísticos tales como en la confección de tapices. Sin embargo, la intención de obtener una copia fiel de estas telas, se logra plenamente con la técnica del brocado aplicado, al plasmar la textura y relieve de sus tramas y el color de los hilos de seda y metal.

A lo largo del XVI el uso de estos tejidos de lujo se restringía para vestimentas de reyes, condestables y alta jerarquía eclesiástica. No obstante, el desarrollo de una clase social adinerada (mercaderes, oficiales reales, etc.) popularizó en cierto modo su adquisición junto a otros ricos tejidos, como damascos y terciopelos, importándose generalmente de Italia y particularmente de Florencia. Y a pesar de que en los siglos XV y XVI diversas ordenanzas suntuarias prohibieron incluso el uso del brocado, éste fue uno de los tejidos más empleados en ambas centurias.

Los tejidos de brocado se emplearon no sólo en doseles y vestiduras (jubones, briales...) de los estamentos más adinerados, sino también en la confección de diversos accesorios (bolsas, chapines, bandas...), así como en la decoración de hogares (cubrecamas, cortinas, tapices...).

Los diseños de las telas de brocados eran idénticos al resto de los textiles de la época, reproduciéndose entonces en pintura y más concretamente en la decoración escultórica, donde cubrieron los fondos de encasamentos y hornacinas (para emular un palio o dosel) y en los ornatos de vestimentas u otras prendas, correspondientes en general a los individuos de mayor rango social o en función de la advocación religiosa, pudiendo combinarse con otras técnicas en relieve como el pastillage o pictóricas como el estofado. E igual que los tejidos brocados, las placas de brocado aplicado se adornaban con la aplicación de finas capas transparentes de color.

En cuanto a los motivos ornamentales textiles que ese imitaron con esta técnica, existe un variado repertorio compuesto por muestras epigráficas, naturales (sobre todo vegetales) y geométricas. A su vez los diseños pueden complicarse con composiciones muy elaboradas, con figuras de contornos caprichosos que se conectan entres sí con sinuosas cintas o fajas



Figura 2: Detalle de un motivo textil (piña). Tapiz: “El cumplimiento de las profecías en el Nacimiento de Cristo”. H. 1.500. La Seo, Zaragoza. Foto: Carlos Jiménez Cuenca.

## Terminología

A continuación recogemos un breve glosario de términos que hemos empleado para la descripción de distintos aspectos y características inherentes a la técnica del brocado aplicado<sup>12</sup>.

*Brocado*: tejido de seda, donde se intercalan hilos de oro y plata, que pueden emplearse para recamar motivos briscados. Están documentados desde el año 1.412.

*Matriz, molde, plancha o taco*: Soporte rígido sobre el cual el grabador marcaba un dibujo inciso que era utilizado para la estampación en relieve de la lámina de estaño. Según nuestras propias experiencias consideramos que las matrices podrían haberse realizado en maderas duras.

*Placa de brocado aplicado*: cada una de las láminas de estaño impresas en relieve.

*Brocado aplicado simple o aislado*: placas de estaño impresas que constituyen motivos decorativos aislados, cuya forma posee un contorno similar al ornato que alberga.

*Brocado aplicado yuxtapuesto o seriado*: cada una de las placas de brocado, por lo general de forma rectangular, que se yuxtaponen sobre una superficie formando una serie de repetición continua.

*Muestra, patrón, plantilla o boceto*: parte integrante de un dibujo o repertorio ornamental que se emplea para la obtención de brocados aplicados aislados o yuxtapuestos. La plantilla se obtiene al adaptar el dibujo del motivo decorativo seleccionado al espacio que se desea decorar.

*Módulo:* dibujo obtenido a partir del relieve que reproduce cada lámina de estaño de brocado aplicado yuxtapuesto de una serie.

*Trama:* conjunto de líneas incisas y paralelas por cm. que se emplean para rellenar, sombrear o resaltar una serie de campos del dibujo, produciendo diferentes matices en el mismo. Su disposición puede ser curva o recta, horizontal, vertical o inclinada, y a la vez en un único sentido o doble (trama reticulada).

### **Estudio del dibujo**

Para poder abordar el estudio de los brocados aplicados presentes en una obra de arte, consideramos una premisa fundamental la extracción de los calcos de las diferentes muestras, los cuales nos permitirán obtener los dibujos o módulos, que en definitiva reproducen las plantillas utilizadas en la realización de las matrices.

A partir del análisis de estos dibujos apreciamos como la técnica de ejecución es compleja y se va complicando en la medida en la que el artista pretende obtener más calidad y efectos en sus diseños.

Centrándonos en una serie de placas de brocados aplicados yuxtapuestos de la Comunidad de Aragón, comprobamos que la mayoría de los diseños tiene por base para su concepción un sistema de ejes de simetría a partir del cual el modelo se abate hacia los lados. Adosando entonces unas placas a otras en la vertical y horizontal, se consigue “tapizar” la superficie a decorar (como el fondo de un encasamento o los ropajes de un personaje), produciéndose incluso en algunos casos un solapamiento entre las láminas de metal, hecho que distorsiona puntualmente la continuidad del dibujo.

Es frecuente que cada lámina de estaño posea un dibujo completo con un motivo central que denominamos dibujo principal, mientras que en las intersecciones de los ángulos se configuran otros motivos ornamentales, de forma que en la conexión de los ángulos de cada cuatro placas se

obtiene lo que denominamos dibujo secundario. Sin embargo, existen otros casos en los que el módulo de la placa de brocado sólo posee una sección del dibujo de referencia de la plantilla, de manera que la totalidad de dibujo se contempla en el momento en el que las placas se unen entre sí tapizando un fondo.

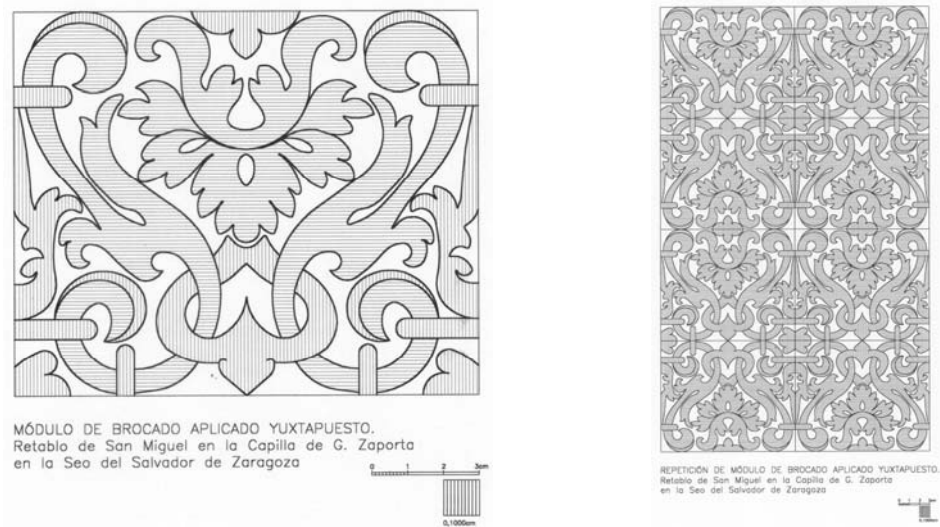


Figura 2: Módulo de brocado aplicado yuxtapuesto y repetición seriada del mismo. Retablo de San Miguel en la Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1.570-75). Dibujos: Carlos Jiménez Cuenca.

Las láminas de estaño yuxtapuestas son de forma rectangular y presentan variadas medidas. Mientras que placas cuyas dimensiones de 13 X 17 cm., 9 X 11 cm. y 11 X 13 cm. correspondientes a algunos ejemplos, se consideran normales, otras presentes por ejemplo en el Retablo Mayor de la Catedral de Toledo (1.500-1.504) llegan a ser de gran tamaño con unas medidas de 29 X 14 cm., dimensiones que exigían una depurada técnica en el proceso de laminación del estaño.

Nuestra investigación, centrada en el estudio de diferentes dibujos<sup>13</sup>, así como nuestras experiencias prácticas llevadas a cabo al fabricar una placa de brocado desde la ejecución misma de la matriz, nos permiten afirmar que, tras el pasado del dibujo al material utilizado para la matriz, se marcaría en principio el contorno del motivo seleccionado, procediendo seguidamente a rayar con líneas incisivas paralelas de menor grosor, los

distintos planos de la composición, pudiendo rayar el dibujo por completo o reservar zonas residuales lisas entre los distintos campos de tramas.

Además, con el estudio de los dibujos ahondamos detenidamente en los detalles más precisos que el autor empleó al concebir sus plantillas. De este modo podemos considerar que el artista, para manejar y diferenciar los distintos planos de composición o texturas del modelo, se sirvió de varios recursos en la realización de las tramas rayadas:

*Cambios en la dirección de las tramas.* Los rayados paralelos pueden desarrollarse vertical, horizontal o diagonalmente.

*Cambios en la forma de las tramas.* Estas podían ser líneas rectas u onduladas.

*Doblado de tramas,* formado una retícula romboidal o cuadriculada. Este sistema pudo emplearse por ejemplo, para resaltar motivos en realce.

*Aumento o disminución del número de líneas del rayado por cm.* El rayado se describe por el número de líneas paralelas por centímetro, el cual oscila como media entre 8 a 13, con algunos ejemplos excepcionales y muy sofisticados en los que se alcanzan incluso 16 líneas/cm. Por tanto, variando la anchura de la trama se obtiene otra calidad en el dibujo, o sea más intensidad. Este recurso permite al artista jugar con distintos tonos, quizá correspondientes a los colores de los motivos textiles que copia o al empleo de hilos más finos en su confección.

*Motivos ornamentales lisos.* Puntualmente se reservan pequeños motivos decorativos con el contorno inciso, pero carentes de rayado interno.

No es de extrañar que los artistas recurriesen a estos recursos, ya que idénticos procedimientos se empleaban en la obtención de grabados e incluso en la confección de textiles brocados, donde los diseños se decoraban con intensos colores a la vez que sus contornos se definían con gruesas puntadas.

Todas estas diferencias detectadas en la composición de los dibujos se comprenden perfectamente desde la perspectiva de la psicología de la Gestalt o Leyes de la percepción.



## Psicología de Gestalt o Leyes de percepción

La teoría de la **Psicología de la Forma**<sup>14</sup> nos ayuda a comprender cómo procedemos en la configuración de los objetos a partir de nuestras respuestas perceptivas de las cosas. Según las Leyes de la percepción, lo más inmediato que hacemos cuando percibimos es segregar lo que es figura de lo que es fondo, es decir, estamos aplicando entonces la denominada *Ley de Figura-Fondo*, a través de la cual, como ocurre cuando observamos el dibujo de un brocado aplicado, percibimos una forma que destaca sobre un fondo que queda en otro plano. Los dibujos forman composiciones equilibradas y la relación entre figura-fondo permite dilucidar los diferentes planos de composición o de profundidad de los distintos motivos, que a su vez se conectan entre sí.

Podríamos por tanto concluir que la ejecución de un brocado aplicado se ciñe en su concepción a las leyes de la imagen:

1. *Ley de la Artificialidad*: las imágenes creadas por el ser humano son artificiales, son imágenes no reales pero que podemos experimentar como auténticas. De forma que al observar una placa de brocado aplicado estamos experimentando una pretensión de realidad basada en la imitación de los motivos textiles del momento y la textura y calidad de los mismos.
2. *Ley de Estructuración*: las imágenes tienen un esqueleto estructural que soporta los elementos básicos que expresan la naturaleza visual.
3. *Ley de Contraste*: la imagen se organiza oponiendo varios elementos.

Estas leyes se reflejan en los diseños de los brocados, donde la morfología visual de los motivos decorativos se determina primero por el contorno de los dibujos (más ancha que la del rayado interno) que destaca una figura o forma concreta; segundo, por el rayado de las distintas tramas utilizadas y tercero, por la disposición de los diferentes motivos dentro de un mismo dibujo.



## Notas

---

<sup>1</sup>El ordenamiento gremial de los talleres de pintura y escultura en Aragón en el siglo XVI ha sido ampliamente analizado por CRIADO MAINAR, J., 1.992, pp. 5-26., y 1.996, pp. 18-58

<sup>2</sup>La ornamentación del pan metálico en GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E., 1997, pp. 175-184.

<sup>3</sup>Ibidem, pp. 40-41.

<sup>4</sup>Ibidem, pp. 177.

<sup>5</sup>Sobre las distintas acepciones y usos del brocado consúltese MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., 1989, pp. 257-267.

<sup>6</sup>La investigación sobre el proceso de fabricación de una placa impresa de brocado aplicado en CANTOS MARTÍNEZ, O., 2.003, pp.124-130.

<sup>7</sup>La restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sallent de Gállego en COARASA BARBEY, J., y ROBERTO AMIEVA, C., 2.000, pp. 643-648.

<sup>8</sup>Un estudio general de la técnica del brocado aplicado en GONZÁLES LÓPEZ, M. J., 2000, pp.67-77.

<sup>9</sup>CENNINI, C., 1968, pp. 76-78 y p. 95.

<sup>10</sup>MARTIARENA, X., et al., 1991, pp. 64-71.

<sup>11</sup>Sobre la historia del grabado en España, véase GALLEGO GALLEGO, A., 1979, pp. 17-100.

<sup>12</sup>La terminología de distintos términos relacionados con la técnica del brocado aplicado en CANTOS MARTÍNEZ, O., 2004, pp. 431-432.

<sup>13</sup>El análisis de diferentes aspectos relacionados con los dibujos de brocados aplicados en CANTOS MARTÍNEZ, O., 2004, pp. 434-460.

<sup>14</sup>Las leyes de la imagen se han tomado de las transcripciones de la obra de CHORDA en [http:// www.xtec.es/~fchorda/fha/t4/htm/gestalt.htm](http://www.xtec.es/~fchorda/fha/t4/htm/gestalt.htm)

## Bibliografía

CANTOS MARITÍNEZ, O., (2003): "Restauración del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros. Estudio de los brocados aplicados". *Revista nº 2 del Instituto del Patrimonio Histórico Español: Bienes Culturales. Retablos*. Madrid..

CANTOS MARTÍNEZ, O., (2004): "La técnica ornamental del brocado aplicado. Génesis y estudio comparativo". *Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología "Sautuola"*, nº X,. Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander.

CENNINI, C., (1968): "Tratado de la Pintura. El Libro del Arte por Cennino Cennini". Trad. F. Pérez-Dolz. *Manuales Meseguer*. Barcelona.

COARASA BARBEY, J., y ROBERTO AMIEVA, C., (2000): "Estudio y restauración del retablo renacentista de la iglesia parroquial de Sallent de Gállego, Huesca". *XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Lleida.

CRIADO MAINAR, J., (1992): "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, L. Zaragoza.

CRIADO MAINAR, J., (1996): "Las Artes Plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580. Centro de Estudios Turiasonenses. Institución "Fernando el Católico". Tarazona.

GALLEGO GALLEGU, A., (1979): "Historia del grabado en España". Ediciones Cátedra. Madrid.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E., (1997): "Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración". Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J., (2000): "Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Año VII, nº 31*. Sevilla.

<http://www.xtec.es/~fchorda/fha/t4/htm/gestalt.htm>.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., (1989): "Los nombres de tejidos en castellano medieval". Universidad de Granada. Granada.

MARTIARENA, X., BARRIO, M., BERASAIN, I. Y OKARANZA, R., (1.991): "Restauración del Retablo Renacentista del Monasterio de Bidaurreta de Oñate", *Retablo Renacentista de Bidaurreta. Restauración*. Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián.