

EL TERNO CONMEMORATIVO DEL CONVENTO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA DE VALLADOLID¹

THE CONMEMORATIVE VESTMENT TO THE SAINT JOAQUIN AND SAINT ANA CONVENT IN VALLADOLID

JESÚS AGUILAR DÍAZ
Universidad de Sevilla

A Hella Aguilera y Virginia Bellido.

En el presente artículo damos a conocer el terno litúrgico que las religiosas cistercienses del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid realizaron en 1787, para conmemorar la inauguración de su monasterio, diseñado por el arquitecto Francisco de Sabatini.

Palabras clave: Convento de San Joaquín y Santa Ana. Valladolid. Terno. Bordados.

In the present article we announce the liturgical vestment that the religious Cistercians of the Saint Joaquín and Saint Ana convent in Valladolid made in 1787, to commemorate the inauguration of their monastery, designed by the architect Francisco de Sabatini.

Keywords: San Joaquín and Santa Ana monastery. Valladolid. Vestment. Embroideries.

Los inicios del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid debemos situarlos en la localidad de Perales (Palencia), donde existió una fundación monástica de la regla de San Benito que dependía del de Santa María la Real de las Huelgas. La consagración del mismo tuvo lugar en 1281, en la que intervinieron los Obispos de Burgos, León, Palencia y Calahorra. También estuvieron presentes en el acto sus fundadores: don Nuño de Lara, conde de Carrión, y su esposa Catalina, hija de los reyes don Alfonso y doña Sancha. La confirmación de esto último queda recogido en un documento existente en el Archivo de Simancas: “es de Patronato R¹ desde el año de 1271 en él dotaron el Conde de Carrión y su mujer q^e hera hija de la s^a Reyna d^a Sancha.

1 Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las religiosas del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, en especial a Sor Erundina Voces Sierra, por el inmerecido y gratificante recibimiento que me dispensaron en su santa casa y por las facilidades que me han dado para estudiar los tejidos de su rica colección. Asimismo quiero hacer extensivo este agradecimiento a don Jesús Antonio del Río Santana por su disponibilidad, atención y ayuda en la realización del presente trabajo.

el s^{or} dⁿ Sancho el cuarto de Castilla aumentó la dotación y confirmó el Privilegio”.² Con licencia del papa Inocencio se estableció el monasterio en esta localidad de la vega del Carrión, siendo la primera abadesa la hija de sus benefactores, doña Mencía. Gracias a ella, por su relación personal y familiar con la corona de Castilla, disfrutó el cenobio de la protección real.³

El último cuarto del siglo XVI fue muy importante para el devenir de esta institución. En 1594 se llevó a cabo en este primitivo convento una reforma o “recolección”.⁴ Felipe II medió para que el papa Clemente VIII diera conformidad a esta renovación. Sor Catalina de la Santísima Trinidad, considerada la fundadora de la Recolectión y primera abadesa de ella, fue la encargada de llevarla a cabo.⁵ Entre tanto, don Francisco Reynoso, abad de Husillos, con el poder de la Abadesa de las Huelgas doña Juana de Ayala, la autorización de la abadesa de la comunidad y el consentimiento de las monjas, trabajaba para que el convento de Perales se reubicase en una ciudad o villa grande, donde la comunidad tuviese la asistencia y dirección de ministros espirituales adecuados.⁶

Por tanto, los comienzos de la Orden en la capital castellana comienzan con la adquisición de una casa propiedad del Regidor de la villa Antonio Salazar, ubicada en el distrito de la parroquia de San Lorenzo y próxima al convento de los padres trinitarios calzados.⁷ El coste del inmueble ascendió a diez mil ducados, que fueron tomados a censo por carecer el monasterio de efectos para sufragar esa cantidad.⁸ A dicho establecimiento se opuso el convento de la Santísima Trinidad. A pesar de todo,

2 Archivo General de Simancas (AGS). Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 955. Cif. FERNÁNDEZ, Juan José: *El Monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid. Obra de Francisco Sabatini*. Valladolid, 1996, p. 135.

3 ALCOCER, M: “El Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana”, en *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Valladolid*, n^o 3. Valladolid, 1925, p. 10. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Valladolid, 1987, p. 7. FERNÁNDEZ, Juan José: *El Monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid. Obra de Francisco Sabatini*. Op. cit., p. 135.

4 Recolectión: En algunas religiones, observancia más estrecha de la regla que la que comúnmente se guarda.

5 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Op. cit., p. 7.

6 YÁÑEZ NEIRA, María Damián: “El Monasterio cisterciense de Perales, cuna de la Recolectión”, en Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses (P.I.T.T.M). Palencia, 1988, p. 407.

7 Antonio Salazar al fallecer dejó una dotación de 1.250 ducados para el monasterio, fundó una capellanía y fue enterrado en el coro del mismo.

8 YÁÑEZ NEIRA, María Damián: “El Monasterio cisterciense de Perales, cuna de la Recolectión”, Op. cit., p. 407.

el 18 de diciembre de 1595, se establecieron en la nueva sede.⁹ Y, el 8 de junio del año siguiente, se reservaba el Santísimo Sacramento en la iglesia recién concluida.¹⁰

En la segunda mitad del siglo XVIII el convento se encontraba en un deficiente estado de conservación. Razón por la que la Comunidad comienza a planificar la reedificación del inmueble. Las primeras noticias que se tienen al respecto datan de 1777.¹¹ Para ello la Comunidad pidió ayuda a la Corona, utilizando la circunstancia del origen real del monasterio de Perales. Por consiguiente, Carlos III se hizo cargo de toda la reedificación y para ello encargó los planos al arquitecto real don Francisco Sabatini.¹² La primera piedra se colocó el 11 de febrero de 1781, interviniendo en la ceremonia don Antonio Joaquín de Soria, obispo de la ciudad.¹³ Mientras se ultimaba el edificio las religiosas residieron de forma provisional en el palacio de la Marquesa de

9 Ibidem.

10 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Op. cit., p. 10.

11 En una solicitud de la Comunidad de Religiosas se describe el lamentable estado del monasterio: “la fábrica material del monasterio, a causa de muchos años que tiene de antigüedad, se halla amenazando una proxima ruina: Que en el mes de Marzo prox^o pasado hizo un movimiento general por los cuatro angulos, y creyeron que se iba a tierra sepultando a sus ruinas a las religiosas: se apuntaló todo el edificio por pronto remedio, pero los Maestros Arquitectos dicen, que este no es suficiente a evitar el eminente riesgo que está amenazando de modo que en tan triste situaz^{on} claman las religiosas por una providencia que asegure sus vidas, y establecimiento Monastico”. FERNÁNDEZ, Juan José: *El Monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid. Obra de Francisco Sabatini*. Op. cit., p. 138.

12 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Op. cit., p. 11.

13 MARTÍ y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1992, p. 474. El secretario del Arzobispado, Manuel García Zahonero, describe el acontecimiento de la siguiente forma: “...En la ciudad de Valladolid a once dias del dho mes de febrero de 1781, ya a cosa de las tres de la tarde, el Ilmo. Sr. Dn. Antonio Joaquín de Soria, obispo de esta ciudad y obispado de Valladolid, acompañado de Manuel del Pino, canónigo de la Sta. Iglesia Catedral, y de Miguel Lorenzo Pedrosco canónigo penitenciario de la misma Sta. Iglesia, y de mi el infraescrito Sr. Secretario de Camara, se constituyó en el sitio donde se ha de construir la nueva Iglesia y Convento pra la Religiosas de Sta. Ana del Orden de Sn. Bernardo... con las correspondientes ceremonias, según lo prevenido en el ceremonial de obispos, bendijo la sal y el agua y la piedra que había de servir para el primer fundamento de la Iglesia, que era una pieza labrada de cosa de media vara en cuadrado en cuyas cinco caras tenia grabadas cinco cruces como esta y en su circunferencia una subcripción que decía: Super hanc petram edificabo eclesiam team. Concluido este acto se bajo a presencia de ...y del innumerable concurso, que concurrió a su celebración, la citada Piedra al extremo de un foso, o zanja, que tenía de profundidad unas siete varas, y colocada como primera Piedra basa de la obra que se había de construir”. FERNÁNDEZ, Juan José: *El Monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid. Obra de Francisco Sabatini*. Op. cit., p. 170.

Camarasa, lo que les acarreó un sin fin de incomodidades.¹⁴ Tras algunas circunstancias que retrasaron la obra, el 18 de septiembre de 1787, la Comunidad se estableció en el nuevo monasterio. El 1 de octubre del mismo año tuvo lugar la inauguración del cenobio, en el que participaron todas las personalidades de la ciudad. El edificio actual es una obra neoclásica, en la que destaca la austeridad de su fachada. La iglesia es de planta ovalada y se cubre con cúpula con linterna.¹⁵

Aunque no hayamos hecho referencia a ello anteriormente, en la reconstrucción del edificio jugó un papel importante doña María Teresa Coloma, marquesa de Canales, viuda del Mariscal de Campo don Eugenio Thomas, conde de Boucoben. Dicha señora profesó en el convento en el año 1718, tras la muerte de su esposo, cuando contaba 28 años de edad. Era hija de don Francisco Manuel de Coloma, marqués de Canales, y de doña Dorotea Maximiliana Telly. Su nombre de coro fue el de Sor María Teresa de Jesús. Al ser heredera de los bienes de su padre y esposo, éstos incrementaron el patrimonio de la Comunidad.¹⁶ Entre ellos dejó al monasterio en herencia varios créditos, dos millones dieciocho mil quinientos cuarenta y seis reales y veintiséis maravedíes de vellón, para que se utilizaran en la reedificación del monasterio y el pago de sus atrasos. Un documento existente en el archivo conventual recoge la siguiente descripción de la benefactora: “El 11 de diciembre del año 1754 falleció la M Sor M^a Teresa de Jesús quién por su virtud y humildad sacó Breve del Santo Pontífice para no tener empleo honorífico en la Religión. Siempre apeteció el retiro habiendo sido Señora Ilustre y Marquesa de Canales, era para su trato como la más pobre. Está enterrada en el Coro, arrimado a la comulgatoria al lado de Ntra. Sra. Abadesa y junto a la tribuna”.¹⁷

Dentro de la gran colección de bordados que atesora el convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid se debe destacar un terno realizado por las propias madres cistercienses para la inauguración del nuevo convento. En la elaboración de estos ornamentos litúrgicos las religiosas emplearon, según tradición oral, trece años, culminando la obra en 1787. El conjunto está formado por dos dalmáticas, una casulla, un paño de púlpito, un cubrecáliz, una bolsa de corporales y dos paños de ambón. Ni que decir tiene que, además de la calidad técnica y artística de las mismas, en todas ellas sobresale su excelente estado de conservación debido al cuidado y esmero de las religiosas.

14 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Op. cit., p. 12.

15 FERNÁNDEZ, Juan José: *El Monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid. Obra de Francisco Sabatini*. Op. cit. V.V.A.A: *El Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid y su Museo*. Caja España. Valladolid, 2000.

16 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios). Op. cit., pp. 10-11.

17 Archivo Convento San Joaquín y Santa Ana (ACSJSA). Legajo de la Orden., s.f.

MATERIALES Y TÉCNICAS

En este sentido habría que comenzar por los tejidos que actúan como soporte de los bordados. Dichos tejidos son básicos en nuestro campo de investigación, ya que van a dar forma a la prenda, y serán el fondo sobre el que se desarrolle toda la ornamentación preceptiva. Según la especialista García Colorado, el tejido es “*el entrelazamiento flexible de dos órdenes de hilos perpendiculares entre sí. Los hilos colocados en sentido vertical reciben el nombre de urdimbres, y tienen, por tanto, la longitud de la pieza. Trama se llama al hilo que cruza los hilos de la urdimbre, extendiéndose en sentido horizontal de una a otra orilla. Los cruces de la trama con la urdimbre se llaman ligamentos*”¹⁸.

Las piezas que componen nuestro terno han sido realizadas utilizando como tejido base el raso o satén, de seda, blanco. Este es un tejido lustroso y brillante, con más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo, usándose de forma común en el bordado de cenefas¹⁹. Los tejidos de seda, ya se cultivaban y tejían en la España musulmana a partir del siglo VII, siendo la cabeza principal de esta producción la ciudad de Almería desde época califal, y difundiéndose y popularizándose por Italia y Francia a partir del pleno medievo.²⁰ Es una suerte que hayan llegado hasta nosotros los tejidos originales porque, a causa de su deterioro por el paso del tiempo o por otra causa concreta, es frecuente la sustitución de los mismos por otros de fabricación reciente. Todo ello en pos de mantener la propia funcionalidad y decoro de estos ornamentos litúrgicos²¹.

Asimismo, otro elemento fundamental en el arte del bordado es el hilo, el cual es pasado a través del soporte con la aguja, formando las decoraciones de cada estilo en su momento y que pueden ser de dos tipos básicos: los hilos metálicos y los de sedas de colores. Estos últimos son utilizados, sobre todo, para dar un mayor realismo en las escenas figurativas.

Con respecto al hilo metálico, debe advertirse que bajo esta denominación entra el dorado y el plateado, siendo a su vez diferente según la propia composición material del metal empleado. Es decir, se viene atribuyendo la nominación de hilo de oro al hilo que utiliza oro fino y puro convertido en fina hebra, que es quizás el que menos se emplea en el bordado artístico por su alto coste económico, y al hilo de plata sobredorada, que por su aspecto cumple la misma función de reproducir la superficie áurea.

Realmente, además de ser más asequible, la plata sobredorada se adapta muy bien a esta función ya que es un material dúctil y maleable. Como es natural, este material puede dejarse en su color, sin sobredorar, debiéndose entonces hablar de hilo de plata

18 GARCÍA COLORADO, C.: *Bordados y bordadores de Toledo (siglos XVI-XX)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, p. 36.

19 CASTANY SALDRIGAS, F.: *Diccionario de tejidos*. Op. cit., ps. 341-343 y 370-371.

20 ALFAU de SOLALINDE, J.: *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*. Madrid-México, Real Academia Española e Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A.C., 1981, p. 19.

21 EISMAN LASAGA, C. *El Arte del Bordado en Granada*. Op.cit., p. 33.

fina o entrefina. En épocas de carestía o, en muchas ocasiones en la actualidad ante el elevado coste de estos metales, se va a utilizar lo que se viene a llamar *oro y plata falsas*, aleaciones metálicas que los imitan y cuyo resultado viene a ser, en un primer momento, bastante similar.

El hilo de seda está compuesto por varias hebras, muy finas y flexibles, producidas por el gusano de la misma especie. Se deben reseñar la utilización de las denominadas como sedas matizadas, torcidas y de encarnaciones.²² Los diferentes colores que luego van a componer las ricas decoraciones, son el resultado del teñido que se les realiza desde los inicios de su empleo y utilización en China, allá por el siglo III d. C.

Además de los hilos, existen otros materiales que, desde el alto medievo, fueron susceptibles de emplearse en el arte del bordado, generando así una mayor riqueza y cromatismo. Nos referimos al engarce de piedras preciosas y semipreciosas, perlas cultivadas y de bisutería, corales, camafeos, esmaltes, cuentas de vidrio o mostacillas, espejuelos o talcos, lentejuelas y plata. Estas últimas, que aparecen en el bordado español durante el siglo XV, alcanzan su máximo apogeo en el Setecientos; son pequeñas piezas circulares de metal brillante con un orificio central para dejar pasar el hilo; las hay de oro y plata, unas veces en su color, y otras teñidas con lacas o barnices que permiten traspasar el brillo metálico

Entre los puntos utilizados con los hilos metálicos, en el terno que nos ocupa, hay que destacar la hojilla ya sea tendida o rizada, el torzal o el canutillo rizado y sobre todo el setillo y empedrado. En cuanto al hilo de seda el más importante de los puntos es el llamado *punto de matiz*. Consiste en cubrir la superficie que se ha de bordar con pequeñas puntadas de seda de un mismo tono o de diferentes tonos de color. La pericia del artífice le permite hundir la aguja en diferentes direcciones, para poder plasmar con naturalismo cualidades tan difíciles como la redondez de las mejillas de las figuras. En la documentación sevillana este punto, se denomina *seda de matices, matices, bordado de sedas, o punto de sedas*.

Por otro lado, se llama a este punto *encarnación* cuando se emplea para bordar manos y rostros; y *peleteado*, cuando se cubre con él la superficie destinada a plasmar los cabellos o toda una imagen o superficie con puntadas del mismo color.²³ En esta ocasión se ha suprimido los puntos de encarnación y peleteado ya que tanto los rostros y manos se han pintado directamente sobre el tejido. Desde mediados del siglo XVIII se va sustituyendo progresivamente por representaciones pictóricas. Varias razones podrían explicar la sustitución de estas labores de bordado por la pintura. En primer lugar, la técnica pictórica pudo resultar más barata que el bordado para decorar ciertas piezas. Por otro lado, dado el auge que en esta época había alcanzado el bordado de formas vegetales, es muy probable que los bordadores perdieran su maestría para trazar ciertos motivos con el hilo y la aguja. Muy elocuentes resultan las palabras de

22 RODA PEÑA, José: “Soportes, técnica y materiales en el bordado sevillano”, en *Sevilla. Aguja y Oro. Arte y Esplendor del Bordado*. Sevilla, 2005, p. 63.

23 TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*. Op. cit., p.10.

Antonio Floriano, quien compara el efecto conseguido con las sedas matizadas al de la pintura:

“...las sedas van marcando las escalas cromáticas, las luces y las sombras, con la misma perfección que se conseguiría mezclando sus colores en una paleta antes de aplicarlos sobre el fondo”.²⁴

En este sentido, las dimensiones de las puntadas del punto de matiz que rellenaba flores, ramas o frutos, no resultaban apropiadas para bordar detalles minuciosos. Y, además, no eran adecuadas para las formas anatómicas de las figuras de santos, que todavía en algunas piezas, particularmente en paños y estandartes, representaban la advocación de las instituciones que lo pagaban. Por ello, a partir de estas fechas, y sobre todo ya en el siglo XIX, se hicieron piezas mixtas, en las cuales el rostro, manos y pies de las imágenes estaban pintados, mientras que el resto de los elementos se bordaban. Esto último ocurre en las escenas que decoran las piezas que analizamos.

DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

Comenzaremos analizando las prendas que se exponen en uno de los salones de la planta alta del museo conventual. En él nos encontramos en primer lugar con una casulla dedicada a las Virtudes Teologales y Cardinales (1,20 x 0,68 m) (Figura 1). La casulla es el ornamento más característico del sacerdote. En sus orígenes esta prenda era un manto circular con un agujero en la parte superior por el que se introducía la cabeza y con una importante longitud, ya que llegaba casi a los pies. Se denominaba además *paenula* o *planeta* y era considerada noble o vulgar dependiendo de la calidad del tejido con el que hubiera sido realizada. Como se confeccionaba con varios trozos de tela, en ocasiones aparecían costuras a lo largo de su amplitud, en la zona del pecho y la espalda. Estas costuras se ocultan y decoran mediante el añadido de una franja de color que dio origen a la cenefa, también llamada *fres*.²⁵ Hasta el siglo VII no será usada como ornamento sagrado. Desde entonces el vestido evoluciona de forma considerable. En origen poseía dos grandes aberturas para sacar los brazos. Alrededor del siglo X se disminuye su campo y a partir del 1300, aproximadamente, se acortó por los costados. Por consiguiente, la forma acampanada de un principio se modifica al ser recortada por los lados y dio lugar al perfil de guitarra posterior.²⁶ San Isidoro, en sus *Etimologías*, pone en relación el término casulla con cogulla, por su parecido con

24 FLORIANO CUMBREÑO, A.: *El bordado*. Barcelona, 1942, p. 152.

25 ARAGÓN, A.: *Nociones de indumentaria sacra*. Op. cit., p. 42. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 265.

26 GUDIOL y CUNILL, J.: *L'Indumentaria litúrgica : resúm arqueològich*. Op. cit., p. 21. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., pp. 265-266.

el hábito monacal. La parte decorativa más destacada de esta prenda es la cenefa, faja ornamentada que como ya hemos dicho ocupa la parte central.²⁷

La casulla que nos ocupa tiene todo el tejido ornamentado con tallos y flores bordados con hilos de oro y seda. Tanto en la parte delantera como trasera, como es norma, aparece una cenefa delimitada por retorchas doradas. Dentro de esta última se insertan, en el anverso, las figuras de las Virtudes Teologales dentro de unas estructuras más o menos circulares compuestas por rocallas decadentes. En la zona superior sobresale la personificación de la Fé. Ha sido representada como una mujer vestida con túnica y velo y con los ojos vendados. Asimismo porta un libro, una cruz y un cáliz con la Sagrada Forma. La cruz y el cáliz son los extremos de la fe cristiana: uno simboliza a Cristo crucificado y el otro al sacramento del altar. Debajo de ella se encuentra la Esperanza. Otra figura femenina la representa. En esta ocasión la figura está muy deteriorada y gran parte del rostro se ha perdido. La Esperanza es representada por una figura femenina con un ancla en una mano y en la otra porta una hierbecilla que aprieta contra el pecho. Esta relación marina tiene sus orígenes en un manuscrito francés del siglo XV, donde un navío aparece como símbolo de la esperanza, colocado en la cabeza de una figura femenina que, en algunos casos, como en Amiens, lleva un ancla. El ancla es símbolo de la salvación por sus cualidades de firmeza y solidez. La hierba se llama trifolio y es la primera que nace cuando se siembra el grano. Viste túnica verde, color propio de los campos que prometen abundantes cosechas. Esta simbología conecta perfectamente con la idiosincrasia de la mujer como generadora de vida. Por último, en la zona inferior, destaca la figura de la Caridad. Se representa como una matrona rodeada de niños. El amor de la madre, puro y desinteresado, sirve como ninguna otra representación para la plasmación de la virtud de la caridad que es paciente, benigna, no interesada.

En el reverso de esta prenda, en la misma cenefa, se disponen las cuatros Virtudes Cardinales. En primer lugar la Prudencia. Es guía de las demás virtudes, indicándoles su regla y medida. La Prudencia se identifica por sus atributos característicos, el espejo y la serpiente, pues ya dice el evangelista Mateo: Sed prudentes como serpientes... Justo debajo de ella encontramos a la personificación de la Justicia. La práctica de esta virtud establece que se ha de dar al prójimo lo que es debido, con equidad respecto a los individuos y al bien común. Sus atributos son los tradicionales de la espada y la balanza. A continuación una interesante representación de la Fortaleza. Se ha representado como una fémica de rotundo físico, vistiendo una airosa túnica que deja entrever gran parte de su marcada anatomía y luciendo un rico casco militar con plumaje policromo. La figura porta, como es habitual en dicha iconografía, una columna. La Fortaleza es una de las virtudes cardinales que consiste en vencer el temor y huir de la temeridad. Asegura la firmeza en las dificultades y la constancia en la búsqueda del bien. La última de estas Virtudes Cardinales es la Templanza. Es la virtud moral que modera la atracción de los placeres y procura el equilibrio en el

27 De SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, pp. 420-422.

uso de los bienes creados. Asegura el dominio de la voluntad sobre los instintos y mantiene los deseos en los límites de la honestidad. La Templanza se representa con dos jarras en actitud de verter agua de una a la otra.

En la misma sala donde se expone la prenda anterior también nos encontramos con una interesante dalmática (1,14 x 0,96 m) (Figura 2). Este es un ornamento diaconal que posiblemente los romanos tomaron de los dálmatas. Desde el siglo II se convirtió en un vestido solemne utilizado en la Edad Media por reyes y emperadores. Debido a su función honorífica, fue reservada en Roma al Sumo Pontífice. Posteriormente, en el siglo IV, el papa San Silvestre I decidió que fueran portadas por los sacerdotes en la celebración de la misa, bendiciones sagradas y otras ceremonias.²⁸

El vestido, como todas las piezas del conjunto, está ricamente aderezado con la consabida decoración vegetal realizada por medio de hilos de oro y sedas polícromas. Asimismo en las zonas de las bocamangas y de los faldones, perfectamente delimitadas al igual que los jabastros por medio de cintas de pasamanería dorada, se insertan cuatro representaciones figurativas de varios episodios del Antiguo Testamento. El faldón delantero se ha decorado con una escena donde se efigia a Salomón dentro de su templo orando. El monarca, vestido a la moda de la época en que fue realizado el bordado, se presenta de rodillas, en actitud de orar frente a la capilla mayor del recinto sagrado. La escena se completa con los mismos coloristas elementos decorativos que apreciamos en el resto de la tela. Salomón representa al rey sabio que encarna el ideal del soberano perfecto. Del mismo modo Salomón, como su hijo David, es plasmado como una prefiguración de Cristo. En la escena aparece frente al templo de Jerusalén que mandó a construir, convirtiendo en realidad el deseo de David de levantar una casa para el arca de la Alianza.²⁹

En el faldón trasero vemos representado el episodio de Caín y Abel ofreciendo sendos sacrificios a Dios (Figura 3). El primero de ellos simboliza la figura del agricultor sedentario, y Abel el pastor nómada. Según el Génesis ambos ofrecieron a Dios un sacrificio, de acuerdo con la propia actividad que desempeñaban: Caín una gavilla de trigo y Abel el mejor cordero de su rebaño. Dios aceptó la ofrenda del segundo y rechazó la de Caín.³⁰ Los dos personajes aparecen ataviados con pieles de animales junto a las citadas ofrendas. Mientras Abel se representa de rodillas y en actitud orante, Caín aparece enfurecido con una mano sobre la cabeza. La escena se completa con la figura del Creador que se sitúa en la parte superior del humo provocado por el sacrificio de Abel. Toda la escena se desarrolla en un paisaje repleto de rocas y un frondoso árbol.

Como ya hemos dicho las bocamangas de la prenda también están decoradas con figuraciones insertas en unas estructuras compuestas por medio de rocallas decadentes. En una de ellas se efigia el Sacrificio de Isaac (Figura 4). La escena está plasmada como habitualmente se hace en el arte cristiano. Sigue, por tanto, de forma fiel los

28 ARAGÓN, A.: *Nociones de indumentaria sacra*. Librería y Tipografía Católica Pontificia. Barcelona, 1926, p. 39.

29 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Milán, 2003, p. 241.

30 Génesis 4, 1-15.

textos del Génesis donde se dice que una vez que había crecido Isaac, el Señor quiso poner a prueba a Abraham y le dijo: “Toma a Isaac, tu único hijo, al que tanto amas, y vete a las tierras de Moriah. Una vez allá, ofrécelo en holocausto sobre el cerro que yo te señalaré”.³¹ La acción narra el momento en que Abraham, después de preparar el altar sobre la leña, atar a Isaac y ponerlo sobre él, se dispone a sacrificar a su hijo con el cuchillo. En este preciso instante aparece el ángel del Señor que lo detiene. Curiosamente a los pies de Abraham aparece un cordero enredado en un arbusto. Según los escritos, después de la intersección celestial, Abraham vio este animal, lo cogió y lo ofreció en sacrificio en lugar de su descendiente. Este episodio puede ser visto como una prefiguración de la Crucifixión de Jesucristo, enviado al sacrificio por su Padre.³² De todo el conjunto podemos destacar las vestiduras de Abraham. Este porta túnica, capa y casco con plumas doradas como si de un militar de la época se tratara.

La otra bocamanga se ha ornamentado con el suceso de David y Goliat (Figura 5). Según el Antiguo Testamento David, intervino en la batalla de Saúl contra los filisteos tras la proposición de un componente de este ejército de combatir con otro del bando contrario. El vencedor esclavizaría a sus antagonistas. La escena, desarrollada en un verde prado, narra el momento en el que el joven David ya ha golpeado al gigante Goliat con una honda y se dispone a cortarle la cabeza con la espada.³³ Es curioso como junto a David, en el suelo, aparece el pequeño artilugio con el que derrotó a su enemigo. Esta iconografía fue muy utilizada sobre todo en la pintura del siglo XVII. El episodio del triunfo fue interpretado como prefiguración de la entrada de Cristo en Jerusalén.³⁴ La prenda se completa con el consabido collarín, el cual está decorado por una vena compuesta por Figuras metálicas de colores rodeada de tallos y flores.

La última de las piezas del terno que se puede contemplar en este salón, junto a esculturas y pinturas de época moderna, es el paño de púlpito (1,06 x 2 m) (Figura 6). En su decoración destacan tres elementos: el vegetal, que aúna y divide el paño; la figurativa, que reproduce el Colegio Apostólico y a Jesucristo como Salvador del Mundo; y por último, la epigráfica con otros tantos capítulos del credo en la base de cada representación apostólica. La cenefa superior de la prenda queda ornamentada con un largo tallo vegetal del cual brotan hojas y flores policromas. En el centro, insertado en una estructura circular aparece la figura de Jesucristo sosteniendo la bola del mundo. La zona inferior del paño se subdivide en tres registros que se articulan por medio de otros tallos vegetales que conforman un entramado donde se incluyen hojas y pequeñas florecillas de colores y las figuras de los apóstoles. Estas últimas son, de izquierda a derecha y de arriba abajo con sus respectivas leyendas, las siguientes: Tadeo con lanza en mano, en la cartela dice: “QUE BAJÓ A LOS INFIERNOS Y AL TECER DÍA RESUCITÓ”. Le sigue Bartolomé, aunque no es seguro porque su atributo, el cuchillo, está poco definido, su cartela recoge: “EN EL ESPÍRITU SANTO”. El siguiente, Juan,

31 Génesis 22, 1-19.

32 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Op. cit. p. 96.

33 Samuel 17, 38-51.

34 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 221.

con túnica verde y manto rojo, sostiene el cáliz. En su leyenda se lee: “QUE PADECIÓ DEVAJO (sic) DEL PODER DE PONCIO PILATO FUE CRUCIFICADO MUERTO Y SEPULTADO”. San Pedro es el cuarto de estos personajes. El capítulo del credo que se le asigna es: CREO EN DIOS PADRE TODO PODEROSO CREADOR DEL CIELO Y DE LA TIERRA”. La cruz en aspa identifica al quinto apóstol San Andrés con la inscripción: “EN JESUCRISTO SU ÚNICO HIJO Y SEÑOR NUESTRO”. A continuación Felipe que porta como símbolo una cruz latina. Debajo de él se puede leer: “QUE VENDRÁ ALLÍ A JUZGAR A LOS VIVOS Y A LOS MUERTOS”. El sexto es Santiago, con el bastón y bordón. En el rótulo se recoge “QUE FUE CONCEBIDO POR EL ESPTU. STO. Y NACIO DE SANTA MARÍA VIRGEN”. El último personaje de esta primera fila es Tomás. El santo exhibe la escuadra en su mano derecha. A él le corresponde el texto: “LA SANTA IGLESIA CATÓLICA Y LA COMUNIÓN DE LOS SANTOS”. El registro inferior comienza con San Pablo que porta la espada. Su leyenda dice: “QUE SUBIÓ A LOS CIELOS Y ESTÁ SENTADO A LA DIESTRA DE DIOS PAD(re) TODO POD(eroso)”. El décimo de estos apóstoles es fácilmente identificable por el atributo que porta. La sierra que nos muestra en su mano derecha nos sirve para reconocer a Simón. Le corresponde la siguiente parte del credo: LA REMISIÓN DE LOS PECADOS”. Gracias a la especie de vara o pequeña columna de largo fuste podemos reconocer al siguiente como a Santiago el Menor. Su credo reza así: “LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE”. Y el último representado es San Mateo, con el hacha y la leyenda: “LA VIDA PERDURABLE AMEN”.

También en la planta superior del museo conventual, concretamente en un espacio donde originariamente estuvieron ubicadas las celdas de las religiosas, se expone parte de la rica colección de ropas de culto que posee la Comunidad.³⁵ De esta forma se pueden mostrar al visitante importantes obras de arte.³⁶ Entre los vestidos que se muestran nos encontramos con otra dalmática del terno que estudiamos (1,14 x 0,96 m) (Figura 7). Este tipo de prenda experimentó una evolución por iniciativa de Benedicto V (Siglo X) y Clemente VII (Siglo XVI). Al principio era confeccionada con lino blanco y más tarde con ricos tejidos de seda. En esos primeros momentos se trataba de un vestido estrecho y un tanto incómodo. Por esto se decidió abrirlo en la zona inferior y por todo el costado para, de esta forma, agilizar el movimiento de las piernas. Estas aberturas se fueron ampliando por toda la costura hasta los puños. Posteriormente se le fue incorporando vivos de color a lo largo de toda la pieza, que recibían el nombre de *clavi*. También se le añadieron recuadros de distinto tono, llamados *calliculae* en el pecho, espalda, puños y rodillas. Los *clavi* dieron lugar a los *jabastrós* que eran unas tiras a modo de tirante que recorren tanto la parte delantera como posterior de la prenda. Por su parte, los *calliculae* fueron el precedente de los *faldones* o recuadros que aparecen en el

35 V.V.A.A: *El Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid y su Museo*. Op. cit., p. 19.

36 AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Los tejidos orientales del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid”, en *Temas de Estética y Arte*, nº XXIII. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 2009, pp 547-569.

reverso y anverso de la dalmática. La utilización de estos últimos se debe, al parecer, a la protección de las zonas de mayor desgaste. Por ello, también se aplicaron trozos de tela en el borde de las mangas. A estos recuadros se les denomina *bocamangas*. Otra de las partes destacables son los collares que junto a los jabastros, faldones y bocamangas eran las partes que normalmente se decoraban con el consabido bordado.³⁷

Al igual que la otra dalmática analizada, la decoración bordada de esta prenda esta compuesta por elementos vegetales y florales realizados con hilos de seda y de oro y las escenas figurativas de los faldones y las bocamangas. En el faldón delantero se escenifica, de nuevo, un suceso relacionado con el rey David. El monarca con un arpa, junto a dos músicos, toca delante del arca de la Alianza durante su traslado a Jerusalén. El arca, que guarda las tablas de la Ley, portada por cuatro sacerdotes, ha sido representada con dos querubines dorados sobre la tapa del cofre como se recoge en la Biblia.³⁸ El arca es, pues, el símbolo visible de la presencia de Dios en medio de su pueblo.³⁹

En el faldón trasero se ha representado la escena concerniente a Melquisedec y Abraham (Figura 8). Según se recoge en el Génesis, después de haber residido en Egipto junto a su esposa Sara, Abraham regresó a Canaán, donde consiguió aumentar su poder adquisitivo con “oro, plata y muchos animales”. Debido a algunos problemas con sus pastores, el patriarca se separó de su sobrino Lot, el cual se dirigió al valle del Jordán, donde se ubicaba la ciudad de Sodoma. Abraham, por el contrario, permaneció en las montañas. Posteriormente, algunos ladrones atacaron las ciudades de la llanura y por ello Lot y los habitantes de Sodoma fueron capturados y sus riquezas saqueadas. Tras enterarse de lo acontecido Abraham reunió a un grupo de hombres, persiguió a los asaltantes y los venció, liberando a Lot y recuperando sus bienes. Mientras Abraham regresaba de la campaña, el rey de Salem, Melquisedec, fue a su encuentro y le ofreció pan y vino en señal de hospitalidad. Como gran sacerdote que era lo bendijo diciendo: “Que te bendiga el Dios altísimo, creador del cielo y de la tierra; y alabado sea el Dios altísimo, que te hizo vencer a tus enemigos”.⁴⁰ Ese es el momento exacto que se representa en esta prenda. Aparece Melquisedec, vestido como sacerdote, con el pan entre sus manos. Junto a él, arrodillado, un sirviente porta una áurea jarra que contiene el vino. Y, frente a ellos, otros dos personajes: Abraham ataviado como un militar y junto a él un soldado de su ejército portando una lanza. Este gesto de la ofrenda del pan y del vino es un acto de hospitalidad tribal que fue recuperado en la liturgia en clave eucarística. Este episodio puede ser interpretado como prefiguración del sacerdocio de Cristo. También, el suceso ha sido visto como una alusión de la última cena.⁴¹

37 AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 256.

38 Samuel 16, 23.

39 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 217.

40 Génesis 14, 18-24.

41 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 78-79.

Asimismo, en las bocamangas de esta prenda podemos analizar otras dos escenas figurativas que completan el conjunto. En una de ellas se ha representado el Sacrificio de Noé. Narra, pues, el momento en el que Noé en señal de agradecimiento a Dios, tras salir del arca junto a su familia y los animales, construyó un altar y llevó a cabo un sacrificio. Dios, al oler el perfume del holocausto dijo: “Nunca más volveré a maldecir la tierra por culpa del hombre, porque desde joven el hombre sólo piensa en hacer lo malo. Tampoco volveré a destruir a todos los animales, como hice esta vez”.⁴² En este caso aparecen bordados sobre la tela cuatro personajes frente al mencionado sacrificio. En primer término aparece Noé, vestido con túnica y manto que le cubre la cabeza, arrodillado y con las manos entrelazadas en gesto de oración. Justamente detrás, se sitúan dos mujeres y un hombre los cuales podemos identificar como alguno de sus hijos o esposas. En un segundo plano, a lo lejos, se ve sobre una montaña el arca. De él brota un arco iris como símbolo del pacto que hizo Dios con Noé y sus hijos.⁴³ El tema representado en la otra bocamanga es un tanto complejo. No estamos seguros de su interpretación pero podría tratarse del bautismo del rey David.

En el mismo lugar se expone una capa pluvial (1,34 x 2,40 m). Los orígenes de esta prenda, según la mayoría de las opiniones, hay que fijarlos en la *lacerna* romana que era un manto semicircular con capuchón en la parte trasera. La Iglesia la comenzó a utilizar para abrigar a los cantores en épocas de frío. No obstante, otros autores piensan que deriva de la casulla cuando, en su forma primigenia, era muy amplia. Comienza a ser utilizada en el último tercio del siglo VIII.⁴⁴ La evolución de este ornamento sacerdotal fue parejo al enriquecimiento paulatino del mismo. De forma progresiva se fue confeccionando con tejidos cada vez más ricos y sugestivos, que se decoraban con nobles trabajos bordados. El bordado se localizaba en las cenefas aplicadas a lo largo de la abertura y en el capuchón. Este último elemento se suprimió a mediados del siglo XIV, convirtiéndose en un fragmento decorativo que en un primer momento adoptó forma triangular y luego rectangular. Esta parte de la capa recibe el nombre de capillo.⁴⁵

Su utilización se reservaba para procesiones, bendiciones, letanías y otras ceremonias. No era una prenda exclusivamente sacerdotal. A veces la vestía el celebrante e incluso los ministros inferiores. La denominación *pluvial*, al parecer, tiene su origen en el uso de una capa en las procesiones realizadas en el exterior de la iglesia para resguardarse de la lluvia. Se le considera un emblema del ropaje eterno con el que serán vestidos los elegidos.⁴⁶

42 Génesis 8, 20-22; 9, 1-17.

43 De CAPOA, Chiara: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 65.

44 AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2001, p.268.

45 GUDIOL y CUNILL, J.: *L'Indumentaria litúrgica : resúm arqueològich*. Barcelona, 1918, p. 480. AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 268.

46 AGREDA PINO, Ana: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas*. Op. cit., p. 269.

La prenda esta decorada, como las demás piezas, con unos largos tallos confeccionados por medio de hilo dorado. En la zona delantera, esta ornamentación queda delimitada en la abertura de la capa por unas cintas de pasamanería también de hilo de oro. De estos áureos tallos emergen una serie de flores y hojas bordadas con hilo metálico o con hilos de sedas de colores. La zona más interesante es el capillo donde se representa una escena figurativa. En esta ocasión se ha plasmado a Moisés, portando las tablas de la Ley, frente al pueblo de Israel (Figura 9).

Realizado con los mismos materiales e idéntica decoración posee el convento un paño cubrecáliz (0,53 x 0,53 m). Este velo, como su nombre indica, se utilizó para cubrir el cáliz y la patena hasta el momento de la Comunión. Se introdujo esta pieza litúrgica, al parecer, en el siglo XVI.⁴⁷ La obra que nos ocupa está delimitada en el borde por la misma pasamanería dorada que posee el resto de piezas. Se decora con una estructura cuadrilobular, conformada por medio de tallos vegetales, que se adereza con una serie de flores, racimos de uvas y espigas de trigo. En el interior de dicho espacio se inserta la figura del cordero sobre el libro de los siete sellos. El animal porta un estandarte y de él brotan un gran número de rayos rectos y ondulantes. Es interesante la gran cantidad de pequeñas perlitas que decoran todo el cuerpo del animal y que aumenta, por tanto, la suntuosidad del conjunto (Figura 10).

Junto a la anterior pieza se expone la bolsa de corporales (0,27 x 0,27 m). Es una especie de sobre o carpeta, recubierto de la misma tela, en el que se guarda el *corporal* hasta que se usa en el altar. Esta “bolsa” va encima del cubrecáliz hasta que ambos son retirados a la hora del ofertorio. Ambos complementos, que antiguamente eran obligatorios, hoy son opcionales, reservándose usualmente para Misas solemnes. La carpeta o bolsa de corporales debe ser del mismo color que la casulla; no obstante, ha dejado de utilizarse tras la reforma del Concilio Vaticano II. La pieza se decora con el escudo de la Orden.

Las dos últimas obras de este terno son dos paños de ambón (2,60 x 0,30 m). Ambas telas poseen el mismo esquema compositivo. La mayor parte del tejido está cubierto por dos áureos tallos que se enredan y sirven de eje a la composición. De ellos brotan una serie de flores y hojas de colores. En la parte inferior del anverso y reverso de las telas se ubican las figuras de los cuatro evangelistas: San Juan y San Lucas, en uno; y San Mateo y San Marcos, en el otro. Todos ellos se han bordado con sus respectivos atributos iconográficos.

47 GONZÁLEZ MENA, M.A.: *Catálogo de Encajes. Con una adición al Catálogo de Bordados*. Instituto Valencia de don Juan. Madrid, 1976, p. 489.



Figura 1: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Casulla. 1787.



Figura 2: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática. 1787.



Figura 3: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática (detalle del faldón trasero). 1787.



Figura 4: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática (detalle de la bocamanga derecha). 1787.



Figura 5: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática (detalla de la bocamanga izquierda).1787.



Figura 6: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Paño de altar. 1787.



Figura 7: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática. 1787.



Figura 8: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Dalmática (detalle del faldón trasero). 1787.



Figura 9: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid.
Capa pluvial (detalle del capillo). 1787.



Figura 10: Terno conmemorativo del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Cubrecáliz (detalle). 1787.