

Nº 9 • 2023  
ISSN 2444-121X

# Remembranza de la Guerra de Granada. A propósito de un artefacto textil para el palacio del II Duque del Infantado.

*Raúl Romero Medina - Laura Rodríguez Peinado*  
*Universidad Complutense de Madrid*

raul.romero.medina@ucm.es

lrpeinado@ghis.ucm.es

- Fecha de recepción: 14-06-2023 - Fecha de aceptación: 06-09-2023 • Pags. 311 - 335
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.147>

## RESUMEN

En 1493 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, suscribía con Cristóbal Garrido un contrato para la fabricación de un suntuoso artefacto textil. El documento inédito lo describe como una pieza rica y de aparato, donde el sabor de al-Andalus, entendido como el deleite de una cosa grata, está muy presente. Su destino no era otro que el palacio del Infantado donde la referencia a lo nazarí es una remembranza de la Guerra de Granada, acontecimiento en el que participó su promotor. El texto pretende trabajar la materialidad y la semántica de este textil, no conservado hoy en día, desde la retórica de un edificio netamente hispano que no puede ser entendido sin la integración de las mal llamadas artes decorativas, hoy suntuarias.

**PALABRAS CLAVE:** Magnificencia textil; al-Andalus; Guadalajara; linaje Mendoza; artes suntuarias.

## **REMEMBRANCE OF WAR FROM GRANADA. REGARDING A TEXTILE ARTIFACT FOR THE PALACE OF THE II DUKE OF INFANTADO.**

## ABSTRACT

*In 1493 Íñigo López de Mendoza, II Duke of Infantado, signed a contract with Cristobal Garrido for the manufacture of a sumptuous textile artifact. The unpublished document describes it as a rich piece of apparatus, where the flavor of al-Andalus, understood as the delight of a pleasant thing, is very present. His destination was none other than the Infantado Palace where the reference to the Nasrid is a remembrance of the Granada War, an event in which its promoter participated. The text intends to work on the materiality and semantics of this textile, not preserved today, from the rhetoric of a purely Hispanic building that cannot be understood without the integration of the so-called decorative arts, today sumptuary.*

**KEY WORDS:** Textile magnificence; al-Andalus; Guadalajara; Mendoza lineage; sumptuary arts.

# REMEMBRANZA DE LA GUERRA DE GRANADA. A PROPÓSITO DE UN ARTEFACTO TEXTIL PARA EL PALACIO DEL II DUQUE DEL INFANTADO<sup>1</sup>.

*Raúl Romero Medina*

Universidad Complutense de Madrid.

*Laura Rodríguez Peinado*

Universidad Complutense de Madrid.

## PAISAJE ARTÍSTICO DE UNA GUERRA Y HONRA CABALLERESCA

“Cuéntase que este personaje (Íñigo López de Mendoza, 1438-1500) el cual se distinguía entre los demás caballeros por su ostentoso boato personal y por el lujo con que llevaba su gente, a sus vasallos un instante detenidos por la lluvia de proyectiles que sobre ellos caían al asaltar a Íllora, les arengó enérgicamente y entre otras cosas les dijo: ¿Daréis lugar a que digan que llevamos más gala en nuestros cuerpos que esfuerzo en nuestro corazón, y que solo somos soldados de día de fiesta?”<sup>2</sup>.

En su monumental *Historia General de España* Modesto Lafuente y Zamalloa ponía estas palabras en boca del II duque del Infantado, cuando tras la conquista de Loja la gente del noble Mendoza y su ejército atacaban Íllora, después de cuya rendición procedieron a cercar a Moclín<sup>3</sup>. Siguiendo con toda probabilidad la crónica de Hernando del Pulgar<sup>4</sup>, la narración del escritor costumbrista, exponente de la historiografía nacional española, hacía hincapié en el boato y en el lujo con los que el nieto del marqués de Santillana y sus hombres se presentaron en la guerra contra el infiel. Un claro ejemplo de la teoría de las señales<sup>5</sup>, en la que la impedimenta militar y la vestimenta eran las expresiones máximas del status social de los representantes de la más alta aristocracia bajomedieval castellana.

El conflicto militar de la Guerra de Granada (1482-1492), declarado guerra de religión, tuvo un enorme impacto visual y publicitario en el reinado de los Reyes Católicos, hasta tal punto que, como ha apuntado Pereda Espeso<sup>6</sup>, los relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo fueron programados antes incluso de que estos acontecimientos hubiesen concluido. Su valor profético se presenta como hilvanos del deseo de un final feliz soñado por su promotor, el arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza (1428-1495).

Aunque como se ha afirmado, la Guerra de Granada fue el estadio final de una larga operación bélica y diplomática<sup>7</sup>, su remembranza contribuyó a la aceptación del componente islámico no en términos de vencedores y vencidos sino como un proceso de transculturación bilateral de largo alcance a lo largo de la Edad Moderna<sup>8</sup>. Especialmente, los miembros de la familia Mendoza son el ejemplo más significativo a través de su promoción artística y nobiliaria entre Castilla y al-Andalus<sup>9</sup>.

En 1486 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, acudió personalmente al frente de la Vega de Granada, ya que Loja y las restantes fortalezas de la zona eran el objetivo, donde la idea de su conquista no era otra que dejar paralizadas las ricas actividades agrícolas y cortar los principales caminos que conducían a Málaga.

Aunque el I conde de Saldaña conocía muy bien la virtud de la guerra y de las letras, sin duda inculcada por su abuelo, el I marqués de Santillana de igual nombre<sup>10</sup>, éste acudió comprometido -cuando no espoleado<sup>11</sup>- con el hecho de que su tío, el Cardenal Mendoza, había sido nombrado dos años antes, en 1484, capitán general de la hueste real<sup>12</sup>. Esta circunstancia no fue baladí, pues en 1485 su primo, Luis de la Cerda y de la Vega, I duque de Medinaceli, había participado en la toma de Ronda<sup>13</sup>, por lo que el Gran Cardenal se tomó la causa de Granada como un hecho propio implicando a toda su familia. En definitiva, el arzobispo de Toledo hizo de estos contenidos ideológicos concretos una distinción en términos colectivos de linaje. Ello es el reflejo último de unos mecanismos de reproducción social que en términos de promoción cultural parecen explicar unos mismos modelos creados, pensados y perfeccionados por unos artistas hispanos de casa y corte<sup>14</sup>.

Aunque tras la conquista de Granada el II duque del Infantado no fue recompensado por la corona<sup>15</sup>, cayendo el grueso de las mercedes en su tío el Cardenal y en su descendencia directa, éste pudo reactivar el episodio de Granada creando su propia retórica. Si como sostiene Pereda “los triunfos de la Guerra de Granada se presentan a un mismo tiempo como equiparables a la memoria de los emperadores del pasado”<sup>16</sup> - como se deduce de la interpretación global de la sillería toledana-, el palacio que el II duque del Infantado levantó en la ciudad de Guadalajara nos podría remitir a otra memoria de la antigüedad -más literaria que arqueológica, por cierto- constituyendo en sí una remembranza del conflicto nazarí. Como apunta Fernando Marías, el moralista Ferrán Núñez en su *Tratado de la Amiciçia* exaltando esta fábrica la comparó con el palacio troyano del rey Príamo<sup>17</sup>.

Por otro lado, cuando estaba con esta labor constructiva, el duque hizo traer para la llamada sala de la Linterna un artesonado del convento de san Agustín de Toledo, cuya comunidad, fundada por Alfonso X en 1260, se trasladó en 1312 a unas casas donde la tradición ubicaba el palacio del rey don Rodrigo y posteriormente un alcázar andalusí. Así, en el *Nobiliario General de don Pedro González de Mendoza*<sup>18</sup>, se narra este suceso:

“Este sobredicho señor don Diego<sup>19</sup> labró la casa que estos señores tienen en Guadalajara que fue una de las mejores que por aquel tiempo ubo en España a la qual trujo un enmaderamiento de una sala que llaman la linterna desde Toledo la mejor pieza de todo el Reyno, el qual según se cree fue del tiempo de los godos porque este enmaderamiento estaba en el monasterio de san Agustín de Toledo que fue la casa del Rey Bamba y este señor deseándole para su casa por mucho dinero que ofrecía a los frailes de aquella casa nunca le pudo haver y ordenó cierta industria para le aver que fue en esta manera: embió ciertos oficiales a la dicha ciudad de Toledo al monasterio suplicando a los frayles les dejase ver los desvanes para haver de hazer otro semejante lo qual ellos fácilmente concedieron, los oficiales llevaban escondidas ciertas serreçuelas con que cortaron todo el fundamento sobre que se sustentava, de suerte que desde a pocos días hizo sentimiento, de suerte que parecía venirse a el suelo y con este miedo los dichos frayles enviaron a decir al duque que viniese por el enmaderamiento y desta suerte le pudo alcançar haciendo de nuevo el aposento donde estaba y dando alguna suma de dinero y ansi le puso en su casa, cosa maravillosa de ver y ansi el emperador don Carlos el año de [ ] pasando por Guadalajara subió con un acha a ver el caquiçami de la dicha linterna (...)”<sup>20</sup>.

El Emperador se paseó por el techo labrado o zaquizamí de la sala de la Linterna del Infantado -un cielo labrado con variedad de embutidos de talla o moldura que llamó su atención- pero más que por una obra visigoda, la casa de Wamba como pretende el manuscrito del siglo XVII, de un texto anterior a 1574, lo hizo por una espléndida cubierta andalusí de la que se había apropiado don Íñigo mediante una estudiada estratagema. De hecho, cuando el 6 de junio de 1495 el maestro Lorenzo Trillo se comprometía a tallar veinticuatro ángeles, doce escudos y ocho tolvas en madera, lo hacía para redecorar la cubierta toledana que es definida en los documentos como “una quadra de mocárabes”<sup>21</sup>.

Todo ello nos permite concluir señalando que no creemos que ni el consumo suntuario andalusí ni la percepción de monumentos palatinos como la Alhambra, tras el fin de la contienda nazarí, fuesen entendidos exclusivamente como un botín de guerra o de mero trofeo<sup>22</sup>. De hecho, el interés del II duque del Infantado por las obras moriscas es la prueba de la expresión de la pompa y la fastuosidad del momento, lo que ayudaba a la construcción de la memoria del linaje vehiculada a través de una arquitectura identitaria y de unos objetos con los que se alhajaban estos espacios, lo que contribuía a la teoría de las señales en términos de honra caballeresca.

Por ello, el palacio del Infantado se vio obligado a excusar su ostentación -muy reconocida por parte de los viajeros que lo visitaron- por más que la magnificencia fuera propiedad de la corte, boato y lujo que se suavizaba con la referencia del Eclesiastés (1-2) al *Vanitas Vanitatum*. La inscripción en el Infantado, con las correcciones añadidas por Azcárate y Antonio Herrera Casado<sup>23</sup>, rezaría de la siguiente forma, recogiendo dos versiones una en vulgar castellano y otra en latín:

“El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, e de Saldaña, señor de Mendoça y de la Vega, mandó fa[ser esta] portada [?] [año del nascimyento de nro salvador ihu xpo de MCCCCL] XXXIII años... seyendo esta casa edeficada por sus antepesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [pu]so toda por el suelo y por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quatroçientos e ochenta e tres años [1483]. Illustris dominus S. Enneus Lopesius Mendoza dux secundus del Infantado, marchio Sanctiliane, comes Regalis et Saldanie, dominus de Mendoza et de la Vega, hoc palatium a... progenitoribus quondam magna er[ec]t[um] impensa sed... ad solum usque ferme... ad illustrandam majorum suorum... [¿glori?]am et suam magnitudinem post... dandam pulcherrima et sumptuosa mole, arte miro... scul[p]toris... Esta casa fizieron iuan guas e mastre egascoman e otros muchos maestros... Vanitas vanitatum et omnia vanitas”<sup>24</sup>.

### RETÓRICA Y ALHAJAMIENTO PARA EL PALACIO DEL INFANTADO

Aunque la historiografía artística se ha aproximado al palacio del Infantado con mayor o menor atino -teniendo en cuenta que la problemática arquitectónica del edificio sigue sin resolver, no tanto en lo relativo a personalidad artística de su promotor, Juan Guas<sup>25</sup>, sino de sus lenguajes- no se ha atendido a asuntos tan importantes como su alhajamiento, adoleciendo hoy en día de un estudio sistemático de sus colecciones artísticas.

Sin lugar a duda, los avatares trágicos que ha sufrido el edificio -especialmente el bombardeo y ruina de 1936- no han facilitado la labor, si bien los inventarios de los siglos XVI y XVII sí ofrecen información para contextualizar las piezas, sobre todo, en el edificio reformado, en el tercer cuarto del quinientos, por el V duque del Infantado con el fin de adaptarlo a las necesidades nobiliarias y cortesanas en tiempos de Felipe II<sup>26</sup>.

Sin embargo, esta tarea no resulta tan fácil para un período inicial como el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI, a pesar de que el edificio debió de tener un alhajamiento excepcional de sus salas nobles y de aparato: Linaje, Salvajes, Cazadores, Linterna, Alhanía o Vistas, con toda una retórica de ensalzamiento del linaje. Son momentos en que los espacios son concebidos como ámbitos polifuncionales, con piezas fácilmente transportables, con

una escasez de mobiliario (bancos, estrados o arcas) sobre una presencia destacada de los textiles, los tapices y las alfombras. Así, cuando Münzer visita el edificio no duda en señalar que “se ha hecho más para ostentación que para utilidad”<sup>27</sup> y se detiene en describir sus cúpulas, las áureas decoraciones de sus cámaras, o los artesonados de oro con tallas de resplandecientes flores.

Hasta el momento solo conocíamos el contrato por el que el entallador Jorge de Córdoba se comprometía con el duque del Infantado a realizarle un escaño “de Robre e noguera para la chimenea de la sala de las vistas”<sup>28</sup>. Firmado el 24 de octubre de 1495, por este trabajo recibía el maestro la cantidad de 2.000 maravedíes más 50 fanegas de trigo. Sin duda alguna estamos ante una suerte de *lettuccio*, un asiento o trono de honor que se usaba como elemento de distinción y prestigio para recibir a los invitados<sup>29</sup>. La pieza era netamente hispánica, pues el maestro debía de tallarla en su delantera y respaldo con gubia y con paneles “con campo de ataurique”, es decir, con una ornamentación morisca de tipo vegetal, siguiendo la traza -posiblemente un dibujo de monte- que había sido diseñada en el suelo de la sala del jardín. El escaño se remataba con una hilera encima -en somo- donde se debía de colocar la corona heráldica -coronel- “de talla o correas segund su señoría lo ordenare”<sup>30</sup>.

Como se conoce por la relación de sucesos que describen la boda de Ana de Mendoza, hija y heredera del V duque del Infantado, celebrada en el palacio el 20 de enero de 1582<sup>31</sup>, la sala de las Vistas, como su propio nombre indica, era una de las cámaras de aparato, ubicada en la planta principal del palacio, cuyo espacio daba a la fachada principal, con privilegiadas vistas sobre la plaza, y que fue utilizada para estos acontecimientos de sala comedor.

### **el palacio levantado con la estética de un gótico final, su alhajamiento, mobiliario o artefactos textiles, nos traslada a esa estética de lujo de la dinastía nazarí**

En 1493 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, suscribía con Cristóbal Garrido un contrato para la fabricación de un suntuoso artefacto textil. El documento inédito lo describe como una pieza rica y de aparato, donde el sabor de al-Andalus, entendido como el deleite de una cosa grata, está muy presente. Esta pieza hasta el momento inédita -no conservada en la actualidad- nos transporta de nuevo a lo nazarí como remembranza de una Granada recién incorporada a la corona de Castilla. Así, resulta de especial utilidad estudiar esta pieza ya que refuerza que, por encima de un palacio levantado con la estética de un gótico final, su alhajamiento en techumbres, mobiliario o artefactos textiles, “suspendía el ánimo” en palabras de Münzer<sup>32</sup>, por cuanto nos trasladaba a esa estética de lujo e importación de la dinastía nazarí.

Como pasaremos a estudiar, la pieza se describe como una “colcha de Rrasoliso” que, para los castellanos de la época, designaba una suerte de banca al modo en que se conocía en Aragón, Cataluña e Italia. Este aspecto resulta fundamental pues, aunque el contrato

con el artesano Cristóbal Garrido, habitante en Guadalajara, se debió hacer en la ciudad guadalcarreña, sostenemos la hipótesis de que este colchero era un artista procedente de la corona de Aragón. La presencia de artistas y artesanos “aragoneses” en Castilla -y más concretamente en la Guadalajara de 1490<sup>33</sup>- está perfectamente documentada, lo que refuerza el concepto itinerante de estos profesionales. No por casualidad, Cristóbal Garrido aparece como testigo, el 11 de octubre de 1498, cuando un contino del conde de Tendilla, Gonzalo del Campo, recibía poder para vender tierras en la Zubia, término de Granada<sup>34</sup>. El hecho de que se le cite como estante en la Alhambra, corrobora que este artesano colchero trabajaba en este momento al servicio de otro Mendoza, Íñigo López de Mendoza y Quiñones, II conde de Tendilla y alcaide de la Alhambra.

### MATERIALIDAD Y SEMÁNTICA DE UN ARTEFACTO TEXTIL

El documento donde se contrata el textil detalla, de forma minuciosa, el proceso de manufactura desde los materiales hasta la decoración, por eso es de gran interés, al ser excepcionales los documentos de este tipo. Su análisis nos va a permitir ir determinando cada uno de los aspectos que se mencionan para determinar su importancia. En primer lugar, ya es un dato singular conocer el nombre de su artífice, Cristóbal Garrido, un colchero que fue generosamente remunerado por su trabajo, teniendo en cuenta que, por lo que se deduce del contrato, los materiales para su manufactura, a excepción del hilo para la confección, los proporcionó el duque. La elaboración de la pieza sería delicada porque intervenían materiales diversos que tenían que ir cuidadosamente montados, como veremos a continuación, y su proceso conllevó el dominio de diferentes técnicas de costura y bordado, teniendo estipulado el artífice concluir su trabajo en dos meses. Trabajo que debió complacer a su promotor, porque a los cuatro mil quinientos maravedís estipulados en el contrato, se sumaron mil más porque el “engrasamiento” lo merecía<sup>35</sup>, una cantidad que supera con creces a la de otros artefactos encargados para alhajar el palacio.

Comenzando por su tipología, era una pieza apaisada cuyas medidas eran considerables -diez varas y medio de ancho por tres varas y tres cuartos de largo (aproximadamente 8,70 x 3,11m)<sup>36</sup>-. Estas dimensiones la hacían polifuncional, por lo que plantearemos cuales pudieron ser sus utilidades en función de otros aspectos como la propia denominación del textil, que en el documento se nombra como “colcha de rasoliso”. El término colcha se asigna a tejidos de diversa índole. Por una parte, hace mención a los cobertores de cama, que podían ser de diferente naturaleza. En algunos casos eran textiles más o menos ligeros, de diferentes colores y variada decoración, que podía ejecutarse por medio de diferentes procedimientos técnicos, incluso estar formadas por varias piezas de tela de calidades variadas, denominándose estos últimos en los documentos “colchas ricas”<sup>37</sup>. Pero también se denominaban colchas o alfamares, a los cobertores o tapetes que se podían echar sobre distintos mobiliarios<sup>38</sup>. En el sentido de tapete o tapiz se puede interpretar la denominación “colcha de rasoliso”, teniendo en cuenta que en este caso el término rasoliso, más que nombrar a un tejido



Figura 1

Jacopo dai Cione.  
*Coronación de la Virgen y santos*,  
1372, Galleria dell'Accademia, Florencia.

de superficie lisa y lustrosa, generalmente de seda<sup>39</sup>, podría referirse a un tapiz, bancal, o cortinaje, como se denominaba en Aragón, Cataluña e Italia<sup>40</sup>. Las dimensiones de la pieza nos lleva a considerar que pudo ser un tapete que cumpliría diferentes funciones y que se usaría tanto para disponer sobre algún mueble como asientos o escaños, al modo en el que en el Códice Rico de *Las Cantigas* de El Escorial cubren el sitial del Rey Sabio en la cantiga XCVII (Ms. T-I-1m RBME, f. 141v)<sup>41</sup> -cabe recordar que dos años más tarde el duque mandó hacer un escaño de roble y nogal sobre el que pudo disponerse el textil en algunas ocasiones para servir de acomodo y aportar calidez-; para emparamentar alguna de las cámaras de aparato del palacio; o para engalanar balconadas o la fachada en los acontecimientos que tenían lugar delante del palacio. En la minuciosa descripción de cómo debía ser su factura se especifica que tenía dos cuerdas decoradas con bolitas -asunto sobre el que volveremos-, pero es interesante que se mencionen dos cuerdas, que suponemos estarían en los lados menores permitiendo sujetarlo de los lados cuando funcionaba como colgadura, a modo de cómo se observa en el paño de honor que enmarca la figura de Cristo y la Virgen en la tabla de la *Coronación de la Virgen* de Jacopo di Cione (Galleria dell'Accademia, Florencia, 1372-73, inv. 456) (Fig. 1), aunque requiriese otros puntos de fijación mediante argollas, puntillas, alcayatas o cualquier otro medio<sup>42</sup>, teniendo en cuenta que medía 8,70 m de anchura.



Figura 2

Jaume Huguet. *Virgen y santas*,  
1455-1460, Museu Nacional d'Art  
de Catalunya, Barcelona

Atendiendo a sus materiales, el documento especifica que la colcha era de “lana e sirgo” y que tenía “vayres” y en medio cada una de ellas una flor de lis. Es decir, que posiblemente era de fino paño de lana, del que no se indica su procedencia<sup>43</sup>, sobre el que se dispondrían las “vayres”, término que significa piel lujosa, llegando a identificarse con la de marta cebellina<sup>44</sup>. Pero ¿cómo se dispondrían estas vayres?

En primer lugar, hay que decir que no hemos encontrado referencia de tejidos de amueblamiento forrados con pieles, aunque el modo en que se redacta este documento permite especular que, a pesar de no haberse conservado nada similar, no serían tan infrecuentes<sup>45</sup>. En la indumentaria se utilizaban como forro, formando el reverso de las lujosas prendas y dando lugar a tejidos con cuerpo que, a tenor de lo que se puede observar en pinturas de la época, no dan la sensación de ser demasiado pesadas, sino que su caída permitía que se voltearan con facilidad para que pudieran ser vistas<sup>46</sup>, pero en la colcha que nos ocupa, las pieles se dispondrían en el anverso y sobre cada piel, como decoración, una flor de lis. Si lo comparamos con ejemplos textiles, y teniendo en cuenta el tamaño de las pieles una vez curtidas y preparadas para la confección, consideramos que podrían ser de formato cuadrado o rectangular y se unirían entre sí ocupando toda la superficie del paño que serviría de base, al que se añadiría la bordura o cenefa con letras moriscas, de la que nos ocuparemos más adelante. La utilización de dos materiales de esta naturaleza, además de Holanda<sup>47</sup> y algodón<sup>48</sup>, como se especifica en el documento, y el encargo de su manufactura a un maestro colchero, nos lleva a considerar que se tratase de un textil colchado<sup>49</sup>, labor que se realizaba en piezas de doble tela -en este caso dos materiales flexibles de distinta naturaleza: paño y piel- embutiendo entre ellas el algodón<sup>50</sup>, de forma que se aprovecharía la unión de las pieles para respuntar con bastas el doble material y sujetar el relleno dando lugar a una superficie acolchada.

La colcha tenía en cada vayre una flor de lis, seguramente sobrepuesta con un bordado de aplicación en seda<sup>51</sup>, habida cuenta que el textil era de “lana e sirgo”, término este último que se refiere a una tela hecha o labrada en seda<sup>52</sup>. El motivo de la lis pudo vincularse a la pureza de la Virgen y a su triple virginidad<sup>53</sup>. Es probable que estas flores se concibiesen de forma naturalista, acorde a los diseños textiles contemporáneos, como un fragmento de lampas del Deutsches Textilmuseum de Krefeld (2ª ½ siglo XIV, inv. 00837) donde la flor de lis da lugar a un tupido follaje en el que se acomodan aves más que sometidas a la estilización propia de la heráldica.

Si bien no hemos encontrado ninguna referencia visual que nos permita recomponer esta pieza, algunos tejidos ricos representados en la pintura nos ayudan a imaginar cómo pudo ser su hechura. Entre los múltiples ejemplos donde los paños podrían responder a esta tipología de tejidos colchados, en la *Virgen con el Niño y santas* de Jaume Huguet (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1455-60, inv. 037757-000), el paño de honor que enmarca el trono es un terciopelo brocado con respunteados formando compartimentos rectangulares que parecen acolchados (Fig. 2), al igual que en la tabla de Roger van der Weyden de *San Lucas dibujando a la Virgen* (Museum of Fine Arts, Boston, 1435-36, inv. 93-153), o en el paño que enmarca la Virgen y el Niño del *Tríptico de Dresde* de Jan van Euck (Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1437, inv. 799). Pero desde el punto de vista decorativo, la pieza objeto de estudio estaría más en consonancia con el esquema compositivo de colgaduras de gran formato, como la que adorna la



Figura 3

Domenico di Bartolo.  
*Educación y matrimonio de una expósita (det.)*,  
 1441-1442, Santa Maria della Scala, Siena

balconada en la pintura al fresco que Domenico di Bartolo pintó para el hospicio de santa Maria della Scala en Siena en la escena de la *Educación y matrimonio de una expósita* (Fig. 3), con una pieza de grandes dimensiones con una composición similar a nuestra colcha, al igual que en las alfombras sobre las que se arrodillan en oración los marqueses de Santillana en el *Retablo de los gozos de santa María* (Museo del Prado, Madrid, en depósito), con una composición en compartimentos rectangulares en los que se inscribe una roseta, al igual que en la colcha se inscribiría la flor de lis.

La colcha remataba con una cenefa de letras moriscas según una muestra perteneciente al duque que proporcionó el escribano, por tanto, se trataría de una inscripción, probablemente bordada sobre la tela de holanda, con un efecto similar al del alfamar de la cantiga CXIX (Ms. T-I-1m RBME, f. 169v-6), aunque en este caso es un bordado con motivos geométricos<sup>54</sup>. Pero también esta cenefa cúfica pondría el textil en relación con las alfombras de los talleres peninsulares, como la decorada con cardos en el campo central y una inscripción pseudocúfica en la bordura (Instituto Valencia de don Juan, Madrid)<sup>55</sup>, o la que cubre el suelo de la *Anunciación* del Maestro de la Sisa (Museo del Prado, Madrid, ca. 1500, inv. P001254). La fusión de motivos naturalistas de raigambre occidental con el aporte islámico de la inscripción, son el distintivo del refinamiento de su promotor.

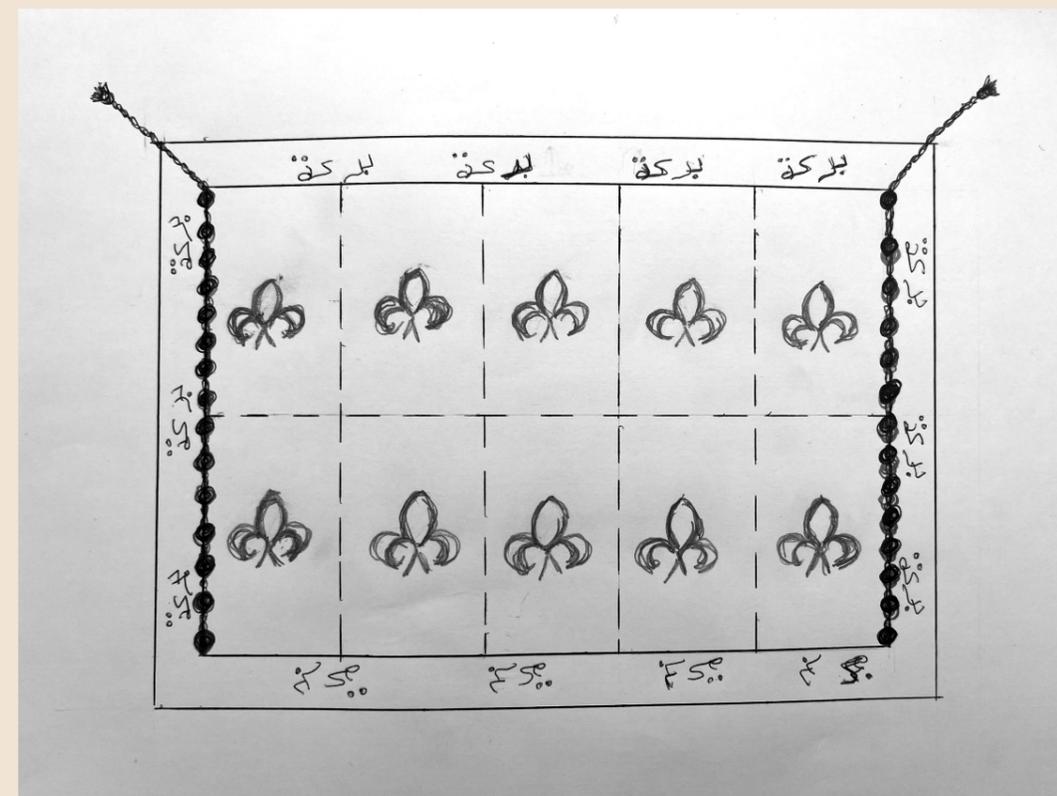


Figura 4

Propuesta de reconstrucción.  
 Dibujo de los autores del texto

Retomando el tema de las cuerdas, que ya hemos comentado que pudieron servir como elemento de sujeción, tenían que llevar decoración de bolitas en medio de acuerdo con una muestra proporcionada al colchero. Es posible que dichas cuerdas se trabaran a ambos lados de la colcha, entre el campo y la cenefa, de forma que las bolas pudieran disponerse como las mismas piezas que ornaban la arquitectura del periodo y que encontramos, a nivel de cornisas, en el mismo Palacio de Infantado en Guadalajara, para donde se hizo este gran paramento. La presencia de estos abalorios nos pone ante esos tejidos de aparato en los que a las ricas telas se embutían materiales diversos que incrementaban su carácter lujoso<sup>56</sup>.

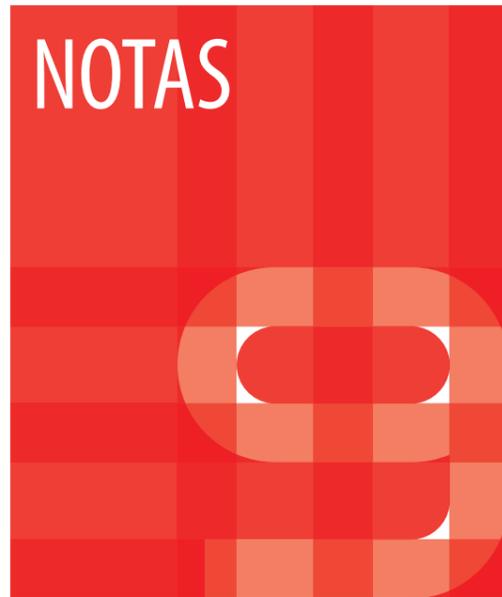
Nada podemos intuir sobre el colorido de la colcha, porque nada se especifica en el contrato, pero bien pudo tener un cromatismo contrastado, como los tejidos de la época, donde quizás no faltarían los rojos y verdes, colores de los Mendoza, que a menudo aparecen en las obras patrocinadas por distintos miembros de la familia.

No cabe duda de que estamos ante una pieza de gran valor que se encargó como muestra de magnificencia con un carácter versátil y se utilizaría para distintos fines, en la que las diferentes texturas aportadas por los materiales diversos, sin duda incrementarían su aspecto lujoso y singular<sup>57</sup>. Y aunque no podemos conocer como fue en realidad, lo detallado del contrato nos ha permitido formular una propuesta fundamentada en lo textual y en análisis comparativos con obras e imágenes de la época (Fig. 4).

## CONCLUSIONES

El documento que hemos analizado y que damos a conocer en el apéndice de este trabajo es absolutamente excepcional. Lo es por varios motivos. En primer lugar, por su léxico, que nos transporta al campo semántico de la materialidad de un textil, desde su confección a su visualización, es decir, por cuanto nos ayuda a formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto. El texto nos ofrece los materiales y son estos los que nos permiten hacernos una idea, realista y detallada, de la representación volumétrica -en alto, en ancho, y en profundidad- de este artefacto textil. En segundo lugar, porque corrobora cómo el promotor del palacio, el II duque de Infantado, se preocupó por alhajar una mansión singular que fue descrita por Münzer como “hecho más para ostentación que para utilidad”<sup>58</sup>. Por último, porque nos habla de la singularidad y de la idiosincrasia de una época sin paradigma con un arte de altísima calidad nada envidiable a lo que se producía allende de los Pirineos.

La producción de textiles confeccionados con materiales de lujo, como pieles o sedas, eran marcadores de estatus y revestían a sus poseedores y a los ambientes que alhajaban de una distinción social pretendida y figurada. Por su alto nivel de refinamiento artístico, las manufacturas andalusíes, bien realizadas por artistas castellanos o aragoneses, o bien por artesanos nazaríes, circularon por los reinos ibéricos peninsulares y, por extensión, por todo el mediterráneo. La impermeabilidad de las fronteras -más mentales por parte de nuestra historiografía artística que geográfica- es un mito que derrumba lo hermético y estanco, como lo prueba el simple hecho de que un artesano aragonés como Cristóbal Garrido, fabricara en Castilla un prototipo conocido en la koiné mediterránea. Un tipo de colcha de rasoliso, un tapiz, banal o cortinaje, que era confeccionado y usado en Castilla, Aragón, Cataluña o Italia. No por casualidad, Garrido, un artesano itinerante, está documentado en Guadalajara o en la Alhambra al servicio del linaje Mendoza. Canteros castellanos, fusteros valencianos, yeseros moros aragoneses, pintores, guadameliceros o colcheros, son la prueba de un panorama artístico versátil y genial que se mueve entre al-Andalus y Europa y que derroca, en parte, la supremacía del paradigma italiano como único referente de eso que la historiografía -o quizá la parte que carece de estrés cronológico entre lo medieval y lo moderno- ha denominado como *Early Modern Art*.



<sup>1</sup> Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D -en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1. <https://miradascruzadas.org/>

<sup>2</sup> LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852, Libro IV, p. 308. Los paréntesis son nuestros.

<sup>3</sup> LAFUENTE, M., *op.cit.*, p. 308.

<sup>4</sup> “Como el rey con toda la hueste partió de la ciudad de Loxa, é fue a poner real sobre Íllora. É como el Rey ovo este acuerdo, el duque del Infantadgo le suplicó, que le diese cargo de combatir una parte del arrabal, y el Rey gelo otorgó. É como el real fué asentado, é las cosas para el combate aderezadas, el Duque con su gente acometió aquella parte del arrabal que escogió para combatir. Los moros visto que los del Duque se acercaban, tiráron tantas espingardas é saetas, é tantos truenos, é buzanos que la gente recelaba de llegar al combate. Visto por el duque que los suyos no tenían aquel fervor de ánimo que se requería para acometer, les dixo: Ea caballeros, que en tiempo estámos de mostrar los corazones en la pelea, como mostramos los arreos en el alarde: é si os señalastes en los ricos jaeces, mejor os debéis señalar en las fuertes fazañas. Porque no es bien abundar en arreo, é fallecer en esfuerzo: é doblada difamia habríamos habiendo tenido buen corazón para gastar, si no la toviésemos para pelear. Por ende como caballeros esforzados pospuesto el miedo, é propuesta la gloria, arremetamos contra los enemigos, y espero en Dios, que como ovimos la honra de homes bien arreos, la habrémos de caballeros esforzados. Aquellas gentes oídas las palabras del Duque, comenzaron á mover,

é sufriendo muchos tiros de piedras é de saetas, entraron por el arrabal. Los Moros puestos en los palenques y en las otras defensas que tenían, peleaban é ferían muchos de los del duque”. DEL PULGAR, H., *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1780, Capítulo LIX, pp. 277-278.

<sup>5</sup> Más allá de la magnificencia, porque frente a la idea de la riqueza la apariencia del noble construía contenidos ideológicos completos relacionados con los valores de la honra caballeresca. Sobre este asunto URQUÍZAR HERRERA, A., “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, núm. 23, 2014, pp. 93-111.

<sup>6</sup> PEREDA ESPESO, F., “Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas”, en COLOMA MARTÍN, I. (ed) *et alii., Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, vol. 1., pp. 345-374.

<sup>7</sup> LADERO QUESADA, M. A., *La Guerra de Granada (1482-1492)*, Granada, Ariel, 2001.

<sup>8</sup> Sobre este asunto y sobre la bibliografía que lo genera puede verse ROMERO MEDINA, R. y SILVA SANTA-CRUZ, N., “Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna”, *Universitas las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1053-1064.

<sup>9</sup> SILVA SANTA-CRUZ, N. y ROMERO MEDINA, R., “Las antiguas casas de los condes de Cabra en Córdoba. Espacios cortesanos bajomedievales y asimilación de elementos ornamentales andalusíes”, *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 203-222.

<sup>10</sup> MOLINA FIGUERAS, J (ed.), *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022.

<sup>11</sup> Hasta su presencia en esta campaña su participación se había limitado a envías sus tropas al mando de capitanes o de algunos de sus hijos. Sobre las tropas aportadas por el duque a la Guerra de Granada, entre 1483 y 1491, puede consultarse SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *La Casa de Mendoza hasta el III duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla Bajomedieval*, Madrid, Palafox & Pezuela, 2001, pp. 148-149.

<sup>12</sup> VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, F. J. “Participación del cardenal Mendoza en la Guerra de Granada”, *Cuadernos de Estudios Medievales y técnicas historiográficas*, núm. 18 y 19, 1993-1994, pp. 129-136.

<sup>13</sup> ROMERO MEDINA, R., “Una fuente inédita para conocer la Casa y Corte de don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli: las cuentas del camarero Juan del Águila (1485)”, *Revista de Historia de El Puerto*, núm. 69, 2022, pp. 83-148.

<sup>14</sup> ROMERO MEDINA, R., *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2021.

<sup>15</sup> Aunque estuvo en Granada en 1491 para firmar el acta de entrega de la ciudad de la Alhambra. SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, p. 149.

<sup>16</sup> PEREDA ESPESO, F., *op. cit.*, p. 374.

<sup>17</sup> MARÍAS FRANCO, F., “Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”, en ARRAIZA, B. (ed.), *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 123-226.

<sup>18</sup> Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), mss. 11.577.

<sup>19</sup> Se trata de un error que va además añadido, pues el relato señala “el mayor don Iñigo Lopez de Mendoca que le subcedió”, pues fue el II duque del Infantado el que labró la nueva casa o palacio en Guadalajara.

<sup>20</sup> BNE, mss. 11.577, fols. 193r y v.

<sup>21</sup> LAYNA SERRANO, F., *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: AACHE, 1997, p. 97.

<sup>22</sup> Sobre este concepto remitimos al texto de RUIZ SOUZA, J. C., “Botín de guerra y tesoro sagrado”, Isidro BANGO TORVISO, I (ed.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. Catálogo de la Exposición celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León entre el 18 de diciembre de 2000 y el 28 de febrero de 2001*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 31-40.

<sup>23</sup> HERRERA CASADO, A., *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara: Institución Marqués de Santillana, 1975, p. 69. Una primera versión de Francisco Layna Serrano sobre José María Quadrado: “El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, señor de [Hita y Buitrago] mandó fa[ser esta] portada [año del nascimyento de nro salvador ihu xpo de MCCCCL] XXXIII [1483] años... seyendo esta casa edeficada por sus antecesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [pu]so toda por el suelo y por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quatroçientos e ochenta e tres años.... Esta casa fizieron Juan Guas e M[aestre] Anrri Gua[s]... e otros muchos maestros que aquí tr[abajaron]. Vanitas vanitatum et omnia vanitas”.

<sup>24</sup> MARÍAS FRANCO, F., “Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas”, en ALONSO RUIZ, B. (ed.), *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 225-251.

<sup>25</sup> ROMERO MEDINA, R. y MARÍAS FRANCO, F., “Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas”, *Quintana, Revista de Historia del Arte*, núm. 22, 2023, pp. 1-31.

<sup>26</sup> No del todo bien analizadas por LAYNA SERRANO, F., “La desdichada reforma del Palacio del Infantado, hecha por el quinto Duque en el siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 50, 1946, pp. 5-94.

<sup>27</sup> GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid, 1999, T.I. p. 383

<sup>28</sup> Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo) (en adelante AHNob), Osuna, c. 2.334\_D, fol. 30. El documento lo cita y transcribe LAYNA SERRANO, F., *op. cit.*, 99. Sin embargo, se consulta y transcribe por omisiones y errores en la transcripción publicada.

<sup>29</sup> Sobre esta tipología de mueble véase ROMERO MEDINA, R., “Un lettuccio renacentista para el duque de Medinaceli. A propósito del entallador Pierres posible autor de la obra”, *Goya, Revista de Arte*, núm. 369, 2019, pp. 279-293.

<sup>30</sup> AHNob, Osuna, c. 2.334\_D, fol. 30.

<sup>31</sup> BNE, mss.11.268. *Relación de todo lo sucedido en los casamientos de don Rodrigo y doña Ana de Mendoza, hija y hermano del marques de Zenete y duque del Infantado, las cuales se celebraron en Guadalajara*.

<sup>32</sup> GARCÍA DE MERCADAL, J., *op. cit.*, p. 383.

<sup>32</sup> ROMERO MEDINA, R., “De mazonería y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (Siglos XV-XVI)”, en PÉREZ MONZÓN, O. (ed) *et alii.*, *El tiempo, la Memoria y la Identidad de la pintura tardogótica*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 247-268.

<sup>34</sup> PORRAS ARBOLEDAS, P. A., “Documentos sobre musulmanes y judíos en archivos señoriales y de protocolos (Siglos XV y XVI)”, *Cuadernos de Estudios Medievales y Técnicas y Ciencias Historiográficas*, núm. XVI, 1991, p. 138, 1498, octubre, 11. Alhambra de Granada, ACH, 15.878.

<sup>35</sup> En la quinta acepción del Diccionario de la Real Academia Española, engrasar es “adobar con algún aderezo las manufacturas o tejidos”.

<sup>36</sup> Se toma como unidad de medida la vara castellana, cuya equivalencia en el sistema métrico es 0,835905 m. La correspondencia entre las medidas históricas y las métricas se determinó en la Real Orden de 9 de diciembre de 1852, por la que se determinan las tablas de correspondencia recíproca entre las pesas y medidas métricas y las actualmente en uso, <https://www.cem.es/sites/default/files/2019-11/00000458recurso.pdf> (última consulta: 6 de junio de 2023).

<sup>37</sup> ABELLÁN PÉREZ, J., “El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana”, *Revista sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, núm. 21, 2019, p. 33.

<sup>38</sup> GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval*, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/6781> (última consulta: 6 de junio de 2023).

<sup>39</sup> MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 325-330.

<sup>40</sup> Esta acepción la recoge COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 493.

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L., “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. *et alii.* (ed.), *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio, 2011, p. 360.

<sup>42</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana”, en MIQUEL JUAN, M. *et alii.* (ed.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, p. 294.

<sup>43</sup> Para la naturaleza de los paños de lana y sus tipos: MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 112-118; y DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León,

2004, pp. 145-148. Los tejidos de lana de mayor calidad se importaban desde los grandes centros pañeros de Flandes e Inglaterra, aunque en el siglo XV empezaron a valorarse los paños de Segovia: FERNÁNDEZ DE PINEDO, N. y MORAL, M. P., “Estratificación del consumo: las compras de tejidos en la Casa de Isabel I de Castilla (1492-1504)”, en RODRÍGUEZ PEINADO, L. *et alii.* (ed.), *Arte y producción textil en el Mediterrán medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 260-261.

<sup>44</sup> GUAL CAMARENA, M., *op. cit.*, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/13791> (última consulta: 6 de junio de 2023). En español el término deriva del latín *varius* al vocablo “vero”, que en la primera acepción del DRAE se define como piel de marta cebellina.

<sup>45</sup> En GUAL CAMARENA, M., *op. cit.*, la voz “alfamar”, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/6781> en un documento de 1454 menciona “*Vn alfamar grande de beras blancas et coloradas*”. El término *beras* podría ser una variante de *vayras*, o tratarse de “viras”, como se nombran en catalán a los tejidos rayados o viados: DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 203. Para viado, véase MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 231-238; RODRÍGUEZ PEINADO, L., *op. cit.*, 2017, p. 291.

<sup>46</sup> En pintura son numerosos los ejemplos de pieles forrando mantos y otras prendas. En *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (National Gallery, Londres, 1434, inv. NG 186) Giovanna Cenami viste a la moda borgoñona con un ampuloso vestido de fino paño verde forrado de piel, que también bordea las aberturas para los brazos, con cuerpo y caída que nos da una ligera idea de cómo pudieron ser estos textiles con fines ornamentales.

<sup>47</sup> Se nombran Holanda los lienzos de lino muy finos fabricados en las Provincias Unidas: MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 505-507; y DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 104.

<sup>48</sup> MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 415-417. La primera vez que aparece documentado con el sentido de tejido es en 1330.

<sup>49</sup> Colchar consiste en poner entre dos telas un relleno y bastearlo. En italiano *coltrice* es una colcha rellena de plumas y enguatada. En Aragón se llama *cocedra* y el término se encuentra en Castilla quizás como una pieza realizada por artífices foráneos. La reina Juana de Castilla tenía una *cocedra* con caireles, flecos, borlas, cordones y botones: ÁGREDA PINO, A. M., “Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI”, *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 6, núm. 7, 2017, p. 31.

<sup>50</sup> ALFAU DE SOLALINDE, J., *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid – México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981, vol. II, p. 43, comenta que se utilizaba para entretelar.

<sup>51</sup> El bordado de aplicación consiste en sobreponer sobre un tejido base el diseño realizado en otro textil unido con puntadas y, en ocasiones, con un hilo tendido en el borde que consiste en perfilar el diseño con un hilo que se sujeta por pequeñas puntadas distanciadas entre sí. Esta técnica suele realizarse con hilos metálicos.

<sup>52</sup> MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 345-348.

<sup>53</sup> OLIVARES MARTÍNEZ, D., “Flor de lis”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, [www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis](http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis) (última consulta: 6 de junio de 2023).

<sup>54</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L., *op. cit.*, 2011, p. 367, fig. 14. En la basílica superior de san Francisco en Asís, la gran colgadura que compartimenta la alcoba donde se sucede la aparición de san Francisco a Gregorio IX en un sueño (Maestro de san Francisco), tiene una bordura en pseudocúfico que nos permite entender la tipología de nuestra colcha.

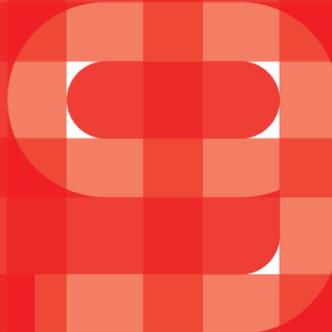
<sup>55</sup> PARTEARROYO LACABA, C., “Telas. Alfombras. Tapices”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes industriales y aplicadas en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 376, fig. 262.

<sup>56</sup> RUIZ SOUZA, J. C., “Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero”, *VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica, Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial, 2014, pp. 497-516.

<sup>57</sup> Al ser una pieza de distintos materiales podríamos estar ante una *cortapisa*, colcha bastada guarnecida con material diferente: COROMINAS, J., *op. cit.*, p. 174; ÁGREDA PINO, A. M., *op. cit.*, p. 31 y nota 79.

<sup>58</sup> GARCÍA MERCADAL, J., *op. cit.*, p. 383.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ABELLÁN PÉREZ, J., "El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana", *Revista sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, núm. 21, 2019, pp. 7-36.

ÁGREDA PINO, A. M., "Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI", *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 6, núm. 7, 2017, pp. 20-41.

ALFAU DE SOLALINDE, J., *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid-México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981, 2 vols.

COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987 (3ª edición revisada).

DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

DEL PULGAR, H., *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1780.

FERNÁNDEZ DE PINEDO, N. y MORAL, M. P. "Estratificación del consumo: las compras de tejidos en la Casa de Isabel I de Castilla (1492-1504)", en RODRÍGUEZ PEINADO, L. *et alii.* (ed.), *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 249-272.

GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>.

HERRERA CASADO, A., *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Marqués de Santillana, 1975.

LADERO QUESADA, M. A., *La Guerra de Granada (1482-1492)*, Granada, Ariel, 2001.

LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852.

LAYNA SERRANO, F., "La desdichada reforma del Palacio del Infantado, hecha por el quinto Duque en el siglo XVI", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 50, 1946, pp. 5-94.

LAYNA SERRANO, F., *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, AACHE, 1997.

MARÍAS FRANCO, F., "Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo", en ARRAIZA, B. (ed.), *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 123-226.

MARÍAS FRANCO, F., "Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas", en ALONSO RUIZ, B. (ed.), *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 225-251.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

MOLINA FIGUERAS, J. (ed.), *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022.

OLIVARES MARTÍNEZ, D., "Flor de lis", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, [www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis](http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis).

PARTEARROYO LACABA, C., "Telas. Alfombras. Tapices", en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes industriales y aplicadas en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 349-388.

PEREDA ESPESO, F., "Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas", en COLOMA MARTÍN, I. (ed) *et alii.*, *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, vol. 1., pp. 345-374.

PORRAS ARBOLEDAS, P. A., "Documentos sobre musulmanes y judíos en archivos señoriales y de protocolos (Siglos XV y XVI)", *Cuadernos de Estudios Medievales y Técnicas y Ciencias Historiográficas*, núm. XVI, 1991, pp. 127-157.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. *et alii.* (ed.), *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio, 2011, pp. 340-474.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana”, en MIQUEL JUAN, M. *et alii.* (ed.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, pp. 287-308.

ROMERO MEDINA, R., “Un lettuccio renacentista para el duque de Medinaceli. A propósito del entallador Pierres posible autor de la obra”, *Goya, Revista de Arte*, núm. 369, 2019, pp. 279-293.

ROMERO MEDINA, R., *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2021.

ROMERO MEDINA, R., “Una fuente inédita para conocer la Casa y Corte de don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli: las cuentas del camarero Juan del Águila (1485)”, *Revista de Historia de El Puerto*, núm. 69, 2022, pp. 83-148.

ROMERO MEDINA, R., “De mazonería y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (Siglos XV-XVI)”, en PÉREZ MONZÓN, O. *et alii.* (ed.), *El tiempo, la Memoria y la Identidad de la pintura tardogótica*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 247-268.

ROMERO MEDINA, R. y MARÍAS FRANCO, F., “Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas”, *Quintana, Revista de Historia del Arte*, núm. 22, 2023, pp. 1-31.

ROMERO MEDINA, R. y SILVA SANTA-CRUZ, N., “Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna”, *Universitas las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1053-1064.

RUIZ SOUZA, J. C., “Botín de guerra y tesoro sagrado”, en BANGO TORVISO, I (ed.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. Catálogo de la Exposición celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León entre el 18 de diciembre de 2000 y el 28 de febrero de 2001*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 31-40.

RUIZ SOUZA, J. C., “Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero”, *VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica, Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial, 2014, pp. 497-516.

SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *La Casa de Mendoza hasta el III duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla Bajomedieval*, Madrid, Palafox & Pezuela, 2001.

SILVA SANTA-CRUZ, N. y ROMERO MEDINA, R., “Las antiguas casas de los condes de Cabra en Córdoba. Espacios cortesanos bajomedievales y asimilación de elementos ornamentales andalusíes”, en RABASCO GARCÍA, V. *et alii.* (ed.), *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 203-222.

URQUÍZAR HERRERA, A., “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, núm. 23, 2014, pp. 93-111.

VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, F. J. “Participación del cardenal Mendoza en la Guerra de Granada”, *Cuadernos de Estudios Medievales y técnicas historiográficas*, núm. 18 y 19, 1993-1994, pp. 129-136.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

*Cristóbal Garrido se compromete con el II duque del Infantado para la confección de una colcha.*

Guadalajara, 5 de octubre de 1493

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, c. 2.334\_D., fol. 30.

“(calderón) En V de octubre de XCIII este dicho día se obligó Xristóval Garrido de faser abytante en Guadalajara de faser al señor duque una colcha de lana e sirgo en que han de faser una colcha de Rrasoliso de diez e media en ancho e de largo quatro varas e tres quartas e con que sea la colcha de unas vayres en medio destas vayres una flor de lis cada una e ha de llevar en medio de las cuerdas que son dos unas bolitas según que está en un patrón señalado de Juan de la Fuente escriuano; del qual patrón dixeron que se cogía de su señoría. E esta colcha ha de ser fecha e acabada a contentamiento de su señoría por presçio de la fechura de quatro myll quinientos maravedies con que su señoría le manda dar la olanda e algodón, e el dicho Xristóval ha de poner el hilo de esta colcha con que ha de llevar esta colcha una çenefa de letras moriscas según que está en una muestra de señalada del dicho Juan de la Fuente e que le de fecha e acabada en dos meses sopena de V U maravedies etçétera[otorgo carta arriba](calderón) E pues en pago de los dichos quatro myll e quinientos maravedies rescibió luego del señor duque myll maravedies en pago de la dicha colcha los quales dichos myll maravedies meresçia en la labor de la dicha colcha e pues engrasamiento de los dichos myll maravedies se obligó el dicho Xristobal e con él de mancomún Juan de Tolosa e su muger con su liçencia etcétera. E Françisco Tenorio e Catalina Gago con su liçencia etçétera amos de mancomún e cada uno por el todo etçétera que si el dicho Xristóbal no mereçia por la labor de la dicha colcha los dichos I U maravedies por él mismo caso sin entender dello e cada uno dello de pagar los dichos myll maravedies con el doblo etçétera o con sentençia fyrme etçétera

Testigos Garçía de Medina e Juan de Ávyla e Françisco de Villareal Juan Ferrández (rúbrica)”.