



Dibujo. Diseño para el bordado de un chaleco de la "Fabrique de Saint Ruf". Diseñado por Fabrique de Saint Ruf, Lyon, ca. 1785; grafito, pincel y gouache sobre papel; 17,6 x 36,3 cm. Donación de Eleanor y Sarah Hewitt; 1920-36-322. Cortesía de Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Nueva York. Esta escena marítima tormentosa, antaño bordada en seda en un chaleco, se convierte en una alegoría de la logística dominada por el mercader colonial del siglo XVIII que lo llevaba.

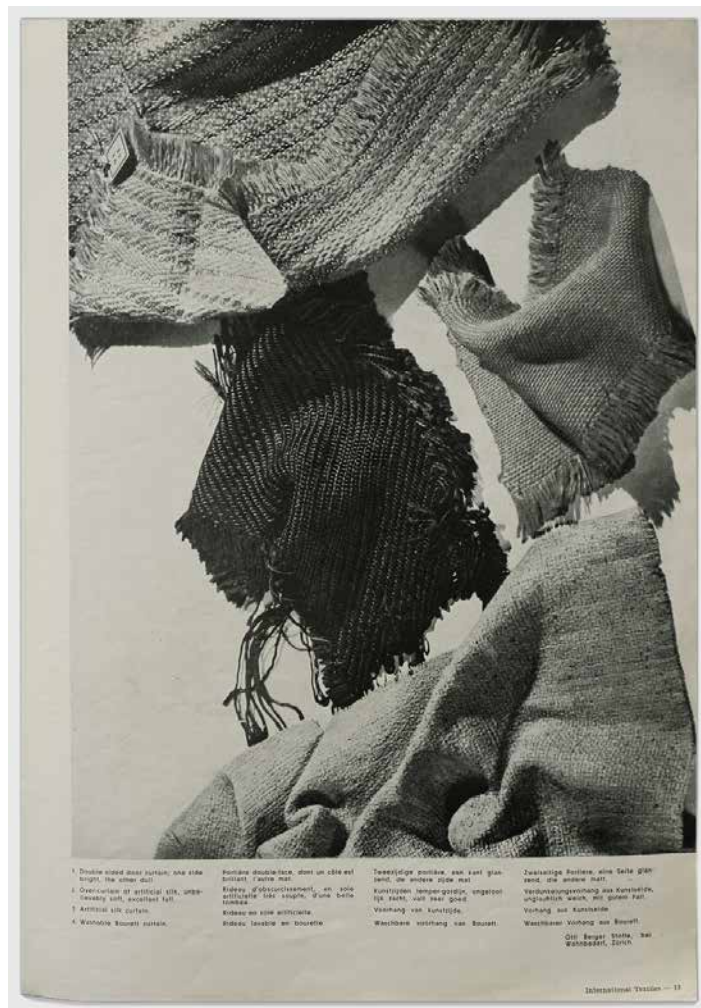
El vacío es un reino espectral;
ni siquiera la nada puede librarse de los fantasmas
Karen Barad¹

1927: ¿Pueden los tejidos hablar?

Cuando nos aproximamos a los tejidos con preguntas sobre el pasado, la única forma de lograr respuesta es prestando atención a su propia materialidad, lo cual implica no solo tener en cuenta aquello que entra dentro del rango de la visibilidad, sino también lo que a simple vista queda oculto, disuelto en la textura de sus componentes. La primera prueba de esto se hace evidente en su apariencia, ya que los tejidos no solo revelan el mensaje desde el anverso, la cara donde la trama se aprecia más pronunciada, sino también desde el reverso, la cara opuesta donde se comprende la parte técnica de su ejecución. Los tejidos se pronuncian además a través de sus imperfecciones, rasgaduras, manchas, extracciones, restos de productos aplicados. Asimismo, materializan su expresión a partir de sus arreglos y restauraciones, su fragilidad y desgaste. Su lenguaje se despliega igualmente en los bordes y costuras ocultas, en todas aquellas partes marginales que han podido sufrir un menor impacto lumínico (sobre todo en el caso de aquellas piezas que han sido exhibidas de manera prolongada) y donde precisamente se esconde la naturaleza de los colores, ya que al haber permanecido cubiertos sus tonalidades se ofrecen menos alteradas y con mayor contraste. Los tejidos hablan del pasado a través de una performatividad constante que se articula sobre la superficie rugosa y donde se concentran las capas acumuladas de tiempo, demostrando que no son objetos solidificados que funcionan como testimonio de un solo acontecimiento, sino materias vivas con un tiempo propio. Los tejidos antiguos hablan, nos hablan en el espacio expositivo iluminado donde se muestran normalmente encapsulados en vitrinas creándose una distancia teatral ante nuestra mirada. Hablan también en el depósito del museo donde esperan en la oscuridad a ser despertados de sus largos letargos resguardándose del peligroso contacto lumínico.

La relación entre los tejidos y la luminosidad nos acerca a un viejo debate moderno sobre los modos de percepción óptica y táctil. Una dualidad enfrentada que la historiadora T'ai Smith rastrea en el ensayo "Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography" a través de los argumentos de Alois Riegl en *La industria artística tardoromana según los hallazgos en Austria* (1901) para introducir la disputa en torno a la fotografía y la pintura entre Erno Kallai y László Moholy-Nagy en el contexto de la Bauhaus (1927). Kallai, defensor del constructivismo y

1. Karen Barad: "Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering and Facing the Incalculable". Octopus Press, Ostrava (2023). <https://octopus-press.cz/en/Octopus-Press> (Última consulta 18 de septiembre 2023)



Tejidos de Otti Berger, presentados en la revista *International Textiles*, agosto de 1934, Ámsterdam. Fotografiadas por Ernst Nipkow (?), distribuidas por el minorista de diseño de interiores Wohnbedarf de Zürich.

Pieza descolorida con motivos de espigas de trigo, fecha desconocida, lino, hilo de algodón azul, 53 x 30 cm. Colección San Telmo Museoa, número de inventario E-003025; Fotografiada por Hinrich Sachs en el depósito Gordailua, Irún, el 2 de febrero de 2023. Cortesía de Hinrich Sachs/San Telmo Museoa.

pesimista sobre la fusión del arte con la tecnología², defendía la prevalencia de la pintura sobre la fotografía apoyándose en la incapacidad de esta última de igualar la factura pictórica³. Los experimentos con tejidos y los textos de la tejedora y estudiante Otti Berger abogarán por la defensa de la singularidad estética más allá de la pintura a partir de la demostración de la posibilidad háptica sobre un espacio construido. Según Berger, la textura de los tejidos, su movilidad e interactividad con la luz sobre el espacio, habilitará el encuentro perceptual entre lo óptico y lo táctil.

Otti Berger nos ofrece claves para comprender la fenomenología que se activa con los tejidos, la cual trasciende la experiencia física volviéndose un acontecimiento mental, ya que un tejido también se siente, dice Berger, con el subconsciente⁴. En sus escritos aporta un ejemplo: la diferencia entre la seda natural y la artificial o viscosa, la cual se vuelve evidente precisamente al tacto, ofreciendo incluso según ella una experiencia corporal, la seda natural de calidez, la artificial de frialdad⁵.

Este debate nos ayuda a retomar la relación de los tejidos con la imagen, es decir, sobre su capacidad no solo de proyectar imagen, sino de ser imagen, imagen háptica, mental, espectral, fantasmagoría. Los tejidos se sitúan en el campo de la percepción entre la visión y el tacto, entre lo mental y lo corporal, entre lo patente y lo oculto, entre lo presente y lo ausente. Es precisamente en el encuentro con los tejidos donde la imaginación por venir o la que retorna desde otro tiempo acontece.

Circa 1750: luz, oscuridad

Un espectro es una condición variable a partir de una realidad continua, una apariencia, una imagen, una aparición. Del latín *specere* “mirar, observar”, se inicia el uso del término a principios del siglo XVII y se extiende a partir de 1670 con el hallazgo de las bandas visibles de color reflejadas por un rayo de luz al atravesar un prisma. Más tarde, con el avance científico se introduce la acepción de “espectro electromagnético” para referirse a todo rango de longitudes de radiación emitidas o absorbidas por una sustancia. El espectro visible ocupa una parcela limitada dentro del campo electromagnético. Los análisis multispectrales en la conservación de tejidos antiguos toman en cuenta todo el rango físico a la hora de rastrear su naturaleza. Los tejidos son superficies sobre los que distintos tipos de huellas han quedado impresas, algunas visibles otras ocultas, por lo que su rastreo implica de nuevo situarnos más allá de los alcances de la óptica.

2. T'ai Smith: “Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography” Grey Room, Nº 25, The MIT Press, Massachusetts, 2006, pág. 12.

3. T'ai Smith: *Ibid*, pág. 13.

4. Otti Berger: “Stoffe im Raum”, Praga, 1930, citado en Smith: *Ibid*, pág. 20.

5. Otti Berger: *Ibid*.

El trabajo *No hay puntada sin hilo* de Hinrich Sachs para Museo Bikoitza en San Telmo Museoa penetra la compleja composición de las huellas emitidas y absorbidas por el medio textil. En el espacio del museo nos encontramos con una pieza de grandes dimensiones fabricada en lino flamenco por la empresa alemana Gerriets en el pueblo francés de Volgelshheim en 2023. Se trata de la reproducción de un objeto existente proveniente de un contexto previo, la vela de trinquete de un navío de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas⁶ en circulación entre 1730 y 1742. La pieza concentra capas de huellas semánticas a partir de un complejo juego alrededor de cierta ambivalencia binaria. Su presencia en el espacio apunta hacia la entera dimensión de la ausencia, su condición material, su función de copia dirige nuestra atención sobre el campo semiótico de lo negativo. La pieza en sustitución del original ocupa el espacio por negación, doblando incluso el impacto de la ausencia del original, replicando su presencia mental. Estamos ante una realidad parcial, una presencia ausente, un objeto que se nos ofrece para pensar los límites de nuestra propia capacidad sensorial, de lo que vemos y tocamos, de lo que no tenemos a nuestro alcance y se nos escapa.

Replicar del latín *replicare* nos acerca de nuevo al movimiento de nuestro cuerpo sobre un ambiente construido, en este origen semántico se incluye el acto de plegar, replegar, doblar en sentido inverso a los rayos de luz. La gran masa textil en el espacio del museo comprende un paño sin adornos o elementos añadidos⁷, un tejido de tono crudo y de constitución uniforme. Su presencia apunta al volumen de la mera materia en el espacio, un gran lienzo vacío que reclama detenernos sobre su apariencia desnuda, sobre el soporte primario que conforma la posibilidad de materializar en su epidermis un lenguaje cosido. Un objeto sin escritura incluida que bajo la luz del espacio expositivo se vuelve imagen, apariencia, un espectro que persigue al presente, un fantasma que espera ser confrontado. Su ocupación matérica es la que habla por omisión. Habla del objeto ausente, del original, de su producción, su función mecánica y por extensión del sistema social que lo hizo posible. Su composición expresa alguna evidencia técnica derivada de la consecuencia formal de su manufactura original. Su fabricación en el presente trata de replicar los gestos del trabajo adherido. Repetir aquí implica el intento de acercarse a una primera huella originaria, la del avance tecnológico en el siglo XVIII que elimina la posibilidad de cualquier embellecimiento para la aceleración de la acumulación primitiva de capital por parte del proyecto colonial. Su austera factura textil enfatiza el silencio y la borradura sobre esta forma de progreso violento. La imagen cristaliza en el momento en el que la luz toca su superficie cruda proyectando un lienzo desnudo al más puro

6. Órgano mercantil que operó en Venezuela, siendo todavía parte del Imperio Español, desde 1728 hasta 1785. Se funda mediante contrato con la Corona Española.

7. El modelo reproduce las medidas originales y aunque su confección en lino ha sido ejecutada industrialmente, la forma de coser las distintas bandas sigue la lógica de la fabricación de velas histórica. Se omiten también detalles y elementos importantes como los agujeros y cordones en busca de una forma de referenciar al objeto original sin perder su propia autonomía. En conversación con el artista (24 de septiembre de 2023).

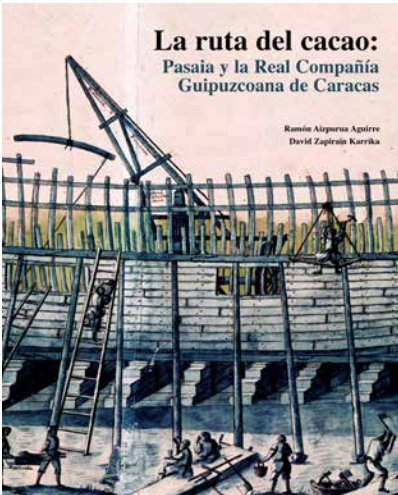
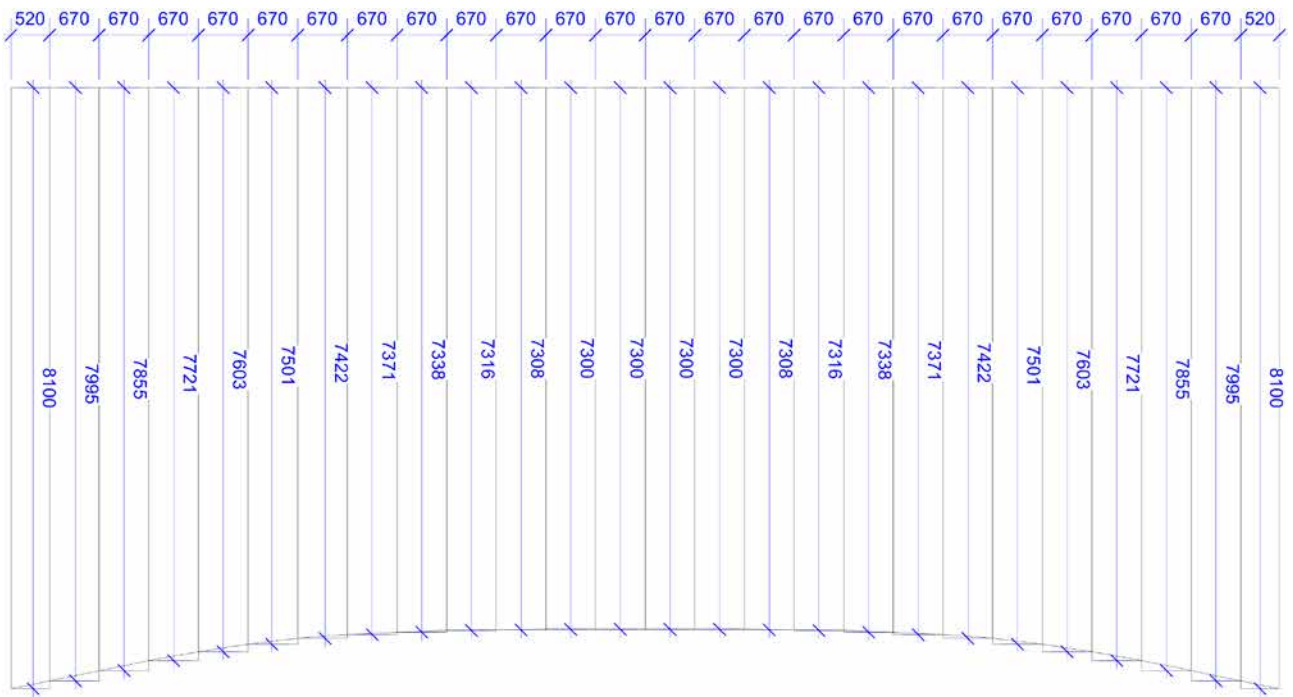


Diagrama que sirve de plano para la fabricación de una vela según las técnicas textiles navales europeas del siglo XVIII. Sus dimensiones totales fueron calculadas según un manual histórico de construcción naval del vasco Jerónimo de Aizpurua, como trinquete del navío *San Ignacio de Loyola (I)*, construido en Pasaia, cerca de San Sebastián, por encargo de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas. El barco se utilizaba con frecuencia en la ruta atlántica de San Sebastián a La Guaira, en la Venezuela colonial, para transportar a Europa principalmente mercancías como el cacao. Naufragó en un arrecife del Caribe en 1742. La vida del tripulante superviviente Martín de Aznares ha sido investigada y relatada en 2003 por el historiador naval Gerardo Vivas Pineda, afincado en Caracas.

Portada de *La ruta del cacao: Pasaia y la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas*, editado por el Ayuntamiento de Pasaia, 2018, utilizando una ilustración del Álbum del Marqués de la Victoria. 1719. Cortesía de Ayuntamiento de Pasaia/Museo Naval, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián.

Detalle de la lona del tamaño de la vela de trinquete realizada en 2023.

estilo moderno, donde los colores, el rojo, marrón, verde, azul, negro o blanco sobre blanco propios de los tejidos bordados de la época, ya no son solicitados. Michael Taussig en “Lightning” escribe sobre la iluminación provocada por un rayo, por un relámpago que debe a la oscuridad la cruda claridad de su manifestación.⁸ Ahora nuestros cuerpos se han convertido en una sustancia cristalina, añade, tratando de alumbrar la predominancia del exceso en la energía solar que para Georges Bataille sustentaba la vida y también la ley esencial del gasto. Las sombras también pueden proporcionar resguardo ante una sobreexposición lumínica capaz de destruir los detalles en una superficie. ¿Y si la gran tela fuera más bien una pantalla? ¿una entidad que absorbe la luz para reflejar imagen? ¿Un tejido que descansa ahora del agotamiento del movimiento sin límite a través del océano? ¿Una cortina que nos invita a adentrarnos en la posibilidad de enfrentar varios tiempos superpuestos? ¿Una tela exhausta tras la tempestad? ¿Un gran paño mortuorio que es devuelto por una gran ola sangrienta? Quizás, las llamas consumieron el mástil y la vela original al ser alcanzados por un rayo antes de naufragar.

1515 +/- 50 años: eliz-artzea⁹

Quedémonos con otra posibilidad, la del gran tejido-replica como un hueco o entrada hacia un espacio-tiempo de difracción y superposición de todas las historias posibles. La interrupción cuántica, como sugiere Karen Barad, del imperialismo del espacio y tiempo universal¹⁰. Hinrich Sachs nos ofrece este vuelo a partir de un ejercicio de atención sobre otros tejidos. El punto de partida de su observación se ubica en la colección de tejidos de San Telmo, en particular sobre un conjunto de cenefas, franjas y piezas bordadas sobre lino. Su acercamiento inicial partía de la posible hipótesis de la existencia de una influencia de las geometrías bordadas precolombinas de América del Sur en los motivos geométricos de los bordados vascos. El encuentro con las piezas bordadas en el depósito Gordailua fue clave a la hora de comprobar que la geometría de los bordados de San Telmo no guardaba relación con la tradición textil precolombina. A partir de ese momento, surge la aproximación a otro tejido, el sudario de Nabarniz, una pieza que, aunque no forma parte del conjunto expositivo ni de la colección de San Telmo, ha servido de referente en el proceso de investigación para ubicar el contexto social y las raíces iconográficas del cual emergen el resto de piezas bordadas.

El sudario de Nabarniz, un lienzo de mediados del siglo XVI conservado en el Euskal Museoa / Museo Vasco de Bilbao, nos invita a adentrarnos en el espacio-temporal de dichos orígenes. Testigo de la cultura

8. Michael Taussig: “Lightning” *Slug* #20 (2023) <http://www.slug.directory/20-lightning-by-michael-taussig/> (Última consulta: 18 de septiembre 2023).

9. Eliz-artzea (Ofrenda potsnupcial): Rito de la luz vasco, rito de ofrenda y oraciones en favor de los antepasados difuntos de la casa, normalmente al cuidado de las mujeres de la familia o comunidad. Bonifacio Echeagaray “Significación jurídica de algunos ritos funerarios del País Vasco”. RIEV 1925, tomo XVI, ed. facsímil (1971), pág. 95-118 y 184-222.

10. Karen Barad: op. cit.

material de la sociedad del momento, su función aporta información sobre las formas rituales de vida y muerte en el País Vasco entre el siglo XV y XVI¹¹. Su hechura coincide con la de otros paños mortuorios de la época, realizada como era costumbre con urdimbre de lino blanco sobre la que predominaba la decoración en punto de cruz tramada o bordada con hilos de color. Producido en telar horizontal manual, la pieza igual que otras de la época presenta varias secuencias unidas de manera longitudinal. Sin embargo, algunos motivos decorativos¹² del tejido de Nabarniz muestran una singularidad particular. En éste, se incluyen elementos geométricos comunes en la época (rombos, triángulos, aspas...) en la mayoría de las grecas. Sin embargo, la sexta de la serie de manera excepcional introduce un conjunto figurativo formado por cuatro barcos o naves, cuatro naos o carracas, navíos especializados en el transporte de grandes cargas por largas travesías, los mayores buques europeos de la época. La banda en concreto descansa sobre una greca de menor tamaño que de hecho se introduce por primera vez al comienzo del paño. Una greca formada por líneas paralelas inclinadas hacia una misma dirección hasta aproximadamente la mitad de la pieza en la parte superior y hasta casi el final de la misma en el caso de la que soporta la banda de los navíos. Un recurso decorativo que podría leerse, según los estudios sobre el lienzo, como olas de mar¹³.

El sudario de Nabarniz llega al presente arrastrando capas de tiempo perceptibles en su deterioro y que han quedado registradas de manera más precisa a partir de su entrada en el Museo Vasco de Bilbao. Las fechas de registro, de su vida expositiva y de los estudios realizados sobre su composición se vuelven más accesibles anclando el objeto al pasado reciente a la vez que se pierde su relación con un tiempo más pretérito conectado con las condiciones materiales de su confección y posterior uso.

La datación de su ejecución oscila entre el siglo XV y el XVI. Cuenta de ello lo proporcionan los resultados de Carbono 14 realizados sobre una muestra del lino en la Universidad de Uppsala en 1995, donde sitúan la datación entre 1465 y 1565. El registro de las intervenciones y cuidados que el sudario de Nabarniz recibe en las últimas décadas, desde que ingresara en el museo el 22 de agosto de 1950, contrasta con la falta de información sobre cuestiones relevantes sobre la pieza. Se desconoce el origen de su pertenencia exacta, aun tratándose de un lienzo excepcional sobre el que se revela una singladura marinera nada común, símbolo de fortuna y prestigio en el marco histórico al que pertenece. Se desconoce su función exacta. La pieza pudo ser un manto fúnebre de propiedad particular denotándose con su diseño la categoría económica de la familia; aunque las pruebas de laboratorio parecen no dar cuenta de la existencia de partículas pertenecientes al cuerpo que cubrió el paño.

11. Sobre estas formas rituales consultar, por ejemplo: Juan Madariaga: "Salvar el alma: en torno a la ritualidad funeraria en el País Vasco". En *Heriotza. Ante la muerte*. San Telmo Museoa, Donostia (2019), pág. 81-99.

12. Posee nueve grecas de diferentes alturas bordadas con hilos de colores verde, azul, pardo y dorado.

13. M^a Teresa Jiménez Ochoa de Alda, Amaia Mujika Goñi: "El sudario de Nabarniz" *Eusko Ikaskuntza*, Bilbao (1999), pág. 372



Sudario de Nabarniz, fechado entre 1465-1565, lino crudo, hilos de seda en azul, verde, marrón y oro, 256 x 120 cm; Colección de Euskal Museoa, Bilbao. Documento fotográfico realizado en 1998 por Iñaki Escubi. Cortesía de Euskal Museoa, Bilbao.



Paño de ofrenda con patrón de ondas de Legorreta/Gipuzkoa, fecha de fabricación desconocida (pero antes de finales del siglo XIX), lino, hilo de algodón azul, 101,5 x 50 cm; Colección de San Telmo Museoa, Donostia/San Sebastián, número de inventario E-003102; Documento fotográfico realizado en 2016 por Ricardo Iriarte; Cortesía de San Telmo Museoa.



Réplica del Sudario de Nabarniz, realizado por las monjas de la orden de Santa Clara en el Monasterio de la Asunción, Castil de Lences, Burgos, 1995, lino, seda, 256 x 120 cm; Documento fotográfico realizado por Hinrich Sachs en el depósito de Euskal Museoa el 3 de mayo 2023. Cortesía de Hinrich Sachs/Euskal Museoa.

Un sudario en uso durante un ritual funerario católico del siglo XVIII, imaginado por Josune Urrutia Usua dentro de la narrativa cómica de *No hay puntada sin hilo* 2023; Cortesía de Josune Urrutia y San Telmo Museoa.

Por el contrario, pudo ser empleada como tela litúrgica en la iglesia de Santa María de Nabarniz en contextos fúnebres de la comunidad como símbolo de un poder económico en el que participaba de manera más extensa la población de la zona¹⁴. Se desconocen también detalles sobre su manufactura, la cual podría haber sido llevada a cabo en el contexto doméstico familiar al que pudo haber pertenecido o haber sido realizada por encargo, lo que parece más posible dada la calidad de los bordados y la distinción del conjunto. Se desconoce finalmente, el lugar de su hallazgo, el lugar donde el paño se conservó varios siglos, pasando de mano en mano u oculto bajo la tierra, fuera del alcance lumínico.

Los numerosos cuidados de los tejidos históricos a partir de su entrada en los museos son reflejo de su importancia, en concreto el sudario de Nabarniz es una ruina del origen de una sociedad que se introduce en el sistema técnico mercantil de ultramar de la economía-mundo del siglo XVI. Un objeto que se conserva de ese momento inicial de articulación colonial a partir del flujo de mercancía y que da cuenta, como apunta M. Jacqui Alexander, de las formas que sostienen “el privilegio y la inevitable violencia que acompaña a la construcción de imperio”¹⁵.

2023: fuera de foco

Los tejidos despliegan su capacidad de proyectar imagen a través de la confrontación expositiva, generándose un momento de atención sobre su presencia en un lugar y un tiempo concreto. El display ofrece esta posibilidad de encuentro perceptivo entre los tejidos y los cuerpos que habitan temporalmente el espacio expositivo¹⁶. Sin embargo, esta articulación sensorial no solamente queda circunscrita a la exposición, sino también al depósito donde normalmente los tejidos históricos descansan ocultos hasta que vuelven a ser solicitados. La sensación derivada del contacto con los tejidos dentro del depósito podría compararse al efecto de ampliación producido por una captura fotográfica. Podríamos relacionar el momento del desembalaje con el instante en el que la lente de una cámara se acerca a un objeto textil y enfoca el zoom sobre su textura. En un número especial de la revista Bauhaus de 1931 dedicado al taller textil, se incluyen tres páginas enteras de primeros planos de muestras de tejido presentadas de forma monumental¹⁷. La experiencia de proximidad que posibilita el depósito genera igualmente una sensación de monumentalidad cuando una pieza textil se destapa. Durante nuestro contacto con los bordados de

14. Esta idea se basa en los hallazgos en torno al sagrario de Nabarniz en Aintzane Erkizia Martikorena: “El sagrario en el equipamiento del altar medieval en la corona de Castilla. Algunas reflexiones metodológicas”. *Codex Aquilarensis* 38/2022, pág. 262.

15. M. Jacqui Alexander. *Pedagogies of Crossing. Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred*. Duke University Press, Durham & London, (2005), pág 16.

16. Esta idea la extraigo a partir de conversaciones con Hinrich Sachs y de: (Almudena Cruz Yábar, ed): *Rémy Zaugg: El museo de arte de mis sueños o el lugar de la obra y del hombre*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2015), pág. 9. Hinrich Sachs fue co-editor de la primera edición inglesa (2013) de ese texto central de Zaugg de 1987.

17. T'ai Smith: “Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography”, pág. 25.

San Telmo en Gordailua somos conscientes de la potencialidad perceptiva que se dispara en este momento, la atención se detiene sobre cada detalle, precipitándose todos los tiempos acumulados sobre el presente, generándose un efecto de densidad. Sin embargo, en el caso del sudario de Nabarniz, una replica condiciona nuestro contacto físico con su materialidad durante el desembalaje. Su acceso en el depósito está mediado por una reproducción realizada en 1995 en base a los resultados de los estudios acometidos, con la intención de posibilitar su exhibición en sustitución del original que cesará a partir de ese momento debido a su deterioro y fragilidad. Las nuevas manos tejedoras¹⁸ copiarán con exactitud los dibujos del paño mortuorio con la intención de preservar los motivos que se exhiben sobre su superficie originaria. De nuevo, una presencia (la replica) que denota una ausencia (el original), aunque esta vez, dicha condición parcial nos remite a la historia intrincada de los bordados y a su estrecho contacto con el desarrollo de la imprenta en el Renacimiento, ya que los libros de patrones posibilitarán la migración de los temas y elementos de las grecas. Margaret Abegg en *Apropos Patterns: For Embroidery, Lace and Woven Textiles* nos introduce en la evolución de los patrones bordados en Europa¹⁹, en su aceleración y explosión por el impacto de las artes impresas y el lujo secular del momento histórico. El arte de los bordados se presenta como un medio que va a ser libremente reproducido, recompuesto, reciclado infinitamente, ensamblando sin límite arreglos formales para configurar nuevos patrones. Los bordados de San Telmo y las grecas del paño de Nabarniz beben de la misma economía de reciclaje y muestran conexiones en el diseño de los motivos geométricos. Sin embargo, en el caso de los primeros sus diseños aluden de manera más abstracta a la naturaleza, en el del segundo parecen claramente estar al servicio de la construcción de una composición figurativa. Esta idea se hace más evidente cuando comparamos el sudario de Nabarniz con otro paño mortuorio de la colección de San Telmo que también remite a la imaginería náutica. Este paño de ofrenda en concreto nos muestra una alusión abierta al oleaje del mar con formas depuradas, unas ondulaciones de color índigo aparecen bordadas al final del paño de lino. La presencia de la referencia marina nos invita a preguntarnos por el acceso a dicha imaginería náutica, la cual en el caso del sudario de Nabarniz remite, como apuntan los expertos, a naves anteriores a 1570 y no al último grito del diseño naval de la época²⁰. Una imagen que podría ser conocida, cotidiana, habitual y familiar²¹, debido a su ubicación en el tipo de lienzo, normalmente símbolo de categoría social y de acumulación de propiedad en vida del usuario o la comunidad.

El catálogo de formas geométricas de la mayoría del resto de las grecas del paño de Nabarniz se asemeja a los diseños de los bordados de las cenefas pertenecientes a la colección de San Telmo. Aunque dichos

18. La reproducción fue realizada por las monjas clarisas del Monasterio de la Asunción (Castil de Lences).

19. Margaret Abegg: *Apropos Patterns: For Embroidery, Lace and Woven Textiles*. Stämpfli & Cie AG, Bern, (1978), pág. 15.

20. M^a Teresa Jiménez Ochoa de Alda, Amaia Mujika Goñi: *Ibid*, pág. 374.

21. M^a Teresa Jiménez Ochoa de Alda, Amaia Mujika Goñi: *Ibid*, pág. 376.

bordados pertenecen a siglos posteriores, esta similitud da cuenta de cómo los motivos continúan ensamblándose y reciclándose a lo largo de los siglos componiendo la parte ornamental de atuendos domésticos (colchas de cama, distintas piezas de ajuar provenientes de familias de Gipuzkoa en los siglos XVIII y XIX). Según la historiadora Uta-Christiane Bergemann, en *Europäische Stickereien 1250-1650*, los bordados de motivos contados se remontan a finales del siglo XIII, antes incluso de la aparición de los primeros libros de patrones²² alrededor de la década de 1520²³. Se desconoce con certeza cómo se diseñaron, pero en España, argumenta Bergemann, dichos muestrarios (telas de patrones o formas) siguieron teniendo mayor relevancia que los patrones impresos como fuente y material de visualización hasta los tiempos modernos²⁴.

Los bordados de la colección de San Telmo se muestran directamente, sin mediación de replicas, en el momento de ser desenvueltos en el depósito. Su iconográfica ornamental que alude mayoritariamente a la naturaleza (conformada de espigas, hojas, pentagramas de flores, motivos que forman parte del catálogo de los diseños de cenefas de la ropa de cama desde el siglo XVI en Europa) queda desplegada junto a las imperfecciones, manchas, veladuras y remaches... Estos bordados, aunque son originales, también contienen la mecánica de la copia en su composición formal, ya que en sus diseños pervive una larga evolución a partir de la cual los patrones y técnicas se transmiten durante mucho tiempo y perduran en España en las zonas rurales²⁵. Milfred Stapley en *Tejidos y bordados españoles* investiga la evolución de los bordados en los contextos rurales la cual ubica en conexión con la tradición árabe, e incluso con la egipcia y persa a partir de la insistencia del color azul índigo y, en ocasiones también, el negro. El contexto rural preservará, según los estudios de Stapley en la década de 1920, la confección y circulación de los bordados en el contexto español, sobreviviendo hasta ese momento incluso después de que, a mediados del siglo XVIII, las mujeres tuvieran acceso a comprar géneros de algodón para confeccionar las piezas de ajuar. Fuera del contexto industrial, los bordados perduran hasta el siglo XX a partir de una manufactura doméstica ligada al cultivo de lino y a su explotación de minifundio. Con ellos se comprende no solo la deriva de una iconografía compuesta de una arqueología simbólica que pasa por la acumulación de tradiciones y el reciclaje de las formas ornamentales, sino también por el devenir de unos modos de producción colectiva que estuvo mayoritariamente en su origen en manos de las mujeres²⁶.

22. "Es de suponer que desde que existieron bordadoras existieron dechados más o menos completos y perfectos, pero siempre en calidad de muestras y ensayos, ... solo sabemos que en España existían en el siglo XV en gran abundancia..." en Maravillas Segura Lacomba: *Bordados populares españoles* C.S.I.C, Madrid, (1949) pág. 71.

23. Uta-Christiane Bergemann: *Europäische Stickereien 1250-1650*, Ratisbona (2010), pág. 64.

24. Uta-Christiane Bergemann: *Ibid*, pág. 66.

25. Milfred Stapley: *Tejidos y bordados populares españoles*. Voluntad, Madrid (1924), pág. 27.

26. Sobre los distintos papeles de la mujer en la producción y comercialización del lino ver: José Antonio Azpiazu: *La historia desconocida del lino vasco*. Tarttalo, Donostia (2006) y José Antoni Azpiazu: *Mujeres vascas, sumisión y poder: la condición femenina en la Alta Edad Moderna*. R&B Ediciones, Donostia/San Sebastián (1995).

E auertisse con el disegno insieme ti apportiamo vn porfido bellissimo e vago a lochio cosa non mancho da tenerse cara che esso disegno: laquale cosa da noi sono stata con grandissima fatica composta e ordinata a tua vtilita e pochissima spesa. Vale.



Cuatro mujeres transfiriendo dibujos preparatorios a la tela que llevará el bordado, mediante trazado y espolvoreado. Paganino: *Libro primo de rechami*. Toscolano, hacia 1532. Xilografía, colección de la Kunstbibliothek, Berlin, numero de inventario OS 1610. Documento fotográfico realizado por Dietmar Katz. Cortesía de Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

En el frontispicio del libro de Abegg *Apropos Patterns: For Embroidery, Lace and Woven Textiles* se incluye la imagen de un grabado de 1532 donde aparecen cuatro mujeres trabajando con bordados. La imagen presenta la distribución del trabajo, la cual se divide en tareas. Estamos ante una de las pruebas de la producción textil artesana del siglo XVI en la que la presencia femenina parece mayoritaria. En ella, también se observa la mecánica productiva en cadena de los diseños, derivada de la configuración de bocetos que son primeramente copiados de los libros de patrones para ser reproducidos sobre piezas de lino de medidas abarcables para su labor y que posteriormente serán empalmadas sobre piezas de tamaño variable según los usos. Los modos de producción representados por el grabado apuntan a las prendas bordadas por encargo, las cuales responden a la demanda de la época, al florecimiento de una clase burguesa que ostentará su rango social a partir de ornamentos diseñados en dichos talleres. Este es el contexto donde se inscribe la manufactura del sudario de Nabarniz, su lógica ornamental da cuenta del surgimiento de una nueva clase social²⁷ que busca formas e imágenes propias con las que representarse. Los modos y condiciones de producción de los talleres se verán alterados en los siglos venideros. Los bordados más ostentosos en oro y seda seguirán produciéndose en los talleres especializados²⁸, los más sencillos perdurarán sin embargo a partir del *saber hacer* de las manos campesinas femeninas que, entre las numerosas tareas de su trabajo reproductivo, se incluirá el tejer²⁹. Los bordados de la colección de San Telmo pertenecen a esta distribución de la producción textil, en la que la mujer en el ámbito rural trabaja el lino de manera particular dentro de la esfera doméstica. De forma paralela, en el ámbito urbano, la producción textil algodonera pasará a convertirse en una industria altamente mecanizada donde la presencia de sus operarias se vuelve imprescindible para cuidar de que las máquinas nunca se detengan.

S.F: punto ciego

El punto ciego o puntada ciega en costura se emplea a menudo en encajes, bordes y uniones de distintas telas para esconder el trazo del hilo. Los tejidos revelan o disimulan mensajes a través de la estructura de su confección haciendo evidente dicho juego ambivalente entre lo visible y lo invisible. El sudario de Nabarniz muestra a la vez que oculta innumerables

27. Esta lógica ornamental seguirá aplicándose tiempo más tarde en los tejidos y bordados del País Vasco (entre ellos los preservados en la colección de San Telmo) con la intención de denotar un privilegio propio proveniente de “la hidalguía universal” efectiva hasta finales del siglo XIX. Dicha “hidalguía universal” (...) “fue un factor de capital importancia a la hora de explicar el éxito de los emigrantes vascos diseminados a lo largo de la corona española (...), donde por su origen podían disfrutar de privilegios fiscales, pero también sociales y derechos, de la nobleza...” op.cit. Óscar Álvarez Gila: “La no-memoria de un pasado inexistente por no buscado: En los orígenes de la leyenda de un País Vasco libre de esclavitud (que no de esclavistas)”, en: Martín Rodrigo y Alharilla (ed): *Del olvido a la memoria: La esclavitud en la España contemporánea*, Icaria Editoria, Barcelona (2022).

28. Uta-Christian Bergemann: *Europäische Stickereien 1650-1850*, Krefeld (2006), pág. 65.

29. “Las mujeres representaban la mano de obra barata para todas las áreas del bordado: como empleadas en los talleres, como proveedoras a domicilio de bordadoras profesionales y como autónomas en sus propias casas o en áreas no gremiales como las casas nobles y la corte”. En Uta-Christian Bergemann: *Ibid*, pág. 66.

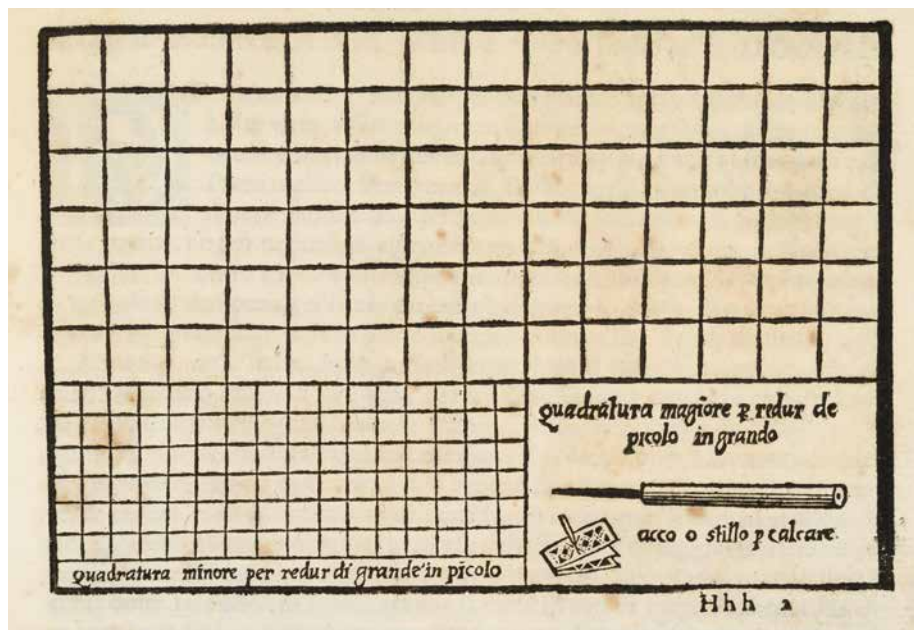
secretos a partir de una ornamentación que deviene directa o sublimada, abstracta o figurativa según la intención comunicativa. Más allá de las grecas descritas, que apuntan al medio natural o sobrenatural, al mar o la tecnología náutica de la época, la pieza presenta una banda decorativa algo más enigmática. Situada debajo de la segunda franja de olas, sobre la que descansan los navíos, la octava de la serie se presenta por encima de la última franja de olas del paño. El dibujo, un mosaico formado por distintas series de elementos geométricos que se repiten produciendo un conjunto ornamental denso, resulta llamativo por la riqueza de los recursos empleados y por su ubicación, al final de la pieza y entre las franjas de olas. Se trata de un dibujo que pareciera sumergido en las aguas profundas por las que navegan las naos, un entramado complejo soterrado que deja tras de sí la circulación. Un dibujo digital del punto de cruz facilitado por el Museo Vasco de Bilbao nos ayuda a ampliar los detalles de la greca. En ella distinguimos una línea de cuadrados girados 45 grados que descansa sobre un fondo de aspas similares a las empleadas en las olas, pero esta vez, de menor tamaño y formando líneas paralelas más estrechas, generándose una sensación de continuidad y saturación decorativa. Las cajas a su vez se dividen en cuatro nuevos cajones romboides dentro de los cuales se distinguen las mismas figuras abstractas que denotan serialidad, repetición y simetría. El juego de elementos parece perfecto hasta que nos detenemos en algunas alteraciones, reflejadas en las figuras que aparecen dentro de los recintos romboides más pequeños, una especie de letra “S” escrita en mayúscula que se acompaña de su imagen invertida. En la mayoría de las ocasiones, las figuras se miran entre sí, una siendo reflejo de la otra, aunque de forma aleatoria, de vez en cuando la misma figura aparecerá repetida, rompiéndose el efecto de espejo y la simetría. Un dibujo que funciona como una maquinaria que apunta a un movimiento, una mecánica rotativa, el engranaje técnico, económico y social, quizás, que sostiene las rutas acuáticas por las que circula la empresa mercantil. La carga³⁰ que se esconde en los buques y que de forma opaca configura un complejo sistema de venta, intercambio y explotación que hace posible el tránsito interminable de los navíos mercantes.

De igual modo, la materia de los paños, el lino, la trama sobre la que descansa el diseño de las grecas, contiene información también soterrada sobre la estructura económica y social de la época. José Antonio Azpiazu aporta importante documentación sobre la evolución de la economía que surge en torno al lino. En *La historia desconocida del lino vasco* introduce los cambios que experimenta la fibra textil rápidamente, viéndose incrementada significativamente su explotación en el siglo XVI a partir de

30. Sobre la posible carga de los navíos representados en el Sudario de Nabarniz cabe destacar el estudio sobre el tráfico esclavista de José Antonio Azpiazu *Esclavos y traficantes. Historias ocultas del País Vasco*. Txarntalo, Donostia/San Sebastián (1997), pág. 53-54: “No hay que extrañarse de que para el año 1523 estos mercaderes vizcaínos comerciaran ya con esclavos en América. Su negocio se inscribía dentro de la más absoluta legalidad, entrando en el sistema de cupos controlados por los oficiales reales que controlaban las licencias reales”. Más reciente también, el ensayo de Ana María Benito Domínguez *Iturritxiki*, 2022, sobre la nao fletada por la corona portuguesa y hundida en la bahía de Getaria entre 1522 y 1524 de la que se extrajeron argollas de latón, alambre, artículos de mercería y planchas de cobre, materiales que remiten al esclavismo internacional de la época.



Mercado de lino en Santo Domingo (Haiti), década de 1770, grabado coloreado por el italiano Agostino Brunias, *Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora*. Consultado el 29 de septiembre de 2023, <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/767>. La imagen es de dominio público y está disponible bajo Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.



Sistema de cuadrícula para ampliar y reducir dibujos de diseño. Vecellio: *Corona delle nobili e virtuoso donne. Libro primo*, Venecia, 1591. Xilografía, colección de la Kunstbibliothek, Berlín, número de inventario OS 1634; Documento fotográfico realizado por Dietmar Katz. Cortesía de Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Patrón de los motivos decorativos de una de las tiras bordadas del Sudario de Nabarniz, rendido digitalmente. Dibujado por Maite Jiménez Ochoa de Alda en 2014. Publicado por Euskal Museoa, Bilbao.

la entrada masiva de linaza por parte de los portugueses trastocándose a partir de entonces la economía local de las décadas anteriores apoyada en los dos elementos básicos: el hierro y la ballena³¹. La economía que surge alrededor del lino pronto comenzará a expandirse, creándose circuitos de producción y división del proceso de manufactura e insertándose en las rutas mercantiles con Europa y las colonias. Cuenta de ello, lo proporcionan datos vinculados a la carga de los barcos mercantes como, por ejemplo, un barco que sale de Zumaia dirección Sevilla y de allí a las Indias en el año 1581 con materiales relacionados con el mundo del tejido (hilo negro, azul y blanco, agujas de Milán, alfileres, tijeras de Bergara...)³². Los productos textiles resultan fáciles de transportar y generan un margen elevado de ganancia, como argumenta Azpiazu, el menor peso y volumen de la mercancía provocan que el capital se sienta atraído por el comercio pañero³³". En esta compleja nueva estructura económica mercantil hiperconectada que discurre por la cartografía colonial recién inaugurada, las mujeres son insertadas en varios niveles, generándose el engranaje extractivista desde las capas más pudientes de la sociedad, al mando de negocios marítimos, hasta las más subalternas, conformando el cuerpo colectivo trabajador que hará posible la fabricación de las prendas.

Volvamos ahora de nuevo a la vela-replica que descansa sobre el espacio de San Telmo, volvamos a la posibilidad de pensarla como un lugar de entrada, de cruce y encuentro entre tiempos más allá de la idea de la historia como linealidad, como un punto de difracción espacial y temporal, donde como explica Karen Barad según la teoría de física cuántica, una partícula dada puede estar en un estado de coexistencia indeterminada entre múltiples espacios y múltiples tiempos: pasado, presente y futuro. Las ondas del mar que aparecen bordadas en el paño de ofrenda de la colección de bordados de San Telmo como en el sudario de Nabarniz remiten a las múltiples olas que se crean cuando un objeto choca contra una superficie acuática, una forma más de presentar el modo en que una partícula puede ocupar varios puntos al mismo tiempo³⁴. El lienzo crudo desplegado ante la fuente lumínica del museo³⁵ reclama que nos concentremos en el silencio, en una brecha en el espacio que no apunta al vacío, sino a una cavidad que contiene el registro de la cadena de borraduras sobre la que descansa su materialidad. Borraduras sobre borraduras, un modo de construcción de imperio que ha estado y sigue estando ligada a una lógica de vacío. La gran pieza de lino se presenta en el museo como un objeto de duelo, de contacto entre lugares y tiempos, un paño para rendir respeto a los fantasmas del pasado y futuro.

31. José Antonio Azpiazu: *La historia desconocida del lino vasco*. Ttartalo, Donostia/San Sebastián (2006), pág. 21.

32. José Antonio Azpiazu: Documentos en torno al mundo del lino. Inédito (2023) Material proporcionado en una entrevista con el autor y junto a Hinrich Sachs y Susana Soto (3 de marzo de 2023).

33. José Antonio Azpiazu: *Mujeres vascas, sumisión y poder: la condición femenina en la Alta Edad Moderna*. R&B Ediciones, Donostia/San Sebastián (1995), pág. 83-84.

34. Karen Barad: "Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering and Facing the Incalculable". Ibid.

35. La pieza también plantea cuestiones relacionadas a su presencia futura en el depósito, a las condiciones de su almacenamiento como un nuevo objeto que se incorpora en la colección de San Telmo.



Detalle del patrón con ondas de un paño de ofrendas, lino, hilo de algodón azul, colección de San Telmo Museoa, número de inventario E-003102; Fotografiado por Hinrich Sachs en el depósito Gordailua, Irún, Gipuzkoa, el 2 de febrero de 2023. Cortesía de Hinrich Sachs/San Telmo Museoa.

Odol-iturrija (La fuente de sangre), canción de Ibonrg y Enrike Hurtado, arte de la portada de Nikole Hurtado Vergara. Publicado por Repetidor. Fecha de lanzamiento: 16 de diciembre de 2021; La letra de la canción está inspirada en el poema *La Fontaine de Sang* de Charles Baudelaire (1857), traducido al euskera por Lauxeta en 1930. Cortesía de los artistas y de Repetidor.



Este ensayo se publica en el marco de Museo Bikoitza # 5,
No hay puntada sin hilo de Hinrich Sachs en colaboración con Josune
Urrutia y Leire Vergara
27 octubre 2023 - 27 octubre 2024

Leire Vergara
Espectro textil

Traducción al inglés: Robert Curwen
Traducción al euskera: Irene Hurtado de Saratxo Mendieta
Traducción al francés: Marianne Millon
Revisión: Sylee Gore, Marina Balenciaga, Martine Passelaigne
Edición de imágenes: Hinrich Sachs, Leire Vergara
Tipo de letra: LL Replica
Diseño: Maite Zabaleta
Créditos de las imágenes: Página 9: Iñaki Escubi, Cortesía © Euskal
Museoa, Bilbao; Página 10: Ricardo Iriarte, Cortesía © San Telmo
Museoa; página 15: Dietmar Katz, Cortesía © Kunstbibliothek, Staatliche
Museen zu Berlin; página 19: Dietmar Katz, Cortesía © Kunstbibliothek,
Staatliche Museen zu Berlin; Maite Jiménez Ochoa de Alda, Cortesía
© Euska Museoa, Bilbao.

Agradecimientos: Izaskun Aranburu, José Antonio Azpiazu,
Uta-Christiane Bergemann, Aitor Buitron, Francisco José Conde,
Ron Groenestein (tripulante del buque Götheborg of Sweden),
Enrike Hurtado, Nikole Hurtado Vergara, Ibonrg, Aloña Intxaurrendieta
y Nekane Madariaga (Euskal Museoa, Bilbao), Mikel Leoz (Albaola Itsas
Kultur Faktoria, Pasaia), NORM (Zúrich), Asier Pérez, Mirjam Ragossnig,
Josune Urrutia, Evelin Wetter (Abegg-Stiftung, Riggisberg) y
Maja Wismer.

Editor: San Telmo Museoa
Directora: Susana Soto
Directora del proyecto: Nerea Izagirre

Este PDF está disponible para su descarga en la web de San Telmo Museoa

Excepto donde se indiquen los derechos de imagen, esta obra tiene
licencia bajo Attribution-Non-Commercial 4.0 International



2023 San Telmo Museoa, la autora, los fotógrafos

San Telmo Museoa
Zuloaga plaza, 1
20003 Donostia / San Sebastián
T. +34 943 481 580
www.santelmomuseoa.eus
santelmo@donostia.eus

Escudo de armas de la ciudad de Donostia/San Sebastián,
con la representación de un barco de vela de tres mástiles,
utilizado así desde 1682; La versión reproducida forma
parte de la decoración de hierro fundido del actual puente
de Santa Catalina sobre el río Urumea, construido en 1870.
Fotografiado por Josune Urrutia el 26 de octubre, 2023;
Cortesía de Josune Urrutia.

