

## UNA NECROPOLIS ROMANA EN REUS

RECONOCIDA ha sido siempre la importancia que el Campo de Tarragona ha tenido en las esferas del arte y de la historia. Clima, situación, suelo feracísimo y cielo diáfano, han enriquecido una región que los hombres, con sus odios, ambiciones, actividad y talento, se habían apresurado a convertir en una de las más opulentas del orbe. Solamente el *Ager Romanus*, durante la edad antigua, pudo rivalizar dignamente con el *Ager Tarraconensis*, y se explica que en tiempos del Imperio, soberanos como César, Octavio y Adriano, fijasen temporalmente su residencia en Tarragona, y que nos dejaran en su Anfiteatro, en su Pretorio y en la morada agraria de *Centum-Cellæ* (*Cent-celles*) vestigios tan indelebles del arte y del poderío de la civilización romana.

Hay autores que pretenden que la antigua *Colonia Augusta Vixtrix Tarraco* (hoy Tarragona), llegó a contar un millón de habitantes y así se comprende, dadas las especiales condiciones de emplazamiento que la antigua *urbs* romana ofrecía, que la ciudad tarraconense extendiese su radio hasta las faldas de la sierra del Mont-Sant y que la misma ciudad de Reus, no fuese más que un suburbio rural de la gran metrópoli. Es cosa sabida de curiosos y eruditos que la fundación de Reus se debe a la Edad Media, no hallándose vestigio de su existencia anterior al famoso documento custodiado en el Archivo Municipal de Reus (*caj. 2, leg. 5.º, Fueros y Señoríos*), del siglo XII por el que Roberto *Princeps Tarraconensis* hace constar que hace «donación de la Villa de Reus (de *Reddis*), a la Iglesia de San Fructuoso de Tarragona.»

Dada la numerosa población de Tarragona en la época romana, se comprende que los alrededores de la ingente urbe debían florecer con el cultivo más intenso de una explotación agrícola inteligente y adecuada a la riqueza del suelo. Por ello ciertos etimologistas creen ver en el nombre de Reus, (abando-

nando la opinión de los que suponen viene de *Rheda*, carro, y de *Retis*, reja o red), un derivado de *reddo*, cultivar, producir, redituvar, o rentar. D. Guillermo María de Brocá, en su estudio *Reus: etimología de su nombre, recientes descubrimientos*, publicado en el Boletín de *La Real Academia de Buenas Letras*, de Barcelona, (Enero-Marzo de 1907), aduce en pro de esta opinión varios vocablos de la baja latinidad, como *reddens*, *reddidentia*, *redimium*, *reddita*, *reddituale* y *reddities*, todos ellos en el sentido de que Reus, mucho antes de su fundación como población independiente, debió ser un paraje constituido por campos concedidos en cultivo para obtener rentas y que en ellos necesariamente habían de existir granjas, tal vez agrupadas algunas formando *oppidum* con las industrias que se desarrollaban en las grandes explotaciones agrícolas romanas.

No hay que rechazar en absoluto tampoco la opinión de los que pretenden que Reus debe su nombre a la voz griega *Ρεύς*, (*Reus*), arroyo, fuente o caudal de aguas, pues, aunque en toda la región no sean muy numerosos los vestigios arqueológicos de civilización helénica, lo son los toponomásticos, ya que griegos son los nombres de *Salauris*, *Calipolis*, *Tulcis*, *Oleastron*, etc., que corresponden a Salou, Francolí, Cambrils, etc. Vemos, además, que en la Edad Media, se llama ya partida de las *Fonts*, a lo que hoy comprende la calle de la Fuente y circunvecinas.

Al N.E. de Reus y a 1 kilómetro escaso de distancia de la población existe la partida llamada de *Vilar*, derivación de la *Villa* romana y del *Villarius* de la baja latinidad. En ella se halla situado el llamado *Hort lluny*, que es propiedad del ilustrado arqueólogo D. Fernando de Miró de Ortaffá, quien halló ya en 1879 varias lápidas, sepulturas y fragmentos de cerámica romanas, que dejan suponer que en tiempos del bajo imperio hubo allí una *villa* o granja de algún industrial alfarero, mejor que de un opulento patricio, como



veremos pronto por los recientes descubrimientos realizados en la misma.

La partida del Más Vilar (*Hort Lluny*), ha sido fecundísima en hallazgos arqueológicos. Desde 1855 hasta 1905 se han practicado excavaciones superficiales y con el único objeto de las necesidades del cultivo y sin ahondar a más de un metro de profundidad, fueron hallados en las primeras excavaciones una lápida, un sepulcro y los fragmentos diversos de escultura en piedra y alfarería romana (fig. 6) que puede ver el lector. Las dos preciosas aras con inscripciones, que también reproducimos, lo propio que el notable busto en medio relieve hallado en las mismas, no proceden del *Hort Lluny*, sinó del antiguo recinto romano Tarraconense y se hallaron empotradas en la antigua casa de Castellarnau. Son ambas aras de mármol blanco, sin pulimentar y figuran actualmente en el atrio del llamado *Hort d'Olives*, propiedad del mismo D. Fernando de Miró, quien ha reunido en esta finca una verdadera riqueza de colecciones de pintura, armería, orfebrería, cerámica, bibliografía y numismática, que merecen estudio más detenido.

El ara romana (fig. 9) primera de la derecha del atrio, mide 1 metro 32 centímetros de altura por 95 centímetros de ancho, y contiene la siguiente inscripción:

En la otra (fig. 8) se lee:

L. SEPTIMIO  
MANNO  
C. V.  
CONCILIVM  
P. H. C.

Encima de esta ara, se halló el busto en bajo-relieve de mármol blanco pálido (fig. 7), que representa á un *flamen* o sacerdote romano, en actitud de apagar una antorcha. El cabello y *stephanos* o diadema que lo ciñe, lo propio que el modelado del rostro, son en extremo interesantes, por los pocos precedentes que de los mismos se hallan en la escultura romana de los siglos I y II de Jesucristo. Mide este relieve 28 centímetros y forma un cuadrado.

En la parte Sur del dicho *Hort Lluny*, se hallaron varias sepulturas formando reducidas cámaras mortuorias, cuya planta es rectangular y cuyos lados eran constituídos por cuatro *tegulae* inclinadas, que, en forma de techado, se tocaban en sus aristas superiores cubiertas por *imbrici*, enteros a veces, y otras procedentes de deshecho, mientras una *tegula* colocada verticalmente cerraba los extremos.

Cada sepultura guardaba un esqueleto humano, siendo curiosa la circunstancia (como nota el señor Brocá en el trabajo dicho,) de que los piés y parte de las tibias de uno, estaban metidos en la mitad inferior de un ánfora. Además de muchos trozos de cerámica, encontráronse también dos ánforas que contenían dos esqueletos de párvulos. Estas ánforas aparecían cortadas o aserradas en su parte superior como medio para introducir el ca-



FIG. I GRUPO DE SEPULCROS ROMANOS, CON ORIENTACIONES DIVERSAS



daver. Después de colocado éste, fueron juntadas ambas porciones de ánfora.

Figuró al lado de estas sepulturas un mortero de piedra dura y que debió servir para pulverizar las substancias empleadas en el adorno y barnizado de la cerámica, un trozo de fuste estriado de columna y otro de mármol esculpido de forma rectangular, al que el Sr. Brocá supone fragmento de un pequeño *cippos*, con un círculo en relieve que parece ser una corona funeraria, un cráneo y el hierro de un azadón, de época no muy posterior.

Al pie de estas sepulturas apareció un horno de cocer cerámica, semejante a los que Bouquiat describe en su *Tracté des arts céramiques et des poterises*, y fueron hallados en Heiligenberg. El diámetro del *fornax* del *Hort Lluny*, de Reus, es de unos tres metros y en su centro apareció una concavidad llena de piedras calcinadas y de la cual partía una ancha canal que, atravesando dicho grueso de pared, salía al exterior en una longitud de 2 metros 42 centímetros y llegaba al *præfurnium*, de cuya construcción hay vestigios.



FIG. 2

SEPULCRO ROMANO DE CERÁMICA, HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912

Partiendo del nivel superior de la mencionada concavidad, aparecen tres ranuras radiales que servían para el escape del ácido carbónico que se desprendería al calcinarse las piedras colocadas en la concavidad; calcinación que debía servir de medio para comunicar calor a la cámara superior. Este horno debió servir para cocer cerámica vidriada, a juzgar por los trozos de arcilla cocida hallados en el mismo y varios fragmentos de barniz verde cristalizados en forma de carámbano, por la acción del calor.

Un segundo *fornax* (fig. 5) apareció en la misma finca, en la parte Este, en forma de zanja, de cinco metros de longitud y uno de latitud y otro de profundidad, con cuatro ranuras-respiraderos de horno a cada costado. Lo forman varios arcos de arcilla comprimida con unas estrechas separaciones que daban paso al humo. No hay lugar a duda de que las *tegulae*, *imbrices*, *lateres* y *structurae testaceae*, lo propio que la profusión de *ánforae*, *úrcei*, *dolia*, y *cadi*, hallados en fragmentos abundantísimos alrededor de las sepulturas citadas, se cocían y fabricaban



FIG. 3

SEPULCRO ROMANO HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912



en este lugar. Otros *fornaces* semejantes se habían hallado también en la partida llamada de *Esplugu pobre*, entre Castellvell y Almoher, a tres kilómetros de Reus, y el diligente representante del Sr. de Miró, D. Alejandro Anguera, encargado de la administración del patrimonio, halló en el declive que el mismo *Hort lluny* forma con el torrente vecino, dos construcciones de durísimo hormigón, en forma de pila circular de más de un metro de profundidad y dos metros de diámetro. Puede formularse la suposición de si tales algibes serviría para amasar el barro, pues aparecían orlados de medio bocel, teniendo en el centro una concavidad circular. El señor Anguera dispuso se limpiase y pusiese al descubierto uno de estos algibes, con lo cual se pudieron apreciar todas las circunstancias enumeradas.

Así las cosas, los arqueólogos formularon la opinión de que el *Más Vilar* en la época romano-cristiana, era una dilatada explotación agrícola, en la cual la producción de la cerámica era inherente a las necesidades de misma, y que forzosamente una multitud de esclavos con sus familias debían ocuparse en las tareas propias de tal predio rústico. La presencia de las sepulturas la explicaban por el hecho de que los cuerpos de los agricultores de la región fallecidos en ella, se enterraron en aquel campo, como hubieran podido

serlo en cualquier otro, echando mano para la formación de las sepulturas de los elementos que la industria del lugar les ofrecía, es a saber: *tégulas* e *ímbrices* para los adultos, y ánforas para los infantes y párvulos. Pero en febrero último, (1912), a pocos metros de distancia del *fornax*, y con ocasión de plantar de viñedo el mismo campo, sin excavar a más de un metro de profundidad, han aparecido muchas más sepulturas, análogas a las descritas, hasta el número de catorce, en un espacio menor de veinte metros cuadrados. Dos de ellas (fig. 3 y 4) eran formadas por tres piedras sillares de diez centímetros de espesor, por un metro de ancho y cincuenta centímetros de largo, yuxtapuestas entre sí, sin vestigios de argamasa, y con dos *tégulas* de forma especial tapando la obertura correspondiente a los pies. En cada una ha aparecido un cadáver de adulto, pudiéndose apreciar intactas todas las partes del esqueleto, el cráneo inclusive, pero sin ningún vestigio de indumentaria, joyería ni armería, ni mucho menos vaso lacrimatorio, medalla, ni moneda. En alguna de las *tegulae* de estas nuevas sepulturas se ve una P. como marca esgrafiada (fig. 2). Los fragmentos de cerámica hallados alrededor de estos enterramientos, son parecidos a los hallados antes en el mismo sitio, abundando especialmente los de ánforas de grandes dimensiones.

El día 5 de marzo de 1912 el Sr. Anguera invitó a los representantes y académicos de las de Buenas Letras y Bellas Artes de Barcelona, señores D. Guillermo María de Brocá, D. Manuel Rodríguez Codolá y al que esto escribe, para el acto de la apertura de los sepulcros y la inspección ocular del terreno. Les acompañaron el catedrático y Director del Instituto General y Técnico D. Mateo Garreta y Fusté, los catedráticos de

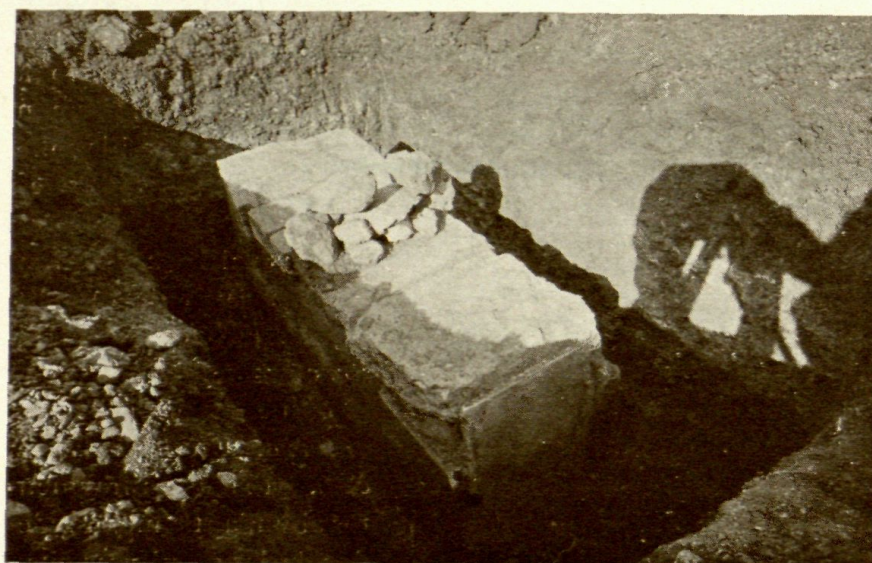


FIG. 4 SEPULCRO ROMANO, HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912



Fisiología y Literatura D. Marcelino Cillero y D. Francisco Cabré, el Sr. Alcalde de Reus y Director del *Diario* D. José Ciurana Maijó, representantes de *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya* y de la prensa local, además de

muchos fotógrafos y aficionados a los estudios de Arte e Historia. El joven artista y literato D. César Ferrater sacó varios dibujos a la pluma del conjunto y pormenores de los sepulcros, que fueron ofrecidos a los señores Académicos de Barcelona para servir de comple-

mento a sus trabajos. El Sr. Anguera organizó con verdadera precisión los trabajos de excavación y apertura de los sepulcros y bajo su dirección varios operarios procedieron a la difícil operación de extraer intactos aquellos, removiendo el terreno lo necesario para obtener nuevos descubrimientos. La aplicación de una brújula de precisión para constatar la orientación con que los cadáveres aparecían

colocados, (circunstancia utilísima para el arqueólogo y que lamentablemente se suele olvidar), no dió resultado alguno, pues en los trece sepulcros los cadáveres aparecían todos

colocados en orientación diversa y al acaso. Todos los presentes, (y nosotros lo hacemos muy efusivamente desde las columnas de MYSEVM), agradecieron al Sr. Anguera sus atenciones y las facilidades dadas para el éxito de sus investigaciones y estudios.

El original y extenso panorama que sirve de marco al *Hort lluny*, y que es de un gran efecto pintoresco, ofrece un claro indicio de la esplendidez y feracidad del *Ager Tarraconensis*, en donde tan interesantes descu-

brimientos se han efectuado para la historia de la dominación romana en Cataluña y para la de los primeros siglos del cristianismo a la vez, aunque siga en estado de litigio, apesar de la aparición de esta nueva necrópolis, el carácter religioso de estos enterramientos, que ningún dato concreto ha aclarado hasta hoy, si eran paganos o cristianos. De todos modos, el arqueólogo discreto y desapasionado, ante el resultado de estos hallazgos recientes y de los anteriores, puede resueltamente formular las conclusiones siguientes:

1.<sup>a</sup> La *urbs* tarraconense tenía en reali-



FIG. 5

HORNO DE COCER CERÁMICA



FIG. 6

FRAGMENTOS DE ESCULTURA Y ALFARERÍA ROMANA



Universitat Autònoma de Barcelona  
ca preferían los materiales de construcción de la región a los más lejanos. Respetamos, no obstante, la opinión de los arqueólogos que afirman que, especialmente en la parte epigráfica y escultórica, los materiales también eran traídos de Italia, como acontecía con las estatuas de la época anterior y posterior a Augusto, que llegaban a Tarragona procedentes de Roma, en donde eran labradas. Notemos de paso que en los hallazgos de la partida de *Esplugas pobre*, los materiales proceden de las canteras de Castellvell,



FIG. 7 FLAMEN O SACERDOTE ROMANO, RELIEVE DE MÁRMOL.

dad la extensión que ciertos historiadores le asignan y no es exagerada la cifra de un millón de habitantes que en época de Augusto se le atribuye.

2.<sup>a</sup> La abundancia de primeras materias de construcción para las artes arquitectónicas, escultóricas y epigráficas, fomentó no poco la producción de los monumentos que aún se conservan de la época romana.

3.<sup>a</sup> Concretando la aseveración a los hallazgos antiguos y recientes del *Hort Lluny*, de la partida del *Vilar* de Reus, puédesse afirmar que la necrópolis descubierta en el mismo, era formada por enterramientos de gente esclava y de baja condición social, lo que no obsta para creer que si se practicasen nuevas excavaciones no se diese con vestigios arqueológicos que indicasen la presencia de otras sepulturas de gente de más elevada alcurnia. Las lápidas de mármol descubiertas en la misma partida, y otros fragmentos de mayor importancia, prueban cumplidamente este aserto.

4.<sup>a</sup> Las piedras sillares que forman las dos sepulturas de la serie de las descubiertas en el corriente año de 1912, proceden de las canteras que aún hoy se explotan en el vecino pueblo de Vilaseca, según dictamen del maestro de obras reusense D. Pedro Vidiella, lo que indica que los constructores de la épo-



FIG. 8

ARA ROMANA DE MÁRMOL, EXISTENTE EN EL ATRIO DEL HORT D'OLIVES



que eran las más próximas a la misma.

5.<sup>a</sup> La industria de la alfarería romana aparece en los hallazgos del *Hort Lluny* en estado muy basto y rudimentario. No hay vestigio que recuerde los primores de arte y de ejecución que ofrecen las *Terra-mara* del Delta del Pó, ni los ejemplares de cerámica *sigillata* que se han hallado en Arretium, Sagunto, y en las regiones del Aveyrón y Puy-de-Dôme, de Francia. La construcción de los hornos (*for-naces*), y *præfurnia*, acusa en cambio un grado de refinamiento en los procedimientos industriales, (no artísticos), de la producción de la cerámica en aquella época. Los recientes hallazgos de hornos de cocer cerámica en la comarca de Berga (Barcelona), pueden dar mucha luz sobre la historia de este arte en la España citerior romana, por más que la estructura de los hornos de Berga

preste indicios para suponerlos tres o cuatro siglos posteriores a los de Reus.

6.<sup>a</sup> Es cosa difícil, únicamente con los vestigios hallados hasta ahora, concretar la época de la necrópolis descubierta en el *Hort Lluny* de Reus, ya que lo mismo puede perte-

necer al siglo II o III de Jesucristo que a época muy posterior, haciendo hincapié en la afirmación de que no figura entre los objetos descubiertos ninguno que concrete la religión que profesaban los habitantes de la re-

gión enterrados en la necrópolis.

7.<sup>a</sup> Del cotejo de los vestigios de civilización romana y de los fragmentos hallados en la necrópolis reusense, con los muchos e interesantísimos que se han descubierto en el resto del Campo de Tarragona, puede deducirse evidentemente la condición social de los moradores de la colonia agrícola reusense. También, por la ausencia de todo fragmento arquitectónico que indique alguna estructura suntuaria o decorativa, puede aseverarse que los moradores de las granjas de los alrededores de Reus nada tenían que ver con los opulentos patricios que residían en la urbe tarra-

conense. Las aras y demás fragmentos de arte decorativo, que se han hallado en el recinto reusense, confirman la opinión de los arqueólogos que creen que nuevas excavaciones más profundas resultarían fructuosas.

ARTURO MASRIERA.



FIG. 9. ARA ROMANA EXISTENTE EN EL ATRIO DEL HORT D'OLIVES





CATEDRAL DE TARRAGONA

LA PROCESIÓN DE LAS RATAS

## LOS ASUNTOS PROFANOS EN LAS ESCULTURAS DE LAS IGLESIAS ESPAÑOLAS

**C**OSA extraña resulta, a primera vista, el que, como motivo ornamental, en la decoración de los templos católicos, se hayan empleado con frecuencia esculturas, cuyo significado parece reñido con la austeridad del culto cristiano. Pero, pensando un poco, encuéntrase la explicación fácilmente, unas veces, por el simbolismo, otras por la necesidad que siente el artista de manifestar sus impresiones, y otras por el deseo de halagar al personaje ó entidad que costeara la obra, ó bien de ridiculizar a alguien que no le fuera simpático; así tenemos en algunos templos, sobre todo en los de la época medioeval, asuntos bien extraños y alguno de

significación difícil, pues lo mismo puede ser una representación simbólica que una sátira de algún suceso contemporáneo.

Los principales asuntos profanos representados en nuestras iglesias, los podemos clasificar en seis grupos: *simbólicos, satíricos, de costumbres, históricos, fantásticos y quiméricos*.

Cada uno de los grupos cultivase, más o menos, según la época, debido esto, tanto a las influencias extrañas como al medio ambiente en que vivía el artista y a las necesidades decorativas que el estilo artís-



SANTA MARÍA DEL ESTANY

CAPITELES DEL CLAUSTRO

tico desarrollado exigía. Así tenemos que los maestros entalladores dieron la preferencia al género simbólico en los primeros tiempos del



cristianismo, y después cuando esta religión triunfa sobre las demás, y la soberbia humana, alterando la doctrina de Cristo, hace que surjan los cismas religiosos, aparecen la sátira y la quimera; así como las luchas feudales y el deseo de perpetuar sucesos de actualidad engendran los cuadros de costumbres, tan frecuentes entre los maestros tallistas del siglo xv; del mismo modo, que la necesidad de perpetuar un suceso grande y de transcendencia engendró la composición histórica.

En España, por lo tanto, encontramos las esculturas simbólicas entre los escasos restos de los templos primitivos o sea período románico y latino-bizantino, en que, a imitación de lo que hacían los cristianos de las catacumbas, vemos en los relieves murales, capiteles y sepulturas, ciertas figuras simbó-

licas, como el *pez* (símbolo de Cristo), la paloma, (que representa el candor), el lagarto (la soledad), el gallo (la vigilancia), el perro (la fidelidad), el conejo (la destrucción), etc.

La escultura fantástica aparece en España en los templos románicos, alternando con la simbólica y con las luchas entre los hombres y entre estos y los animales, asuntos que se repiten en capiteles y cornisas desde el siglo xi al xv.

Las leyendas de monstruos asolando pueblos y campos, fueron muy vulgares en la edad media, y las vemos representadas en muchas iglesias.

En el siglo xii, tanto en el condado de Barcelona como en Castilla, iníciase un período de adelanto,

y al unirse el monarca castellano con la hija de Berenguer III afiánzase la paz y da lugar a la construcción de monumentos, como los



SANTA MARÍA DE RIPOLL

CAPITEL DEL CLAUSTRO



TARRAGONA

FRAGMENTO ESCULTURADO DEL CLAUSTRO



de Ripoll, San Cucufate del Vallés, Girona, Tarragona, etc., en que los artistas lucen sus facultades en este género de escultura alternando con los asuntos religiosos, llegando así hasta el final del período ojival, en el cual son variadísimos los extraños animales que forjó la imaginación del artista, empleados al principio tímidamente en gárgolas y capiteles; que alternan luego, o son substituídos por motivos geométricos y vegetales. En este período artístico y en los comienzos del Renacimiento, o sea en los siglos XIV, XV y XVI, es donde hemos de buscar las esculturas profanas más interesantes.

M. Maeterlinck, erudito arqueólogo, director del Museo de Gante, en una obra que ha publicado recientemente, quiere demostrar que este género de escultura nos fué importado por sus paisanos; sin notar que antes de que éstos estuvieran en relaciones con España, ya se producían esculturas, — que autores extranjeros atri-

buyen a sus artistas, cuando son aceptables, y califican de muñecos cuando los creen de españoles. — No he de negar la influencia que el arte flamenco ejerció sobre la escultura española; pero de esto a pretender, como él pretende, que hasta los refranes españoles, puestos en acción por los entalladores, sean también flamencos, media gran distancia; pues en primer lugar hay algunos de tales apólogos que son representados en España con anterioridad a la influencia flamenca, y en segundo, vemos conocidos artistas flamencos que aprendieron su arte en España, y hasta alguno fué discípulo de maestros españoles; no demostrando un apellido extranjero el que también lo sea el artista que lo llevó, puesto que artistas con nombres flamencos nacieron en España y en ella aprendieron su arte, mientras otros, como Gil Fernández, cuyo nombre no puede ser más español, nació en Flandes en el siglo XV.

Hecha esta pequeña digresión, — mo-



SAN BENET DE BAGES

CAPITEL DE LA PUERTA DE ENTRADA



TARRAGONA

CAPITEL DEL CLAUSTRO





SANTAS CREUS

CAPITEL DEL CLAUSTRO

tivada por el afán paternal de los extranjeros que estudian nuestro arte someramente, y nos perdonan la vida, como el portugués del cuento, — seguimos nuestra relación.

En el claustro de la catedral de Tarragona, en San Juan de los Reyes de Toledo, en la Colegiata de Cervatos, en San Millán de Segovia, etc., etc., abundan labrados en piedra los asuntos de oficios y costumbres y apólogos como el del *gato y los ratones*, el *asno flautista*, la *cigüeña* y la *zorra*, viéndose alguna vez representados los vicios y pecados, con tal naturalismo, que no es fácil describir tales esculturas; pero donde verdaderamente pueden estudiarse todos los asuntos es en las tallas de los coros, tanto monacales como catedralicios, pues siendo esta parte de los templos lugar en que habían de reunirse, bien los canónigos y beneficiados, bien los monjes, en él había más facilidad para que se viera la obra; puesto que en los retablos, la santidad

del lugar no permitía más asunto que el religioso.

Los primeros coros fueron sencillos y obra solo de carpintería, y los más antiguos que han llegado hasta nosotros son de arte mudéjar y ojival, pero sin que se labren con lujo hasta el reinado de los Reyes Católicos.

Encontrámonos con un grupo de silleras talladas, de arte ojival, análogas a las de Miraflores, Sigüenza, Segovia, San Juan de los Reyes, Palencia, Barcelona, Tarragona, Zaragoza, etc., que apenas si presentan entre sus tallas representaciones humanas, estando sus *paciencias* ó *misericordias* constituídas por agrupaciones de follajes, alternando con aves de rapiña y frutos y con mónstruos y animales variados en las de Oviedo, Seo de Zaragoza, Tarragona y Barcelona, que pertenecen ya á un período más adelantado, en que

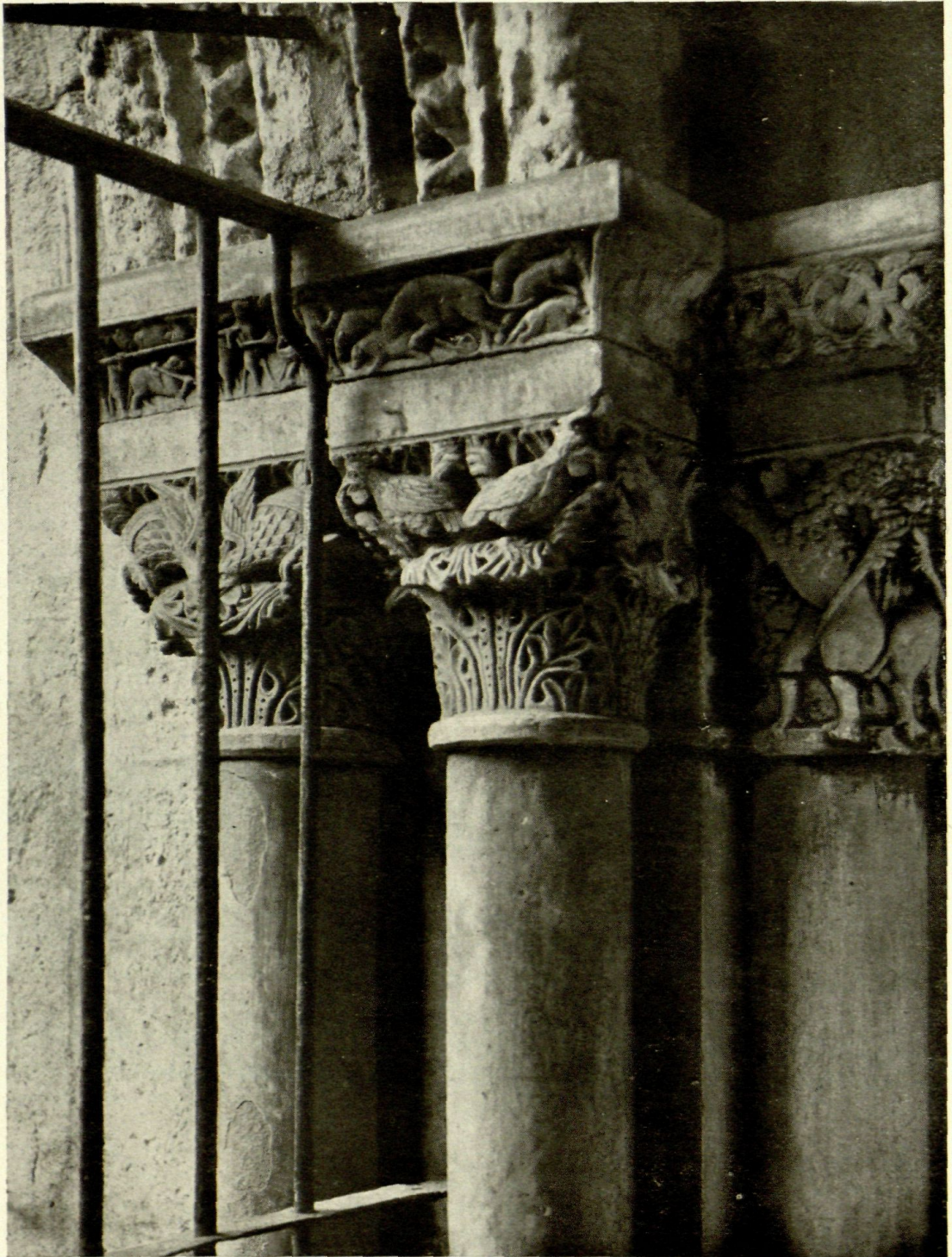
las tallas animadas van empleándose en decorar los doseles y brazadas de los sillones.



SANTAS CREUS

CAPITEL DEL CLAUSTRO

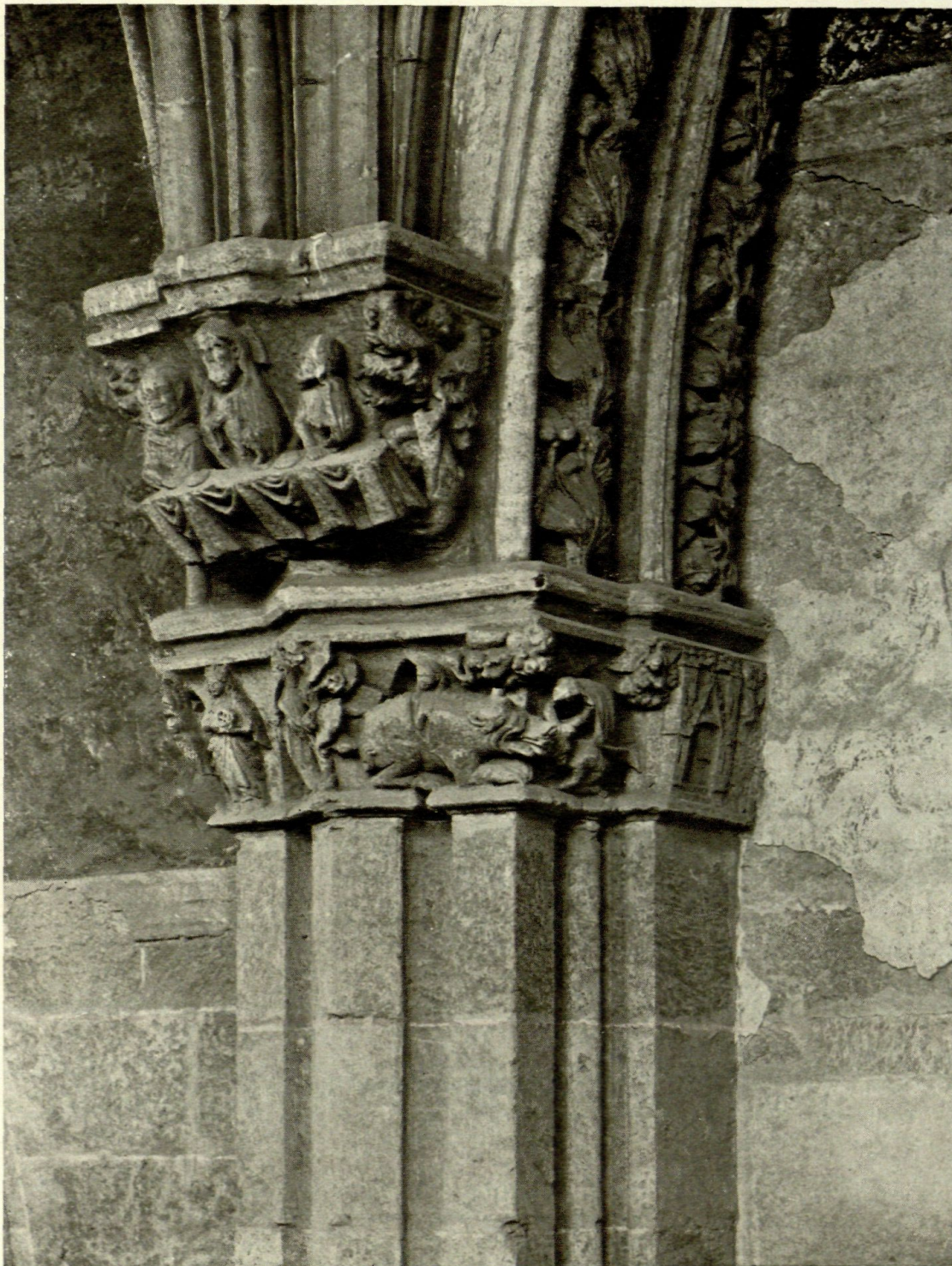




CATEDRAL DE TARRAGONA

CAPITELES DEL CLAUSTRO



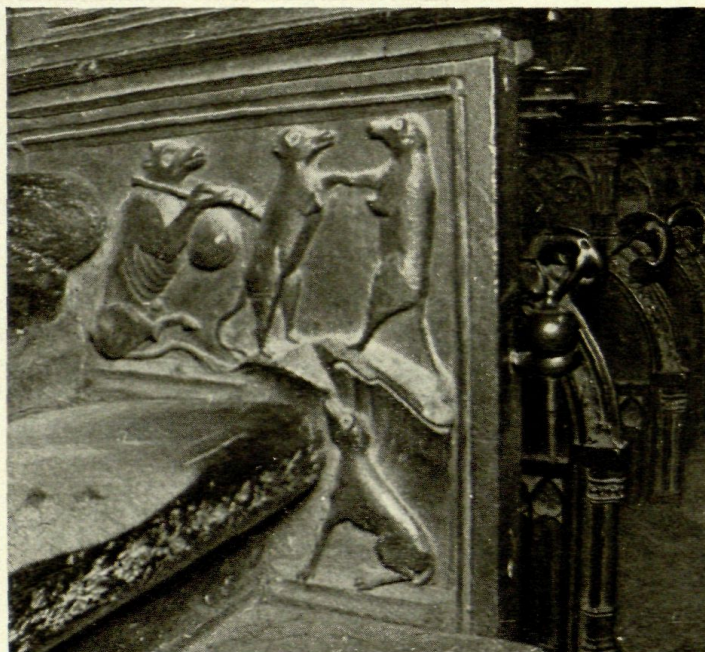


CATEDRAL DE LEÓN

CAPITELES HISTORIADOS



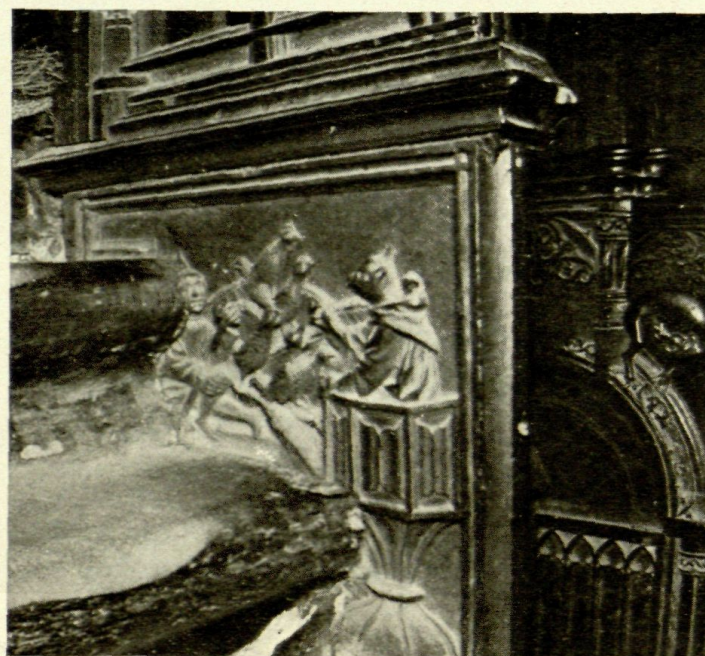
En la catedral de Barcelona, vemos representada *una mujer liando a un diablo con una cuerda*, (significación de que la mujer es más lista que el diablo); hay también *caras humanas gesticulando, animales fantásticos, un cerdo con flores* (significando quizás la frase de *echar margaritas a puercos*), *figuras soplando con fuelles, otras tirando de los bigotes a una gran cara barbuda, una pareja amorosa*, etc., etc.



ZAMORA

SILLERÍA DEL CORO

La sillería del coro de Plasencia y todas las demás de su mismo tipo abundan en tallas de asuntos profanos, entre los que recordamos: *un hombre cepillando con una garlopa una pieza de madera, chicos jugando al moscardón, auto de fe, una mujer en cuclillas dentro de barreño, suerte del toro, hombre peludo cabalgando sobre animal extraño, paje luchando con un oso encadenado, guerrero azotado por una dama, fraile haciendo el amor a una mujer que hila con rueca, una mujer y un cerdo*, etc. Todas estas tallas son del siglo xv,



ZAMORA

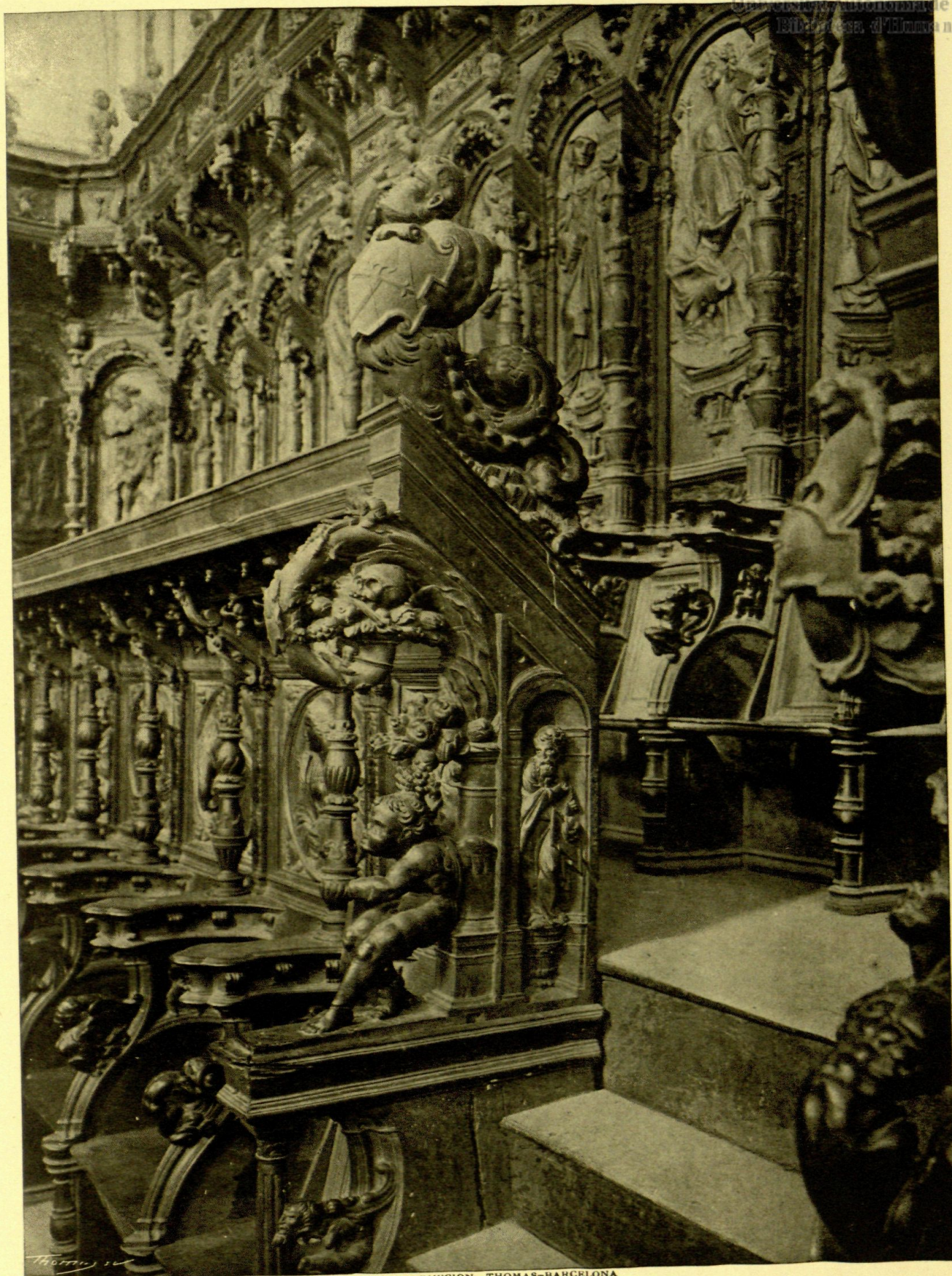
SILLERÍA DEL CORO

y, por lo tanto tienen un carácter ojival bien marcado, y, por ende, inconfundible.

En la catedral de Zamora hallamos: *la fábula de la zorra y la cigüeña, osa con cachorros que acude a un panal de miel, frailes con alas de murciélago, monos y diablos con mitra, cerdo tocando la gaita, mono tocando el tambor, salmistas cuyos cuerpos son odres de vino*, etc.

En la iglesia de Santa María de Nájera vemos, además de las tallas grotescas y de costumbres, escudos heráldicos y una estatua de guerrero que representa al rey Don García, fundador del Monasterio, escultura muy bien tallada en alto relieve. Representa al rey vistiendo cota de malla y armadura completa, collar sobre la coraza, manto real, la cabeza descubierta y en gallarda actitud, y el casco guerrero a los pies. Es una estatua muy bien proporcionada, y no se advierte en ella influencia extranjera de ninguna suerte, y denota ya un gran adelanto precursor del Renacimiento.



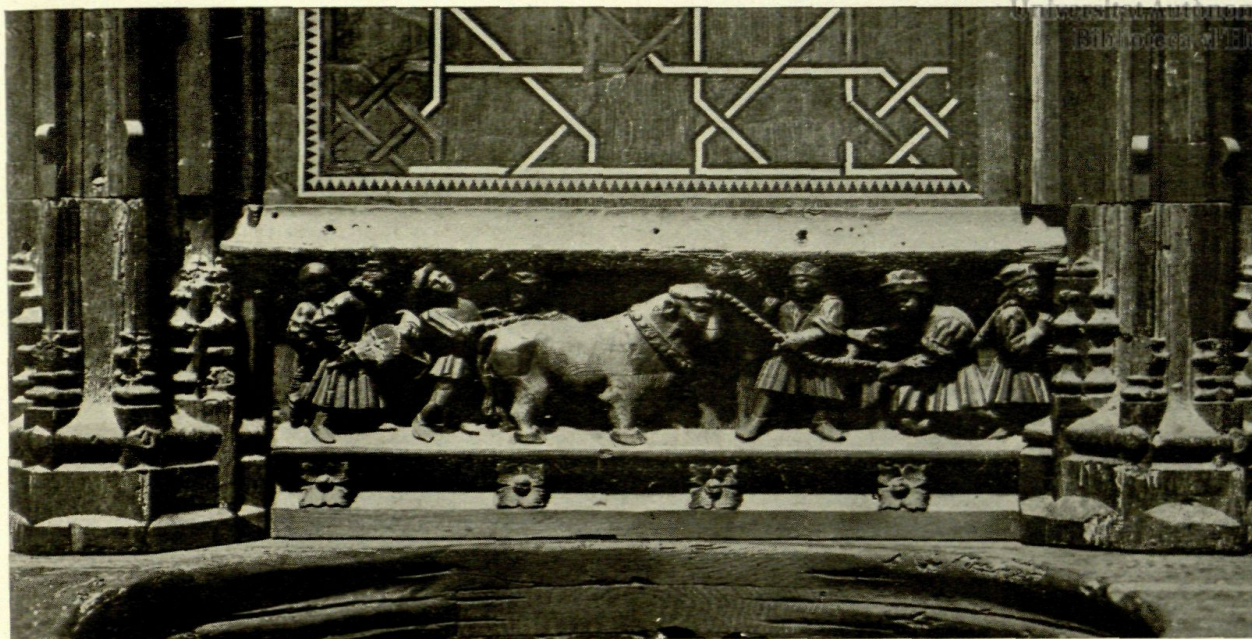


REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA

LEÓN. CORO DE SAN MARCOS  
DETALLE DE LA SILLERÍA







CATEDRAL DE SEVILLA

SITIAL ALTO DEL CORO

Se encuentra colocada bajo un airoso doselete de caladas labores, rematado en un heráldico escudo con las armas de Navarra y las de la Abadía, que eran una jarra de azucenas, tres flores de lís, mitra, báculo y las cadenas.

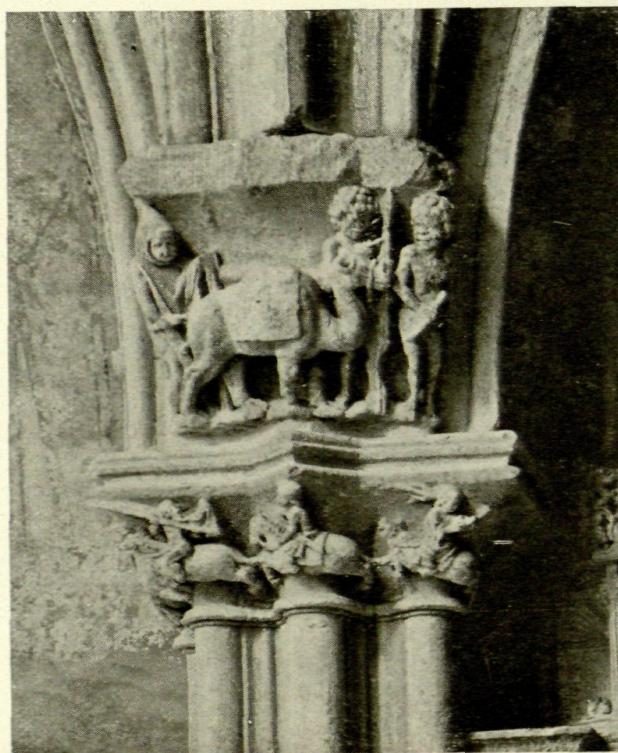
Las catedrales de León, Zamora, Astorga y Sevilla tienen los coros más interesantes, desde el punto de vista objeto de este artículo.

En tableros, brazales y misericordias, hay profusión de asuntos sumamente curiosos, por ejemplo: *el demonio en un confesonario, figuras hilando, otras con los pies en un cepo, mujer dando de mamar a un asno, cerdo tocando la gaita, dama que ayuda al galán a entrar por la ventana, músicos, panadero, campanero, jugadores de cartas, luchas con animales, pelea de muchachos, un en-*

*tierra y otros muchos que representan vicios sociales; así como los citados son refranes en acción o cuadros de costumbres, Por no hacer la relación interminable, concluyo citando un torneo a caballo entre dama y guerrero, en que éste es derribado por aquella (parece significar los famosos juicios de Dios), y una fiesta que es popular en*

*Andalucía, conocida con el nombre de gallumbo o toro enmaromado corrido por las calles.*

Retratos de personajes tenemos en la sillería de San Benito de Valladolid, obra ejecutada en el año 1528, según inscripción que existe en dos de los sitiales. Fué su autor el entallador castellano, conocido con el nombre de maestro Andrés, autor también de las de Santa María de Nájera y Santo Domingo de la Cal-



LEÓN

CAPITEL



zada. En los respaldares de los sitiales de esta interesante sillería, vemos diversas figuras representando santos, pero con ellas alternan representaciones de personajes que sin duda fueron protectores del Monasterio y se quiso hacer constar el agradecimiento de la comunidad dejando talladas sus imágenes y nombres en el lugar donde todos los días había de asistir.

Los personajes representados son los siguientes: El rey Don García, fundador del Monasterio de Benedictinos de Nájera, según la inscripción que entre los brazales se lee, y que dice así: «RES GARTIAS FUNDATOR BNE. M. NAGERI». Preséntase la imagen de D. García vistiendo ropaje de la época del maestro entallador, ciñendo espada y media armadura. En otro sitial aparece tallada una figura de guerrero con armadura completa, espada corta y escudo y entre los brazales la leyenda «CID CATA-DINE». En la silla

que hace el número dieciocho está una figura con larga toga y un libro en la mano derecha,

la inscripción dice «DON FERDINADS». Son muy interesantes las dos tallas que re-

presentan, respectivamente, a los reyes D. Enrique II y D. Juan I en traje de corte, y la del Conde castellano D. Sancho García con indumentaria de caballero del siglo xv y un libro en la mano. La imagen de D. Fernando de Gundisal, fundador del Monasterio de Arlanza, viste armadura completa, lanza con banderola y cruz, casco con cimera, com-

puesta de pluma, corona de laurel, torre y un ángel con cruz. El Conde Osorio está representado con armadura, cota y malla y manto y en la mano un largo espadón y finalmente la del rey D. Juan II, vistiendo ropaje corto, bonete, manto, espada y cetro y la inscripción «REX IONES 2. MUNIFICUS».

En general, todas estas esculturas, están labradas con gran sobriedad y no son muy puras de líneas, lo cual les dá un marcado aspecto de

pesadez, que puede atribuirse a la poca práctica que tenían aún los maestros entalladores



ASTORGA

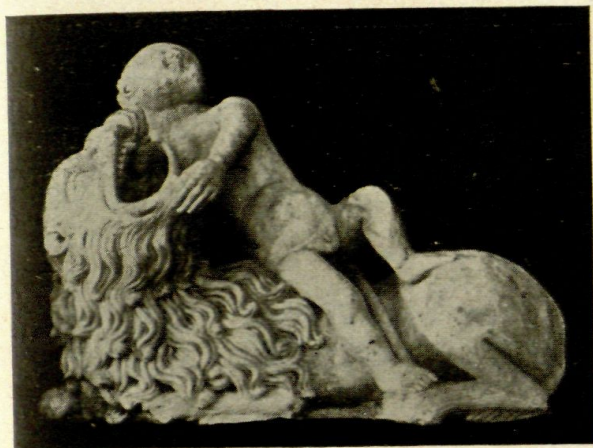
PACIENCIA DE LA SILLERÍA.  
MUCHACHO ROBANDO PANES



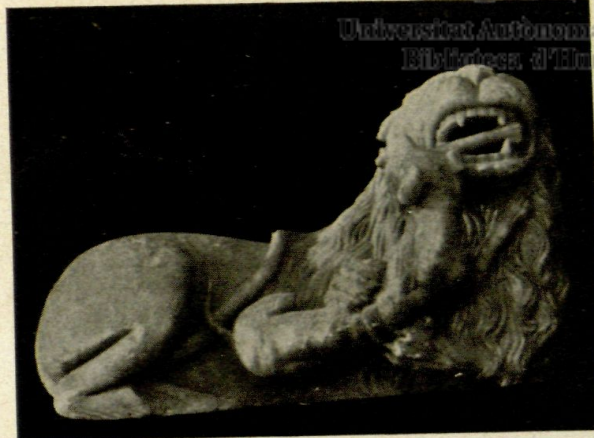
ASTORGA

PACIENCIA DE LA SILLERÍA.  
MONO PEINANDO A UN NIÑO





HÉRCULES NIÑO



LEÓN VORAZ

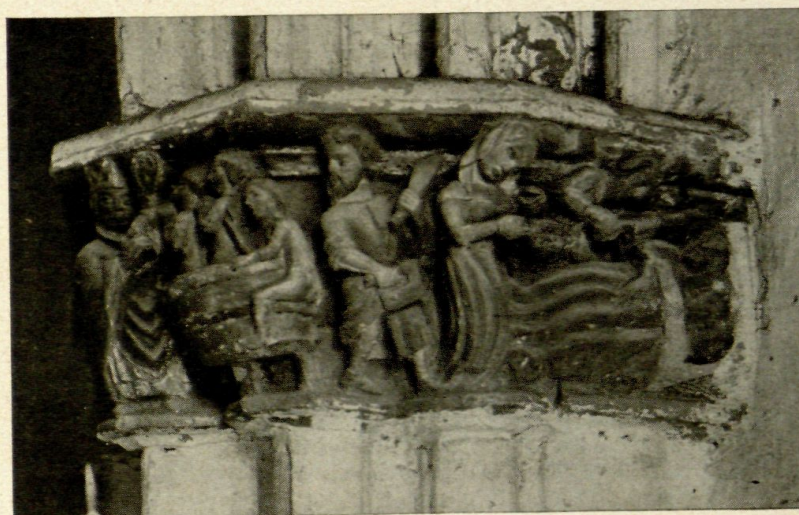
en el modelado de la figura humana, cosa que no sucedía con trozos ornamentales, en lo que tenían más evidente habilidad.

Entre los asuntos históricos tratados por los maestros entalladores, son notables los tableros de las sillas bajas de la catedral de Toledo, obra del maestro Rodrigo ejecutada en el año 1495. Representanse en estos tableros distintos episodios de la Guerra de Granada, tales como asaltos de fortalezas, entradas triunfales, etc., en los que, si bien el dibujo y la perspectiva dejan mucho que desear, en cambio hay tal lujo de detalles y es tan

movida la composición, que resultan unos relieves sumamente curiosos e interesantes. Nótase en ellos marcada influencia alemana,

sobre todo en la indumentaria de algunas figuras. Las composiciones son de tal ingenuidad, que, en algunas, el artista, queriendo expresar bien claro el asunto, acumula unas figuras sobre otras y no contento con poner numerosos detalles, escribe el nombre de la población o asunto representado.

En el relieve correspondiente a la Toma de Alhama, vemos una puerta de muralla y algunos torreones: en aquella un hombre



LEÓN

CAPITEL



LEÓN

CAPITEL



descorre el rastrillo, en la parte alta del muro cuatro guerreros de luengas barbas se defienden, con peñascos y armas blancas, del ejército asaltante, en el cual figuran dos soldados que con escalas de madera llegan a las almenas del muro; vemos, también, un ballestero en actitud de disparar, un trompetero, un artillero que da fuego a un cañón y un sirviente de éste con dos cargas. Uno de los asaltados pone como escudo el cadaver de otro soldado y en el fondo se ven caballeros que ya han asaltado la fortificación y tremolan un estandarte con la cruz. En un torreón se lee en letra gótica la palabra ALHAMA, y en el fondo se perfilan caballos, cascos y ballestas, para significar un ejército sitiador.

Todos estos pormenores están presentados conforme a los datos que existen referentes a la toma de Alhama, en la que el Marqués de Cádiz dispuso que Juan de Ortega con 30 escaladores y 300 hombres escogidos efectuaran una sorpresa; y así lo efectuaron, dando muerte a los centinelas y franqueando la puerta por donde entraron, mientras que el grueso del ejército sitiador asaltaba por el lado opuesto.

En el siglo xv es cuando más apogeo logra el empleo de la escultura profana en los templos, tanto en la talla en madera, como cuando esculpen en piedra, siendo de notar más la intención de las figuras y su gran sabor de época que la perfección en el modelado y buena composición. Implantado ya en España el arte del Renacimiento, des-

aparecen estos asuntos, como motivo ornamental de los templos, quedando solamente el asunto histórico y el retrato en las capillas ó iglesias de fundación ó patronato, y el símbolo y alegoría empleado en igual forma que el arte romano, base de la decoración plateresca.

En la sillería de la Catedral de Burgos, que es una de las más típicas del período plateresco, vemos en el respaldo de la silla arzobispal un relieve representando el RAPTO DE EUROPA, extraño asunto para una Catedral, que no sabemos si tendrá un significado especial o será solo muestra de la influencia del clasicismo pagano.

\* \*

Los maestros entalladores de las primeras épocas de la escultura española distinguieron por su modestia, no esforzándose nunca para que su nombre pasara a la posteridad, ni desdeñándose en emplear su talento en obras de uso frecuente, y lo mismo esculpen un Crucifijo que cincelan un cáliz o decoran una puerta o un banco; y la mayoría de ellos nos serían desconocidos sino hubiera

sido porque sus nombres quedaron escritos en algunos documentos; sabemos, por ejem-

plo, que los maestros Ali, Muza y Arrondi trabajaron en las tallas de La Seo de Zaragoza por el año 1412; Juan Millán, natural de Talavera, en San Juan de los Reyes de

Toledo por el año de 1494; Juan Navarro, Francisco y Antonio Gomar en La Seo en el año 1446; Matías Bonafé, en la Catedral de



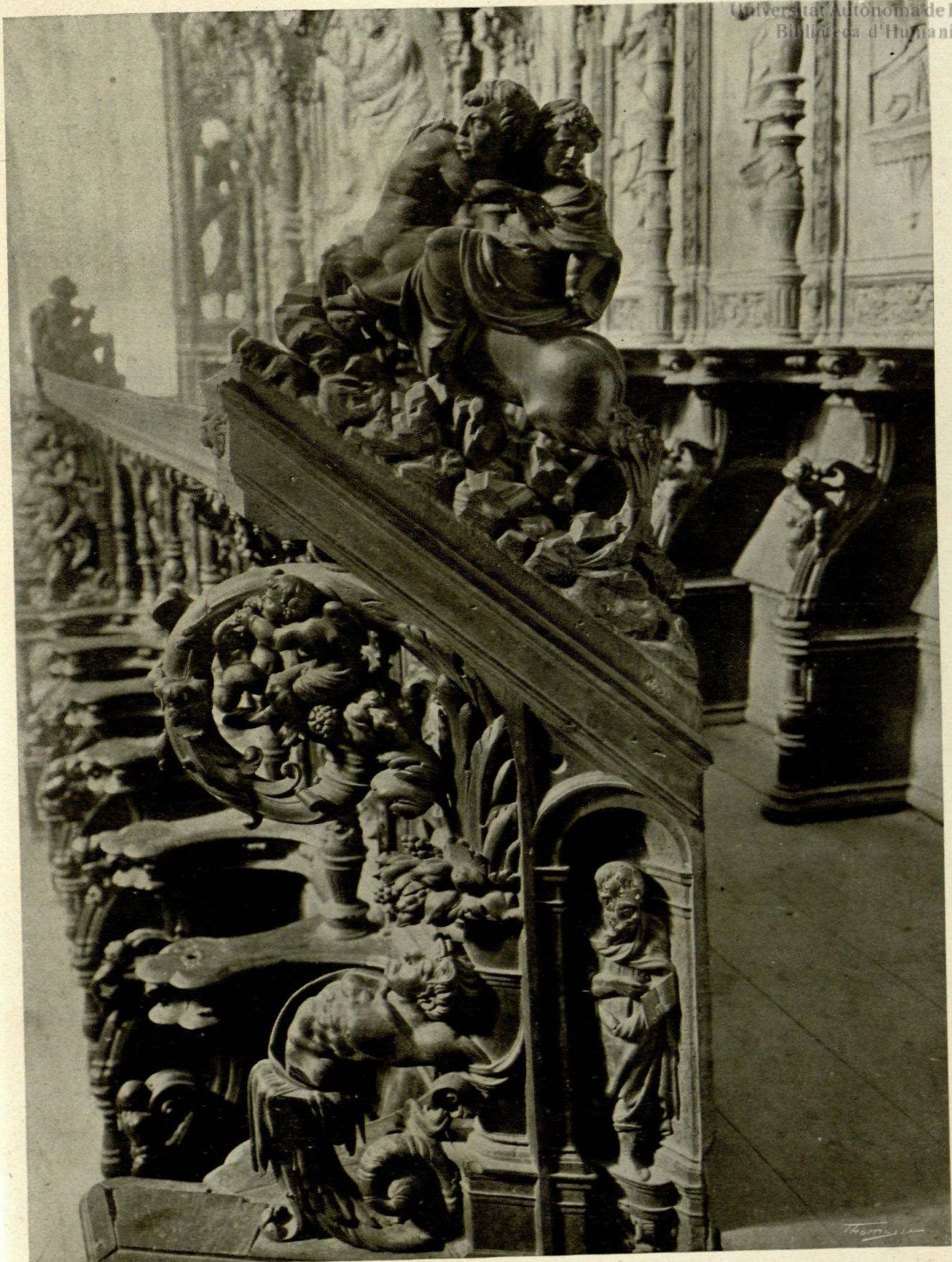
CATEDRAL DE MURCIA  
PILASTRA DE LAS SILLAS BAJAS



CATEDRAL DE SEVILLA

SILLERÍA DEL CORO. TORNEO ENTRE  
UN CABALLERO Y UNA DAMA





LEÓN. SAN MARCOS. DETALLE DEL CORO



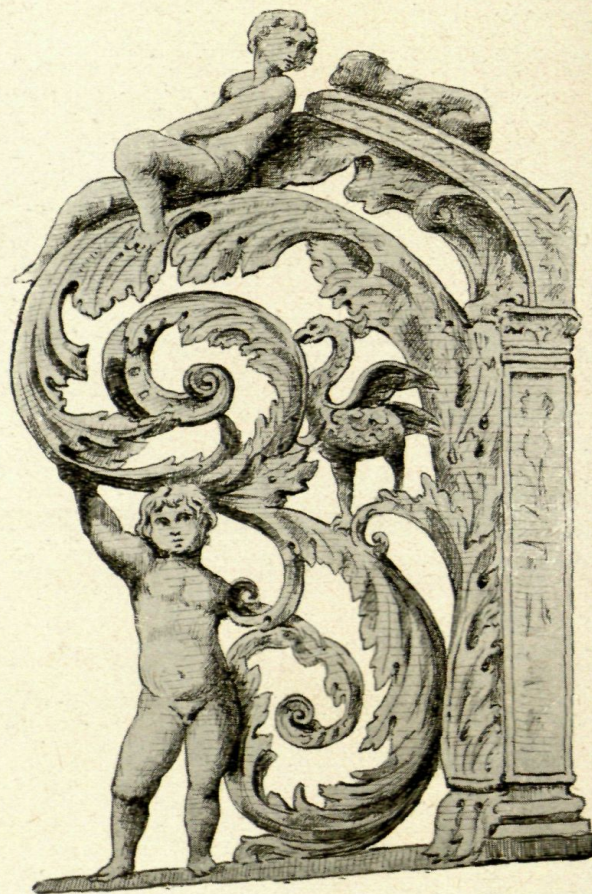
Barcelona en 1457; Maestros *Andrés* y *Nicolás* y los hermanos *Amutio*, en Santa María de Nájera en el 1493; *Martín de Ayala* en la catedral de Coria en el año 1514; Maestro *Teodorito* en León en 1481; Maestros *Raberto* y *Nicolás* en Astorga por el 1551; Maestro *Marco*, *Juan de Ecija*, *Nufro Sánchez*, *Gonzalo*, *Gomez*, *Horroco* y *Juan Alemán*, discípulo de *Juan Fernández*, en la Catedral de Sevilla, desde el año 1461 hasta el 1512; *Rafael de León*, monje toledano que labró la sillería del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias (hoy catedral de Murcia); el riojano *Pedro Arbulo* en San Asensio en 1569; el navarro *Esteban de Obray* con *Juan Moreto* y *Nicolás Lobato* en la del Pilar de Zaragoza por el año 1542, y así otros varios, que con *Andrés de Nájera*, *Centellas*, *Vigarny*, *Ancheta* y *Berruguete* forman un plantel de maestros escultores cuyas obras merecen ser conocidas y estudiadas.

Al terminar el siglo xv llegan a España las tendencias artísticas que tenían por base el clasicismo pagano y el estudio de la forma, y la evolución se verifica porque el espíritu de la época así lo exige, desapareciendo el misticismo para buscar la realidad: se huye de la sencillez y se cae en la exageración; existiendo un período de lucha, perfectamente definido, entre las ideas antiguas y la tendencia llegada de Italia, y en el cual son indecisos, no solamente los asuntos desarrollados, sino también la forma de ejecutarlos. Pertenecen a este período los coros de las Catedrales de León, Astorga, Zamora, Sevilla, Plasencia, Oviedo y otras, que contienen multitud de asuntos que son verdaderos cuadros de costumbres, habiéndolos, además, fantásticos, alegóricos y caprichosos, llegando así hasta el siglo xvi en que se entra en pleno Renacimiento, siendo los asuntos tratados: históricos, bíblicos y religiosos, presentados por lo general con realidad y sencillez.

Sustituye a la ornamentación ojival, la que recibió el nombre de plateresca, que dió origen al estilo arquitectónico así denominado, en el que portadas, retablos, rejas catedralicias, sepulcros, etc., se dividen en varios cuerpos cuyas líneas generales están dentro

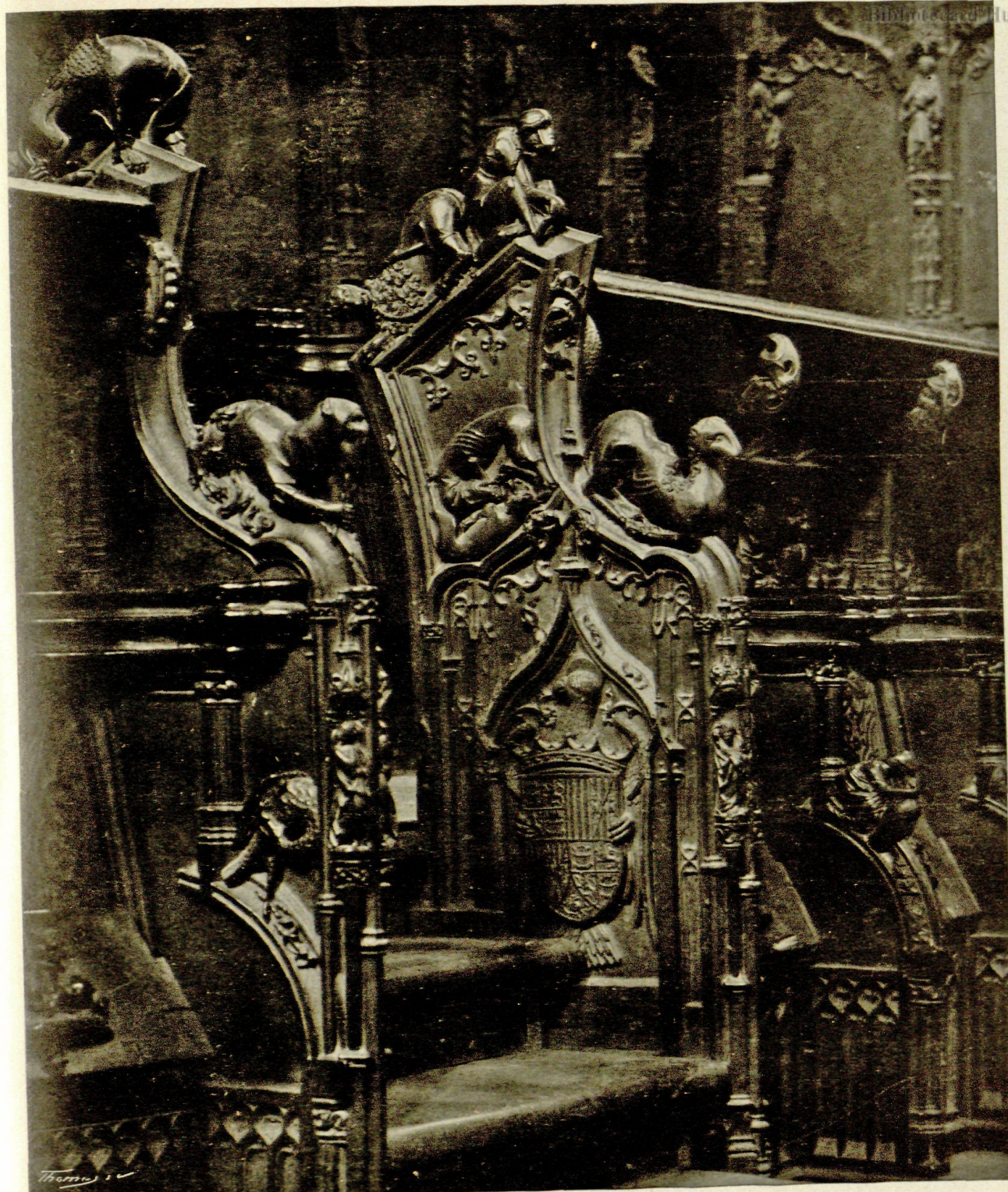
de las teorías de la buena escuela clásica; pero recubiertos los planos de una profusa decoración compuesta de plantas, cartelas, bichas, mónstruos, figuras humanas, columnitas, repisas, etc., género a que hubieron de sujetarse los maestros entalladores, tanto en piedra como en madera, y de aquí la gran importancia que alcanzaron los tallistas en este tiempo, profesión que no desdeñaron los más hábiles escultores, puesto que la escultura de gran tamaño no tenía por entonces campo donde desarrollarse.

Por el año 1453 vino de Bretaña el escultor Lorenzo de Mercadante y labra en Sevilla el sepulcro del Cardenal Cervantes, dejando allí, entre otros discípulos, a Nufro Sánchez y a Dancart, que más tarde labran la sillería del coro de la Catedral, en alguno de cuyos relieves se nota la influencia del maestro. Domenico Florentin trabaja en Alcalá de Henares, Egas de Bruselas en Toledo, Cor-



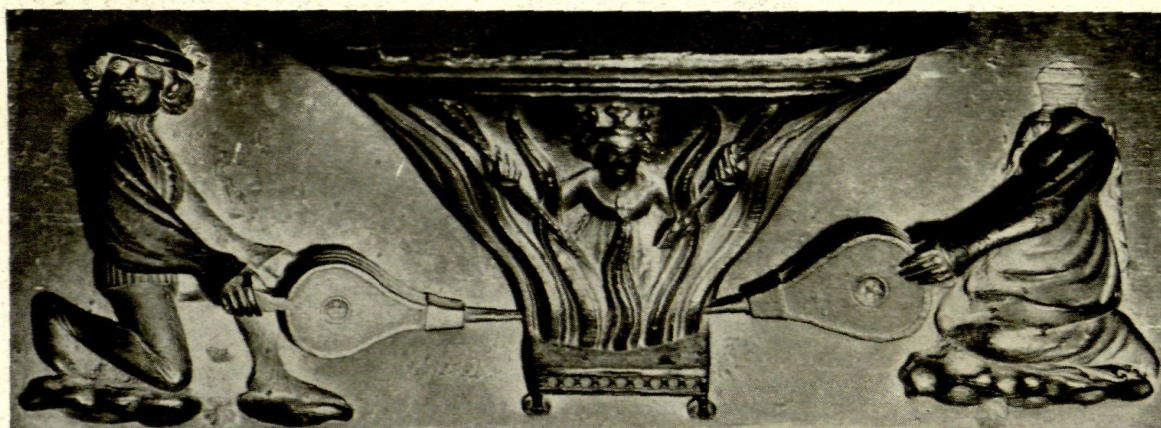
SANTO DOMINGO DE LA CALZADA  
DETALLE DE LAS SILLAS BAJAS





▣ TALLAS MONSTRUOSAS Y FANTÁSTICAS  
DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA





EL FUEGO DEL AMOR



DAMA Y CABALLERO CON PERROS



EL DIABLO LIADO POR UNA MUJER Y FRAILES EXORCIZANTES

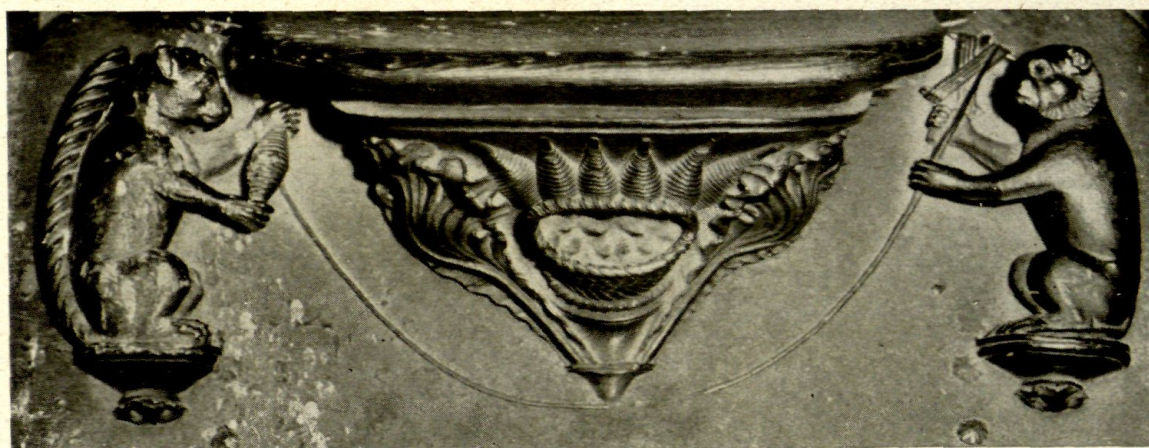
CATEDRAL DE BARCELONA

MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO

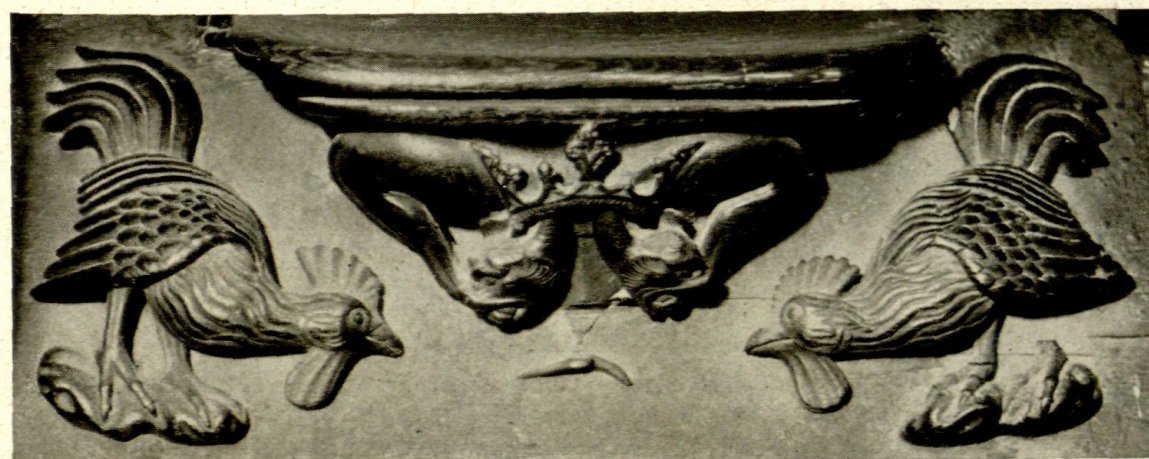




ASUNTO BURLESCO



DEVANANDO UN OVILLO

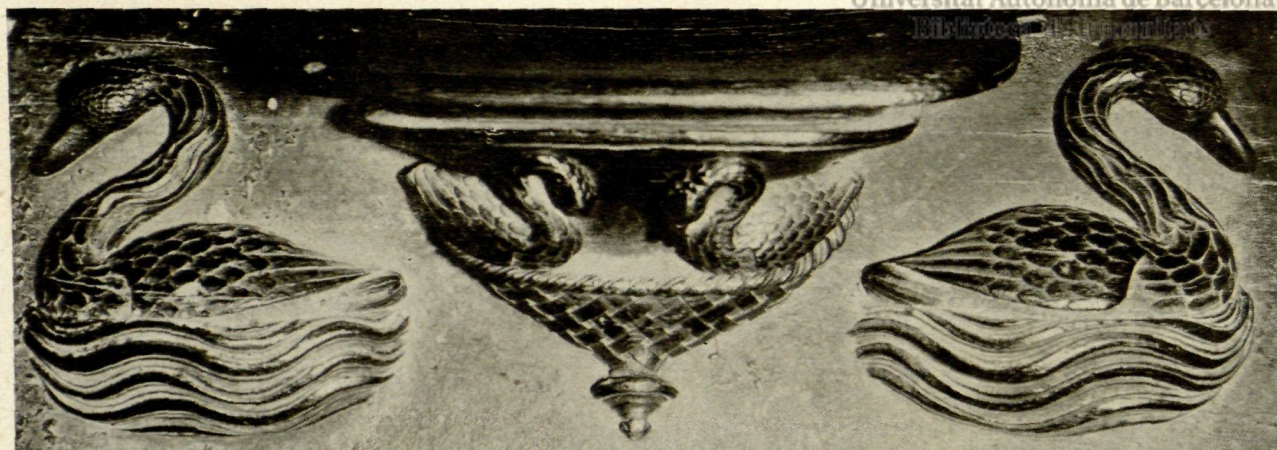


RIÑA DE GALLOS

CATEDRAL DE BARCELONA

MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO





CATEDRAL DE BARCELONA

CISNES

nelis de Holanda en Castilla, y así otros varios, que, atraídos por nuestras riquezas, vinieron a España buscando campo para el desarrollo de sus facultades, y formaron escuelas de las que salieron maestros tan notables como *Alonso de Lima*, *Fernando García*, *Lorenzo Bonifacio*, *Chacón*, *Aponte*, *Bonafé* y otros que florecieron al finalizar el siglo décimoquinto.

En los comienzos del xvi, gran número de artistas españoles se esfuerzan por ir a Italia, de donde venían las corrientes del Renacimiento, y entre los escultores más notables figuran: *Berruguete*, *Vergara*, *Silóe*, *Obray*, *Machuca*, *Damián Forment*, *Becerra*, etcétera, que logran el progreso de la escultura española dentro del gusto plateresco, que a partir de aquí fué el predilecto de los entalladores que trabajaron en las iglesias, y entre los que sobresalieron: *Andrés de Nájera*, que trabaja en San Benito el Real y en Santo Domingo de la Calzada; *Alonso Berruguete* en Toledo; *Cornielis* y *Juan Rodrigo* en Avila; *Villoldo*, *Vigarny* y *Giralte* en Toledo; *Cubero* y *Jorge Commón* en Barbastro; *Simón de Bueras*, *Jaques* y *Felipe de Borgoña* en Burgos; *Verástegui* y *Juan de Verrueta* en Huesca; *Doncel* en San Marcos de León; *Cristóbal de Salamanca* en Montserrat; *Valdivia* en Ubeda; *Solis* y *Juan Angeles* en Orense, y algunos más que ya hemos citado, y otros cuyos nombres no se han conservado, y que continuaron cultivando el estilo plateresco en re-

tablos, sillerías y portadas en todo el siglo xvi, perdurando los esfuerzos de algunos en el siglo xvii, pero haciéndose la decadencia cada vez más patente hasta llegar al barroquismo en cuyo período muy pocos escultores supieron sobreponerse al mal gusto imperante y de cuya época no existen en las iglesias, más obras escultóricas, que imágenes de santos, grupos de niños y fantasías ornamentales, no volviendo a aparecer más los asuntos profanos en la escultura de los templos, como no sea en los monumentos fúnebres, en los cuales, además del retrato, se desarrollan composiciones históricas y alegóricas.

\* \*

El mundo escultórico animó, pues, con donosas chanzas, con sátiras que hoy nos libraríamos de hacer, con burlas que no se emplearían sin riesgo de levantar general protesta, lugares en los que nos choca hallar tales manifestaciones.

Aparecen, pues, éstas, a nuestros ojos, como cosa sorprendente e inesperada cada vez que damos con una de ellas.

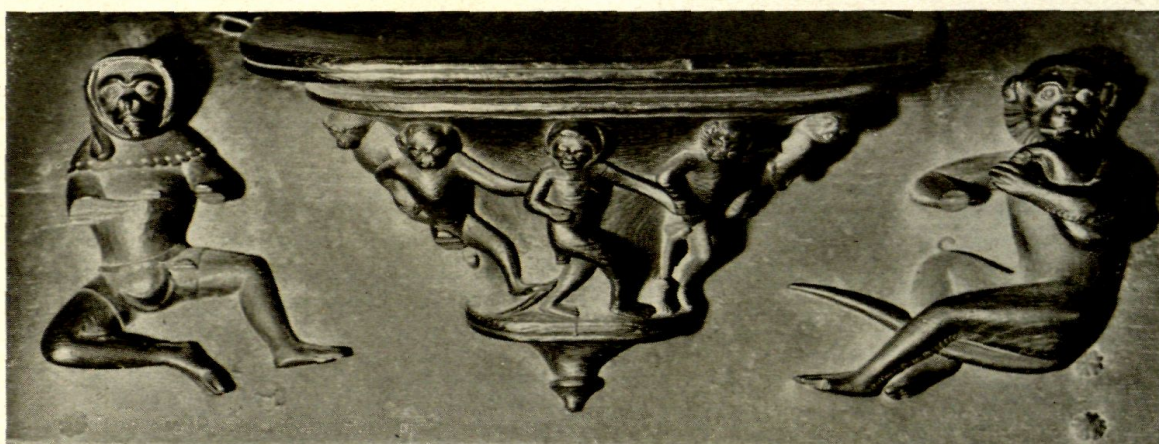
Quedan en estas páginas reproducidos varios ejemplos de burlescos asuntos tallados en paciencias de coros catedralicios o labrados en la piedra. El genio de lo cómico no se detuvo en el umbral de las iglesias, sino que penetró en ellas sin cortapisas de ningún género.

A menudo, visitando un claustro, fiján-

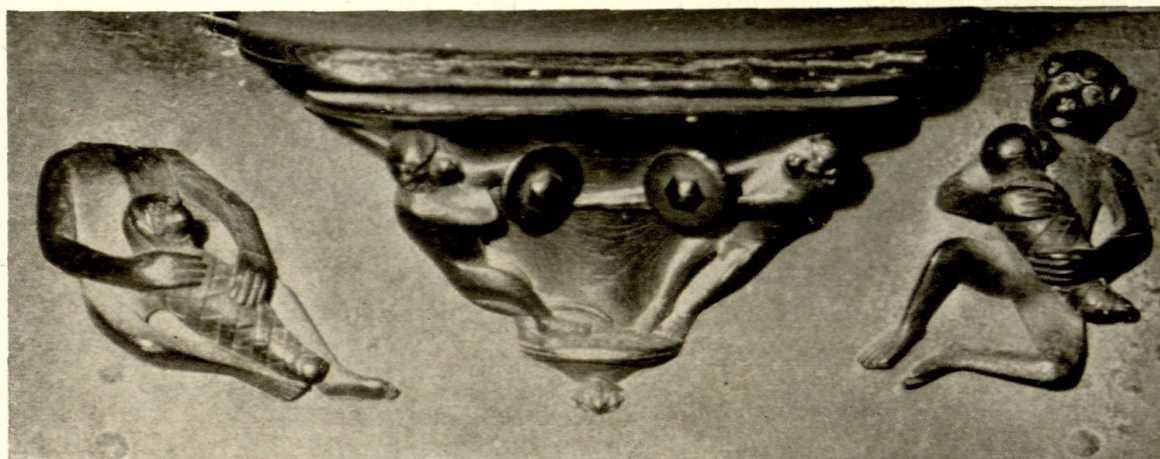




PASTOR Y OVEJAS



ASUNTO BURLESCO

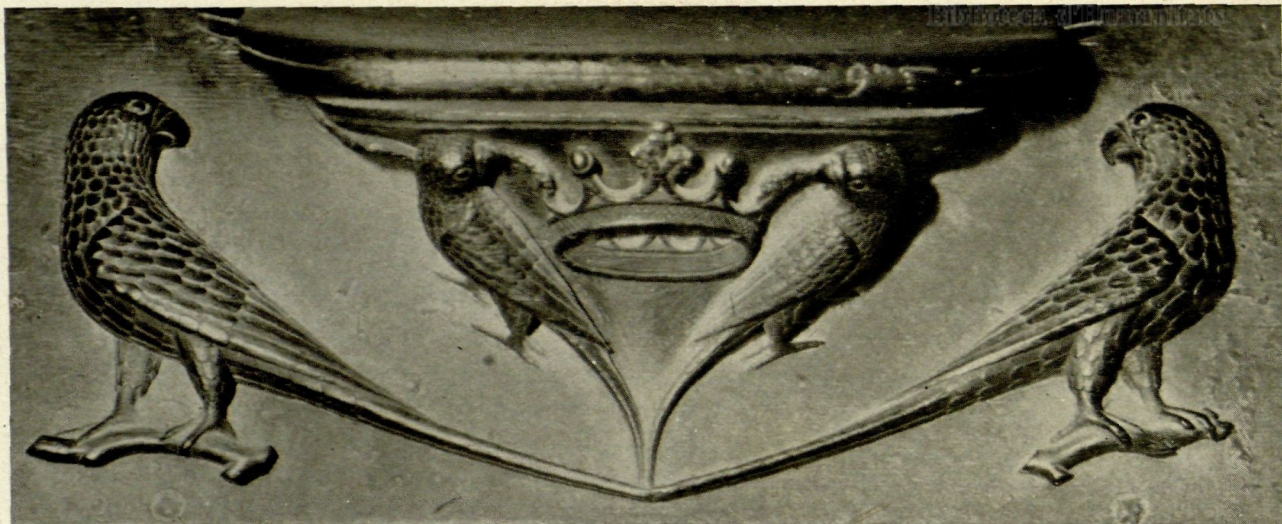


ASUNTO BURLESCO

CATEDRAL DE BARCELONA

MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO





CATEDRAL DE BARCELONA

AVES EXÓTICAS

dose en un capitel, o en la talla de una sillera de coro, se descubren representaciones que hacen asomar la sonrisa a los labios. Ocurrirá ello muy frecuentemente.

Muy curioso resultaría ofrecer, reproducido en un libro, cuanto de carácter cómico y grotesco dejaron en iglesias españolas los artífices medievales. Constituiría una documentación interesante que habría de sorprender, por su caudal, y a la vez como manifestación del espíritu satírico en aquellos siglos en nuestro país. Queda, todavía, mucho por hacer para que se propague el conocimiento de todas las facetas con que se presentó la decoración escultórica. Agrupados por series y por épocas los asuntos, se facilitaría lo indicado, y tanto como elementos de

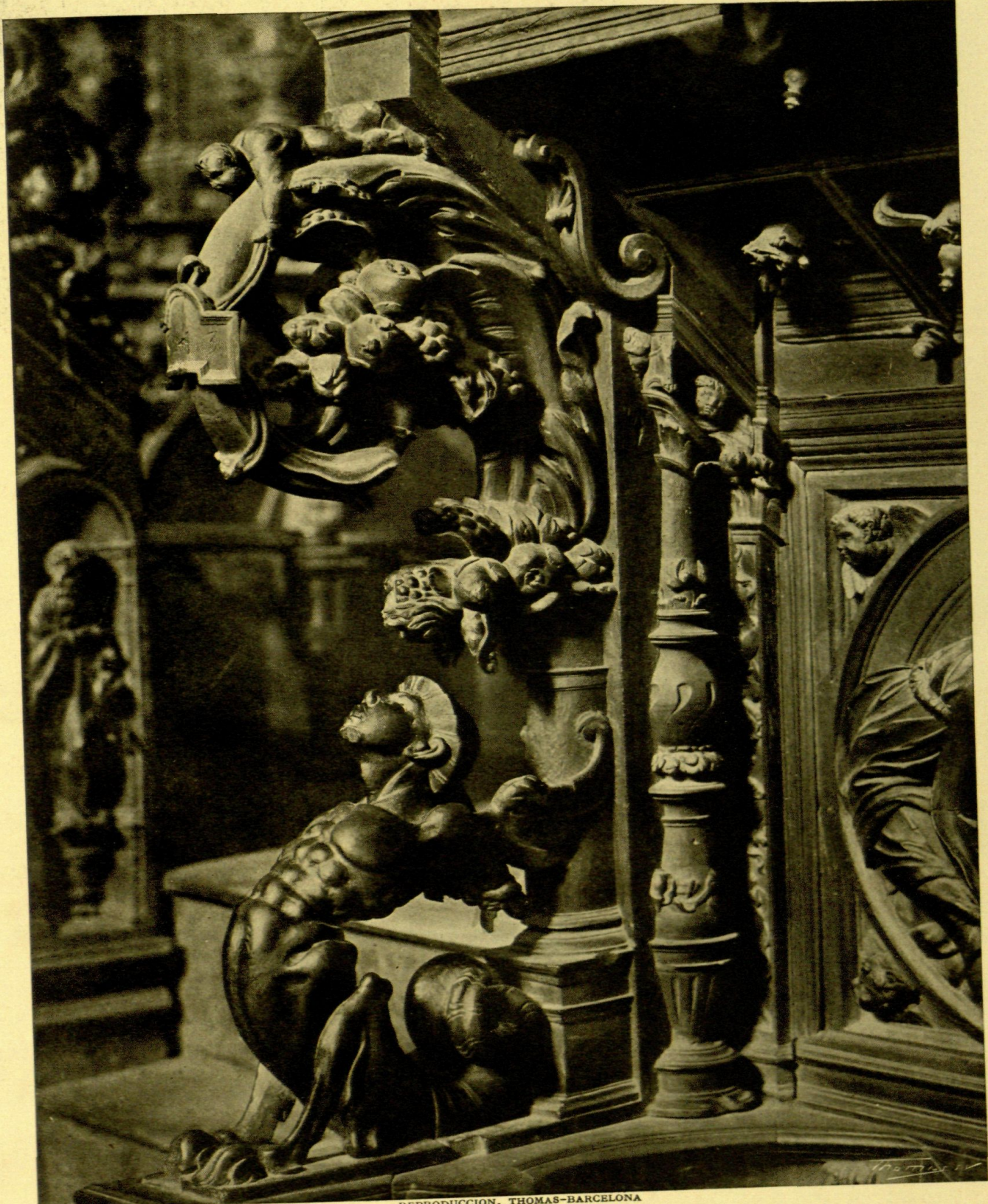
consulta, fueran medio de mostrar en visión rápida y sistematizada lo que de tal linaje poseemos, y es sólo conocido aisladamente. Claro que ello implicaría una labor vastísima; pero no imposible: con tiempo por delante y buen deseo, cabría dar cima a ello, si se asociaran para realizarlo unos cuantos hombres de buena voluntad.

Para la historia de la escultura española en particular, tanto como para poner de relieve manifestaciones del espíritu en aquellos siglos, no resultara obra baldía; por el contrario, de utilidad y no escasa. Acrece, aunque lentamente, ahora con algún mayor empuje, nuestra biografía artística, y dicho se está cuán difícil es hacerlo todo de una vez.

PELAYO QUINTERO ATAURI







REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA

BRAZAL DE UNA SILLA DEL CORO  
EN SAN MARCOS DE LEÓN







(A)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVII

## ENCAJES A MANO

LA intuición artística y especial aptitud que para las labores distinguen a la mujer, han resultado adecuadas, mejor dicho, han coincidido con la índole de la técnica del encaje. La ejecución de esta maravillosa y sutil labor, que exige paciencia suma en el agente productor y admirable rapidez para poner en acción los bolillos, sin imprimir al cuerpo el más ligero movimiento, encajan en el modo de ser de la mujer, tanto en las que practican este arte en lujosas moradas, para mero pasatiempo, como en las campesinas, hábiles artistas, que sentadas en el umbral de su vivienda, se entregan a la silenciosa labor; cuadro que constituye nota característica y pintoresca de muchas poblaciones rurales, donde es compartido dicho trabajo con las faenas del campo y los quehaceres de la casa propios del sexo femenino.

No es de sorprender, pues, que la aristocrática dama y la obrera hayan de consuno puesto el mayor cuidado y actividad para el progreso del arte de la encajería a mano, llegando a perfeccionarla extraordinariamente e introducir tal linaje de labor en los palacios reales, en las estancias de los magnates, en castillos, conventos, escuelas, talleres y en

los más humildes hogares, siendo un poderoso lenitivo en los momentos de tedio y desaliento de las clases poderosas, y haciendo más atractiva, llevadera y útil la vida contemplativa del claustro, y, finalmente, constituyendo un medio de sustento de multitud de familias artesanas.

Demás que, ha dado a conocer infinidad de ciudades, villas y pequeños lugares, que llegaron a imponer a dicha manufactura su propio nombre, y proporcionó un medio de vida, una fuente de riqueza popular.

El encaje se produce por cruzamiento y enlace de hebras de algodón, hilo, pita, seda, plata u oro, a la mano, por medio de aguja, lanzadera, palillos o bolillos, sujeto a un artístico dibujo, resultando un tejido ligero, adornado de flores y follajes de borde u orilla dentellado (*textum denticulatum*) o bien una labor de randas entretejidas con gran acopio de hilos, con que se simulan figuras, flores y motivos ornamentales, según sea la técnica especial que exija la clase de encaje que se pretenda ejecutar, de lo cual se desprende que el encaje, verdaderamente, no es más que un bordado de fondo claro y esmeradísima labor.



Antes de estudiar los diversos procedimientos que constituyen la industria encajera, no estará de más conocer su historia.

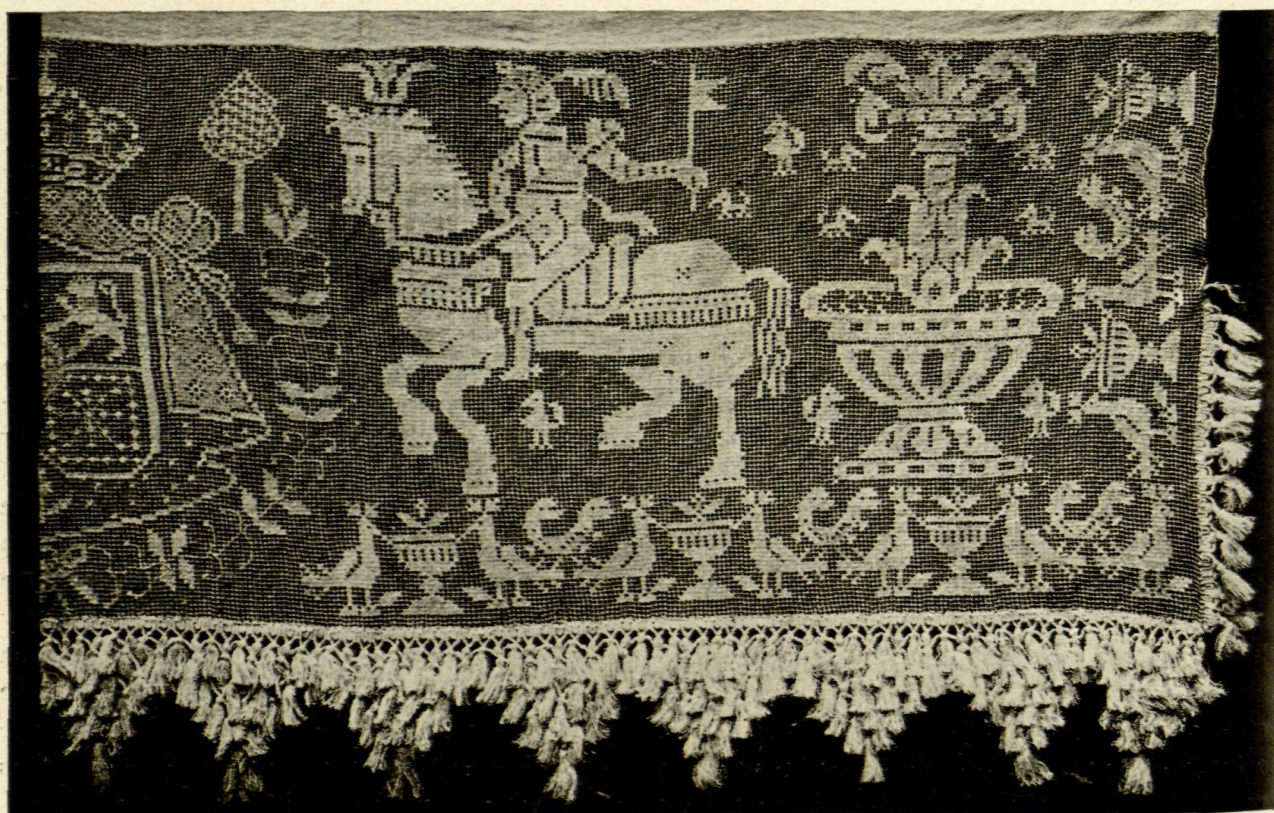
El carácter de esta publicación no permite entrar en excesivos pormenores; una rápida indicación de las épocas y nacionalidades que practicaron la importantísima industria que nos ocupa, bastará a nuestro objeto; para lo cual recurriremos a las consideraciones y datos que sobre el particular nos proporcionen autores de reconocida competencia, los cuales, apoyados por otros de períodos precedentes al en que vivieron, fundamentaron sus asertos en antiguas tradiciones y datos históricos debidamente documentados.

En los Libros sagrados se mencionan bordados y encajes de gran mérito y extraordinaria suntuosidad; en el *Exodo*, en el *Libro de los Reyes* y en los *Proverbios* se describen riquísimos paramentos que adornaban los templos, o se usaban en ceremonias religiosas. Concédese a los egipcios maestría y extraordinaria aptitud en el arte del encaje, del cual se admiran en el Museo de Lión nota-

bles ejemplares, procedentes de la antigua Tebas, capital del Alto Egipto «la ciudad de las cien puertas», cantada por Homero, lo propio que de Menfis, y, por último, de necrópolis coptas.

En Grecia y Roma también se rindió tributo al bordado y a los trabajos a la aguja, especialmente en los tiempos de Alejandro y Augusto, siendo el hilado, tejido y bordado preferente ocupación de las jóvenes de las clases elevadas.

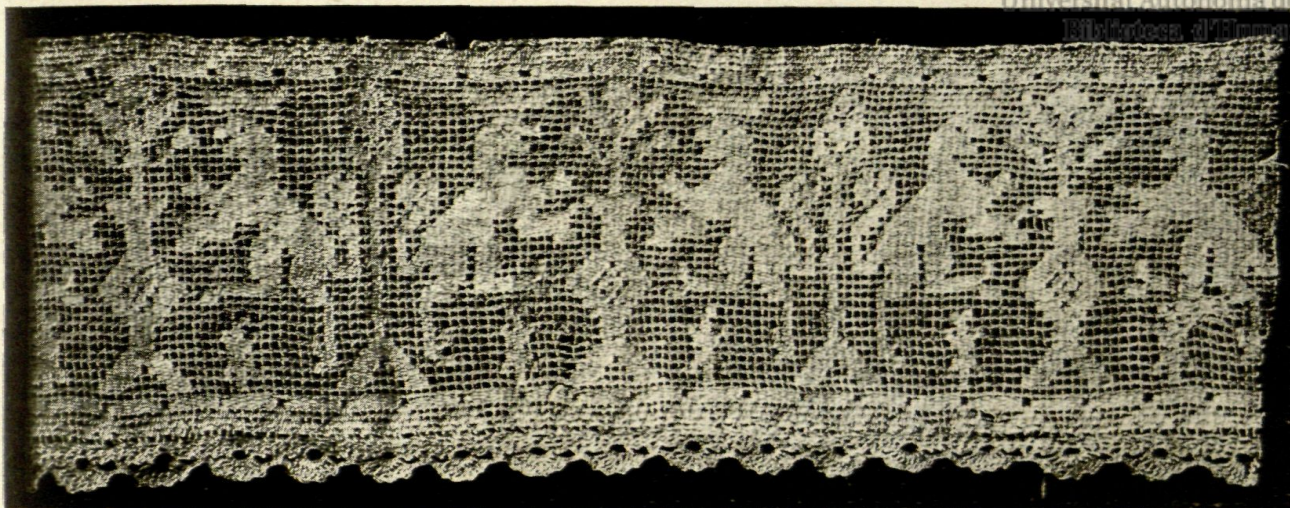
El bordado, conocido desde los tiempos remotos, aplicado a las telas tupidas decoradas con hilo y sedas de colores, y muy en boga desde el siglo XII al XV, fué lo que indujo a la ornamentación de aquellas por medio de encajes con ellas combinados, ya como fondo, franja o entredós; que, según su técnica especial, reciben diferentes nombres. Se impuso la necesidad de cambiar el procedimiento del bordado, que resultaba monótono, pues sobre tupido tejido la decoración en hilo blanco o seda policroma no producía la impresión artística que se deseaba; y de



(A)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVII (FRAGMENTO)





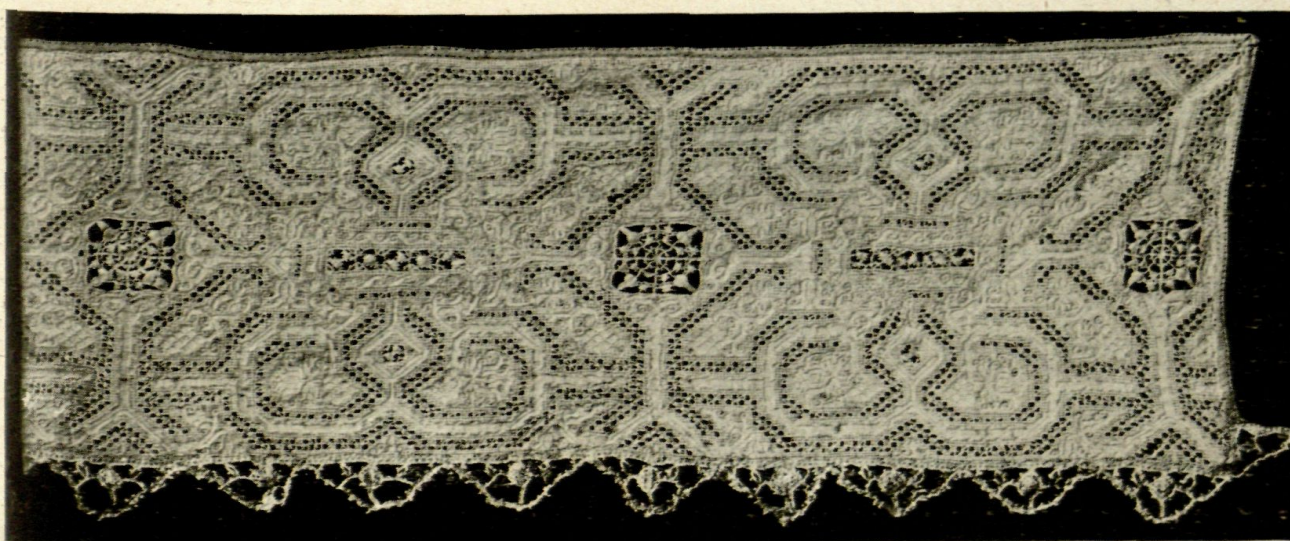
(B)

MALLA MUDÉJAR (?) SIGLO XVI

ahí el enriquecer las telas, combinándolas con el encaje, o supliendo espacios de éstas con motivos de encaje.

Las modificaciones que ha sufrido el procedimiento del encaje, es fácil indicarlo. Del bordado sobre tela o de fondo tupido, se pasó al de fondo cortado, eliminando tela del tejido y elaborando con la aguja la red o malla de un nuevo tejido. Se verifican tantos recortes o cortaduras como sean necesarios para constituir el dibujo, que se debe seguir a punto de festón. En un pedazo de cartulina, colorida por una de sus caras y colocada sobre la tela, se calca el dibujo, o se pincha ligeramente todo el contorno con un alfiler, po-

niendo la cartulina sobre la tela, y se vuelve a pasar, echando un polvo colorido, el cual deja trazado el contorno. Impresionado el dibujo, y fijado con alfileres sobre la almohadilla, se traza alrededor del mismo una urdidura, introduciendo el hilo entre los de la tela. En esta disposición se empieza el trabajo, siguiendo toda la urdidura con punto a festón. Se ven muchos ejemplares de punto cortado, enriquecidos con calados añadidos a la orilla del trabajo, para lo cual se observa lo propio que se ha hecho a festón, atravesando en su extremidad un alfiler, y se trazan tantos puntos a caballo, cuanto se consideran necesarios para completar o extender el dibujo.



(C)

PUNTO A HILO TIRADO. ITALIA. SIGLO XVI





(D)

MALLA CATALANA DEL SIGLO XVI

También se saca determinado número de hilos, dejando espacios para el dibujo, superponiendo los otros grupos en cordoncillo o trencilla, o bien reservando las flores y la parte ornamental, quitando la tela y siguiendo el dibujo de aquellas. Además se quitan los hilos longitudinalmente, y se borda sobre el fondo claro, así preparada, lo que constituye el bordado llamado *a hilo tirado* (c), procedimiento usado en Oriente desde muy antiguo, y que Venecia aprendió y llevó a un grado de perfección admirable, según veremos al tratar especialmente de los encajes de esta procedencia.

Entre los procedimientos antiguos empleados en la decoración de las telas de hilo y algodón, usadas en España, figura la malla (*retis annulus*) que consiste en un tejido claro, o de redes anudadas, ejecutado con aguja o lanzadera. En Italia fué conocida con el nombre de punto *a maglia quadra* (*lakis*) de cuya procedencia figuran, en el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona, los ejemplares que reproducimos, de los cuales dos son de principios del siglo xvi y uno del xvii. La malla bordada, decorada con hojas y filacterias dispuestas en sentido diagonal y paralelamente, dentro las cuales

se lee la inscripción «Liberta» (F), constituye lo típico de uno de tales ejemplares. Otro está decorado con leones heráldicos (B) rampantes y afrontados, separados por un motivo vegetal semejando un arbolillo, (este ejemplar tiene todas las trazas de ser mudéjar, pero en el Museo consta como italiano) y la malla amarilla, bordada de blanco, del siglo xvii, cuyo motivo ornamental lo forman la vid y fruta, dispuesto horizontal y verticalmente para poderse aplicar en ambos sentidos (I). También Francia adoptó este procedimiento, conocido en el siglo xvi con el nombre de *resuils*; con el de *lakis* (trabajo de hilo entrelazado) en el xvii y xviii, y actualmente con el de *filets*, habiendo alcanzado en la vecina nación su primitiva importancia, aplicándose como accesorios del mueblaje, sustituyéndolos tapices, colgaduras, colchas y otros paramentos.

España ya hemos indicado que conoció este procedimiento decorativo desde muy antiguo, siendo notables las mallas castellanas, y sobre éstas las andaluzas y catalanas.

En casi todas las catedrales de España y del extranjero se encuentran paramentos, más o menos notables, algunos semejantes a los que reproducimos, y que corresponden a los





(E)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVI O PRINCIPIOS XVII

siglos xv, xvi y xvii; y por lo que refiere a nuestra región, son raras las iglesias rurales y sufragáneas que no cuenten con palios, paños de altar y tohallas de comunión de

punto de malla bordada con guarniciones de encaje a la vez.

Al Museo de Arte Decorativo y Arqueológico pertenece el velo o palio de altar (D) de

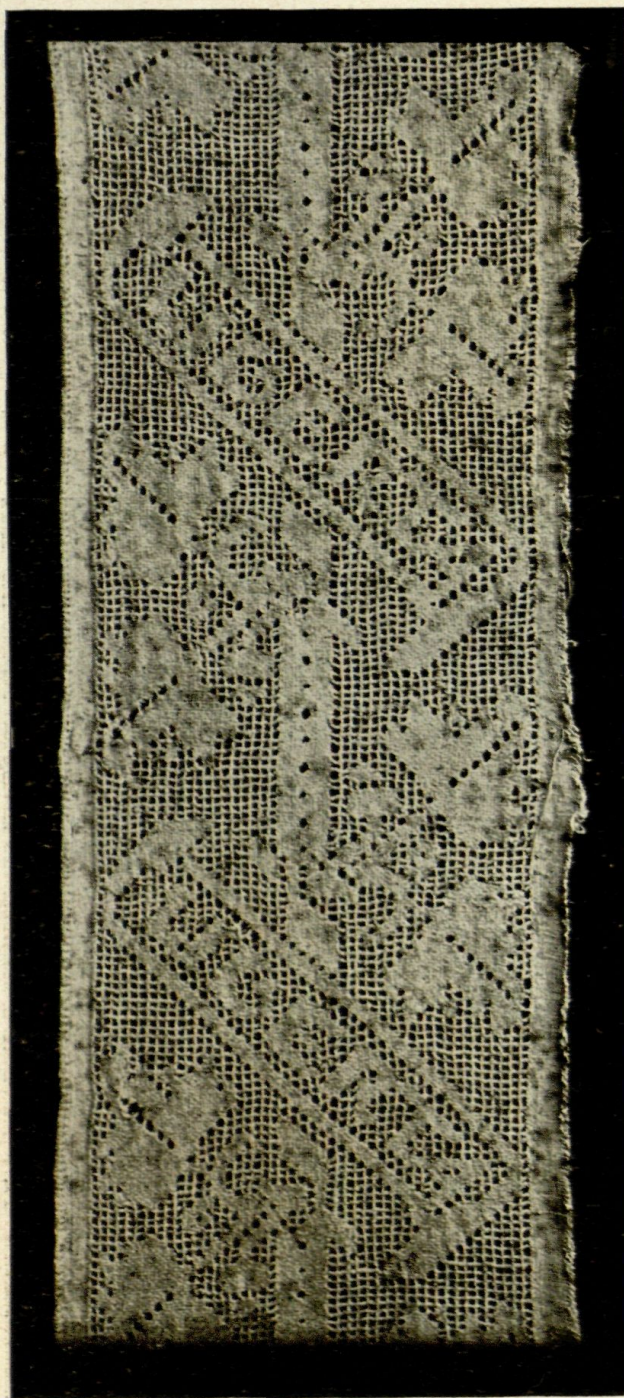


(E)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVI O PRINCIPIOS XVII (FRAGMENTO)

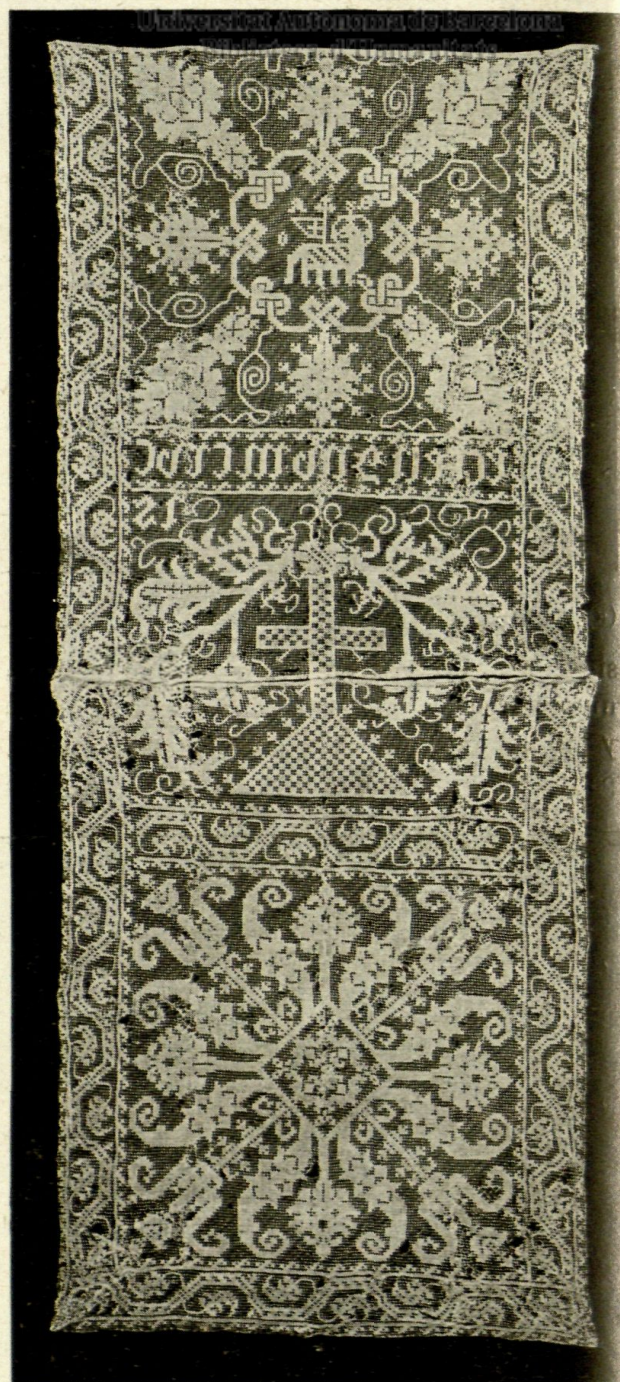


mallas de hilo blanco y de industria catalana, que acompaña estas líneas, cuyo importantísimo ejemplar, de original dibujo, representa a la Virgen de pie, nimbada poligonalmente, en forma de capilla, teniendo a la diestra al Arcángel San Gabriel, con cetro en la mano derecha, mientras que con la otra mano parece indicar el momento de iniciar la saluta-



(F)

MALLA ITALIANA SIGLO XVI



(G)

MALLA ESPAÑOLA SIGLO XVII

ción. En el propio lugar otra Virgen, en igual posición que la primera, aparece rodeada de ángeles y querubines, los cuales campean, alternativamente, entre pájaros, jarros con flores y cruces. Asoman entre nubes, en la parte superior del lado izquierdo, el Padre Eterno, y en el espacio intermedio entre aquel y la Virgen, el Espíritu Santo. Pisan las susodichas figuras una orla ajedre-





(H)

MALLA ESPAÑOLA SIGLO XVII

zada, dispuesta en cruces. Esta peregrina composición corresponde al siglo xvi, y, tal vez, se inspiró en un paramento más primitivo. Procede del Convento de Religiosas de Castellfollit de Boix (Cervera).

Para probar la bondad de las mallas de la región andaluza es suficiente fijar la atención en los dos ejemplares de la mencionada pro-

cedencia, y de propiedad del coleccionista y vocal de la Junta de Museos D. Manuel Morales Pareja. Una de ellas, del siglo xvii, es de hilo, bordada (A), y la decoran los motivos ornamentales siguientes: el escudo de las armas de España, Castilla, León, Cataluña, Navarra y en el centro el pequeño escudo de los Borbones timbrado por la corona real y cobijado por manto sembrado de armiño, que lo cubre por entero, destacándose cerca de la orilla, y en el centro del manto, la parlante



(I)

MALLA ITALIANA SIGLO XVII

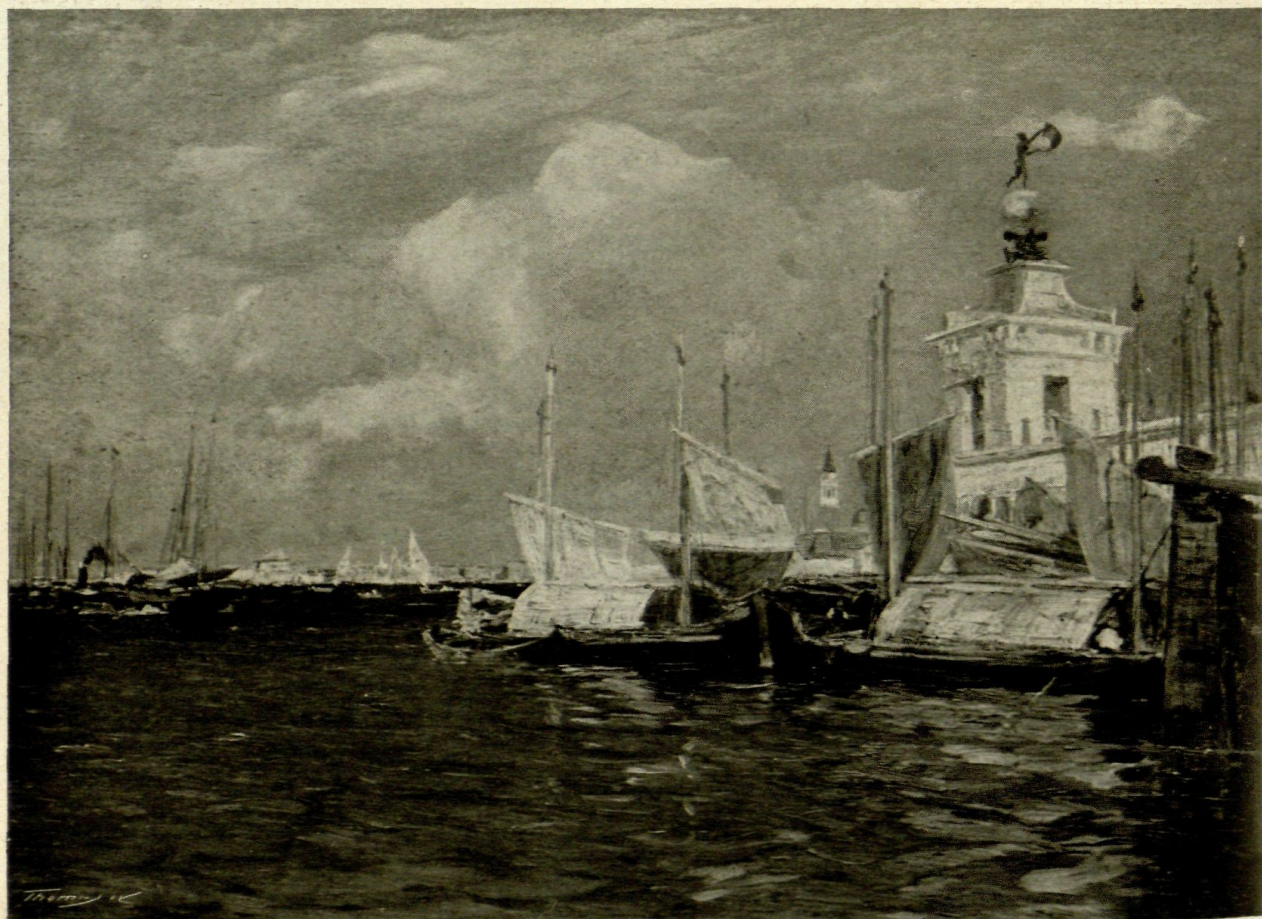


granada. Rodean el escudo dos ramas de laurel unidas por una lazada; a cada lado de la parte superior figuran sendas piñas en forma de hoja lanceada; dos ginetes en caballos empenachados y afrontados se hallan inmediatos al escudo, y sujetan las bridas con la mano derecha, mientras que con la otra tremolan una banderita. Los espacios restantes están decorados por dos grandes jarros conteniendo florones, uno por lado. A manera de orla, siguiendo toda la malla, se desarrolla un motivo ornamental compuesto de pájaros y flores, alternados con aves de diversas formas. Corre casi por toda la orilla de dicho paramento un fleco compuesto de borlas de forma triangular dentellada.

No es menos importante la malla de hilo bordada, de propiedad del precitado Sr. Morales Pareja (E). El motivo ornamental está integrado por figuras de mujer cabalgando en

ciervos, y por pájaros posados en la mano derecha con larga pluma en la cabeza, los cuales se repiten longitudinalmente en hilera en la parte superior. Separa los ciervos un jarro con follaje igual a la malla anterior, el cual se repite por mitad y en sentido contrario, al grupo central, ocupando los espacios intermedios flores, leones rampantes, y otros animales. Cierra la descrita composición una guirnalda de flores y borlas que constituyen una orla, adornada por fleco deshilado en la parte inferior.

Procedente de la nueva colección que formaba el profesor que fué de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, D. José Pascó, son los dos ejemplares análogos, consistentes en dos mallas bordadas, españolas de ignota localidad (H). El motivo ornamental está distribuído en tres secciones cuadradas, destacándose en el centro de la superior una cruz



GUGLIELMO CIARDI

LA ADUANA DEL MAR EN VENEZIA





BEPPE CIARDI

RAYO DE SOL DESPUÉS DEL HURACÁN

florenzada dentro de un jaquelado formado por dos triángulos, encuadrado por porciones semejantes a meandros adornados con florones. Rodean este grupo palomas afrontadas, separadas por arbolillos, en número impar; en la parte superior inmediata a lo descrito se lee repetido cuatro veces *RE* y, más arriba, donde concluye la malla, a manera de orla, campea la inscripción *Agnus Dei quitoli...* (la *S* se halla dentro de la anterior decoración). En la parte superior de la segunda sección decorativa se leen letras de interpretación difícil (C. R. ¿D? — T o R + E. D. E. I. — E. S. E. O. o N. + E R.)

destacándose en el centro una cruz de base triangular desproporcionada, de fondo jaquelado cobijada por hojas, al parecer, de parra, y, finalmente, la última e inferior sección está formada por un florón radiado de grandes follajes. Rodea la composición total (de las tres secciones) una cenefa de follajes ondeados.

La malla gemela de la descrita, se diferencia por el motivo ornamental de su primera sección (G), que representa el Cordero Pascual entre lacerías y vegetales, dispuestos en cruz, descansando en los ángulos interiores del cuadrado. — CARLOS DE BOFARULL.

## ECOS ARTÍSTICOS

CONGRESO ARTÍSTICO INTERNACIONAL. — Cuatro grandes entidades artísticas de Francia — la Sociedad nacional de Bellas Artes, la Sociedad de artistas franceses, la Sociedad de Arquitectos y la Asociación Tazlor, — secundando las iniciativas del

Comité local de la sección francesa, convoca a los artistas de los diferentes países interesados en el movimiento artístico internacional, a un Congreso que se verificará en París durante los días 14, 15 y 16 de Junio. En él se tratarán los temas siguientes



«Reglamento tipo de Exposiciones y Concursos internacionales». — «Reglamentación del derecho de copia en los Museos de Arte moderno». — «Derechos de reproducción». — «Propiedad artística.»

Podrán tomar parte todos los artistas que practiquen el arte o la enseñanza del mismo.

Cuota de un congresista: 10 francos para los adheridos y 5 para las personas de la familia de los mismos.

Los artistas españoles que deseen tomar parte en el Congreso habrán de dirigir su inscripción a una de las direcciones siguientes:

Al señor presidente de la Sociedad de pintores y escultores, calle de los Caños, número 1; a los señores presidentes de las secciones de Pintura, Escultura o Arquitectura del Círculo de Bellas Artes, calle de Alcalá, número 7, o al secretario del Comité permanente, Don José Garnelo y Alda, Paseo de Recoletos, número 5, antes del día 5 de Junio.

Las cuotas se abonarán en París al tesorero de la Société d'Artistes français, M. Focillon, Grand Palais des Champs Elysées, Cours-la-Reine, porte D.

EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. — La Academia provincial de Bellas Artes de Granada,

con la cooperación y apoyo material de aquel Ayuntamiento, convoca una Exposición de Arte histórico para el mes de Junio del presente año, con motivo de las fiestas del Santísimo Corpus Christi y Feria real granadina.

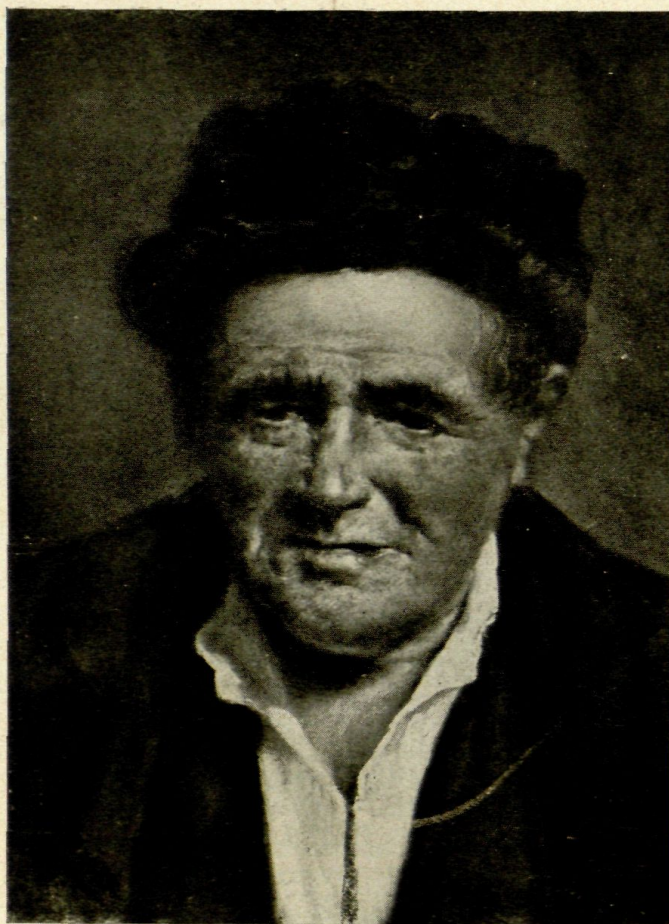
La tradición artística de Granada y el gran florecimiento que en ella tuvieron antes y después de la Reconquista las Bellas Artes e industrias derivadas de las mismas, formaron una gran riqueza de este género, que exornó iglesias y palacios, llegando hasta las casas más humildes, en las que no es raro hallar hoy objetos de interés histórico y artístico, a pesar de la continua investigación de los anticua-

rios y mercaderes, que adquieren y exportan cuanto encuentran de algún mérito o valor arqueológico.

Pero tal cúmulo de riqueza artística, producida principalmente en los siglos XVI y XVII, es casi desconocida de la actual generación granadina. Diseminada en su mayoría en las iglesias, conventos, palacios y casas principales de la ciudad y su provincia, conócense de ella tan sólo las obras capitales de pintura y escultura, por contados iniciados en tales verdaderos misterios de arte, siendo su vulgarización una conveniente obra de propaganda

local, no sólo entre los habitantes de esta ciudad, sino principalmente entre los numerosos viajeros que en todo tiempo, y con especialidad en la época de las Fiestas del Corpus, visitan aquella ciudad.

Por ello la expresada Academia, invitada a coadyuvar de algún modo al esplendor y amenidad de dichas fiestas por el Ayuntamiento, ha creído que la mejor forma de hacerlo no era otra que la organización de la expresada Exposición de Arte histórico, que, gracias al espontáneo y generoso ofrecimiento del coleccionista belga M. Huberto Meersman, se celebrará en el nuevo local construido por dicho señor, exprofeso para Museo, en su finca Carmen



MAXIMINO PEÑA

CABEZA DE ESTUDIO

de los Mártires, de la Alhambra.

La Exposición estará abierta desde el 5 al 20 de Junio, pudiendo figurar en ella cuantas obras y objetos artísticos y arqueológicos se hallen en Granada, comprendidos desde la época prehistórica hasta fin del primer Imperio francés en el siglo XIX, y las de procedencia granadina o referentes a su historia que se encuentren fuera de aquella provincia.

EL NUEVO CAMPANILE. — El día 25 de Abril fué inaugurado en Venecia con gran pompa el nuevo Campanile, reconstruido con sujeción al que se vino al suelo en 14 de Julio de 1902.