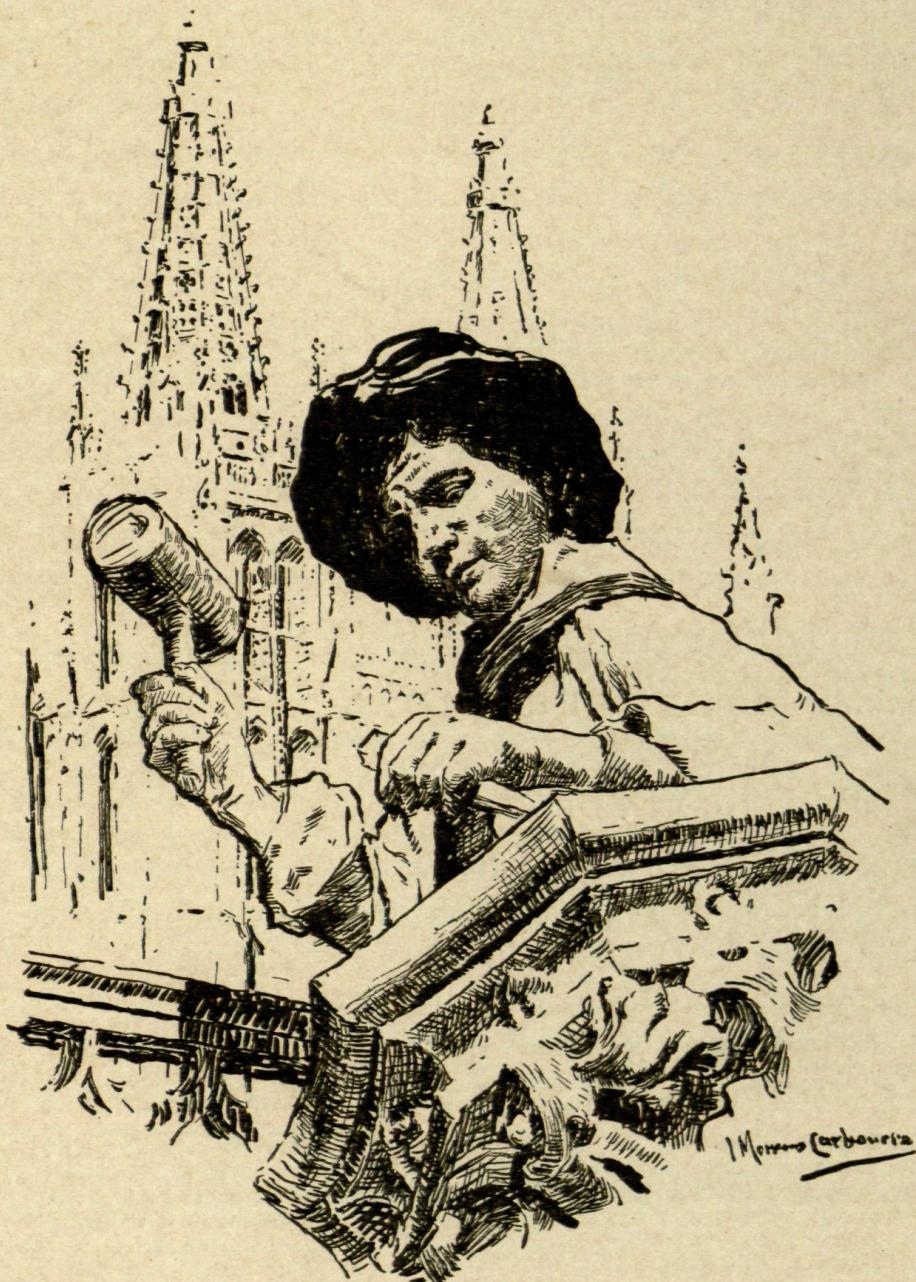


ARTE ESPAÑOL

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO IX.—TOMO V.—NÚMERO 3
1920.—TERCER TRIMESTRE

GRÁFICAS REUNIDAS, s. a.
— MADRID —

SUMARIO

Páginas.

PEDRÓ M. DE ARTÍÑANO. — Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias.....	97
ELÍAS TORMO Y MONZÓ. — El arte barroco en Valencia.....	114
EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ. — La espada de Alfonso VI, conquistador de Toledo.....	129
FEDERICO PITA. — Galicia monumental: Santa María la Real de Sar.	140
E. DE R. — La sala de Juntas y Secretaría de la Sociedad Española de Amigos del Arte.....	145

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR

S. A. R. LA INFANTA D.^a ISABEL
PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO

SOCIO HONORARIO

EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ

SOCIOS PROTECTORES

Excmo. Ayuntamiento de Madrid.
Excm. Sra. Duquesa de Parcent.
Excmos. Sres. Marqués de la Torrecilla.
Marqués de Bertemati.
Conde de las Almenas.
D. Luis de Errazu.
Duque de Alba.
Marqués de Comillas.
D. Eduardo Dato e Iradier.
D. Francisco de Laiglesia y Auset.
Duque de Medinaceli.
Duque de Arcos.
Marqués de la Puebla de Parga.
Duque de Aliaga.
D. Domingo de las Bárcenas.
Duque de Arión.
D. Fernando Díaz de Mendoza.
Marqués de Amboage.
Excmas. Sras. Marquesa de Perinat.
Marquesa de Bermejillo del Rey.
Excmo. Sr. Conde del Montijo.
Excmas. Sras. Duquesa de Baillén.
Marquesa de Comillas.
Excmo. Sr. Marqués de Valverde de la Sierra.
Excm. Sra. Duquesa de Arión.
Excmos. Sres. Conde de Romanones.
Marqués de Ivanrey.
D. Enrique R. Larreta.
Sr. Lionel Harris.

Excmos. Sres. Marqués de Genal.
Duque de Tovar.
Sr. D. Juan C. Cebrián.
Excmo. Sr. D. Ignacio Batíer Landaiur.

SOCIOS SUBSCRIPTORES

Excm. Sra. Marquesa de Argüeso.
Excmos. Sres. Conde de la Cimera.
Conde de Casal.
D. Félix Boix y Merino.
Barón de la Vega de Hoz.
D. Luis de Ezpeleta.
Sres. D. Juan Lafora y Calatayud.
D. Luis Sainz de los Terreros.
D. Domingo de Orueta.
D. Fernando Guerrero Strachan.
D. Mariano Morales.
D. Domingo Mendizábal.
D. Pablo de Churruca.
R. Rodríguez, Hermanos.
D. José Bertrán y Musitu.
D. Juan Ferrer Güell.
D. Pedro M. de Artíñano.
D. Francisco Sáenz Santamaría.
D. José Arnaldo Weissberger.
D. Eusebio Güell.
D. Miguel de Asúa.
D. Álvaro Retana.
D. Saturnino Calleja.

MADRID, 3.er TRIMESTRE DE 1920

Año IX.—Tomo V.—Núm. 3

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ. — Calle de Recoletos, 12, pral.

I

Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias

La historia de los encajes españoles presenta dos épocas perfectamente caracterizadas, que tienen a su vez un prólogo y un epílogo: corresponde cada una de las épocas a las casas de Austria y de Borbón. El prólogo comienza al adquirir, después de la conquista de Córdoba y Sevilla por Fernando *el Santo*, y a consecuencia de las paces ajustadas entre sus herederos y el naciente reino de Granada, gran preponderancia las artes industriales de ambas civilizaciones. El epílogo se desarrolla desde los primeros años del siglo XIX hasta el momento actual, época en que, perdida la tradición nacional, las operarias españolas trabajan casi exclusivamente sobre patrones extranjeros, con técnica también extranjera y obedeciendo a mandatos de no pocas damas de nuestra aristocracia que, tan ignorantes de nuestra historia artística e industrial como faltas de patriotismo, cifran su deseo de ostentación y lujo en la copia de modelos y trabajos que nada tienen de españoles.

* * *

Las disposiciones oficiales dictadas en Cortes para encauzar las corrientes de la moda empiezan a mediados del siglo XIII, y en ellas, si no se hace mención especial del encaje, que pudiéramos decir no existía, sí se citan lo que vienen a ser sus precedentes, como son galones, orlas, cintas, cuer-

das, etc., de oro y plata o seda (sirgo), que constituyen el adorno de los vestidos de tal época. «Otrosí, mando que ninguna muger non traya orfres, nin cintas, nin aliofares, nin margome camisa con oro, nin con plata, nin con sirgo, nin cinta, nin margome pannos nengunos, nin traya tocas orelladas con oro, nin con argent, nin con otra color nenguna, sinon blancas; mas mando que trayan armiños e nutras como quisieren.» (Ordenamiento de Alfonso X de 27 de febrero de 1252. Sempere, I, 89.) A pesar de lo dicho, parece ser que en la casulla de San Bernardo Calvó, existente en el Museo de Vich y estudiada por mosén Gudiol, hay un ejemplar de pasamanos que indudablemente puede considerarse como el primer ejemplo de encaje existente en España y aun fuera de la Península. Sabido es que San Bernardo Calvó murió a principios del siglo XIII.

En Valencia, durante todo el siglo XIV, los pasamanos debieron de ser de un uso tan general, que se prohíben en 1372 los de oro y plata, permitiéndose, en cambio, los de seda.

Es indiscutible que los países orientales, origen de nuestras industrias artísticas, fabricaron telas y mallas más o menos ornamentadas, y se halla fuera de duda también que los musulmanes españoles enseñaron a los españoles cristianos toda una escuela del arte textil basada en principios orientales, pero que, al aplicarse en España, evoluciona y se transforma, resultando una técnica genuinamente nacional. A pesar de ello, la industria del encaje propiamente dicha, que empieza en España antes que en el resto de Europa, aparece generalizada y como tal industria, precisamente en los días que precedieron a la terminación de la dominación musulmana en España.

La documentación de la primera mitad del siglo XV demuestra que en España era su uso conocido en épocas en que en otros países es muy aventureño suponer su existencia: así vemos que parece desprenderse de las peticiones a Cortes y de los correspondientes ordenamientos; por ejemplo, las de 1438, que hablan de «las ropas e peunas de otras guarniciones de plata e oro...»; y por si existiera alguna duda, en esta misma época, es decir, en el reinado de Juan II, al criticar el Arcipreste de Talavera en su *Reprovación del amor mundano* las costumbres y el modo de vestir de las mujeres, dice muy terminantemente: «... colgada de cunetas e lenguas de paxaro e retronchetes e con randas muy ricas.» (Cap. II, pág. 124, edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Nota que debo a la amabilidad de mi buen amigo el Sr. Sánchez Cantón.) Es muy de tener en cuenta todo lo dicho, porque en los autores que trataron esta materia, se cita, aunque con ciertas dudas, como el documento más antiguo que hace referencia a enca-

jes, uno hallado en el archivo municipal de Ferrara, del año 1469; y como dato seguro e irrefutable, el que guardaba la familia Sforcia, del 1493. En España no es difícil encontrar referencias en esta época y hasta en fechas anteriores, sobre todo en los archivos notariales, como las halladas por el Sr. Gómez Moreno en los de Granada y de la Alhambra; y como ejemplo citaremos la publicada por el Sr. Marqués de Valverde en sus *Apuntes al catálogo* de la Exposición de Lencería y Encajes Españoles celebrada en Madrid el año de 1915 por nuestra Sociedad Española de Amigos del Arte: «Las cosas que fallaron que trayera la señora doña Mencía Enríquez, duquesa de Alburquerque, mi muger, al tiempo que falleció: Dos camisas de Almería, la una con orillas verdes e moradas, e la otra con blancas e coloradas. — Otra camisa de Holanda con orillas de desfilados, labrada de oro e seda carmesy e blanca. — Otra camisa de Holanda con *randas* de carmesy e oro e blanca.» El fallecimiento de D.^a Mencía Enríquez, segunda mujer de D. Gaspar de la Cueva e hija del Conde de Alba de Liste, tuvo lugar el año 1479.

Se cita por todos los autores extranjeros, entre ellos M. Bury Palliser en su *Histoire de la dentelle*, de la que entresacaremos datos muy interesantes, como la primera representación plástica del encaje, una obra de Bellini fechada en el año 1500, en la que aparece una dama cuyo traje termina alrededor del cuello por un encaje.

Parece ser que en el Museo de Barcelona existe un cuadro muy interesante, atribuido al siglo XIV, que representa el nacimiento de San Juan Bautista, y las siete mujeres que asisten a Santa Isabel aparecen con ricos vestidos adornados en el cuello con pasamanos de un dibujo elemental: seguramente que es ésta la primera representación gráfica de los orígenes del encaje.

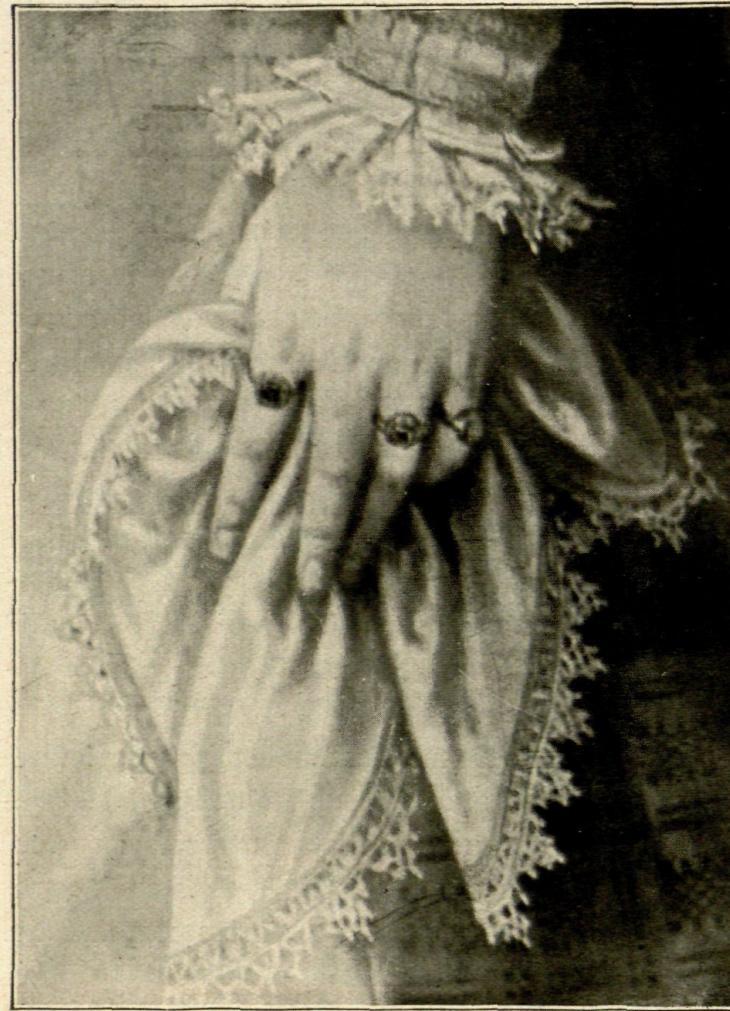
Existe otra tabla, catalana-aragonesa, que pertenecía a la colección Ja-mer Simón, de Berlín, muy anterior al final del siglo XV, y que presenta en el escote de la donante un adorno que, indiscutiblemente, es una randa de las que mencionaba el Arcipreste de Talavera.

Por fin, en el Museo del Prado puede admirarse un cuadro de Pedro González Berruguete, el número 611 del catálogo de Madrazo, en el que se aprecia claramente el encaje con que termina la camisa de una dama que escucha la predicación de San Pedro Mártir. Se desconoce el año en que fué pintado el cuadro, que pertenece a una serie de siete; pero si se sabe que el 6 de enero de 1504 es fecha francamente posterior a la muerte de su autor, de donde se deduce que este cuadro de Berruguete es, por lo me-

nos, contemporáneo del de Bellini, único citado hasta el presente. La sencillez del motivo geométrico que desarrolla el encaje hace pensar en las randas usadas como terminación de las ropas interiores; por ejemplo, las

de D.^a Mencía Enríquez, citadas anteriormente.

Es indiscutible que la moda en España fué adquiriendo cada día mayor preponderancia, pues sabemos que Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, al llegar a Plymouth el día 2 de octubre de 1501 para ser esposa de Arturo de Inglaterra, llevaba entre sus trajes encajes de seda negra «al estilo de España»; siendo muy verosímil que su personal actuación, ya durante su matrimonio con Enrique VIII, pero más principalmente durante su re



Detalle del cuadro número 1.157 del catálogo del Museo del Prado.

(Fot. Casa Lacoste.)

clusión en el castillo de Ampthill, sea el origen de la industria de los encajes en Inglaterra, pues, como dice el poeta Taylor, «se pasaba los días manejando diligentemente la aguja». Y efectivamente: vemos que a la muerte de la Reina Isabel, en el año 1562, se encuentran en su guardarropa diez y seis anas (medida de unos setenta centímetros) de encaje negro de España.

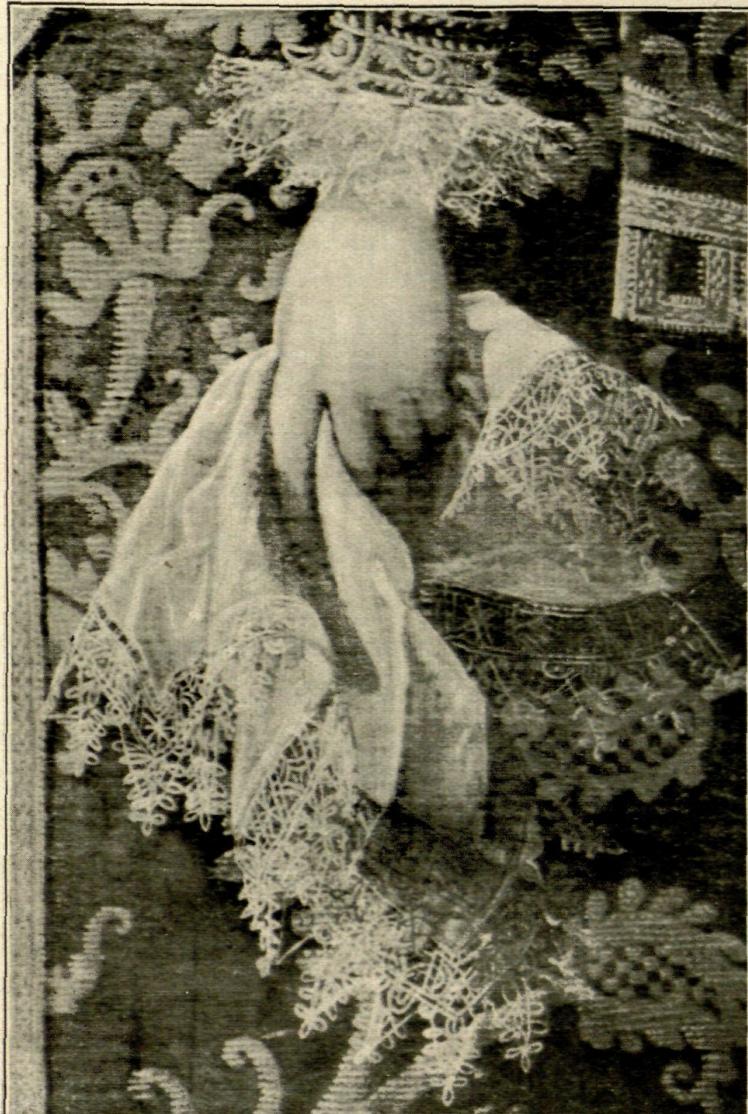
Es muy curioso recordar que los autores ingleses Berhard y Ellen H. Whishaw dicen que los bordados empiezan a tomar importancia en Ingla-

terra a mediados del siglo XIII; y a este propósito se recuerdan las compras de materiales citadas en las cuentas del «Royal Vardroll», hechas para una de las hijas de Eduardo I, precisamente la esposa de San Fernando.

La afición de las damas inglesas por esta clase de trabajos es absolutamente indiscutible, encontrándose ejemplares tan interesantes como las dos estolas que se guardan en el tesoro de San Isidoro, de León, bordadas, según taxativamente lo dice la interesada, por la hija del Rey de Inglaterra, más tarde abuela de San Fernando. Y este género de trabajo, como también indican los autores antes mencionados, no fué en España importado de Inglaterra, sino todo lo contrario; y se demuestra, porque las labores de esa época

se hacen por un punto de aguja perfectamente definido, clásico de su tiempo, y que, con las reservas consiguientes, nos atreveríamos a llamar vulgar en aquellos días, toda vez que aparece repetido en considerable proporción en los *tejidos españoles* que de entonces se conservan.

En el inventario de los bienes, ropas, alhajas, etc., de D.^a Juana *la Loca*,



Detalle del cuadro número 1.149 del catálogo del Museo del Prado.

(Fot. Casa Lacoste)

hecho el año 1509 por sus camareros D. Diego y D. Alonso de Rivera, detalle publicado por el Sr. Marqués de Valverde, se encuentra: «*Cargo. — Hácese cargo de los dichos camareros de dos dechados, el uno de seda y el otro de oro. — Cargóseles más una muestra de una labor de oro desylado...*» Y en esta forma se citan unos cincuenta dechados o muestras de labores. Nada de particular tiene que aparezcan estos modelos en el inventario, porque la industria había adquirido importancia suficiente, hasta el punto de que sus padres, los Reyes Católicos, se consideraran en la necesidad de regularla en la pragmática dada en Granada en 1498 sobre los detalles del vestido, citando concretamente los encajes de «*reticella*», es decir, de deshilados.

Tal es el prólogo.

* * *

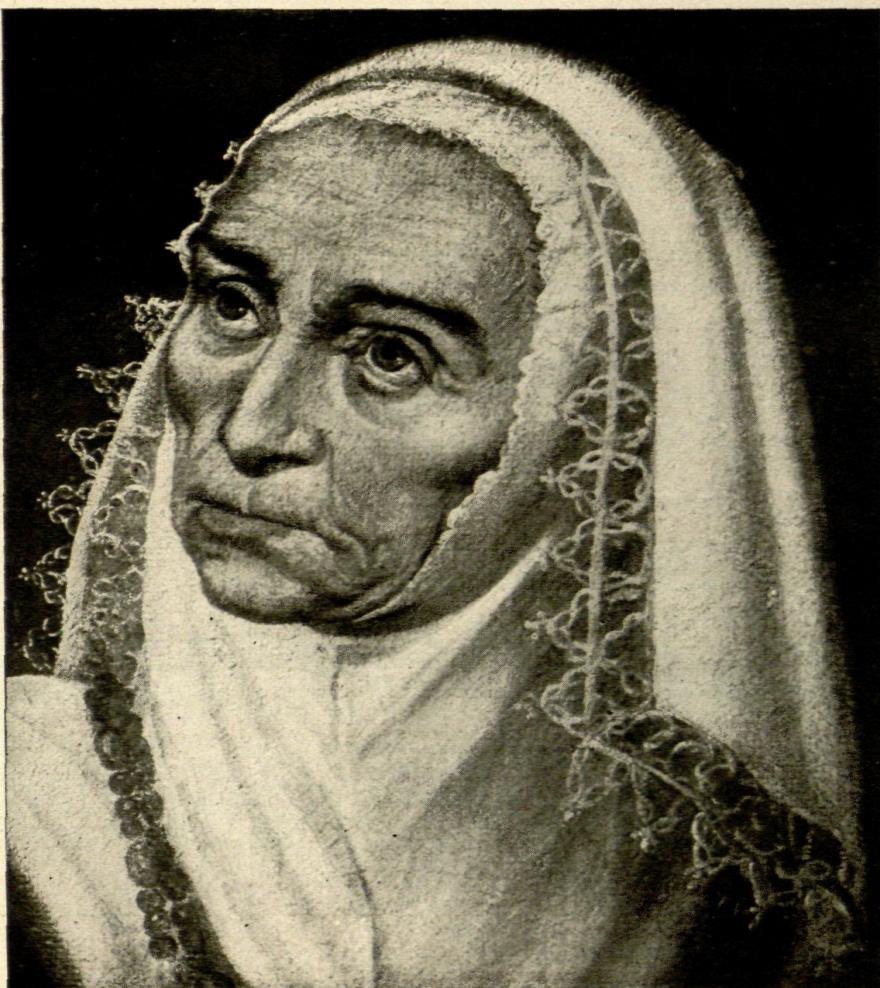
La abundancia de los dechados o modelos que encontramos en el inventario de D.^a Juana *la Loca* explica, por una parte, cómo pudo propagarse en España esta industria sin que existiesen (por lo menos, hoy no son conocidos) libros de modelos españoles, como los italianos, franceses y alemanes. El de Francisco Pellegrini, impreso en París en 1530 y que se titula *La fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie, façon arabeque et italicque*, demuestra bien claramente que se ha inspirado en España, pues entonces sólo los españoles, y algo los italianos, conocían y desarrollaban los tipos árabes. Gurmont publica en París en 1546 *Le libre de moresques, très util à tous...*, y más francamente, en 1584, Dominico de la Sera publica su *Livre de lingerie...*, con modelos tomados durante su viaje por España y otros países.

En sus orígenes, el encaje se hacía recortando la tela siguiendo dibujos casi exclusivamente geométricos, previamente trazados sobre el lienzo; para ello se festoneaba el perímetro antes de cortarla, y luego de hacerlo, se cruzaban los espacios huecos con hilos anudados, substituyendo a la tela de fondo los dibujos así ejecutados con la aguja. Esto es lo que constituye los encajes a «punto cortado».

El de «*reticella*» o «hilos sacados» se hacía sacando los hilos de urdimbre o de trama de la tela en el espacio que se recortaba en el tipo anterior, y rellenando el encaje a punto de cordón. La «*reticella*» se hace sobre una muestra o patrón dibujado generalmente sobre pergamino de color, y llevando un hilo de trazo sobre toda la línea del dibujo. Los trabajos de «*reticella*» son los citados por los Reyes Católicos en su pragmática de Granada.

«La riqueza de dibujo que poco a poco fué imponiéndose — dice el

Marqués de Valverde — hizo que los espacios de lienzo no recortados o reservados llegasen a desaparecer por completo, quedando tan sólo el trabajo hecho con la aguja, y constituyendo lo que hoy conocemos por encaje



Detalle del cuadro número 861 del catálogo del Museo del Prado.

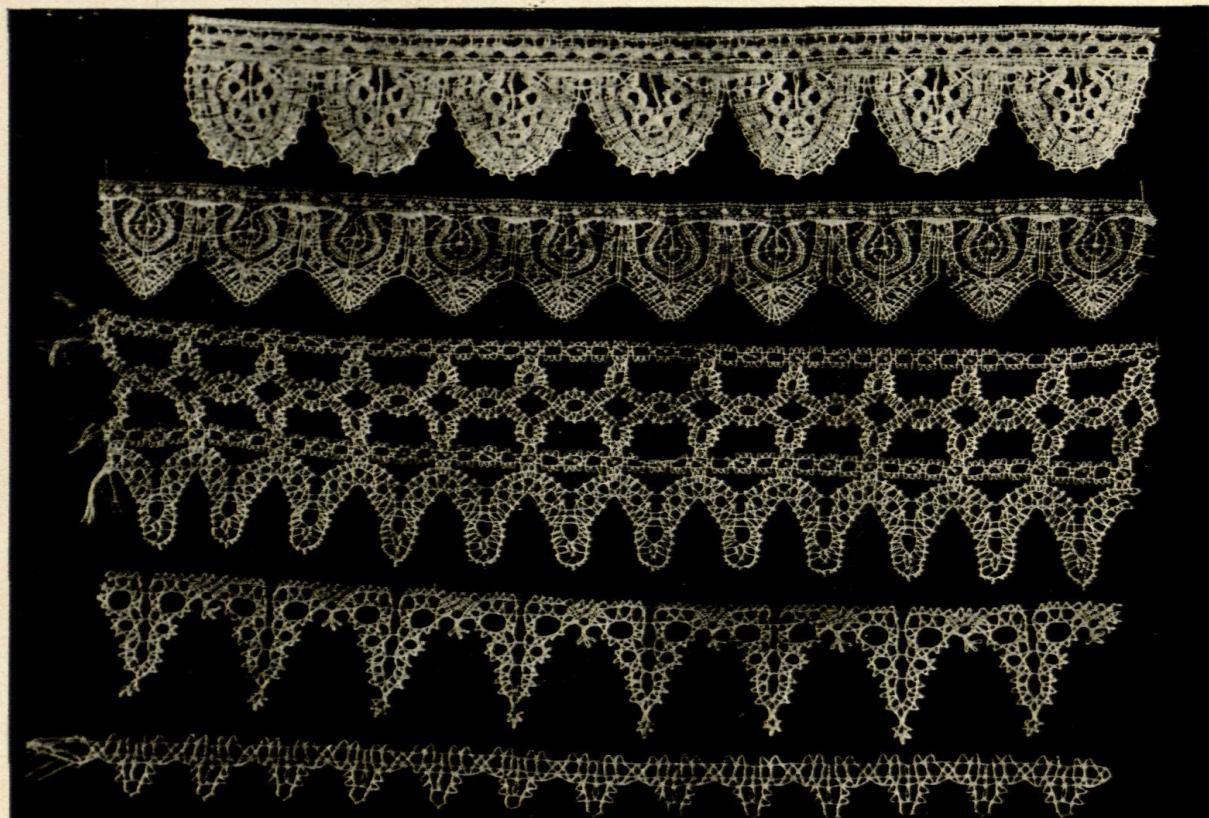
(Fot. Casa Lacoste.)

a la aguja. Unos y otros, quizá más los deshilados que los de punto cortado, fueron la base de las famosas mallas españolas, labradas en todas las regiones de España, y de las que existen desde luego en el siglo XVI un número considerable de variantes.»

Los encajes propiamente dichos corresponden a dos tipos fundamentales: los hechos con aguja y los trabajados con bolillos.

Existe la tradición, no confirmada hasta el presente, de que los españoles enseñaron a los flamencos el encaje de aguja, y, en compensación,

aprendieron en los Países Bajos la labor de bolillos. En contraposición a ello, se dice que los italianos, al mismo tiempo que los españoles, aprendieron de los sarracenos, en Sicilia y en Andalucía simultáneamente, todas las técnicas del encaje. Tampoco esta suposición ofrece garantías, ni existe documentación que la justifique. Lo único indiscutible, como decíamos an-



Evolución progresiva de las puntas desde el primer tercio del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII.

(Fot. Casa Lacoste.)

teriormente, es que los españoles alcanzan una antigüedad por lo menos análoga a los italianos, entre los cuales empieza a desarrollarse el encaje no antes de que lo introdujéramos los españoles en Inglaterra, en el viaje de Catalina de Aragón. El año 1557 el punto de España era corriente y conocido en Francia, como se deduce de la siguiente cita, también de M. Bury Palliser: «Pour la façon d'un gaban avec un grand collet charnarrez à l'espagnolle de passemen blanc...» (*Comptes de l'argentier du Roi*, 1557. Arch. de l'Empire, kk. 106.) Y, por fin, no queda duda de que a fines del siglo XVI era en España industria popular, y hasta una profesión corriente en las mujeres humildes.

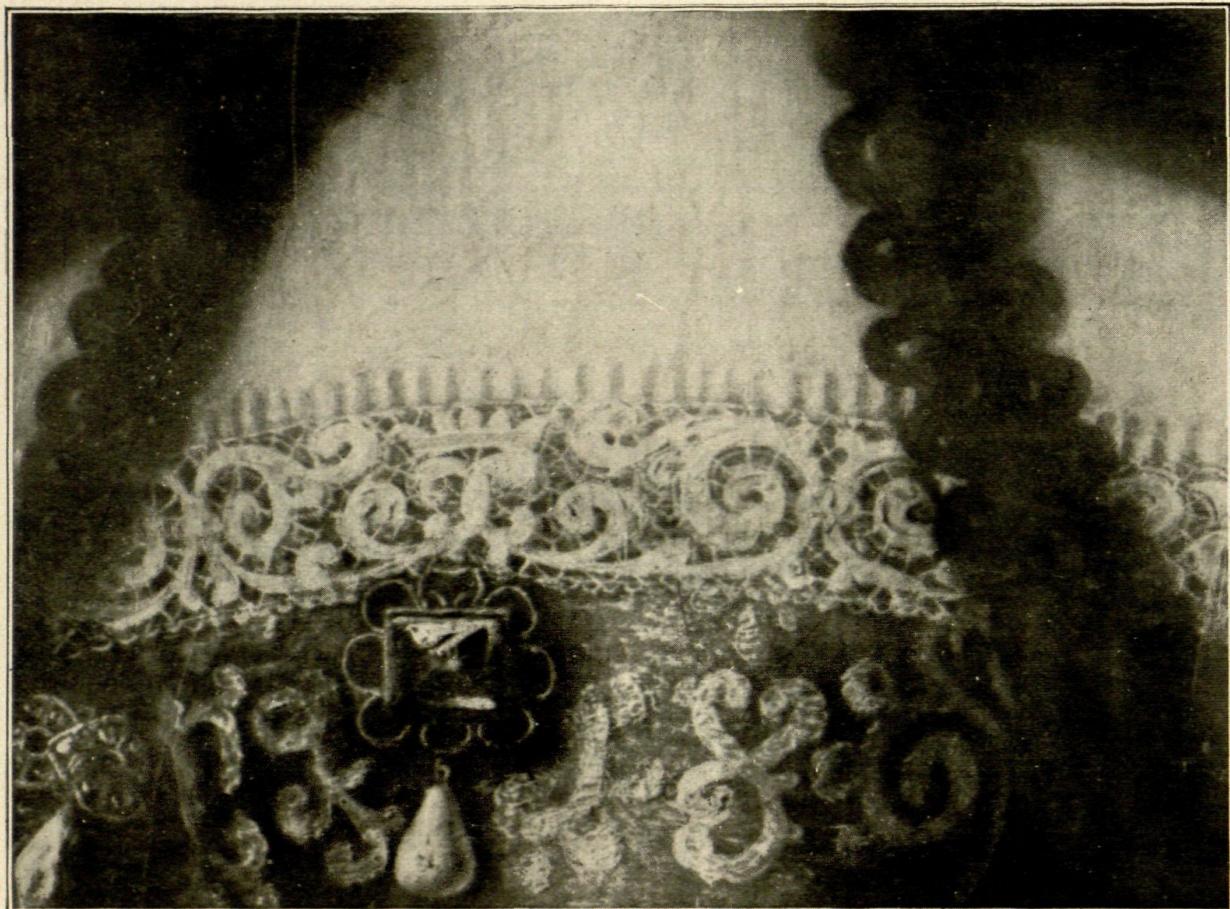
Las randas que aparecen en los cuadros del siglo XV antes citados y los encajes que figuran en los cuadros españoles del siglo XVI, dan idea de cómo va evolucionando el encaje en nuestro suelo: muy lentamente durante la primera mitad del siglo, y con más rapidez después, hasta el punto de que las randas usadas en los últimos años del Emperador continúan siendo de composiciones geométricas elementales, formando puntas triangulares de unos, muy pocos, centímetros de altura y poco más o menos los mismos de base, empotradas éstas en una sencilla cenefa corrida de un centímetro o poco más de altura y de composición elementalísima. Durante todo el reinado de Felipe II las puntas aumentan de dimensiones progresivamente; las composiciones van complicándose poco a poco, pero casi exclusivamente a base de triángulos curvilíneos o rectilíneos. Tres retratos sucesivos de la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, existentes en nuestro Museo del Prado — uno a la edad de cuatro o cinco años (núm. 1.138), otro de once a doce años (núm. 1.137), los dos de Alonso Sánchez Coello, y el tercero, ya mayor, debido a Teodoro Felipe de Liaño (núm. 861) —, dan la sensación completa del crecimiento de las randas españolas y de su progresiva complicación a medida que avanza el siglo. Al terminar éste, el encaje había adquirido una importancia indiscutible: el tipo continúa siendo el mismo; pero los motivos se complican con trazados complementarios en las puntas como en la cenefa rectangular que las une a la tela, y las dimensiones son mayores, alcanzando hasta unos diez o doce centímetros de ancho. En este tiempo debió de pintarse el retrato de una princesa, quizá hermana de D.^a Margarita, por un pintor que seguía la escuela de Sánchez Coello (Museo del Prado, núm. 1.149), y en él puede apreciarse bien claramente lo que fueron los encajes españoles aquellos días.

Ya el 9 de marzo de 1534 se prohíbe el uso de brocados y bordados de oro y plata por una pragmática dictada con motivo de la ausencia del Emperador, en la que se especifica que se mandaba aquello porque se había vuelto a extender su uso, lo que significa bien a las claras que al terminar el primer tercio del siglo XVI, el empleo de los encajes se había vulgarizado en nuestra patria.

«Esta prohibición — dice Sempere (II, 23) — produjo el mismo efecto que la de los Reyes Católicos de 1498. Se contuvo el lujo de los brocados y bordados de oro y plata; pero se substituyó en su lugar otro más costoso, cual fué el de las varias formas en las hechuras y guarniciones; porque los bordadores daban los patrones a los sastres, y éstos, con sus mujeres, hacían de punto, con doble gasto, lo que se solía hacer de bordado; de ma-

nera que en lo que se hacía con cordones y pasamanos, comúnmente costaba más la hechura que la seda y el paño de la ropa, según se dice en la pragmática de 27 de junio de 1537.»

Y lo mismo Felipe II, al enviar sus regalos a María Tudor, entendía ser necesario incluir entre ellos encajes de oro y plata, como producción cas-



Detalle del cuadro número 652 del catálogo del Museo del Prado.

(Fot. Casa Lacoste.)

tizamente española, que Teresa Panza, representación del pueblo más sencillo y modesto en el *Quijote*, se considera obligada a comunicar a su marido que «Sanchica hace puntas de randas, gana cada día ocho maravedís horros, que los va echando en una alcancía para ayuda a su axuar; pero aora que es hija de un gobernador, tú le darás la dote sin que ella lo trabaje». (*Quijote*, edición príncipe, fol. 201 v.)

Pero lo que da una idea más completa de lo que fué la industria en los finales del siglo XVI, y hasta de la exportación alcanzada entonces, son

las lamentaciones del P. Marco Antonio de Comas en su libro *Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano*, publicado en Barcelona el año 1592 y citado por Sempere y Guarinos en su *Historia del lujo* (tomo II, págs. 75 a 79). Dice de esta manera: «Pues no he de callar la polilla y perdimiento de tiempo que estos años atrás corría por el mundo con las cadenetas, que con obra de hilo sacaban el oro y la plata. No como quiera fué la desorden y exceso, pero a centenares y millares los ducados se gastaban en obra en la qual (destruyéndose la vista de los ojos y consumiéndose la vida, volviéndose éticas las mujeres con ello, con perder el tiempo que pudieran mejor ocupar) se gastarían pocas onzas de hilo y años de tiempo, sin que se atravesase otro caudal.»

Las estrechas relaciones de Italia con España, en especial durante los dos primeros tercios del siglo XVI, en que se inicia, crece y llega a su mayor esplendor en ambos países la industria del encaje, hacen que exista una técnica tan parecida, que apenas es posible, por ejemplo, diferenciar la variante de punto de Venecia llamada punto de rosa del llamado en Francia punto de España.

Para hacer el encaje de Venecia, labor realizada constantemente en nuestros conventos, el modelo se dibuja y se pica sobre un pergamo, generalmente verde, que se hilvana sobre un doble trozo de tela gruesa; los contornos del dibujo se forman por dos hilos planos que la obrera conduce con el pulgar de la mano derecha y que va fijando con puntadas que pasan por las picaduras del dibujo, de distancia en distancia (Pilar Huguet, *Historia y técnica del encaje*.) El fondo general puede hacerse de dos maneras: con randa pequeña o grande, que se hace con hilo más fino que el usado en los nutridos, o con bridas o presillas. Los nutridos con que se llenan los fondos del encaje, es decir, la superficie maciza del dibujo, es, sencillamente, un punto de festón, o sea un enrejado sencillo; lo que en tejidos llamaríamos un tafetán. Son las características del punto de Venecia (Huguet, obra citada) la ausencia de relieves en el trabajo, la delicadeza de la obra, cordón plano sujeto por un hilo al contorno del dibujo y separado del fondo por hilos de pequeñas mallas.

El punto de rosa está hecho de igual manera, formando con pequeñas rosas o estrellas, colocadas sobre troncos ondulados, graciosas líneas curvas que dejan espacios claros o fondos. Los troncos o líneas van festoneados por los dos lados, y los motivos de ornamentación llevan relieves o festones mucho más gruesos que los de las líneas generales, hechos muy apretados y adornados con pequeñas espigas. Por lo dicho se diferencia el

punto de rosa del punto de Venecia, y a su vez se distinguen ambos del punto Colbert, también hecho de la misma manera, en que en el punto creado por el famoso ministro, que realmente implantó en Francia la industria del encaje, los relieves son múltiples y más pronunciados que en el punto de rosa; y además y fundamentalmente, en que en el punto de rosa los fondos se llenan con bridas de festón muy finas, adornadas en su mitad con pequeños anillos o rositas de finísimas espinillas, colocadas claras, formando dibujos simétricos y casi siempre cruzándose tres, mientras que en el punto Colbert no existe fondo, complicándose el dibujo en forma tal, que

derivaciones del motivo principal llenan los espacios que pudieran resultar huecos, y la randa o la brida resulta sencillamente innecesaria, y se suprime.

En la *Histoire de la dentelle* de M. Pellicer se cita un número considerable



Encaje español sobre malla cuadrada. Convento de Peñaranda.
Mediados del siglo XVI.

(Fot. Gómez Moreno.)

de encajes españoles hechos en los conventos españoles, todos ellos de gran belleza y gusto, que se clasifican como punto de España, y que realmente no son otra cosa que un hermoso y original punto de rosa.

Podríamos citar nosotros muchísimos casos más en los que el «punto de rosa» se designa como «punto de España», lo cual quiere decir que si no fué invención completamente española, cosa que hoy no puede afirmarse por falta de ejemplares documentados, por lo menos, es seguro que fué técnica muy desarrollada en España.

Durante todo el siglo XVI se ha hecho lo que después en el Extranjero ha sido clasificado de los modos más distintos, pero nunca como nuestro; mas el encaje español se diferencia del veneciano y del flamenco hasta el extremo de que el picado de sus pergaminos se ajusta a un tipo de malla de cuatro lados, ejecutada con el auxilio de alfileres clavados en la intersección de los hilos (Lefebvre, *Encajes del Museo de Lyon*), mientras que

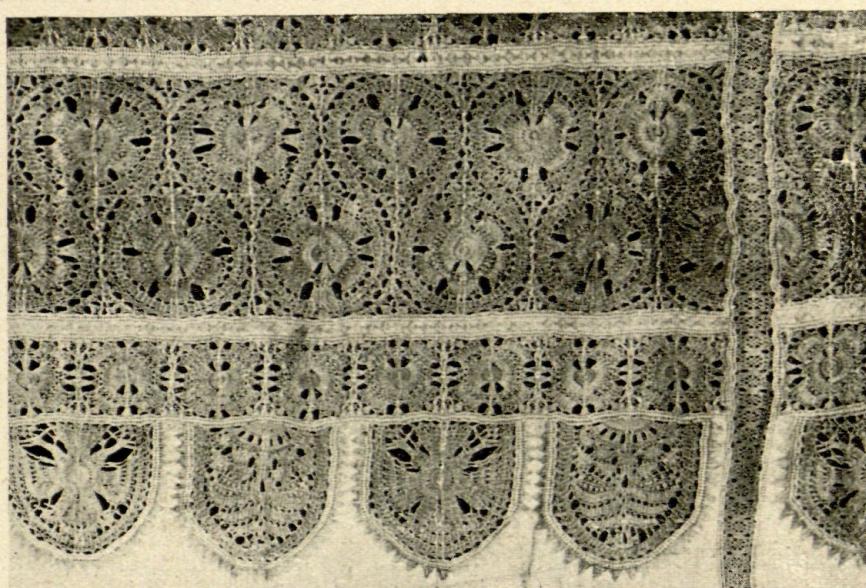
los italianos y flamencos trabajan con malla exagonal, y solamente en los Valenciennes y en el punto de París se usa por excepción la malla cuadrada. Pero debe tenerse en cuenta que, tratándose de fabricaciones mucho más modernas, y condecoradas, por otra parte, de nuestra industria, puede con fundamento atribuirse esta disposición técnica a influencia española. Y en el caso de tener bridas por fondo, ya hemos dicho que el punto de rosa, si no es de origen español, como parece muy probable, por lo menos, se ha hecho corrientemente en España, hasta el extremo de confundirlo con el punto de España.

Resulta, además, que el encaje hecho en España durante el siglo XVI, por lo menos, tanto como para ornamento del traje, se hizo para aplicaciones al culto y para la decoración de muebles; y esto, unido a las tradiciones generales de ornamentación en España, dió como resultado el empleo constante de materiales metálicos, oro y plata, mucho menos usados en otros países, así como el uso de distintos colores en un mismo ejemplar, haciéndose con mucha frecuencia modelos que reunieron las dos características, diversos materiales y policromía; pudiéndose afirmar que el empleo corriente del oro y de la plata, así como el policromado, son características genuinamente españolas.

El punto de España fué realizado a bolillos mucho más que a la aguja, y estos encajes se llamaron en un principio, como se ha dicho, pasamanos, estando destinados al culto y a la decoración de muebles. Una de sus características cuando están hechos a bolillos es la carencia de fondos o mallas, o el que sean éstas cuadradas y el estar casi siempre formando composiciones geométricas que se completan en una punta y que se repiten sin variantes indefinidamente. El trabajo es una cadeneta que con frecuencia se yuxtapone para formar macizos en arco o en recto.

También estos nutridos o dibujos del *guipure* se hacían de punto entero o punto de zurcido, para lo cual se tomaban un par de bolillos en cada mano, se cruzaban perpendicularmente, y se repetía la operación todas las veces que fuere necesaria hasta llenar el nutrido. Con frecuencia, y cuando el encaje era metálico, éste solía hacerse con hilo plano o llanta, para lo que se necesitaban bolillos especiales, de unos veinte centímetros de largo, mucho más gruesos que los ordinarios, con la parte superior en forma de bobina, de grueso uniforme; no tenían cabeza, y se metía una tuerca de la misma madera, que entraba uno o dos centímetros en la bobina y que tenía cuatro pequeños agujeros, por los que se sacaba la llanta, que estaba arrollada en la bobina. (Huguet, obra citada.) Las bridas constituían también

parte del conjunto geométrico. Es preciso recordar que estas composiciones, recargadas de líneas algunas veces, pero sencillas, no tienen como base el entrelazamiento de elementos decorativos, es decir, que para nada recuerdan las tradiciones musulmanas de lacerías. Este género de encajes, originario de los pasamanos, es lo que se conoce corrientemente con la denominación de *guipure*, y en España fueron conocidos por el pueblo con el de *torchón*, y son, en general, encajes de facilísima ejecución



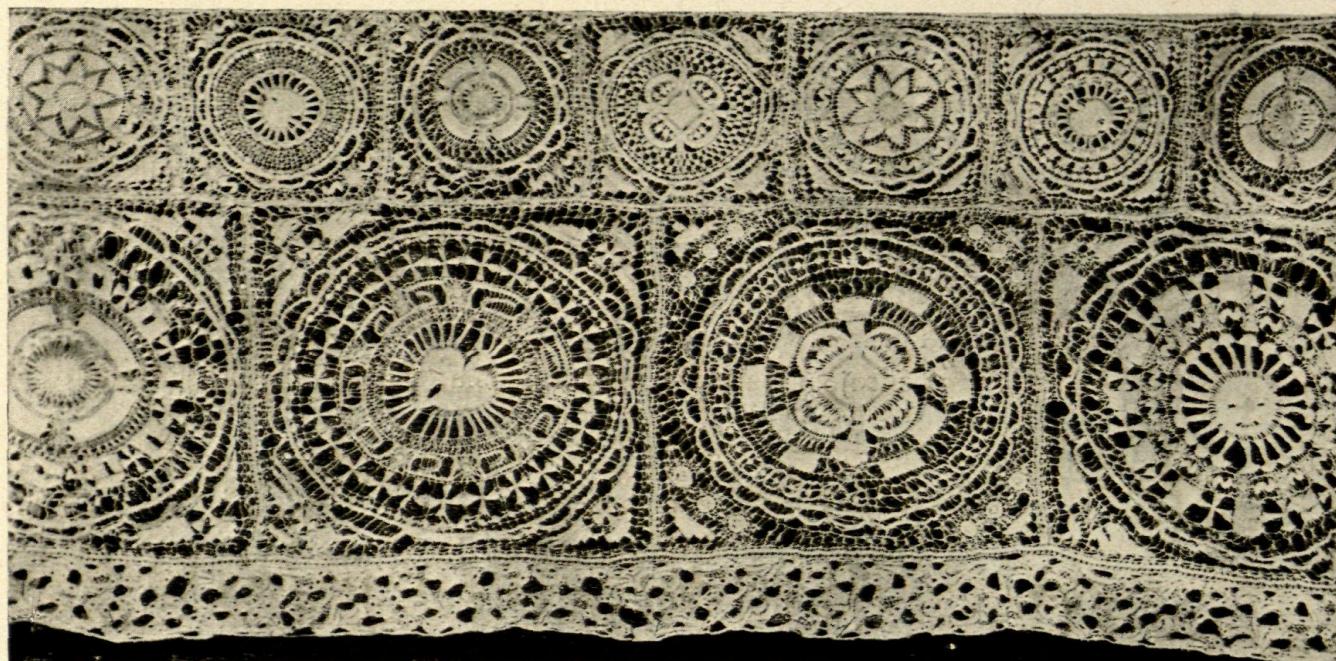
Puntas españolas, transición a los motivos de soles. Mediados a fines del siglo XVII.
(Fot. Gómez Moreno.)

y de los llamados de doce bolillos. Las regiones donde más se han trabajado estas labores desde los comienzos del siglo XVI son la Mancha, el centro de Castilla, teniendo como base Salamanca, y algo también Cataluña, si bien esta última región especializó su producción en tipos muy distintos. De Lagartera, situada casi en el límite de Extremadura, se sabe que fué célebre por sus deshilados y bordados geométricos y decorados policromos sobre lienzos y piezas de vestir, más que por sus encajes de torchón en plata, en oro o en colores.

Nuestros encajes metálicos y policromos, cuya exportación en los finales del siglo XVI quedó evidenciada, empezaron a ser imitados en Francia en los primeros años del siglo XVII, introducidos por un hugonote llamado Simón Chatelain, a quien poco después, y precisamente por este hecho, protegió y amparó el Ministro Colbert, hasta el punto de que al morir en 1675 dejó una fortuna inmensa; lo cual demuestra, por otra parte, la

gran aceptación que el punto de España tenía entre los franceses. (M. Bury, *Histoire de la dentelle*.)

La cosa no deja de tener originalidad, pues mientras en Versalles no se concibe una fiesta sin que damas y caballeros lleven en su compleja indumentaria encajes de punto de España, solos o combinados con las múltiples labores nacionales implantadas y desarrolladas principalmente por Colbert,



Soles de Salamanca. Motivos ornamentales del último tercio del siglo XVII. Museo de Artes Industriales (Madrid).

(Fot. Museo de Artes Industriales.)

y la misma María Luisa de Orleáns, en los momentos culminantes de la manufactura francesa, viene a casarse con Carlos II de España adornada con un manto de punto de España de oro de nueve anas de longitud, en España, Felipe III da en 1623 una pragmática contra los encajes que, aunque deja de cumplirse, y hasta oficialmente es suspendida durante la visita del Príncipe de Gales, luego Carlos I de Inglaterra, que viene a pedir la mano de la Princesa de España, que viaja de incógnito, y al que, suponiéndole mal equipado, manda su novia diez cofres adornados de encajes, de todos modos, no deja de influir, reduciendo en parte la producción nacional y fomentando los que se importan bajo la denominación de *puntos de mosquito* y de Trausillas, encajes flamencos que vienen de Amberes a Cádiz en tan exagerada proporción, que en 1667 se ordena multiplicar por diez los derechos de importación, con lo que se logra aumentar el con-

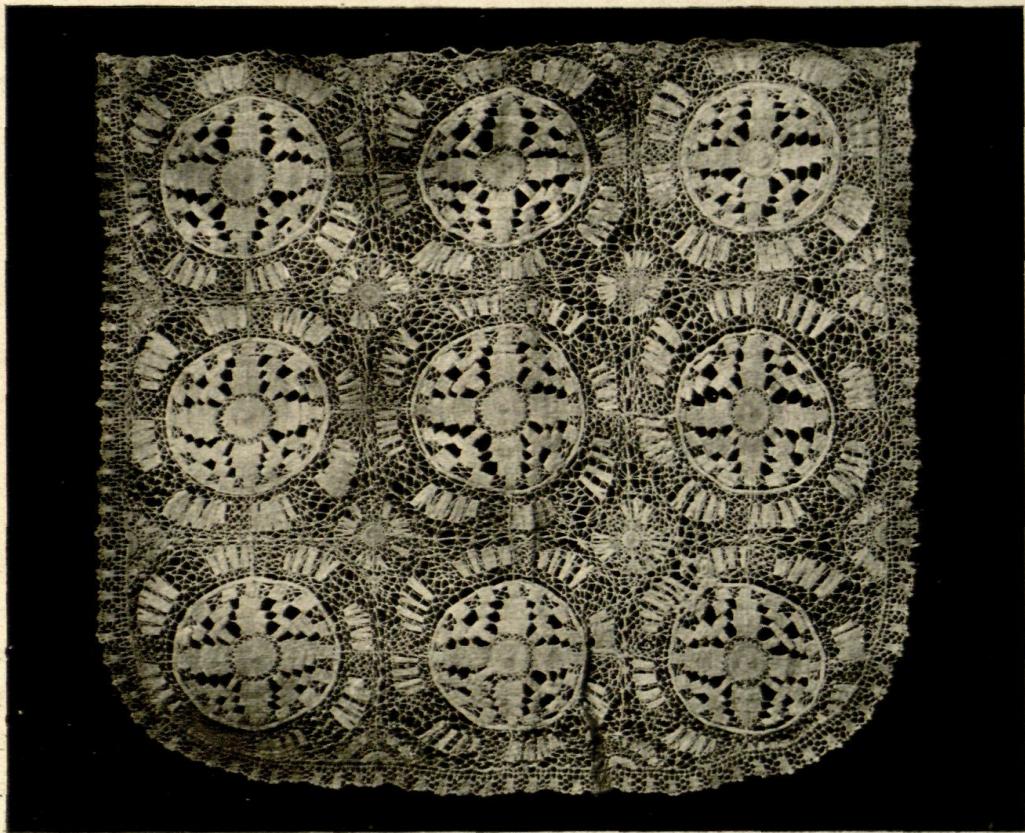
trabando y estimular más el deseo de la producción extranjera, a pesar del ejemplo de la Casa Real, que sostenía en aquella época mujeres encajeras, demostrando los mayores entusiasmos y la mejor voluntad por sostener y fomentar la industria.

Presentan los encajes de aquella época la curiosa particularidad de ser en el fondo ejemplares de composición parecida y desde luego derivada de los de fines del siglo XVI, a los cuales se ha reseguido el perímetro por una cenefa uniforme y casi siempre de composición radial. Resulta con esto la punta visiblemente suavizada; además, el ejemplar se alarga y tiene un aspecto complejo de transparencia homogénea, más bien pesado que elegante, muy en armonía con el resto de las artes industriales del siglo XVII; formándose el conjunto por elementos que son la cenefa en arco de medio punto, prolongada oblicuamente, poco más o menos la longitud de un diámetro, hasta unirse con la cenefa rectangular que se cose a la tela, de modo que resulta la punta primitiva más o menos complicada y modificada.

Éstos fueron los encajes que lucieron sobre sus armaduras o sobre sus vestidos de fiesta los españoles de la primera mitad del siglo XVII, trabajados mucho más a bolillos que con la aguja, con frecuencia en oro, en plata o en colores, popularizándolos nuestros militares por toda Europa y por América, hasta el extremo de figurar el punto de España en todas las relaciones de la época donde se citan encajes: desde las fiestas de Corte hasta el famoso poema francés dedicado a la señorita de la Trouse, prima de M. de Sévigné, denominado *La sublevación de los pasamanos*, escrito en Francia clandestinamente como protesta a la ley suntuaria dada por Mazarino en su último año 1660, y en el que ocupa lugar preferente nuestro punto de España.

En la segunda mitad del siglo XVII se modifican las proporciones y los dibujos; el encaje adquiere una aplicación mucho más general, incrementándose su fabricación, principalmente en la parte de Salamanca y en Cataluña. Las puntas dejan de ser un motivo fundamental, y si bien continúan haciéndose como terminación de las grandes superficies en que se han convertido aquellas cenefas que unían las puntas a la tela, son ahora nada más que superficies rectangulares redondeadas en su extremo, y en las que con frecuencia se repiten los motivos de círculos inscriptos o inscribibles en cuadrados, que es el motivo clásico y la moda de su tiempo. En efecto: las labores del tiempo de Carlos II suelen aparecer con monótona persistencia compuestas por elementos decorativos yuxtapuestos, es decir, colocados unos al lado de los otros en líneas o filas de elementos que a su vez se

suman para formar las superficies. Estos motivos ornamentales en el encaje (y en otras artes industriales) suelen ser cuadrados en los que se inscribe un círculo, formado a su vez por múltiples anillos concéntricos o progresivos. A pesar de lo sencillo que parece el tema, su característica suele ser la complicación: cada anillo del círculo es un asunto, greca o motivo dife-



Detalle de una punta con soles de Salamanca. Finales del siglo XVII.
Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. Instituto de Valencia de Don Juan.)

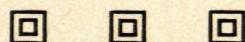
rente, todos ellos muy macizados, interviniendo muchísimo el ajedrezado curvilíneo o recto; las bridas suelen ser radiales, y el conjunto, formado con frecuencia por cuadrados iguales en dimensiones y distintos en composición, presenta un contraste duro de pequeños macizos y claros: es, indiscutiblemente, una composición de la época de nuestra decadencia, sin concepciones geniales de conjunto y con exceso de composición secundaria.

En España se hicieron estos encajes mientras gobernaba en Francia Luis XIV, el Astro Rey, y por haberse inspirado los salmantinos en dibujos franceses o por rara casualidad, es el caso que en muchos encajes de este tiempo y de esta región el centro del círculo es un sol, conociéndose en

Castilla estos encajes por la denominación de «soles salmantinos». Por otra parte, la abundancia de labor ejecutada en Cataluña según estos patrones ha hecho que simultáneamente se conozca este trabajo con la denominación de «punto de Cataluña», lo cual constituye una curiosa contradicción con lo ya dicho. Falta decir que este motivo de ornamentación, aunque con técnica muy distinta, ha persistido hasta el presente.

De esta manera termina el siglo XVII, y comienzan en el XVIII, con la llegada de los Borbones, las influencias francesas y la implantación de los procedimientos de Alençon, Argentan y Valenciennes.

PEDRO M. DE ARTÍÑANO.



El arte barroco en Valencia ⁽¹⁾

DEBEN ser de profundo agradecimiento mis primeras palabras. De honda gratitud, fervorosa y paladinamente manifestada, al Centro de Cultura Valenciana, que tan sin méritos por parte mía, y colmando y excediéndose en la medida de lo aceptado y acostumbrado, me hubiera podido llamar, honrándome mucho, a ser uno de los directores de sus estudios — y yo hubiera sido el último de todos, aunque en los entusiasmos, de los primeros —, y que no me ha llamado así, sino por vía extraordinaria a apellidoarme Director *honoris causa*. Me enorgullece, pero me intranquiliza, tan singular calificativo, tan particularísima merced, y no sé cómo decir las gracias con palabras que puedan traducir adecuadamente toda mi emoción y todo mi reconocimiento.

Mi gratitud también al Sr. Barberá, pues frisaron en lisonja sus frases, con tenerle yo hasta ahora por varón de muy medida prudencia, de severa ecuanimidad y un si es no es intransigente, con noble intransigencia, con hombres que ostentan allá en la corte representaciones cual algunas de las

(1) Discurso pronunciado por el autor ante el Centro de Cultura Valenciana, en sesión celebrada el 9 de enero de 1920 en el Consistorio municipal de Valencia, al ser recibido solemnemente como Director *honoris causa*.

que yo ostento, y por las que tantas preocupaciones de patriotismo sabe él que hube de sentir toda mi vida.

Mil gracias, con cordialidad y con solemne manifestación a la vez, a la Presidencia dignísima de la ciudad de Valencia, por haberme honrado por modo tan extraordinario dando tan calificativo relieve al acto solemne que tanto redunda en mi honor. Y mis gracias a todos, a cuantos se han molestado en venir a decirme su cariño, a escuchar mis pobres palabras.

Confieso que todas estas circunstancias ni soñarlas podía yo cuando, hace cosa de dos meses, en terreno puramente amistoso, el digno y entusiasta Director decano del Centro de Cultura Valenciana, sin mentar o recordar su carácter, me propuso que diera a varios amigos una conferencia (apenas la pensaba tal; la creía una simple conversación) sobre mis recientes estudios acerca del arte barroco valenciano. Acepté tan rápidamente cual aceptación de quien no podía pensar, ni soñar (he dicho), en que mis palabras iban a ser pronunciadas en ocasión solemne, en lugar de tan alta resonancia, ante representaciones tan calificadas de la ciudad, en sesión extraordinaria de tan alta Institución de cultura como es este Centro, y, sobre todo, viéndome a la vez llamado a sus tareas como otro de sus directores de estudios, *honoris causa*, para más confusión mía y para mayor embarazo en estos para mí solemnísimos instantes.

* * *

Yo, debiendo a todos los presentes, en tributo de agradecimiento, una honrada y plena sinceridad, les diré que, en examen constante de mi conciencia, acaso no crea servir mejor que para otra cosa (lo diré con palabra extranjera ya muy aceptada) para *cicerone*, sólo para *cicerone*. Y así, como maestro de Bellas Artes, en nada gozo tanto como en dirigir y emprender excursiones; y cuando me ha sido posible, con infinito trabajo (bastante mayor del que se puede pensar), comencé a redactar, comencé a ultimar la redacción (pues hace años que la redacción comenzó) de unas que voy llamando (ya llevo cinco publicadas, a costa y a cargo de la Sociedad Española de Excusiones) *Cartillas excursionistas Tormo*. Y luego, al despertar en España, con espíritu moderno, una potente industria editorial, alguien me pidió algo que era para mi corazón de patriota y de agradecido empresa de honor: una *Guía artística y excursionista de las provincias valencianas y murcianas*; y como los itinerarios han de ir acompañados (prologados, mejor dicho) de una introducción, síntesis de la historia artís-

tica de este nuestro Levante, al pensar en lo difícil de su redacción (que todos sabéis que es tanto más difícil un estudio cuanto más sintético), hube de reconocer que todos, unos y otros, los investigadores, los eruditos, los amadores de nuestro pasado artístico regional, habíamos dejado en blanco una parte considerable de nuestra historia estética: el tema de esta conferencia.

Por eso, en las rápidas pero extensas excursiones que mi trabajo pedía, y que voy realizando, de algo, de eso del barroco, hube de ocuparme como de trabajo más nuevo, como de labor más olvidada. Y recurriendo (ello era algunas tardes en los salones del Rat Penat) a las luces de algunos ilustres escrutadores del ayer de Valencia, leyendo y viendo, viendo y leyendo a la vez, cuando (tras de muchos días de cerrazón en mi espíritu) comencé a ver claro, aunque conjeturalmente, algo que ya parecía la síntesis provisional del desarrollo histórico del barroco valentino, el aludido Sr. Martínez Aloy comprometióme con el compromiso (que creí tan sencillo como provisional iba siendo mi trabajo) que metamorfoseado, sublimado por vuestro afecto, por las circunstancias de este acto, voy a cumplimentar hoy, tan en otras circunstancias.

Y así ocurrido todo ello, ved, señores míos, cómo para el acto de hoy, con la dificultad para poderos decir a todos mi agradecimiento, cómo (digo) no he tenido esta vez el embarazo en la elección de tema, las dudas, las alternativas tan ocasionadas en casos como éste.

* * *

Desde la creación de las Reales Academias de Nobles Artes, al promediar el siglo XVIII, triunfó y se hizo oficial, y general e indiscutible, la condenación del arte barroco, llamado en España *churrigueresco*, y el más absoluto de los desprecios a todos sus monumentos y decoraciones.

Duró la tremenda enemiga, con carácter agresivo, mucho más de medio siglo: el del neoclasicismo académico; y duraron después otros setenta años más el desprecio y el olvido: el período del romanticismo arqueológico o artístico.

Para los enamorados del arte grecorromano, aquello, lo barroco, eran disparatadas majaderías. Para los enamorados del arte de la Edad Media, no había que pensar sino en lo gótico y en lo románico.

En Valencia, la curiosidad histórica, la noble curiosidad histórica, dominó a las generaciones pasadas de eruditos: así a los que rebuscaron antigüeda-

des de la Edad Antigua (lápidas, mármoles, etc.), como a los que, fieles al ideal de la Valencia foral, en las cosas de la Edad Media, por fragmentarias que se conservaran, veían las huellas de las instituciones venerandas de aquél reino creado por la espada y la sabia política de D. Jaime *el Conquistador*. El romanticismo europeo era en Valencia algo también patriótico; aparte tantas razones como hubo y como hay para qué mantenga eternamente títulos verdaderamente hechiceros a la veneración retrospectiva de las gentes.

Valencia y su reino, por razón de lo tardío de su reconquista, apenas conservan nada de arte románico; y si del gótico son todavía bastantes templos y no pocos edificios urbanos, han llegado punto menos que todos a nuestros días disfrazados y revestidos, con las cortas excepciones de la Lonja y las torres de Serranos y algunos monumentos bien secundarios.

En la capital, el amante del arte de la Edad Media ha de contentarse con fragmentos monumentales: portadas laterales y cimborio, torre y aula capitular de la Catedral; capilla de Reyes y sala capitular de Santo Domingo; portada, claustro y sepulcro en la clausura de la Trinidad; portada (ya renaciente) de Jerusalén; imafron de San Nicolás...

En la región ocurre otro tanto, salvo en algunas poblaciones del Maestrazgo, centro importante de cultura artística en los siglos XIV y XV. Cati, la modesta villa, es casi una población gótica hoy en día.

En los dos últimos siglos de la Edad Media y en los primeros tiempos del Renacimiento, las viejas góticas iglesias valencianas estaban además repletas de retablos, gloria (a juzgar por escasos restos), y gloria incomparable, de la pintura regional anterior a Joanes. La que valió más, mucho más, según de reciente la fuimos conociendo, que las de las escuelas posteriores de Joanes y de Ribalta, con valer éstas tanto y con haber monopolizado durante tantos siglos la memoria y la fama póstumas.

Y como los siglos del barroco y del neoclásico (en eso unidos) a porfía loca se dedicaron a disfrazar al interior los viejos templos góticos y a sustituir por retablos de carácter arquitectónico, barrocos o neoclásicos, los viejos retablos de batea, he aquí con qué razón los enamorados del arte medieval hemos sentido viva irritación y cierta indignada mala voluntad contra los modernizadores de los templos, sentimientos que han contribuido al menosprecio, hoy todavía vivo (al menos en Valencia), contra ese arte barroco. Valencia (y las más de sus villas y ciudades con ella), por desgracia (al caso), fué rica, fué devota y fué artista en todos tiempos: al cambiar de las modas y al evolucionar de los estilos. Los pueblos catalanes y

algunos de las montañas del citado Maestrazgo valenciano respetaron lo medieval; como, por razones de pobreza o de veneración, todo el mundo sabe que hay viejas ciudades en Castilla inmunes todavía a las execrables modernizaciones, por el contrario, en todo o en parte. Hay además, cual nota regional, en Valencia, excesivo espíritu de novedades, demasiada novedad en todos los siglos.

Mas ¿cómo no reflexionar, acallando amores predilectos, y no comprender que alguna justificación hubo, que algunos méritos mostraron los innovadores, y que, lamentando lo torpemente perdido, es preciso sobreponerse al sentimiento de su pérdida para ver, para ver bien, para gozar (si son capaces de goce) con la contemplación artística, lo que vino a sustituir a las reliquias de la Edad Media?

Hay además un error que entraña una injusticia. Sin querer, imaginamos a la catedral gótica de Valencia y a las iglesias góticas de Valencia (San Martín, San Nicolás, Santa Catalina, San Juan del Hospital, San Esteban, la Trinidad...) como bellas iglesias góticas, suspirando un recuerdo de las más bellas de otros países. Yo creo que eran grandiosas de masa, sólo de masa, y acaso equivocándome, las adivino pobrísima de ornamento arquitectónico, excesivamente abiertas y aun algo aplanadas en sus naves: un si es no es de destortaladas.

Y así comprendo bien, conocedor como creo que soy de la psicología del pueblo valenciano, que éste no sufriera, más aún, que a éste le fuera imposible sufrir sin disgusto tanta desnudez.

Lo cierto es que no la sufrió. Y aparte reedificaciones, y con conservarse en la región tantos templos construídos en gótico, apenas quedó alguno (olvidado en algún rincón del reino) sin vestidura interior: o barroca, o neoclásica. En la ciudad, ni uno tan sólo podemos reconocer hoy.

Yo, en eso de las vestiduras o disfraces decorativos, lamento, pues, menos las novedades de tres siglos que en otra consecuencia, paralela, de igual causa, de la también casi íntegra sustitución de los retablos. Aquí se perdió más, infinitamente más. La razón de la diferencia es ésta: que la arquitectura valenciana medieval valía muchísimo menos que su pintura, y que la decoración arquitectónica barroca y neoclásica, por el contrario, valió mucho más que la escultura y la pintura del tiempo.

Por tales y por otras razones, y sobre todo por la decisiva de que todo lo pasado merece su estudio y toda forma de arte tiene su genialidad, ¿por qué no acometer, cuando nadie hasta ahora lo ha hecho, el estudio del barroco valenciano?

Adelanto que, al desprenderse de prejuicios, luego se logra el placer artístico. Hay cosas bellísimas en aquellas aludidas decoraciones: por ejemplo, la de San Esteban; cosas de una magnificencia incomparable: por ejemplo, la de los Santos Juanes; cosas de una delicadeza victoriosa: el púlpito (y lo que le rodea) de San Andrés, la torre de Santa Catalina; cosas únicas en su género en el mundo: la portada y la fachada entera del palacio de Dos Aguas. Todo en la ciudad cabecera; y por la región, ¿cómo olvidar el camarín de San Pascual, en Villarreal, o la galería de salones del palacio ducal de Gandia?...

Y he citado cosas barrocas, sólo barrocas (barrocas o del barroco-roccó). Pero el neoclásico fué aquí (como en otras partes) más barroco, más felizmente puesto en la tradición barroca de lo que él mismo se ufanaba en pensar; y así, hay conjuntos decorativos felicísimos con el entonces nuevo o renovado abecedario artístico grecorromano: de la capilla de la Comunión de los Santos Juanes al conjunto del Salvador o al presbiterio de las Monjas de Jerusalén, hay varias modalidades de evolución, a veces bellas, a veces finas, a veces elegantísimas.

Todo eso merece estudio. Todo eso merece amor. Todo eso tiene virtualidad para delicados placeres estéticos. Y todo eso es de la miga de lo valenciano, pues todo eso es lo que da fisonomía a Valencia.

«La magnífica vestidura barroca de las viejas iglesias de Valencia» podría llamarse un estudio útil y necesario, del que este de hoy es mero ensayo, si le buscamos un título también literariamente algo barroco. Pero, literariamente, pediría (para mayor barroquismo de las palabras) que tuviera «cola» el tal enunciado: «La magnífica vestidura barroca..., etc., con particular estudio de las luminosas medias naranjas de sus templos y la gallardía de las torres de sus parleras campanas, que dan silueta a la alegre ciudad de los edetanos.»

Es, en efecto, nota del barroquismo (iniciada poco antes y proseguida siempre después) la nota que los valencianos cultos no saben ver adecuadamente, cuando inconscientemente la sienten vigente los conterráneos todos: esas medias naranjas y esas medias naranjitas, cupulines de torres y de internas, que llenan la ciudad y se propagan por casi todas sus villas y pequeñas ciudades; esas luminosas cúpulas y cupulines de teja total o parcialmente vidriada, azules en general, con notas finas de blanco y de oro, brillantes a la luz del Sol, más intensas de tono que el celaje, más luminosas y espléndidas que cosa alguna para el extranjero turista.

La loza vidriada, además, se metió aquí (como en Sevilla y en otros pri-

vilegiados lugares de España) en el interior de los templos, y la plana loza vidriada valenciana, la decorativa, la arquitectónica, bien merece un estudio: antes acaso se aprovechó de la producción toledana o sevillana, y de tipo, respectivamente, de Talavera o de Triana son los zócalos del Palacio de la Diputación y del Colegio del Patriarca. Después se imitarían aquí, si no siguieron trayéndolos de allá (que yo lo ignoro en cada caso); pero lo cierto es que aquí, en el conjunto de tantos templos y capillas, dicen su palabra decorativa los azulejos, felizmente conjugada con las otras que recitan o cantan las yeserías, los estucos o las coloraciones planas esgrafiadas de los conjuntos.

Necesitamos, al entrar en este estudio, no afanarnos ni en buscar una independencia del arte valenciano, que ningún arte en siglo ninguno tuvo, ni una dependencia excesiva, que tampoco es fácil de hallar en la Historia; en cada caso veremos la medida de lo uno y de lo otro.

Las palabras que usamos son del tecnicismo extraño, porque precisa aquilatar cualquier palabra nueva.

En toda Europa se llama «barroco» a todo el arte aludido; de él es el «rococó» la última modalidad, entrando el siglo XVIII. El «rococó» o «rocalla» o «cornucopia», en alguna parte, con alguna más determinación, es una forma de mayor libertad artística, o sea, de una mayor independencia de los cánones y ejemplos clásicos; sus más retorcidas líneas acaso se doblegaron al influjo del arte chino en toda Europa, al ejemplo de la pintura de porcelana del Extremo Oriente, en los días en que porfiaban las cortes todas de Europa por crear la porcelana europea, a imitación de la del Celeste Imperio.

En Francia el proceso del barroco al neoclásico es más estudiado,¹ más popularmente conocido y propagado. Allí el barroco más típico es el estilo «Louis XIV»; el rococó propio es el estilo «Louis XV», y el casi neoclásico terminar del barroco es el estilo «Louis XVI»... Y ¡cuántos españoles que no han tenido nunca ojos para ver la plenitud y espléndida decoración del barroco nuestro y del rococó peculiar, no se saben de memoria, hasta hastiarnos, los estilos «de los Luises» *quatorze, quinze y seize!*

En Castilla, en Madrid (arrancando acaso de Santiago y de Salamanca), sin conocerse para nada el «Louis XIV», hubo un arte barroco propio, españolísimo, rebrote de lo más nacional (el afán decorativo medieval y renaciente de Castilla, o mudéjar, o gótico a su manera, o renaciente, también a su manera): es el «churrigueresco».

La palabra se suele extender todavía a todo; precisa reducirla a dos

significados tan sólo: primero y amplio, a todo lo barroco estrictamente castellano, no rococó todavía; segundo, al estilo personal del mayor o de algunos de los menores artistas del apellido Churriguera; yo así me atrevería a crear dos palabras nuevas, compuestas, si no resultaran tan feas: «el José-churriguismo» y el «manuel-churriguismo». Este segundo es en Castilla ya cosa del siglo XVIII; pero no rococó.

En Castilla el rococó tiene una modalidad muy singular, mas no popularizada: la de Narciso Tomé en el transparente de la Catedral de Toledo; pero como hay en Andalucía otras muchas no menos singulares modalidades, y otra en Valencia, y también singular, etc., nos habremos de contentar con la palabra general, la de «rococó», confesando que implica interesantes variedades hispánicas, aparte la no muy frecuente adopción del «Louis XV», que éste sí tuvo (y no el «Louis XIV») algún relativo arraigo en España. Todavía más se infiltró en la Península, como en el mundo entero, el «Louis XVI», aunque siempre, en estos dos últimos estilos franceses, las imitaciones quedaron lejos de la suprema delicadeza y finura de detalles características del arte decorativo de la Corte de París y de Versalles. El proceso del rococó al neoclásico en Valencia, evolución ya académista, tiene un sabor propio, además, muy interesante, pero del cual no he de poder decir nada o casi nada en el día de hoy.

Este ensayo, aparte mil deficiencias personales y las consecuencias de ser iniciador tan sólo de un estudio preterido hasta ahora, descansa sobre bases que parecían dudosísimas: las de la cronología.

Los eruditos valencianos, por las razones apuntadas, han rebuscado infinitamente más en los papeles de archivo medievales que en los modernos. Las fechas y los nombres de los artistas del barroco todavía son documentalmente ignotas y desconocidos, salvo algunas y algunos pocos. Y las de los literarios eran escasas, además, porque los escritores de arte en Valencia eran ya neoclásicos. Menospreciadores apasionadísimos del barroco eran Ponz, Mayáns, Orellana, Arqués Jover... Y el andaluz Palomino no se ocupó de arquitectos ni decoradores, ni aun pudo hablar de pintores y escultores valencianos todavía vivos en 1724, a la fecha de su libro.

Ésta es la utilidad mayor a que aspira este ensayo: a solicitar al tema a los investigadores, a los veteranos y a los nuevos rebuscadores del pasado, particularmente a los jóvenes discípulos valencianos que fueron, que son y que serán de mi cátedra de Historia del Arte. Todos, afanosos en hacer en ella (y espero que después de ella) trabajos de investigación en

la historia de las artes valencianas..., a flor de archivo, ¡cuántas averiguaciones verán aquí que se ofrecen fáciles y convenientes! Un monumento admirable y típico de arte barroco valenciano, la espléndida decoración del hoy almacén de naranjas, antes magnífica iglesia de Santa María de Valldigna, acaba de ser documentado en tesis doctoral por una de las personas aludidas, por D. Francisco Talón Martínez, con haberse preocupado casi exclusivamente de la historia monástica y social del famoso monasterio de los monjes cistercienses.

Mi trabajo, cuando comprometí esta conferencia, aun había de basarse en el mero examen *de visu*, en el atento estudio de los monumentos, comparativo, y en los aludidos escasísimos datos documentales o literarios conocidos impresos. Mas, por gran fortuna, cuando mi plan o visión conjuntamente sintética la creía yo ver segura, para mí convincente, para mi espíritu, al menos, razonada y perfectamente trabada, recurri a uno de los viejos escritores citados, al Dr. Marcos de Orellana, en uno de sus libros inéditos, aunque por los eruditos posteriores todos repasados y aprovechadísimos, ¡y cuál no sería mi sorpresa y mi alegría al ver que entre los desperdicios de una mesa bien abastada, entre las mil cosas por Orellana dichas en lo inédito, y por tantos otros escritores aprovechadas en lo editado, todavía había como cosa de una docena de noticias desconocidas, aunque bien aisladas y disgregadas, en su *Pictórica Biografía Valentina*, que daban seguridad a mis conjeturas, confirmación a mis personales y más atrevidos atisbos, resolución a mi gusto a los obstáculos cronológicos que falsamente se levantaban frente a mis hipótesis, y aun notas de amenísimas anécdotas al trabajo históricoartístico que proyectaba! El Sr. Director decano y otros valencianistas distinguidos han podido ser testigos, día por día, de la singular e inesperada fortuna con que en esta investigación he sido favorecido: casos hubo en que lo que quise que hubiera ocurrido (llevado de atrevidísimo atisbo; ejemplo, lo del estilo que había de ser precisamente de Rovira Brocandel, sencillamente por conocer su genial locura por los biógrafos), lo que me empeñé en que tenía por fuerza que haber ocurrido (sólo por razones psicológicas de biografía íntima), eso mismo, eso mismito vino a demostrarse ocurrido por el testimonio de absolutaiedad de testigo coetáneo como lo fué el Dr. Orellana. Gracias a esa docena de disgregadas noticias, voy, pues, a dar, con la confianza de ofrecer en el fondo algo relativamente definitivo — ¡si en la Historia, si en ciencia alguna cabe lo definitivo, ni menos en el primer ensayo! —, la reconstitución histórica del barroco valenciano.

Primer. El barroco valenciano, en los últimos decenios del siglo XVIII, con sabor absolutamente castellano o similar a lo castellano, adquiere notas de finura y delicadeza colorista mezclando escultura y pintura al esgrafiado, creándose el tipo más popular, más extendido en la región, más supremamente valenciano (con ser un dialecto artístico de un idioma castellano): prototipo, el interior de San Esteban, o el de San Valero.

Segundo. A la vez aspira a mayor riqueza cuando se le ofrecen medios, y da una de sus primeras teatrales glorias en el presbiterio de la Catedral, crea la torre más gentil, la de Santa Catalina, en el mismo estilo (en general), y en el mismísimo estilo (más en particular), la típica portada de San Andrés.

Tercero. Evolucionará más tarde, suavemente, el estilo de la talla, más nerviosa de factura, y el sentido de lo colorista, en mayor y bastante menos fina policromía: tipo, lo de Valldigna, de autores ya conocidos.

Cuarto. Pero la magnificencia de nuestros abuelos, al librarse los artistas de la frialdad ya injustificada de los órdenes clásicos, les lleva a la vez a adherirse a las grandiosidades del barroco italiano, particularmente el genovés, y el prototipo es esa estupenda página barroca del interior de los Santos Juanes, o San Juan del Mercado, como es más castizo decir, o a las delicadezas de otro barroco no menos extraño, no sé si alemán auténtico (pues confieso mi actual ignorancia), y el prototipo es la gran portada de la plaza del Miguelete en el templo metropolítico de la región.

Quinto. Evolucionando Valencia como toda Europa, mas tan sólo paralelamente, el rococó arriba, o adviene (como ahora se dice); pero no llega de fuera la modalidad principal, la más rara, la más nuestra, que es la que espléndida, regia, luce en el exterior del palacio de Dos Aguas, y ya en decadencia, en el interior de la parroquia de la que Dos Aguas era feligrés: San Andrés. En el Sur del reino habrá otras modalidades de un rococó particularísimo: en San Mauro, de Alcoy, y en San Nicolás, de Alicante.

Sexto. Antes de la plenitud neoclásica, el barroquismo quiere irla alcanzando poco a poco, y así se producen, escalonados, los tipos del interior de San Martín, que quiso ser tan rico como el de la parroquia del Mercado, sin alcanzarle nunca en elocuencia, y del interior de Santa Catalina...

¿Artistas?

Lo primero, lo más general, lo por mí predilecto, el tipo típico por antonomasia (San Esteban), sigue anónimo; pero acaso se deba a Juan Bautista Pérez (San Valero parece ser suyo), es decir, el insigne arquitecto de lo segundo, del presbiterio de nuestra Catedral.

Lo segundo, esto, a él se debe, y la ejecución, principalmente a Tomás Sánchez; y la portada principal de San Andrés paréceme de Juan Bautista Pérez también; la torre de Santa Catalina, sabido es que se debe a Juan Bautista Viñes.

La evolución natural y espontánea de lo primero, que es lo que apellidé tercero, tipo Valldigna, tiene que llevar el nombre del escultor José Borja, hasta ahora desconocido.

Lo cuarto, el interior de los Santos Juanes, artísticamente se debe a un genovés, Jacobo Bertesi; pero mañean allí evidentemente la iniciativa y el gusto de un valenciano muy agenovesado de afición y de fortuna, el Canónigo Pontóns, en cuyo Huerto se repite el estilo de San Juan del Mercado, por la propia mano de Jacobo Bertesi.

Lo quinto, el palacio de Dos Aguas, como sentí y atisbé y como porfié antes de saberlo, se debió al genio de aquel loco, de aquel romántico de nuestro barroco que se llamó Hipólito Rovira Brocandel. Y la degeneración del estilo suyo, de maravillosa novedad, el interior de San Andrés, es la obra de su discípulo, y en Dos Aguas, antes, colaborador suyo, Luis Domingo.

En San Nicolás, de Alicante, el entallador, de estilo tan personal en lo rococó, se apellidó Juan Bautista Borja, natural de Valencia; y en San Mauro, de Alcoy, es el estilo rarísimo, nada fino, de su rococó, la creación personal del lego franciscano Fr. Francisco Cabezas, un hijo de Enguera, que fué después en Madrid el autor de los planos de San Francisco el Grande.

Y dejemos, para no extender con exceso el trabajo, las evoluciones conclusionales de nuestro barroco, cual las aludidas en el interior de San Martín y el interior de Santa Catalina.

La obra maestra, la de más fina belleza, la más valenciana (a mi ver) del estilo churrigueresco valenciano, es la decoración de la nave (el presbiterio malhadadamente la perdió) en San Esteban, de Valencia. Con medios relativamente sencillos y baratos, no se puede lograr un efecto de mayor magnificencia, un ritmo más acompañado de las masas, un reparto más gentil del bulto monocromo y de los planos policromos, y una nota más feliz de esta misma policromía.

La hojarasca y los ángeles (los *angelotes de cornisa*, tan traídos y llevados), en detalle churrigueresco, son hechos a molde y con repeticiones constantes, con la sola diferencia de los de derecha o los de izquierda, que no se acierta a ver sin fijarse mucho. Están hechos a yeso (creo) y a todo

bulto, y tienen insignificante importancia aislados, cuanto plena y triunfal la logran reunidos en la serie decorativa.

Por su parte, lo plano se diseña a esgrafiado, a molde el dibujo, sobre mortero todavía vivo, notándose apenas nada de relieve del plano recortado o raspado del dintorno del dibujo sobre el plano del fondo; el reservado es el segundo, y él una tilde más saliente, por tanto.

El dibujo, el verdadero dibujo, va en blanco, apenas gris, igual a todo lo de bulto. Los fondos van en un gris (entre tono castaño y ceniza) y en azul claro, pero puro. Y van delicada y felizmente repartidos: del gris las pilastras y, en general, los pies derechos; del azul los netos de las arcadas de las capillas, los netos altos y las bóvedas. Y para subrayar el efecto de tan fina decoración mate, sólo oro y sólo blanco en la batería de las grandes claves, allá en lo alto, y en lo bajo, en efecto contrario, el zócalo oscuro y los pedestales grisáceos, también oscuros.

El estilo es apenas nerviosillo en el modelo de los moldes del dibujo y no se extrema en finura en las figuras, bien lejos del mérito de una decoración pintada de bóvedas que es del tipo y existe en las del palacio de Albaida, mi pueblo. También aquí las trepas o moldes son repetidísimos, y apenas se varía, sino de derecha y de izquierda.

Repite que el presbiterio perdió, por una frígida decoración neoclásica, su unidad decorativa con el resto del templo. Para ver éste adecuadamente y para gozarle cumplidamente, debe mirarse desde la cabecera hacia los pies, y lo fino y «rico» del decorado casa así tan felizmente con la gallardía de la nave (todavía nervada, cual las góticas) y con la armonía de las proporciones, que si las capillas, nada hondas, conservaran (que no lo hacen) la unidad, el efecto sería extremadamente hechicero. Imagine el espectador que dichas capillas se ocultaran una vez (en un Congreso católico, por ejemplo, que allí se celebrara) por cortinajes amplios y de tono apropiado, y que otro inmenso, cual velario, ocultara el presbiterio, cayendo al suelo desde el arco triunfal de paso al mismo: ¿qué salón francés, estilo Luis XIV, coetáneo de éste, se igualaría en méritos de rica y sencilla belleza?

El detalle, nada, nada ofrece de rococó, y por tal razón, a primer estudio, diputé por cosa de fines del siglo XVII esta típica, armoniosísima y bella decoración, considerándola, acaso atrevidamente, como la más antigua de las ricas vestiduras barrocas de las viejas iglesias de Valencia: que esta iglesia tampoco es de la época de la decoración, sino anterior en casi dos siglos.

Pero como apenas establecida la cronología provisional del barroco

valenciano, poniendo el de San Esteban a su cabeza (tras del presbiterio de la Catedral, a lo sumo), se me ofreció la repetida prueba de que perduró su influencia a través de otras más grandiosas, pero no más finas ni más bellas, modalidades valencianas del mismo arte, tuve que recurrir con más ahínco al estudio de los datos y de los documentos.

Y ello me dice que es lo probable, según los datos de la *Guía* del Marqués de Cruilles, que toda entera, la decoración que acabo de celebrar y de describir, corresponda a la fecha de la nueva renovación (a que alude su texto), comenzada en 1681, con consiguiente inauguración del templo el día de San Esteban, 26 de diciembre de 1682 (no la fecha de 1689, que alguien recuerda).

La iglesia parroquial de Liria ofrece, con más parco detalle en lo escultórico, aunque en igual estilo, un esgrafiado igual, blanco sobre fondo pardo algo obscuro o sobre azul celeste, en fina conjugación, y es ello en un templo al parecer anterior, acabado en 1672 (bendijose antes, en 1642); mientras que la de Rufaza, San Valero, con decoración también similar a la de San Esteban (esgrafiado blanco sobre fondo verdoso claro, fino), se decía muy posterior (contrariando mis convicciones o atisbos), pues suponía Llorente que se construyó en el siglo XVIII, acabándose la torre en 1740 y la iglesia en 1759, cuando es seguro (Cruilles) que la capilla de la Comunión, que ostenta igual decoración y esgrafiado (dibujo blanco sobre azul claro o sobre gris menos claro), se acabó, con muy lucidas fiestas, en 1681; y veo en Orellana que aquellas más modernas fechas han de estar muy equivocadas (la explicación de ellas, que aquí no cabe, he podido hallarla), pues Juan Bautista Pérez remedió, como después diré, el peligro del hundimiento de la cúpula muchos años antes de 1748, y seguramente que muchos años antes de 1734, sin más posible determinación de fechas en su texto, pues ni sabemos siquiera la de la muerte del gran arquitecto, que el benemérito escritor hubo de dejar en blanco.

Acaso para esta determinación del arranque de la decoración más bellamente churrigueresca de Valencia, del tipo que nos preocupa, el del notable interior de San Esteban, no pueda recurrirse a dato más significativo que el del interior de la capilla sepulcral de San Pascual Bailón, en Villarreal.

Tiene la nave y crucero y cúpula de este templo (pues casi templo es, aparte) las mismas notas del protochurriguerismo castellano, ricamente desenvuelto, sin llegar a las de alguna mayor riqueza escultórica de la nave de San Esteban, de Valencia. Pero sus pilastras, el intradós de sus arcos tora-

les, los cañones de bóveda, muestran la pintura esgrafiada del mismo tipo general que la aristocrática parroquia de Valencia, aquí en blanco sobre intenso tono melado, pero apareciendo dorado todo lo de bulto, menos los ángeles, que se ven «encarnados».

Y aquí la fecha es, al parecer, auténticamente conocida, pues en las paredes, en el año 1683, colocó el famoso penúltimo Almirante de Castilla, D. Gaspar Enríquez de Cabrera, los lienzos que completaban la decoración; y se sabe todavía más: que en 1676 comenzaron las obras del templo (a porfía de generosidad el pueblo con los Duques de Gandía y de Cardona y con el Obispo Gaeta, y dos años después de aprobado el proceso de canonización), y que en 1680 terminaban. El estilo general coincide allí, además, con el del sepulcro del santo, que se sabe que es de 1691 (fiestas de la canonización), aunque se ven notas de mayor avance en las características del churrigueroísmo castellano así en él como en el camarín espléndido en que se venera al santo pastorcillo del Sacramento, cuya devoción pudo ser causa de que se injertara en el reino de Valencia la lujosa y viciosa decoración churrigueresa, que triunfaba en la corte de las Españas.

¿Quién fué el artista iniciador del churrigueroísmo entre nosotros, el creador de la modalidad especial, de tan fino sentido colorista y de tanto entusiasmo por los esgrafiados bicromos?

Confesemos nuestra ignorancia, pues no basta la intervención de Juan Bautista Pérez ante el peligro de la ruina de San Valero para suponerle con seguridad autor de su decoración, como presumo. Las aludidas iglesias suelen mostrar retablos muy del estilo de José Churriguera: así el de Villarreal, el de Ruzafa, el de Liria; lo que sería ocasión de pensar en Leonardo Julio Capuz, que, según el testimonio de Joseph Vergara (*apud* Orellana), «siguió con empeño a Churriguera, de quien era amigo, llenando esta ciudad y reino de sus disparatados caprichos», a no recordar que es nota fina de color, impropia de Capuz, la que tan gentilmente se nos muestra en las decoraciones valencianas, tan abundantes, del tipo de San Esteban.

Las fechas ya citadas, que resumo de 1672 a 1682, son demasiado coincidentes con las del presbiterio de la Catedral (1674-1682) para no reincidir en la atribución general del estilo estudiado, conjuntamente con el estilo del dicho presbiterio y el de la portada principal, tan similar, de San Andrés, de 1684 a 1686 ésta (Cruilles), al mismo Juan Bautista Pérez, pues las diferencias caben en la genialidad que se debe suponer en el gran artista y en la ejecución de detalles escultóricos que en el citado presbi-

terio han de atribuirse a Tomás Sánchez Artigues (escultor de educación muy anterior al churrigueresco) y a Daniel Solavo, genovés, quien años después (1687) trabajó las piezas de mármol. Otra modalidad de la evolución del estilo nos la ofrece el mismo Juan Bautista Pérez en la decoración del interior de San Nicolás, por él contratada en 1693 (Alcahalí).

¡Que fué el citado Pérez gran figura en la historia artística de Valencia, y aquí de las inducciones de un estudio psicológico!

Preterido casi (salvo en el libro de Llaguno, poco aprovechado en Valencia), hasta el punto de no dedicársele sino tres líneas (sólo referentes a lo de San Nicolás), en el primer diccionario de artistas valencianos, y recogiendo casi exclusivamente nota de Paboner sobre el presbiterio de la Catedral en la magna obra de Llorente, fué Juan Bautista Pérez, aunque natural de Cascante, en Navarra, un verdadero valenciano (pues acá vino niño), insigne por sus obras y por su fama.

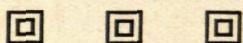
Viajando por Roma, en busca de dispensa para casarse con una parienta, pudo en Florencia, con un atrevido juicio, obligar el Gran Duque de Toscana a necesitarle con porfiado empeño para hacerle corregir una obra arquitectónica (una escalera del palacio) que había calificado de defectuosa y que tuvo que encargarse de rehacer, logrando grandes previas recomendaciones para la Curia romana, pero retrasando su suspirado retorno a la patria. A su vuelta, suspirada también por todos, salvó de la ruina (como adelantamos) el templo de San Valero, manteniendo atrevidamente en el aire su cúpula mientras hacia nuevos los cuatro machos de los arcos torales, y asentábala luego llanamente, prodigiosamente, sobre ellos, con pasmo de las gentes; acrecentándose éste cuando supo corregir la terrible desviación hacia la calle de la torre de San Bartolomé, que tan ingeniosamente supo poner tiesa y derecha, que el pueblo acabó por creer, y pasó en adagio, que había enderezado el campanario «tirándole con sogas». Desgraciadamente, el biógrafo Orellana (en lo inédito de su libro), al contarnos y explicarnos tales hazañas, no nos cita bastantes obras de su total dirección y proyecto, que será bien rebuscarlas en los archivos: la decoración del presbiterio de la Catedral, el viejo remate de la torre de San Agustín y la pieza que era y no es hoy sacristía, el edificio conventual, tan típicamente barroco, de San Pío V, y la planta, mas no la ejecución (bien posterior), de la iglesia, la ruina de cuya cúpula, de tan pintoresca perspectiva, sería pecado que Valencia viniera a consentir en pleno siglo XX.

Sea, como presumo, Juan Bautista Pérez, o no sea, el creador del estilo churrigueresco valenciano, incluso de la modalidad de más arraigo en la

región, la del tipo de San Esteban, con los esgrafiados, es indudable que luego evolucionó éste, y muy rápidamente, a un estilo de talla de más nerviosa manera, recordando los follajes menos carnosos, las pencas del apio, tratados un poco a lo gótico realista, mientras se ofrecía la pintura decorativa con policromía de menos finura y más chillona, ramajes de amarillos y de verdes, de azules, con pájaros de variados colores, y es a la vez cuando se usan los zócalos de azulejos, con una más variada paleta también.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

(Continuará.)



La espada de Alfonso VI, conquistador de Toledo

EL Conde del Asalto, Barón de Cuatro Torres, tan conocido por sus estudios acerca de las armas antiguas, dedicó un interesante artículo a la espada que, atribuida al conquistador de Toledo, Alfonso VI, se guarda con el aprecio que merece en la Catedral de aquella ciudad; artículo que se publicó en el *Boletín de la Sociedad de Excusiones* (tomo V), y al cual vamos a oponer algunas observaciones, sin otro propósito que el de contribuir a aclarar un oscuro punto histórico.

Decía así el Conde del Asalto:

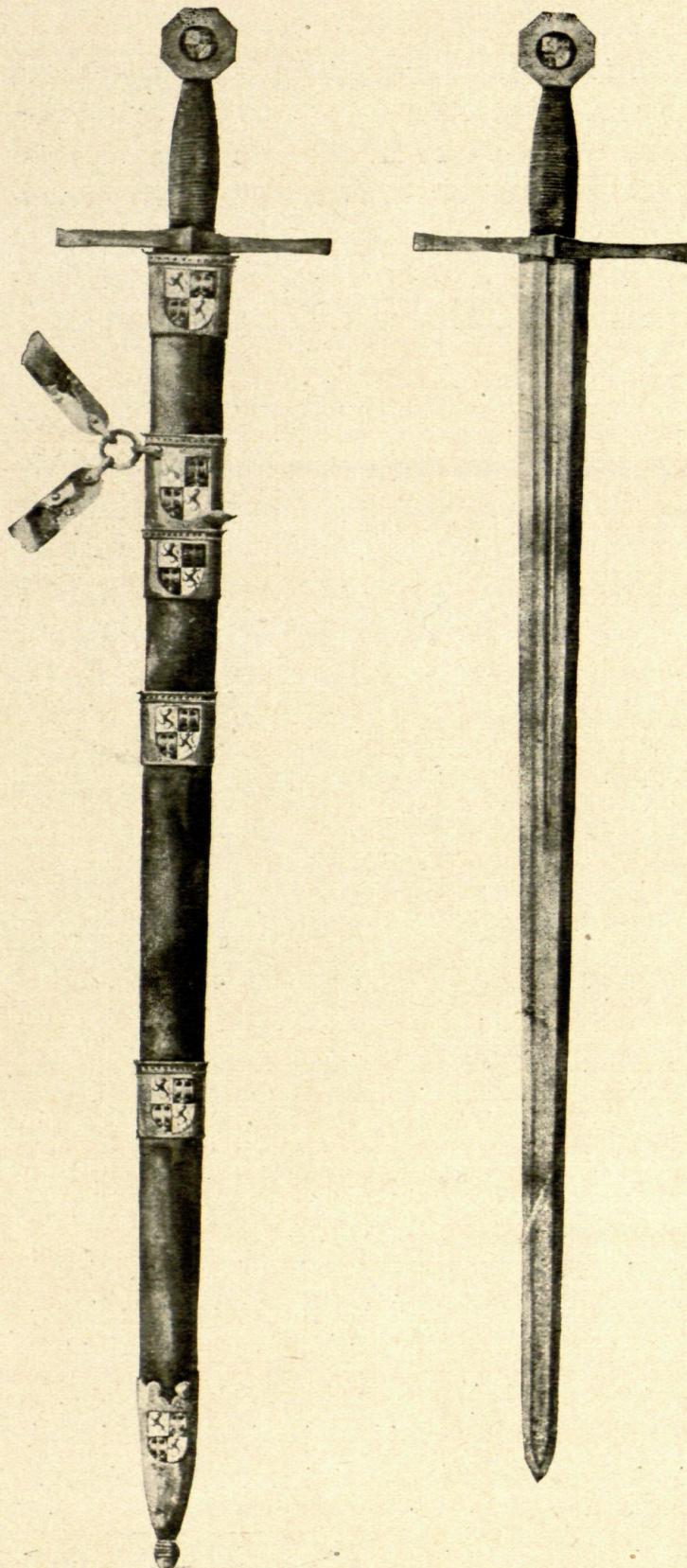
«Pocos viajeros que hayan visitado la Catedral de Toledo, aprovechando un día en que se enseñen las alhajas, habrán dejado de fijar su atención en una lujosa espada que figura entre la multitud de riquezas artísticas e históricas guardadas en reducida estancia al pie de los muros de la elevada torre.

»La hoja de esa espada, que por haber sido sobradamente acicalada está casi partida por la mitad, presenta un plano en el centro, cortado en su longitud por una canal que llega hasta la mitad y un bisel por parte formando el corte, o lo que es lo mismo, consta de seis mesas, según la tec-



Sección transversal de la espada.

ARTE ESPAÑOL



La espada, con su vaina.

(Fot. N.)

nología del arte. (Véase su sección transversal.) Tiene un largo de $67 \frac{1}{2}$ centímetros y un ancho en su base de 37 milímetros. Su empuñadura es de plata dorada, afecta la forma de cruz, y su pomo resulta octogonal. Mide por junto $13 \frac{1}{2}$ centímetros de largo, y $14 \frac{1}{2}$ su cruz. La vaina, que es algo más larga que la hoja (0,72), está forrada de terciopelo carmesí, con cabos y abrazaderas de plata dorada, en cuyos centros aparecen esmalteados unos blasones cuartelados con leones pardos, casi prietos, en campo de plata, alternando con águilas de oro sobre gules. (Véase la reproducción del blasón en tamaño mayor.) El centro del pomo contiene otro escudo igual a los demás, pero de menor dimensión, y está comprendido dentro de un espacio circular rehundido.

»La tradición adju-

dica a esa arma una remota fecha, y su pertenencia a uno de los monarcas más guerreros y afortunados de la Edad Media: al esforzado Alfonso VI, que conquistó la imperial ciudad en la memorable fecha de 1085. Don José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca* (1845), D. José María Quadrado en *Recuerdos y bellezas de España* (1853-1855), y Parro en su *Toledo en la mano*, no discuten la tradición, aceptan como buena la atribución, se extasían evocando los gloriosos recuerdos de aquel reinado, y se complacen en reverdecer los mustios laureles de su regio poseedor. Únicamente el último de los citados escritores se permite expresar tímidamente la opinión, que dice haber visto consignada en un manuscrito de persona bastante curiosa, según el cual dicha espada perteneció al Infante D. Fernando de Antequera, que después fué Rey de Aragón. Pero a renglón seguido añade «que »le parece infundada esa especie, porque las armas que tiene grabadas en su empuñadura, vana y tahalí, de ninguna manera corresponden »a este Infante, el cual usó de un escudo verticalmente partido en dos mitades, teniendo en la primera un castillo »y un león, por parte de su padre, D. Juan I, y la segunda las barras »de Aragón, por parte de su madre, D.^a Leonor, hija del Rey D. Pedro de Aragón». Persuadido por este lógico razonamiento que se hace a sí mismo, desecha la posibilidad de semejante supuesto y se abraza a la tradición, sin hacer ningún género de observaciones. Lástima grande que no se le ocurriera aplicar el mismo criterio a Alfonso VI y rechazar la atribución de la espada a ese insigne monarca, fundándose en la consideración de que por su madre, D.^a Sancha, hermana de Bermudo III, Rey de León, no podía usar el águila que figura en el segundo y tercer cuartel de esos blasones.

»A D. Alfonso, por su madre, le correspondían las armas de León, y por su padre las de Castilla, en el caso de ponerlas en sus escudos conforme a las prácticas heráldicas generalizadas después; y recordando esta genealogía histórica, Parro debió deducir que tampoco la espada podía haber pertenecido a Alfonso VI. Si las piezas heráldicas de semejante blasón no aluden a la gran personalidad del hijo de Fernando I, Rey de Castilla y León, tampoco la forma de la espada, sus dimensiones, su decoración, condición de los esmaltes y la manera de representar al rey de los cuadrúpe-



Blasón que ostenta la espada.

dos y al de las aves, corresponden al modo de sentir el arte durante el siglo XI, en que vivió el conquistador de Toledo.

»En aquella remota fecha la espada conservaba todavía sobradas reminiscencias de la romana, y era, por tanto, bastante corta, más ancha, y la cruz de menor tamaño; la vaina, formada, por lo común, de madera, resultaba aprisionada y sujetada por bandas de cuero entrelazadas, única decoración que en ellas solía distinguirse. En el caso de existir alguna placa esmaltada, precisamente debía ostentar el procedimiento empleado a la sazón, que consistía en encerrar cada matiz de la materia vítreo dentro de diferentes recintos formados por tiras metálicas; procedimiento que los franceses llaman *clissonné*, y que el ilustrado D. Pedro de Madrazo traduce por *fondosepto*. Hoy está ya generalizado el epíteto *alveolado*, que expresa con bastante propiedad la construcción de estos antiguos esmaltes, importados a Europa desde Bizancio y únicos que se emplearon hasta muy entrado el siglo XIII, en que, para simplificar el trabajo, se inventó el procedimiento de vaciar con cinceles y buriles las placas metálicas, dibujando y modelando en hueco toda suerte de figuras, y llenando esos espacios con la pasta vítreo del esmalte. Como ésta era más o menos transparente, según su espesor, resultaba en unos puntos más clara de tono que en otros, y de ahí el que esta clase de esmaltes recibieran el nombre, que conservan todavía, de translúcidos.

»Su época clásica fué el siglo XIV, a juzgar por la comparación de los de este siglo con los del precedente, en cuya última mitad se inventaron.

»Los esmaltes de nuestra espada pertenecen a la clase de translúcidos, y ésta es una nueva prueba de que el objeto de que forman parte no puede pertenecer al siglo en que vivió Alfonso VI.

»Por último, las figuras que aparecen en ella no están tratadas de la manera decadente con que reproducían el águila y el león los artífices del siglo XI, los cuales conservaban gastados los moldes naturalistas del antiguo arte romano. Presentan todo el carácter de un arte nuevo, del arte ojival, que se desenvolvió por completo durante el siglo XIV, y que, en medio de sus buscadas correcciones gráficas, supo imprimir vida real y salvaje energía a las heráldicas siluetas del rey del desierto y de la señora de las aves.

»Fíjense nuestros lectores en dicho blasón, que reproducimos en mayor tamaño para que mejor pueda apreciarse, y se persuadirán de que no se trata de una obra deslavazada y yerta, como aparecen las del siglo XI, sino de una concepción vigorosa y atrevida, como todas las que se conservan del siglo XIV.

»De suerte que, de cualquier manera que se examine el arma, ya sea

en su conjunto, ya en sus detalles, despierta y confirma la convicción de que constituye un artefacto labrado en la última fecha citada. Durante algún tiempo alimentamos la sospecha de que esa espada hubiese podido pertenecer a Alfonso X, o acaso a alguno de sus hermanos. Por un lado, sus aspiraciones al trono imperial de Alemania, al cual se consideraba con derecho por su calidad de hijo primogénito de D.^a Beatriz de Suabia, y, por consiguiente, el uso que hizo del águila imperial en algunas ocasiones, y entre otras, la decoración exterior del espléndido tríptico relicario llamado vulgarmente *Tablas alfonsinas* (1), que donó a la metropolitana hispalense; por otro lado, el empleo que de la misma pieza heráldica hicieron los escultores de la segunda mitad del siglo XIII, no ya como motivo alusivo de decoración, sino atribuyéndole a aquel monarca el blasón del águila y el león alternados, según resulta del cenotafio que custodia el Real Monasterio de las Huelgas, cenotafio que dió origen a la creencia, defendida por aquellas señoras, de que había sido sepultado Alfonso X en aquel sagrado recinto; y, por último, el existir en el propio convento otra urna sepulcral semejante a la anterior, en la que aparecen los mismos escudos, y es tradición conservó los restos de la Infanta D.^a Berenguela, hermana del repetido monarca: todos esos recuerdos y consideraciones inclinaron nuestro ánimo hacia la hipótesis que acabamos de indicar. Además, Alfonso X nació en Toledo. ¿Qué hubiera tenido de extraño que el sabio Rey legara esta memoria a su ciudad nativa? Resultaba entonces que la tradición tenía algún fundamento, y que con el transcurso de los años sólo se había trastornado la numeración de los Alfonso, atribuyendo al sexto lo que pertenecía al décimo. No se perdía con el cambio de personajes, y no afligía al ánimo el desencanto que en semejantes casos es imposible de evitar.

»Desgraciadamente, al cabo de algún tiempo se cayó de nuestros ojos la venda de tan halagüeña ilusión: la comparación del arte marcadamente ojival que se distingue en los blasones de la espada nada tiene de común con el que reinaba en Castilla durante los dos primeros tercios de la centuria décimatercera, en que brillaba todavía esplendorosamente el estilo románico. Cotéjense los monumentos arquitectónicos y numismáticos de esa época, y sin ir más lejos, el tríptico relicario que hemos citado, y se verá cuán acertada es esta observación. Las líneas generales de los objetos, sus motivos de decoración, la manera de tratar los animales heráldicos, difieren tanto entre uno y otro estilo, que no resulta fácil la equivocación.

(1) Llamamos la atención del lector respecto de la denominación de *Tablas alfonsinas* aplicada a este tríptico, para no confundirlas con las astronómicas del Rey Sabio.

»Fué necesario, por tanto, renunciar a la simpática hipótesis de la atribución de la espada a Alfonso X, por carecer de un sólido fundamento, y, en su consecuencia, hubimos de dirigir el curso de las investigaciones hacia otros derroteros.»

De este modo concluyente demuestra el Sr. Conde del Asalto que la espada en cuestión no hubo de ser del conquistador de Toledo, aun cuando así lo hayan creído Amador de los Ríos, Quadrado, Parro y otros varios; pero después entra en otro terreno ya no tan seguro y firme, a saber: el de determinar a quién pudo haber pertenecido esta interesante arma.

Para ello, y tratándose de un producto artístico del siglo XIV, revisa la serie de príncipes que reinaron durante aquella centuria, y siendo la base más sólida para descifrar el enigma la interpretación de los blasones esmaltados que enriquecen la empuñadura de la espada, después de practicar un concienzudo examen, llega a la conclusión de que, no habiendo usado los monarcas españoles de los siglos XIII al XV más blasones que los de sus reinos, el castillo y el león, es inútil pretender adjudicarles el del león y el águila, repetidos en la espada; y estando probado que Alfonso X introdujo la novedad de cuartelar su escudo, fecha que debe fijarse en la segunda mitad del siglo XIII, cabe suponer fundadamente que, a su ejemplo, harían lo mismo magnates y vasallos; y, por tanto, la razón aconseja admitir que siempre que se encuentre un escudo cuartelado, o es de aquel tiempo, o de otro posterior; pero de ninguna manera de anterior fecha. Se abstiene, por consiguiente, de declarar el arma en cuestión procedente de Alfonso VI, que floreció en el siglo XI.

Continúa después examinando los argumentos que suministra la esfragística, comprobando con ellos que la espada no puede haber pertenecido a un rey de Castilla; y entrando ya en el ancho campo que suministran las familias nobles, al observar en los anchurosos claustros de la basílica toledana el león esculpido en la clave de los arcos ojivales, y recordar que aquellas dependencias habían sido erigidas por el Arzobispo Tenorio, según confirman las múltiples descripciones de la primera Catedral de España, supone que esta espada pudo pertenecer a aquel insigne Prelado.

Para fundamentar su opinión, cree que, trayendo la familia de Tenorio su origen de la Casa Real de León, se consideraría con derecho a usar el león pardo oscuro en campo de plata, color empleado ordinariamente por los antiguos Reyes de Castilla hasta los tiempos de Juan II, en que empezó a presentarse de gules, color definitivamente adoptado por sus sucesores, aunque algunos genealogistas lo hayan pintado azul y aun blanco en algu-

nos antiguos documentos, si bien la generalidad le dieron un tono pardo más o menos intenso, y andando el tiempo, después de Juan II, los Tenorios y los Silvas variaron también el color del león de sus blasones, adoptando el gules, para sostener su ilustre origen de los Reyes de León.

Es, pues, evidente, a juicio del Conde del Asalto, que el primero y cuarto cuarteles del escudo de la espada pueden pertenecer al famoso don Pedro Tenorio, debiendo de referirse los otros dos a la madre del Prelado, que parece hubo de ser D.^a Juana Duc o Duque, familia que ostenta en distintas casas de Talavera el águila negra en campo de oro, concordando los genealogistas en que éste es el blasón de los Duques de Estrada; y aunque el de la espada tiene el águila de oro en campo de gules, Piferrer lo representa del mismo modo, y, además, en los siglos medios estas alteraciones tenían escasa importancia, siendo probable que unas ramas de esa ilustre y nobilísima familia asturiana lo usasen de un modo y otras del otro, según puede deducirse de Trelles (*Asturias ilustrada*), Jerónimo de Villa (*Nobiliario*), etc.

Existe además la seguridad de que el Arzobispo Tenorio usó armas ofensivas, pues, como dice el historiador Narbona, «fué el Arzobispo tan gran ministro de la república en paz y en guerra, que en ofreciéndose causa pública, hacía bastón militar el báculo de su prelacia, y cambiaba, no sin miedo de los enemigos de la religión y de la paz, el roquete en arnés, la mitra por la celada».

Fundado en estas razones, y previniendo la objeción que pudiera hacérsele por no estar cobijados los escudos bajo el capelo arzobispal, pues tampoco lo están en los de las claves de la bóveda del claustro metropolitano, ni en los de la primera cinta de piedra negra de la gran torre contigua, ni en los del zócalo de su sepulcro en la capilla de San Blas, concluye el Conde del Asalto afirmando terminantemente que la espada atribuída al conquistador de Toledo perteneció al Arzobispo D. Pedro Tenorio.

Nosotros no opinamos así, y vamos a exponer brevemente los fundamentos de nuestro juicio.

Como el mismo Sr. Conde del Asalto reconoce, el escudo de armas de la familia del Duque de Estrada se compone de un águila negra en campo de oro, mientras que los blasones de la espada tienen el águila de oro en campo de gules; pero el Sr. Conde entiende que en los siglos medios esas alteraciones tenían escasa importancia, y tal vez unas ramas de aquella ilustre familia de los Duques de Estrada lo usarían de un modo, y otras de otro. Es, en efecto, cierto y comprobado que las citadas épocas lo fueron

de transición en cuanto a los apellidos y blasones de armas se refería; pero hay que tener en cuenta, una vez admitido que la espada simboliza, por su carácter y construcción, un período de arte más adelantado que el propio del tiempo del conquistador de Toledo, que llegamos a un período en el que en blasones reales figura el águila con los mismos colores y dibujo de la espada, y no podían atribuirse estos emblemas familias particulares sin una especial concesión, que cuando se alcanzaba, era timbre nobilísimo guardado con orgullo y mencionado constantemente en cuantos documentos se extendían referentes a derechos y privilegios, sin que ninguno se atreviera a introducir alteraciones tan hondas y fundamentales como la que sería forzoso admitir para atribuir al Arzobispo Tenorio las águilas que embellecen la vaina de la espada a que nos referimos.

No cabe, pues, dudar de que si los blasones de los Duques de Estrada hubieran sido idénticos a los que llevaban personas reales, habrían consignado su razón y origen los genealogistas dedicados especialmente a este linaje de investigaciones, que hoy se desdeñan, pero a las que durante algunos siglos se concedió suma importancia, pues a ello guiaban, no sólo estímulos de vanidad, sino las positivas ventajas y exenciones de que gozaban cuantos tenían la fortuna de pertenecer, por su nacimiento o por merced real, a la clase privilegiada.

Y lejos de eso, véase lo que dice uno de esos genealogistas:

«Este Duque Grimaldo, a distancia de una legua corta de San Vicente de la Barquera, sobre un eminente peñasco, edificó la casa-castillo, que como dió pie a sus muros, le dió también a los versos, antiguo blasón suyo:

»Yo soy la casa de Estrada,
fundada en este peñasco,
más antigua que Velasco,
y al Rey no le debo nada.

»Han usado por armas todos los poseedores de esta casa del águila negra en campo de oro, cubierto el escudo con corona real, conocida divisa de los Emperadores; y por legítimos descendientes de ellos reconocen todos los autores antiguos y modernos uniformemente a los de esta casa, como lo expresan otros versos que se hallan en la iglesia antigua de San Bartolomé, que está dentro de los muros de ella, que dicen:

»El gótico de Alemania,
primo del Emperador,
el águila trajo a España.

»Era este Príncipe Grimaldo Duque de Brabante y Estralem; y convertido en nombre apelativo y de linaje el que era de dignidad y Estado, con poca corrupción de vocablos, se llamaron sus descendientes Duques de Estrada, usando unas veces del uno de los dos solo, y otras de entrados. El expresado Grimaldo sirvió mucho al Infante D. Pelayo, ayudándole para la expulsión de los sarracenos», etc. (1).

Prescindiendo, pues, de las patrañas y fantasías con que los genealogistas de todos los tiempos han embellecido las historias de las familias nobles cuyos méritos ensalzaban, hallamos en estos papeles — y no son sólo éstos los que podríamos citar — la afirmación terminante de que *todos los poseedores de esta casa han usado por armas el águila negra en campo de oro, cubierto el escudo con corona real*, y no es esto lo que se ve en la espada de Toledo; pudiendo añadir que si el Arzobispo Tenorio, al colocar su blasón en los claustros de la Catedral, quiso prescindir de cobijarlo bajo el capelo cardenalicio, no hubiera seguramente omitido la corona real de los Duques de Estrada si su madre hubiera pertenecido a esta familia, lo cual tampoco está probado suficientemente por el Sr. Conde del Asalto, que se limita a tomar de distintos autores la noticia de que Tenorio llevaba por su madre el apellido Duc, sin demostrar que éste fuera el mismo de los Duques de Estrada, siendo así que el de Duc se encuentra en otras regiones de España, y su origen, probablemente francés, rechaza la unión con el de la familia asturiana de los Estradas.

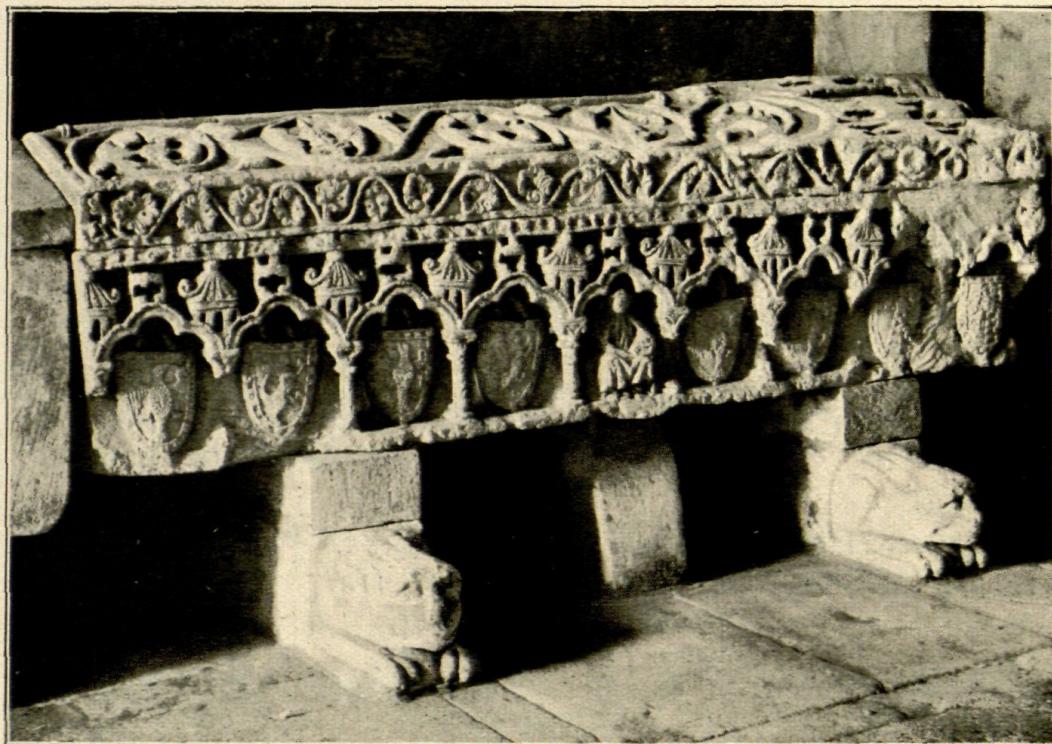
Felipa Duc se llamaba la querida de Enrique II de Francia, madre de Diana, legitimada, que llevó el nombre de Diana de Francia. Felipa, que vivía en 1538, murió en el claustro.

Descartado el supuesto de que las águilas de los escudos de la espada sean significativas de los blasones de la familia Duc, veamos si puede atribuirseles otra ilustre genealogía, teniendo en cuenta que lo lujoso del arma que estudiamos indica elevada procedencia.

En distintos escudos reales se encuentran águilas de igual forma que aquéllas, con la cabeza orientada al mismo lado, el pico abierto y las alas extendidas. Cuando alternan con castillos, se ha creído que pudieran ser las águilas de Sicilia, porque Fernando de Aragón llevaba el título de Rey

(1) *Papel instructivo de la genealogía de D. Manuel, Duque de Estrada, Conde de la Vega de Sella, castellano perpetuo del castillo y fortaleza de la villa de Llanes.* Folio.

Reza lo mismo que este papel otro titulado: *Epílogo y memorial de los servicios de su casa de Estrada, presentados al Rey por Fernand, Duque de Estrada, omitiendo en él todo lo que no consta por escrituras y privilegios auténticos.*



Sepulcro del Infante D. Fadrique.

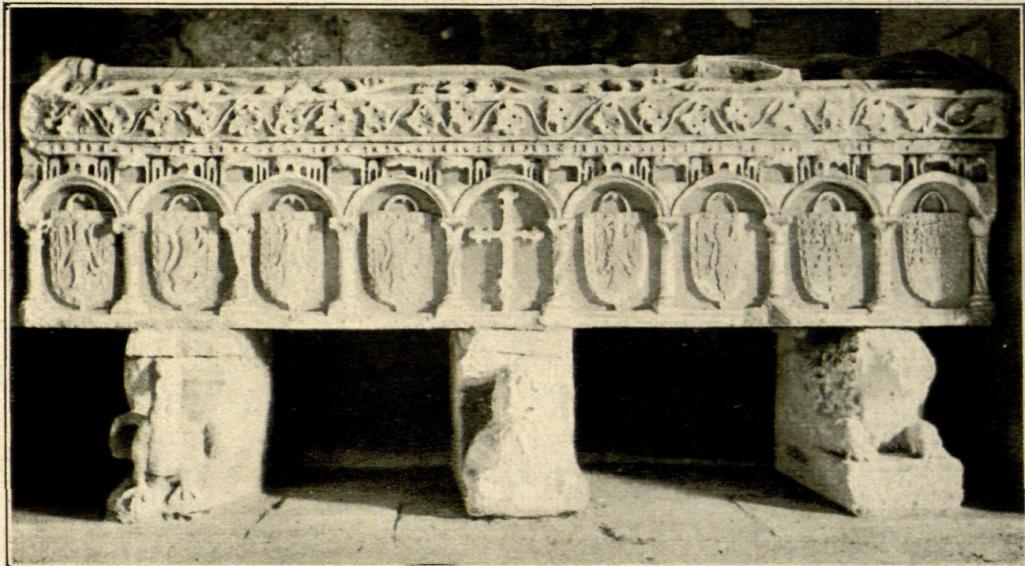
(Fot. N.)

de Sicilia cuando se casó con D.^a Isabel, suponiendo otros que sería el blasón de la Reina Beatriz, primera mujer de Fernando *el Santo*, pues un manuscrito de Hernán Pérez de Guzmán, copiado por Ortiz de Zúñiga, describiendo sus enterramientos, dice: «Todos cubiertos de plata, e señales de castillos e de leones e de águilas e de cruces.»

Sabemos, pues, que los escudos reales se cuartelaban desde el reinado de Alfonso X en los sellos y en las monedas, pues ya San Fernando otorgaba distintos blasones a sus hijos cuando llegaba la época de conferirles la orden de caballería o alguna elevada dignidad. Al heredero de sus reinos, D. Alfonso, le dió los mismos blasones reales.

Don Fadrique debió de usar los leones y las águilas que por sus dos líneas le correspondían justificadamente, y así están labradas en una urna sepulcral que existe en el pórtico de las Huelgas y que con fundamento racional se cree ser la misma del convento de la Trinidad, de Burgos, que encerraba los restos de aquel Infante y hubo de ser trasladada a las Huelgas al demolerse el referido convento. Don Fadrique, según la *Crónica*, fué enterrado en un «luxoso lugar».

A D. Sancho, Arzobispo de Sevilla, castillo y león, pero sin alternarlos; a D. Enrique, castillos y cruces; a D. Felipe, que fué Arzobispo electo de



Sepulcro existente en el atrio de las Huelgas (Burgos).

(Fot. N.)

Sevilla y después se casó con D.^a Leonor de Castro, águilas y castillos; y en cuanto a D. Manuel, he aquí lo que dice D. Juan Manuel:

«Quando el Rey entendió que era tiempo para l' dar armas, pidió a don Ramón Losana, que siendo Obispo de Segovia le había puesto el nombre de Manuel, que también le pusiera armas; y le «puso una ala de oro con »una mano de home en que tiene una espada sin vaina», acuartelándola con el león de las armas reales.» (1).

Vemos, pues, que en el siglo XIII diferentes personas reales llevaban en sus escudos la divisa de las águilas combinada con otra figura heráldica, como se hallan representadas igualmente en los azulejos de la capilla de la Piedad, en la parroquia de Santa Marina (Sevilla), en otro sepulcro del atrio de las Huelgas y en el aludido del mencionado Infante D. Fadrique. ¿No sería, pues, racional conceder este origen a la sumuosa espada conservada en la primada Catedral de España? Desde luego creemos que la suposición presenta mayores caracteres de verosimilitud que los que hasta aquí han venido alegándose, ya en favor del conquistador de Toledo, ya en el del Arzobispo D. Pedro Tenorio, muerto al finalizar el siglo XIV, pues teniendo en cuenta la forma de la discutida espada, resulta una diferencia de fechas que impide pueda atribuirse su propiedad a ninguno de ambos históricos personajes.

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.

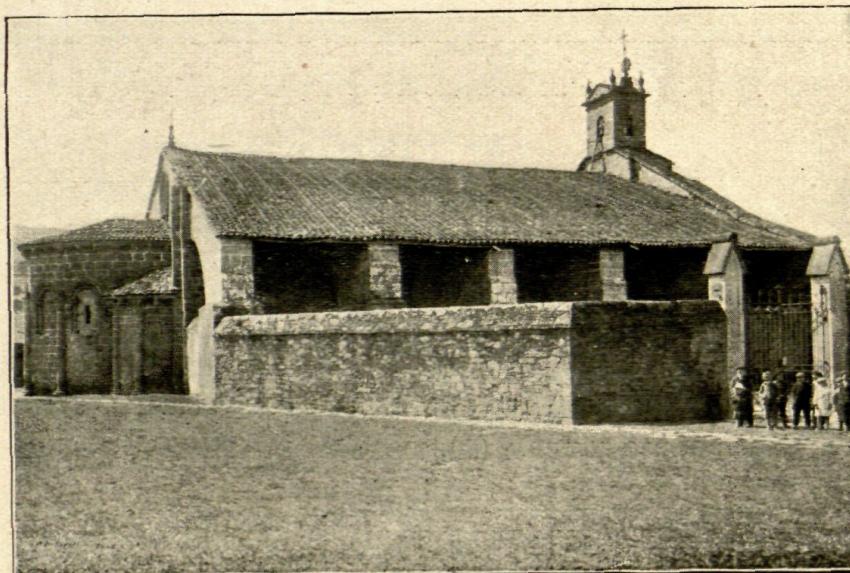
(1) *Tractado que hizo sobre las armas que fueron dadas a su padre, el Infante D. Manuel.*

GALICIA MONUMENTAL

Santa María la Real de Sar

Es un monumento de verdadera importancia histórica. Situada en Compostela, fué centro intelectual y protectora de la primera leprosería que se conoció en Galicia.

Retiro de hombres que buscaban la paz y el descanso necesario a sus



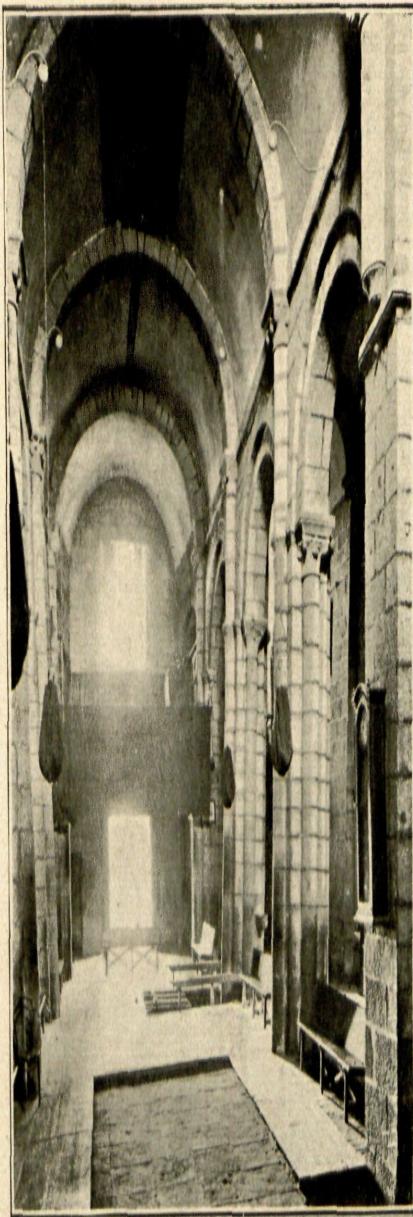
Real Colegiata de Sar. — Vista general.

(Fot. Casa Lacoste.)

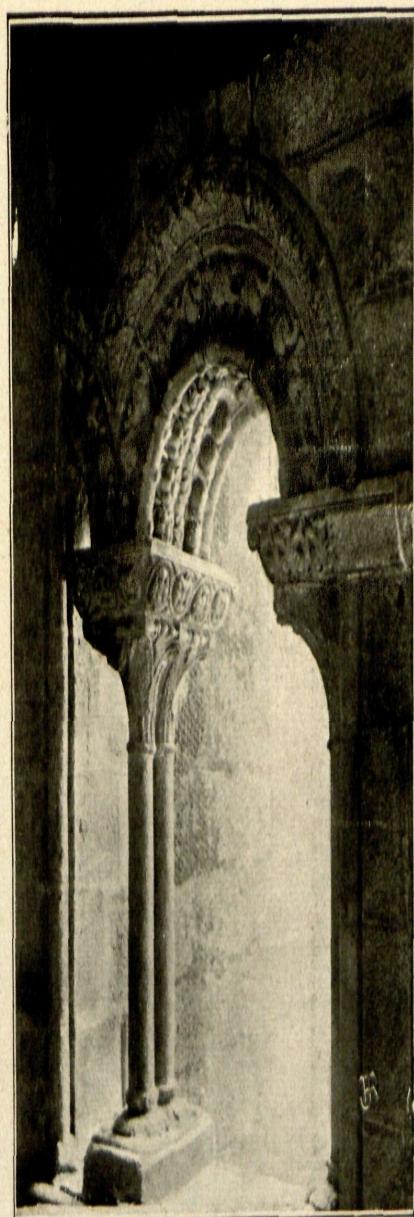
almas atribuladas, allí encontraban, en la quietud y silencio de sus claustros, el pan de la inteligencia.

«Cansado Munio — dice Murguía — de las luchas con el Conde Rodrigo Velar, y falto del apoyo real, en 1133 buscó refugio en la ciudad del Apóstol y fundó esta Colegiata para que sirviese de retiro y de estudio. Allí se juntaba Munio con los suyos, como dice la escritura de fundación, *para servir a las gentes.*»

Notable finalidad, en aquellos tiempos de ambiciones, luchas y pasiones, en que se posponía el bien general al medro propio.



Real Colegiata de Sar. — Interior.

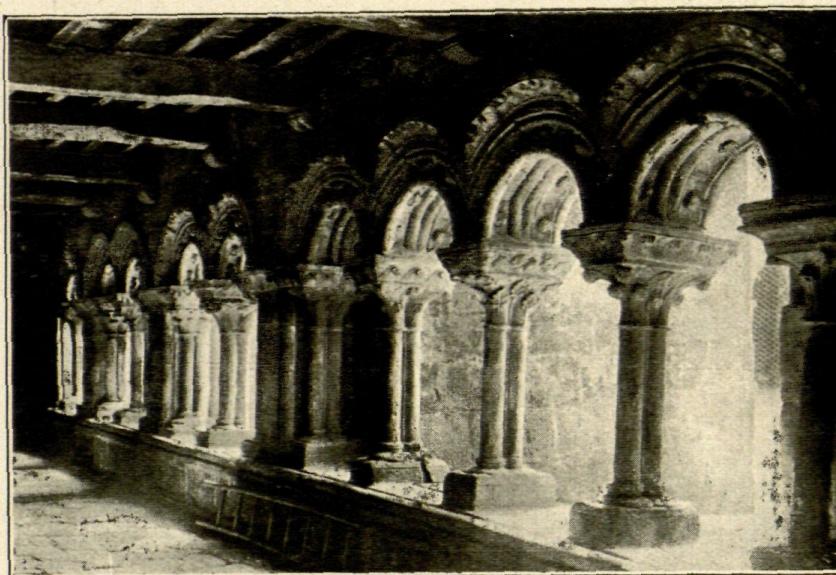


Real Colegiata de Sar. — Un arco del claustro.

(Fots. Casa Lacoste.)

De ella salieron no pocos prelados compostelanos. La sabiduría importada de Italia y Francia no podía hallar mejor lugar para recogerse en los espíritus de tantos varones cristianos.

¡Lástima que decayese pronto este auge consolador, tan útil para la cultura gallega! Por sus claustros desfilaron, al decir de algunos, el Arzobispo D. Pedro Muñiz, el Obispo Martín Arias, Álvaro Pelagio, Pelayo,



Real Colegiata de Sar. — Claustro.

(Fot. Casa Lacoste.)

Pedro Gudestes y tantos que hubiesen podido llegar a altas dignidades de haber querido abandonar el retiro sareño.

A últimos del siglo XIII perdió todo su brillo esta fundación, y lo peor fué que no volvió a recobrarlo.

Su estilo arquitectónico es de transición, románico terciario, del siglo XII. El claustro es de una belleza sin igual; en él, como en el interior del templo, se conservan curiosas cajas sepulcrales que guardan cenizas de priores, obispos, etc., hijos de la casa todos ellos.

Sus figuras yacentes presentan un curioso elemento para el estudio de la indumentaria de la época.

Tal es la Colegiata de Sar, desconocida para muchos, y que merece figurar entre los monumentos españoles de primera línea.

FEDERICO PITA.

La sala de Juntas y Secretaría de la Sociedad Española de Amigos del Arte

LA abundancia de originales y la no escasez de asuntos artísticos que comentar nos han hecho demorar hasta el presente el ocuparnos en estas páginas de la reforma de nuestra propia casa; hora es ya de que demos noticia gráfica a nuestros consocios de la obra realizada en la amplia y destalada habitación que ha venido sirviendo de sala de Juntas y Secretaría a nuestra Sociedad.

El deseo de economizar gastos superfluos y la amplitud, tal vez exagerada, del calificativo fueron demorando por parte de la Junta directiva el acometer la obra ahora terminada, bajo la dirección de nuestro consocio el Sr. Conde de Casal.

Era problema a estudiar la manera de dividir la habitación de modo que pudiera servir para distintos usos. La elevación de su techo permitía hacer en ella dos pisos; pero éstos hubieran resultado demasiado bajos, por lo que se resolvió que la división no ocupara más que la mitad del local, cuidándose al mismo tiempo de que un amplio balcón diera al conjunto la diafanidad necesaria.

El primer punto a decidir era la elección de estilo; y siendo el mudéjar el más característico de nuestra patria, dado que sólo en ella y en Sicilia habitaron artistas mudéjares, fué elegida la decoración característica de éstos; y teniendo en cuenta que nuestra Sociedad no es una agrupación de arqueólogos, sino de amantes del Arte español, no predominó la idea de buscar tan sólo ornamentación y muebles sancionados ya por la sucesión de los siglos. Ello hubiera sido tarea tan costosa como larga de realizar. Por eso se reprodujeron fielmente y en alargado artesonado las originales tracerías del que en el antiguo caserón de los Condes de Fuensalida, en la ciudad de Toledo, presenció la muerte de la egregia consorte del Emperador Carlos V, y cuya techumbre fué trasladada en época no lejana a una moderna residencia madrileña.

La azulejería de su zócalo imita fielmente el abigarrado conjunto de otras del siglo XVI, y una severa estantería, hábilmente ejecutada, según dibujos de nuestro clásico renacimiento, por el conocido ebanista restaura-

dor Sr. Roselló, cubre por completo los muros de la baja estancia, siendo la puerta que sirve de entrada al local auténtica del siglo XVIII, si bien no pasó desapercibida la diferencia de época, para que su parte tallada diera al vestíbulo, y no al interior, en el que sólo se ven los severos cuarterones, de anterior abolengo. Sirven de complemento al salón antiguos frailes, cuyos modernos cueros constituyen, por su perfecta preparación y ejecución, motivo de alabanza para el inteligente y minucioso tapicero don Manuel Borondo, bien conocido entre los más exigentes coleccionistas madrileños.

El farol que pende del techo es antiguo, como lo son también los vidrios del gran ventanal y la mesa, sobre la que no faltan los artísticos detalles del talaverano tintero y de la cartera que usaron pasadas generaciones.

Las obras de arte que por generosas donaciones va poseyendo nuestra Sociedad se han reunido allí y sirven de inestimables elementos decorativos a la estancia. El imponente Cristo tallado en madera por algún artista montañés del siglo XV se destaca sobre rojo damasco del XVI, que no le sirve de dosel por no haberse querido dar mayor severidad al salón que preside. Tan notable imagen fué regalada a la Sociedad de Amigos del Arte hace algunos años por D. Fernando Flores. Debajo del Cristo se admira el retrato del Rey, debido al pincel del notable pintor y estimadísimo consocio nuestro D. José Moreno Carbonero, que lo regaló al propio tiempo que el del Presidente de la Sociedad, D. Eduardo Dato. De sobrio colorido y parecido exacto, son dos obras que harán perdurar entre los nuestros la admiración y la gratitud por el ilustre artista. Completando dos de las firmas de mayor relieve en la pintura española contemporánea, destácase en el muro de la derecha una obra del gran Sorolla, el retrato de nuestra Presidenta y protectora la Infanta D.^a Isabel, en el que se reúnen, con la genialidad propia del maestro, estudios de grises y blancos que constituirían difíciles problemas de técnica para pinceles menos expertos. Lo donó el Marqués de la Vega Inclán.

Tal es el conjunto agradable de nuestra Secretaría; y no hemos de terminar este artículo que a describirla dedicamos sin manifestar el deseo de que sea lugar de atracción para que la juventud estudiosa consulte en él las obras con que la cooperación de nuestros socios vaya llenando la estantería que ha de contener la biblioteca de Arte que ahora comienza a reunirse.

E. DE R.

Sra.	D.ª Josefa Huguet.	Sr.	D. Enrique Nagel Disdier.	
Excmos. Sres.	Conde de Cerragería.	Excm. Sra.	Duquesa de Santa Elena.	
	Conde Viudo de Albiz.	Ilmo. Sr.	D. José Garnelo y Alda.	
	D. Emilio M.ª de Torres y González Arnao.	Excmos. Sres.	D. Juan Bruguera y Bruguera.	
	D. Manuel Zarco del Valle.		D. Raimundo Fernández Villaverde.	
	Marqués del Cayo del Rey.		Marqués de la Scala.	
Excm. Sra.	Duquesa de Santo Mauro.		D. José Moreno Carbonero.	
Excmo. Sr.	Marqués de Bellamar.		Marqués de Jura-Real.	
Sres.	Herraiz y Compañía.		D. Mariano Benlliure.	
	D. Rafael García y Palencia.		D. Jorge Silvela.	
	D. José Luis de Torres y Beleña.		Conde de Cedillo.	
	D. Generoso González y García.		Marqués de Olivares.	
Excm. Sra.	Condesa Viuda de Castilleja de Guzmán.	Sres.	D. Joaquín Ezquerro del Bayo.	
Excmo. Sr.	Marqués de Alhucemas.		D. José Antonio Gomis.	
Excmas. Sras.	Marquesa de Valdeolmos.		Matéu, Hermanos.	
	Marquesa Viuda de la Rambla.		Biblioteca del Real Palacio.	
Sr.	D. Kuno Kocherthal.	Excmas. Sras.	Marquesa de Pidal.	
Excmo. Sr.	Duque de T'Serclaes.		D.ª Antonia Santos Suárez.	
Sr.	D. José Sainz Hernando.		D.ª Catalina Pérez de la Riva.	
Excmo. Sr.	Conde de San Félix.		D.ª Dolores Iturbe de Béistegui.	
Excm. Sra.	Condesa de Torre-Arias.		Condesa del Rincón.	
Excmo. Sr.	Duque de Sotomayor.	Sr.	D. Joaquín Herrero.	
Sres.	D. Manuel Diz Bercedóniz.	Excm. Sra.	D.ª Isabel Palau, viuda de Marfá.	
	D. Luis de Bea.		Sres. Sardá y Mariani.	
	Condes de San Esteban de Cañongo.	Excm. Sra.	Duquesa de Pinohermoso.	
Ilmo. Sr.	D. Luis María Cabello y Lapiedra.		Sres. D. Simón Castel Sáenz.	
Excmo. Sr.	Conde de los Villares.		D. Luis Martínez y Vargas Machuca.	
Excmas. Sras.	D.ª María Gayangos de Serrano.		D. Juan Pérez Gil.	
	Marquesa del Rafal.	Ilmo. Sr.	D. Pelayo Quintero.	
	D.ª Rosa Chávarri de Vázquez.		Sres. D. José María Navas.	
Excmos. Sres.	Conde de Torata.		D. Luciano Villárs.	
	Conde de Pozo Ancho del Rey.		D. Pedro Vindel.	
	Duque de Vistahermosa.		D. Joaquín Cabrejo.	
	D. Enrique María Repullés y Vargas.	Excmo. Sr.	D. Francisco Travesedo y Fernández Casariego.	
	D. Ángel Avilés y Merino.	Excm. Sra.	Duquesa de Medinaceli.	
	Conde de San Luis.		Sres. D. Antonio Prast.	
	D. Gustavo Morales.		D. Alberto Salcedo.	
	Marqués de Viana.	Excmos. Sres.	D. Miguel Blay.	
Sres.	D. Antonio Méndez Casal.		Duque de Parcent.	
	D. Bernardo Rodríguez.	Excm. Sra.	Marquesa de Villavieja.	
Excmos. Sres.	Marqués de Amposta.	Excmos. Sres.	Conde de Clavijo.	
	Conde de Zubiria.		Marqués de Laurencín.	
	Conde de la Mortera.		D. Mauricio López-Roberts.	
	Marqués de Mascarell.	Sres.	D. Gabriel Molina.	
	D. Francisco Belda.		Marqués de Cabiedes.	
	Marqués de Alella.		Marqués de Birón.	
	Conde de Churruca.		Dr. Bandelac de Pariente.	
	Marqués de la Almunia.		D. Ramón Flórez.	
	Conde de Atarés.		D. Miguel de Mérida.	
	Conde de Villagonzalo.		D. Dionisio Fernández Sampelayo.	
	Conde de Urquijo.		Conde del Real Arecio.	
	D. Carlos Prast.		Marqués de San Francisco.	
	Conde de Erices.	Excmo. Sr.	D. Gonzalo Bilbao.	
	Marqués de Muñiz.		Sres. D. Manuel Bolín.	
	Marqués de Figueroa.		D. Domingo Guerrero.	
	D. Arturo Amblard.		Biblioteca del Senado.	
	D. Antonio Cánovas del Castillo.	Excmo. Sr.	D. José Luque y Leal.	
	Duque de Luna.		Sr. D. Juan Cisneros.	
	D. Isidoro de Urzaiz y Salazar.		Sres. D. Luis Hurtado de Amézaga.	
	D. Juan de la Cierva y Peñafiel.		D. Antonio Pablo de Béjar.	
Sr.	D. Luis García Guijarro.		Sra. D.ª María Calbé de Béjar.	
Excm. Sra.	Marquesa de Villahermosa.		Sr. D. Vicente Castañeda y Alcover.	
Excmos. Sres.	Marqués de Villaurrutia.	Excmo. Sr.	Marqués de Arriuße de Ibarra.	
	Marqués de San Juan de Piedras Albas.	Ilmo. Sr.	D. Manuel de Cossío y Gómez Acebo.	
	Marqués de Someruelos.		Sres. D. Pablo Rafael Ramos.	
Excm. Sra.	Marquesa de Silvela.		D. Pedro Vindel Angulo.	
Excmo. Sr.	Marqués de Valdeiglesias.		D. Pedro del Castillo Olivares.	
Sres.	D. Herberto Weissburger.		D. Francisco Cadenas.	
	D. José M. Valdenebro.		D. Francisco Martínez y Martínez.	
	D. José Sert.		Excmo. Sr.	Conde de Peña-Ramiro.
	D. E. Pérez de la Riva.		Sr.	D. Enrique des Allimes.
	D. Fernando Loring.	Excmos. Sres.	Marqués de Lambertze Gerbeviller.	
	D. José M. Florit.		Marqués de Monteflorido.	
	D. Manuel Benedito.		Conde de Sert.	
Excm. Sra.	D.ª Elena Sarrasín, viuda de Arcos.	Sr.	D. Melchor García Moreno.	
Excmo. Sr.	D. José Sánchez-Guerra Martínez.	Excmos. Sres.	Obispo de Madrid.	
Sra.	Condesa de Cartayna.		Barón de Güell.	
Excmo. Sr.	Marqués de Torralba.		Barón de Champourcin.	
	Sr. D. Félix Rodríguez Rojas.		Sr. D. Eusebio López D. de Quijano.	
Excm. Sra.	Marquesa Viuda de Casa-Torre.	Excmo. Sr.	Marqués de Villamejor.	
Sres.	D. Carlos Corbí y Orellana.		Sr. D. Luis Pérez Bueno.	
	D. Salvador Álvarez Net.			

- Sres. D. Juan Martínez de la Vega y Zegrí.
D. Jacobo Laan.
D. José Gálvez Ginachero.
Excmo. Sr. Marqués de Casa-Torres.
Sr. D. G. van Dulken.
Excmo. Sr. Duque de Veragua.
Sr. D. Eduardo Careaga.
Sra. D.^a Luisa Mayo de Amezua.
Sr. D. Antonio de Gendarillas Estrada.
Excma. Sra. D.^a Amelia Romea de Laiglesia.
Sra. D.^a Rosario González de Laiglesia.
Sres. D. Eduardo de Laiglesia.
D. Francisco García Belenguer.
D. José Alvarez Net.
D. Aureliano de Beruete y Moret.
Excmo. Sr. Marqués de Montesa.
Sres. D. Fernando Alvarez Sotomayor.
D. Aniceto Marinas.
D. Luis de la Peña y Braña.
Excmo. Sr. Marqués de Victoria de las Tunas.
Sr. D. Lorenzo Ortiz-Cañavate.
Excmos. Sres. Conde de Artaza.
Barón Juan de Gagern.
D. Luis Silvela.
Marqués de la Calzada de la Roca.
Conde de Polentinos.
Sr. D. José María de Cortejarena.
Sra. D.^a Emilia Arana.
Excmos. Sres. D. Tomás Allende.
Marqués de Hoyos.
Excma. Sra. Condesa de Vía-Manuel.
Sres. D. Antonio Ortiz Echagüe.
D. Rogelio Gordón.
D. Ramón Diez de Rivera.
D. Felipe Abarzuza.
D. Rafael Brau Martínez.
D. Evaristo Sainz Sagastet.
Excmos. Sres. Marqués de Ariaño.
Marqués de Cenia.
Sr. D. Federico de Madrazo.
Excmos. Sres. Barón de Wedel.
Conde de la Granja.
Mr. Robert de Guiroye.
Excmos. Sres. Duque de Plasencia.
D. Senén Canido.
Sres. D. Francisco Faría Guitián.
D. Miguel Lasso de la Vega.
Excmo. Sr. Conde de Maceda.
Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
Sr. D. Angel Picardo y Blázquez.
Real Círculo Artístico de Barcelona.
Sres. D. José Cuesta Martínez.
D. Gabriel Palencia.
D. Eduardo Ortiz de la Torre.
D. Ricardo Meléndez.
Excmo. Sr. Marqués de Villapesadilla.
Sr. D. José Cruz.
Excma. Sra. D.^a Elisa Rodríguez de Ranero.
Sra. D.^a Elisa Ranero de Peláez.
Sr. D. Manuel López de Ayala y del Hierro.
Sra. D.^a Fernanda Morenes de López de Ayala.
Museo del Greco.
Sres. D. Antonio Fernández de Castro.
D. Juan Coll.
D. José Rosales.
D. José Sánchez Garrigós.
D. Clemente Miralles de Imperial.
D. Alfonso Ortiz de la Torre.
Sra. D.^a Inés Luna Terrero.
Excmo. Sr. Vizconde de Béllver.
Sres. D. Nicolás de Alós.
D. Gregorio Marañón.
D. Domingo Villar Grangel.
D. Fernando Bascaran.
Excmo. Sr. Marqués de Castel-Bravo.
Sra. D.^a Carmen Luque de Gobart.
Sres. D. Luis E. Laredo Ledesma.
D. Luis Pérez del Pulgar.
D. Justo Ruiz Luna.
D. José del Portillo y Valcárcel.
D. Salvador Aspiazu e Imbert.
D. Ignacio Soler y Damiáns.
- Sres. D. Hugo Scherer.
D. Julián Zuazo y Palacios.
D. Juan Jiménez de Aguilar.
D. Angel Pulido Martín.
D. José de Baeza.
D. Diego Benjumea.
D. Miguel Gómez Acebo.
D. José Peñuelas.
Excmo. Sr. Conde de Esteban Collantes.
Excma. Sra. Marquesa de Urquijo.
Excmos. Sres. Marqués de Urquijo.
Vizconde de Eza.
Sres. D. Aníbal González Alvarez-Osorio.
D. José Pinelo Llull.
Barón de Yecla.
D. Toribio Cáceres de la Torre.
D. José Luis Londaiz.
D. Alberto de Aznar.
D. Pedro Sanginés.
D. Florestán Aguilar.
D. Ruy M. d'Alburquerque.
D. Bernardo Quijano Basterrechea.
D. José María Monserrat.
D. Alfonso Macaya.
Excma. Sra. Marquesa de Garcillán.
Sres. D. José María Chacón y Calvo.
D. Daniel Zuloaga.
D. Antonio G. Béjar.
D. Fernando Trenor Palavicino.
Barón de Alacuas.
D. Emilio Solaz.
D. Eduardo Lucas Moreno.
Dr. Decref.
Excmo. Sr. D. Pedro Poggio.
Sras. D.^a Julia Helena A. de Martínez de Hoz.
Marquesa V. de Aulencia.
D.^a Carmen Suárez de Ortiz.
Sres. D. Juan López Suárez.
D. Germán Bemberg.
Excmo. Sr. Conde de Pries.
Sra. D.^a Carmen Fernández de Navarrete.
Sres. D. Lorenzo Pérez Temprado.
D. Baltasar Cuartero.
D. Francisco Beltrán y de Torres.
Ayuntamiento de Ávila.
Excmo. Sr. D. Elías Tormo.
Sra. D.^a Asunción Cortés.
Sres. D. Joaquín de Ciria y Vinent.
D. Juan Allendesalazar.
Sra. D.^a Eulalia de Urcola.
Excmo. Sr. Conde de Revilla.
Sres. D. Salvador Ortiz y Cabana.
D. Anselmo Villacíeros Benito.
Excma. Sra. Marquesa de Belvís de las Navas.
Sres. D. Antonio Díaz Uranga.
D. Gabriel Ochoa Blanco.
Excma. Sra. Baronesa de la Linde.
Sres. Conde del Venadito.
D. Adolfo Vallespinosa.
D. José Díez de Rivera.
D. Eduardo Rivadulla.
Marqués de la Vega de Anzo.
D. Manuel Prast.
Excmos. Sres. Conde de Sallent.
D. Félix Schlayer.
D. Santiago Buxó Prat.
Sra. D.^a Isabel Bernabéu de Zuazo.
Sres. D. Agustín G. de Amezua.
Conde de Villamonte.
D. Platón Páramo.
D. José María García de los Ríos.
D. Enrique Pacheco y de Leyva.
D. Ildefonso Martí.
Sra. D.^a Pilar Huguet.
Sres. D. Federico Echevarría.
D. José Guillén Sol.
D. Juan Juste.
D. Ricardo Power.
D. Lorenzo Albarrán.
D. José del Portillo y del Portillo.
García Rico y Compañía.
Gran Peña.