

ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE



SUMARIO

Páginas.

AMÓS SALVADOR. — Sobre la manera de exponer los cuadros	53
PEDRO M. DE ARTIÑANO. — Los encajes en España durante el reinado de los Borbones	61
JUAN COMBA. — La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado	87
MANUEL DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO. — La «casona» montañesa	104
MISCELÁNEA	115
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	116

AÑO XI. — TOMO VI. — NÚMERO 2

1922. — SEGUNDO TRIMESTRE

GRÁFICAS REUNIDAS, s. a
MADRID

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR

S. A. R. LA INFANTA D.^a ISABEL

PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO

Socios honorarios: EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ. — EXCMO. SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

SOCIOS PROTECTORES

Excmo. Ayuntamiento de Madrid.
Excma. 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. Francisco de Laiglesia y Auset.
Duque de Medinaceli.
Duque de Arcos.
Duque de Mandas.
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 Bailén.
Marquesa de Comillas.
Sr. Marqués de Valverde de la Sierra.
Excma. Sra. Duquesa de Arión.
Excmos. Sres. Conde de Romanones.
Marqués de Ivanrey.
Sr. D. Lionel Harris.
Excmos. Sres. Marqués de Genal.
Duque de Tovar.
D. Juan C. Cebrián.
Sres. D. Ignacio Baüer Landauer.
D. Ramón Rodríguez.

SOCIOS SUBSCRIPTORES

Excma. Sra. Marquesa de Argüeso.
Excmos. Sres. Conde de la Cimera.
Conde de Casal.
D. Félix Boix y Merino.
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.

Sres. R. Rodríguez, Hermanos.
D. José Bertrán y Musitu.
D. Juan Ferrer Güell.
D. Pedro M. de Artiñano.
D. José Arnaldo Weissberger.
D. Eusebio Güell.
D. Miguel de Asúa.
D. Álvaro de Retana y Gamboa.
D. Saturnino Calleja.
Sra. D.^a Josefa Huguet.
Excmos. Sres. Conde de Cerragería.
Conde Viudo de Albiz.
D. Emilio M.^a de Torres y González Arnao.
D. Manuel Zarco del Valle.
Marqués del Cayo del Rey.
Excma. Sra. Duquesa de Santo Mauro.
Excmo. Sr. Marqués de Bellamar.
Sres. Herraiz y Compañía.
D. José Luis de Torres y Beleña.
D. Generoso González y García.
Excma. Sra. Condesa Viuda de Castilleja de Guzmán.
Excmo. Sr. Marqués de Alhucemas.
Excmas. Sras. Marquesa de Valdeolmos.
Marquesa Viuda de la Rambla.
Sr. D. Kuno Kocherthaler.
Excmo. Sr. Duque de T'Serclaes.
Sr. D. José Sainz Hernando.
Excma. Sra. Condesa de Torre-Arias.
Excmo. Sr. Duque de Sotomayor.
Sres. D. Manuel Diz Bercedóniz.
D. Luis de Bea.
Excmos. Sres. Condes de San Esteban de Cañongo.
Ilmo. Sr. D. Luis María Cabello y Lapiedra.
Excmo. Sr. Conde de los Villares.
Excmas. Sras. D.^a María Gayangos de Serrano.
Marquesa del Rafal.
D.^a Rosa Chávarri de Vázquez.
Excmos. Sres. Conde de Torata.
Conde de Pozo Ancho del Rey.
Duque de Vistahermosa.
D. Enrique María Repullés y Vargas.
D. Ángel Avilés y Merino.
Conde de San Luis.
D. Gustavo Morales.
Marqués de Viana.
Sres. D. Antonio Méndez Casal.
D. Bernardo Rodríguez.
Excmos. Sres. Marqués de Amposta.
Conde de Zubiria.
Conde de la Mortera.

MADRID, 2.º TRIMESTRE DE 1922

Año XI.—Tomo VI.—Núm. 2

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

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

Sobre la manera de exponer los cuadros ⁽¹⁾

ENTRE los temas relacionados con las Bellas Artes que a diario se discuten, ha fijado poderosamente la atención, en los últimos tiempos, el de la manera cómo deben ser colocados los cuadros en los Museos y Exposiciones de todas clases.

Arrastrados, tanto los artistas como los aficionados, por prejuicios inconcebibles, pretende cada uno, por distintos caminos, resolver de un modo absoluto, definitivo y general, un problema que, en tal concepto, es irresoluble, y que sólo puede tener soluciones parciales, limitadas, reducidas a casos particulares y siempre sometidas a la crítica apasionada, acerba y personal de quienes obedecen, no sólo a los prejuicios mencionados, sino a gustos especiales sobre los que ya se sabe que nada se ha escrito. Y como no es poca cosa el resolver ese problema para los casos en que pueda tener solución más o menos acertada, y el demostrar, asimismo, que de una manera general es irresoluble, a demostrarlo van dirigidos estos pocos renglones que le dedico.

Ese concepto está ligado a otros de más categoría artística, con los cuales parece que no tiene relación ninguna, y ya se verá como la tiene y muy estrecha.

Tal sucede, por ejemplo, con la distinción que es indispensable hacer

(1) Este artículo puede considerarse como ampliación del publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* el día 30 de junio de 1918, titulado: «Sobre las construcciones destinadas a Exposición de Pinturas.»

y que, no obstante, se confunde con lo que debe entenderse por *copiar del natural* o *cópiar el natural*. Sin pasar adelante, se comprende desde luego que, para saber cómo deben ser expuestos los cuadros, lo primero que hace falta saber es cómo se pintan, que es tanto como decir cómo son cuadros.

Muchas veces he oído decir a algunos de nuestros más renombrados artistas, que no cito porque no voy a enaltecerlos por lo dicho, que es necesario abominar de los estudios, donde todo está preparado con fines determinados y nada es natural; que debe pintarse siempre en el campo, al aire libre y a plena luz, inspirándose en el natural y copiando *del natural* o *el natural*, pensando que se dice lo mismo con lo uno que con lo otro, etc., etc. Algunos de ellos me han dicho que estaban tan convencidos de la bondad de lo que precede que bien podían decir que vivían en el campo, y que en él, durante el verano especialmente, pintaban ocho o diez horas al día. ¡Mentira parece que los hombres se engañen a sí mismos de modo tan considerable!

Si por *copiar del natural* ha de entenderse que se trata de tomar notas, hacer apuntes, bosquejar, estudiando la Naturaleza, inspirándose en ella y compenetrándose con ella, para que después el genio, o por lo menos el talento, componga, reuniendo esos bosquejos, apuntes o notas para dar idea del natural, por el intermedio de los contrastes, de los recursos de ingenio y fantaseando, como condición indispensable para ser artista, yo no tendría que oponer ni una tilde, yo no tendría mas que aplaudir y reforzar los razonamientos que se hicieran en favor de cosa tan sensata y tan fundamental para crear verdaderos artistas.

Pero si el contacto con la Naturaleza se busca, no para fantasear con ella, no para inspirarse en ella y producir obras artísticas fundadas en ella, sino para copiarla, digo resueltamente que el que simplemente copia, podrá ser un artesano, un artífice, pero no un artista; digo, además, que la copia exacta es imposible, y digo, finalmente, que la Naturaleza se interpreta, pero *no se copia*.

Yo no puedo hacer ahora mas que resumir lacónicamente lo que mucho más por extenso he dicho en muy diversas ocasiones con muy variados propósitos.

He dicho que no basta tener delante un modelo que se vea con los ojos, es preciso saberlo mirar con los del entendimiento, es preciso, en suma, saber ver y mirar a la vez el modelo. He dicho que el que no sabe tener en la imaginación un modelo y reproducirlo con el pincel y además combinarlo, modificarlo, pulirlo y perfeccionarlo por la influencia del que se tu-

viese a la vista, no ha nacido para artista. He dicho que al que sólo copia lo que ve con los ojos le está vedado el reproducir todas las escenas de movimiento, y singularmente los movimientos pasionales, que tienen sus momentos característicos en los más culminantes y, por lo tanto, los más efímeros y fugaces, no siendo poderoso el pincel para correr tanto como corren esos momentos; hay que retenerlos con la imaginación y copiar de ella lo que haga falta, durante el tiempo que sólo ella pueda mantener la visión y prolongarla indefinidamente acaso. He dicho que donde no hay fantasía no puede haber simbolismo ni, por lo tanto, obra artística de ningún género. He dicho que el mero copista sería cosa de baja estofa en el campo de las Bellas Artes, si fuera dable cosa tan imposible como el copiar exactamente los modelos. He dicho que, en realidad, el dibujo es una ficción, un convencionalismo, porque no viéndose claramente mas que los perfiles horizontales y no los verticales y de superficies redondeadas, en los que cada ojo ve su perfil, no hay dibujo. He dicho que siendo infinitos los matices del color, sería preciso que el pincel diera infinitas pinceladas, así como el lápiz necesitaría dibujar infinitos detalles, y que, en consecuencia, sólo cabe tomar lo característico, lo esencial, lo que basta para dar al espectador la impresión que le proporcionan los modelos. He dicho que cuanto se dibuja o pinta tiene más o menos de la caricatura, la cual es el *summum* del arte, porque si el dar idea del espíritu que se encierra en el modelo es cosa difícilísima, aun cuando la figura que lo cobije sea tan aproximada a la verdadera como la ejecución material de la obra consienta, la dificultad sube de punto y se sublima cuando se hace resaltar dicho espíritu, apresándolo en una forma, a sabiendas y de intento, reformada hasta deformarlo con indudable exageración. He dicho que no ha de entenderse que caricaturizar es ridiculizar, ofender, agredir, en unos u otros términos y con más o menos intensidad y ensañamiento, sino deformar el modelo, siquiera sea del modo tan insignificante que resulta cuando la intención del artista no es producir deformaciones sino llegar a la exactitud más indudable, si a ello pudiera llegarse. Y como no se puede negar que sólo puede intentar el artista el sorprender en el modelo lo característico y reproducirlo por procedimientos artísticos que den idea de exactitud y de copia, mientras que, por otra parte, se rechaza la afirmación de que haya siempre obra caricaturesca, se sale del paso buscando otros nombres, como el de estilización, por ejemplo, que dice lo mismo de una manera más agradable.

Basta con estas indicaciones sucintas para demostrar que la Naturaleza

se interpreta según apreciaciones del genio, o por lo menos del talento, y que, por procedimientos artísticos que sólo producen los verdaderos artistas, se representa, dando la sensación de que con exactitud se reproduce; pero, en definitiva, *no se copia*, porque ese es un problema irresoluble. Y si todavía hiciera falta añadir a la doctrina irrefutable que dejó expuesta algo más burdo, pero más apto para convencer, porque es más práctico, diría que para copiar un paisaje sería forzoso, aun en el caso de ser posible la copia exacta, que ya hemos visto que no lo es, que el modelo estuviera quieto, sin movimiento durante el tiempo que durara la copia, y la tierra se mueve constantemente y en cada momento es un modelo distinto. ¿Cómo podría copiar el amigo mío que me aseguraba que lo hacía ocho o diez horas al aire libre, si por la mañana la luz viene de Oriente y arroja las sombras hacia el Occidente, mientras que por la tarde la luz es del Poniente y arroja las sombras hacia el Levante? ¡Siendo, no ya modelos distintos sino contrarios, tendría que emplear la tarde en deshacer y borrar lo hecho por la mañana y al día siguiente destruir lo hecho por la tarde anterior! Sólo la fotografía instantánea puede tomar el natural en un momento preciso, y es de notar que aquellos que más defienden la sinceridad y exactitud de las copias, rechazando toda fantasía, son precisamente los que rechazan el arte fotográfico porque es material y tiene escasísima participación, según ellos, el ingenio en la fotografía. No es exacto; la fotografía tiene aspectos artísticos indiscutibles, pero de ningún modo pueden rechazarla los artistas cuando les proporciona un momento del natural exactísimo, que les puede servir de cañamazo donde borden el cuadro, acomodando en él las notas, apuntes, bosquejos o impresiones que hayan tomado del natural y con las que se proponen pintar el paisaje o el cuadro en general.

Lejos de ser ahora tan frecuente como antes el abominar de los estudios, quiero decir de los locales destinados a la ejecución de las obras pictóricas, se buscan con esmero, por muchas razones. Son las más principales las siguientes:

1.^a No siempre se pintan paisajes, y aún éstos cabe verlos desde locales más cómodos y mejor acondicionados para soportar las influencias atmosféricas; pero para escenas de argumentos humanos no hay para qué exponerlos a la intemperie.

2.^a Así como en esas escenas las hay que por inmorales, pornográficas o sucias las rechaza el arte, aun en los paisajes, los hay atrayentes y bellos, mientras que otros son repulsivos y feos; no todo es bello en la Naturaleza, y el artista ha de buscar siempre lo bello; el sol, cayendo sobre

ARTE ESPAÑOL

los objetos, algunas veces produce efectos muy agradables; pero otras los produce desagradabilísimos, y eso no debe llevarse a los cuadros. Finalmente, no sólo el estudio proporciona luces más tranquilas, difuminadas, difusas muy agradables, sino que son más duraderas, sin cambios sensibles, en períodos de tiempo de relativa mucha duración, cosa de muy tener en cuenta. Ahora veremos cómo en el estudio tanto como al aire libre varían los colores con la intensidad de la luz; pero varían mucho menos con estas luces difusas que en las directamente producidas por el sol.

Unas cuantas palabras ahora relativas al modo puramente material de pintar, y vendrán después otras, que serán las últimas, relacionadas con el modo de colocar esas pinturas para que sean vistas lo mejor que se pueda.

Antes es preciso, sin embargo, hacer algunas afirmaciones doctrinales, que se olvidan con una facilidad inconcebible.

El color depende de la naturaleza e intensidad de la luz y de la contesura de los objetos que la reciben. En la obscuridad no hay colores, porque no hay luz; aparecen con ésta, y llegan a la mayor intensidad cuanto están expuestos al sol del Mediodía en días muy claros.

Además, dos retinas distintas ven de distinta manera los colores, aun estando perfectamente sanas, y con mucha más razón si están enfermas, o unas enfermas y otras sanas. Y, por último, una misma retina ve de distinta manera los colores, no ya en los casos diversos de sanidad o de enfermedades, sino, estando buena, por la intensidad de luz que reciba y de la que se encuentre impresionada con anterioridad a la visión. La retina en la obscuridad no ve nada, y cuando recibe mucha luz de repente, se deslumbra y necesita acomodarse paulatinamente a ella para ver.

Asimismo, si se mira algún rato al sol, tampoco se ve nada cuando se mira a los objetos, hasta que esa impresión desaparece y se acomoda al nuevo estado. Entre estos dos extremos los términos medios no se muestran tan exagerados; pero siempre se ven más o menos modificados los colores, según se halle anteriormente impresionada dicha retina por los objetos circundantes, entre los que merece citarse especialmente el *resol*. En suma, si la impresión de lo circundante es oscura se oscurecerá lo que se vea, mientras que se aclarará si los tonos son claros.

No sería perjudicial, ciertamente, el profundizar algo más en algunos conceptos fundamentales de física; pero, para lo que ahora persigo, basta con esto.

¿Cómo se pinta al aire libre? ¿Con el cuadro al sol y la paleta en sombra? ¡Pues rechácese el pensar que puede reproducirse fielmente el

color que se quiere representar! ¡Porque, variando con la intensidad de la luz, es distinto el que se toma de la paleta que el que se usó en el cuadro! Y del mismo modo, si la paleta está al sol y el cuadro a la sombra, se llegará al mismo resultado, aunque al revés. Para pintar al sol, hay que tomar el color al sol, o colocar cuadro y paleta a la sombra.

En el primer caso, cuadro y paleta al sol, y partiendo del axioma de que, para que los cuadros se vean bien, ha de procurarse el colocarlos en condiciones análogas a las en que fueron pintados, ¿dónde se han visto Museos ni Exposiciones con los salones dispuestos para que los cuadros se vean al aire libre, y menos a pleno sol? ¡Habría que perder toda esperanza de que tales cuadros pudieran ser bien expuestos!

Aun cuando sólo pensáramos en los cuadros pintados a la sombra y aunque todavía supusiéramos que la luz difusa de los estudios es sensiblemente igual en todos ellos, cuando, en realidad, cada uno tiene la suya, con sólo pensar en las variaciones que producen en los colores las estaciones, los días nublados o claros y las horas diversas de cada día, ¿quién sería capaz de proponerse el proporcionar a cada cuadro una exposición adecuada a las circunstancias en que fué pintado, siendo millares los que se reúnen en cada Museo? Agréguese a esto, como si esto fuera poco, el que, según muchos afirman, los cuadros colocados en una sala se perjudican unos a otros, por lo que es preciso, o dar a cada uno una colocación aislada, o, por lo menos, reducir a cuatro o seis el número de los que en cada sala se coloquen, y será necesario preguntar ¿dónde habría solares ni dinero para construir los edificios que proporcionarían esas holguras y que se medirían por kilómetros de extensión y millares de millones de pesetas de coste! Eso aparte de que si la extensión de paredes es considerable, en relación a la ocupada por los cuadros, la retina se impresionará, o del color claro o del obscuro, y a través de ese velo vería los colores; porque eso de dar a las paredes tonos neutros se dice con una facilidad asombrosa, pero no se consigue con igual facilidad.

En contradicción con los que dicen que los cuadros se dañan unos a otros, hay quienes sostienen, y yo me cuento entre ellos, que el color gris o neutro más conveniente, para rodear los cuadros, es el que éstos mismos producen cuando llenan por completo los lienzos de pared, lo cual aconseja el cubrirlos por completo con pinturas.

Pero imaginemos que ya se han conseguido las mejores luces y la mejor colocación de varios cuadros en ciertos salones. ¿Y que? ¿Qué se ha conseguido con ello? Resolver el problema para algunos momentos del día

ARTE ESPAÑOL

en días determinados; pero, en cambiando esas circunstancias, y variando la luz, ya la exposición será mala.

Así se explica lo que hemos experimentado cuantos hemos frecuentado mucho los Museos y hemos tenido en ellos predilección por obras que jamás dejábamos de visitar, a saber: que llegaba un día en que esas obras nos parecían mejor que nunca, excepcionalmente buenas, y ya no las volvamos a ver jamás así, por la sencilla razón de haberlo tocado casualmente, condiciones de luz que acaso no se vuelvan a reproducir.

¿Dónde está el tornillo diferencial que, atornillándose automáticamente, varíe las condiciones de luz apropiándolas a las circunstancias de cada momento?

Con lo que he dicho basta para demostrar que el problema de dar colocación perfecta a las pinturas es irresoluble; pero ahora digo que este no es modo de discutir estos asuntos. Los he exagerado, para corresponder a la exageración de los que sostienen que puede resolverse bien y de un modo indiscutible; pero cuando se saca de quicio lo que se defiende con la razón, se pierde la razón y se deja de ser razonable.

Por lo mismo que la imperfección de todo lo humano se opone a la resolución de problemas de un modo general y absoluto, se conforma con las soluciones parciales y limitadas, que son, no solamente las que se atemperan a las verdaderas realidades, sino que son las únicas soluciones, porque son las únicas posibles.

En tal concepto, lo que debe hacerse para resolver el problema de dar colocación a los cuadros es lo que ya he dicho en otra ocasión al tratar de los *Edificios destinados a la Exposición de Pinturas* y que ahora resumiré:

Puesto que los cuadros llevan en sí el color, la luz, las sombras, la perspectiva y todo, en suma, ha de procurárseles una iluminación que consienta el que sean vistos en condiciones razonables.

No podrían serlo de ningún modo si no se hicieran desaparecer los reflejos del barniz, para lo que se recomiendan las luces altas, pero no cenitales, que tienen inconvenientes muy graves que entonces discuti.

Tampoco pueden verse con luces muy débiles o nulas ni con luminosidades intensísimas: deben buscarse intensidades medias, aunque es natural que se destinen las salas muy iluminadas para los cuadros pintados con luces muy brillantes, y las de poca luz para los que lo han sido bajo la impresión de tonos muy debilitados.

Asimismo deben destinarse los muros que dan frente a la mayor dimensión de los salones, o sea los más cortos, para los cuadros que tienen

puntos de vista de perspectivas lejanas, y para los que los tengan cercanos las otras paredes más largas.

Y, finalmente, deben colocarse en los sitios más bajos y mejor expuestos los cuadros de mayor categoría artística, de reputación más extendida y más universalmente admirados, dejando los otros puestos para los de menos valor y los peores para los de calidad inferior; pero llenándose con ellos todas las paredes, ya porque proporcionan los mejores tonos neutros y que menos mala influencia pueden tener para la visión de las obras pictóricas, sobre todo si se miran después del tiempo preciso para que la retina se libre de otras influencias exteriores, sino porque, si los locales son pequeños, con relación al número de obras de que se dispone es mejor verlas mal que no verlas, y siempre se conservarán mejor colgadas de la pared que hacinadas o arrolladas en los sótanos.

No se crea que atendiendo a estos consejos se llenan pocas indicaciones; antes al contrario, entiendo que se hará así lo que desde que el mundo rueda se viene haciendo en todos los Museos del mundo, sin dar motivo para quejas descomunales, y se seguirá haciendo por todos los siglos de los siglos como lo más razonable y únicamente posible, aunque no habrá ni que soñar en que merezca aplausos unánimes. Cada uno estimará lo que se haga según sus gustos, su cultura y sus prejuicios; pero los encargados de Exposiciones o Museos deberán estar tranquilos ante censuras inevitables, que no les harán mucho daño porque otros aplaudirán.

Yo no he conocido jamás instalaciones nuevas, con el propósito de hacer algo nuevo que mejore lo antiguo, que no hayan sido tan hiperbólicamente censuradas como aplaudidas.

Bien puede servir de modelo la que se hizo, *especialísima*, para el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, de la cual no se dijo: «Esto no es posible extenderlo a todos los cuadros, porque no cabe imaginar que se pueda destinar a cada uno una sala especial, pero esto sería lo mejor y la suprema aspiración que pudiera imaginarse», sino que, prescindiendo de este razonamiento, que tendría una fuerza innegable, unos han creído que era un acierto consumado y otros un desatino insuperable.

No hay, pues, que buscar soluciones para problemas irresolubles por buscar aplausos unánimes inconcebibles, cuando las verdaderas son las únicas posibles, fundadas en exigencias de la realidad, que sólo pueden desatender los vesánicos.

AMÓS SALVADOR.

II

Los encajes en España durante el reinado de los Borbones

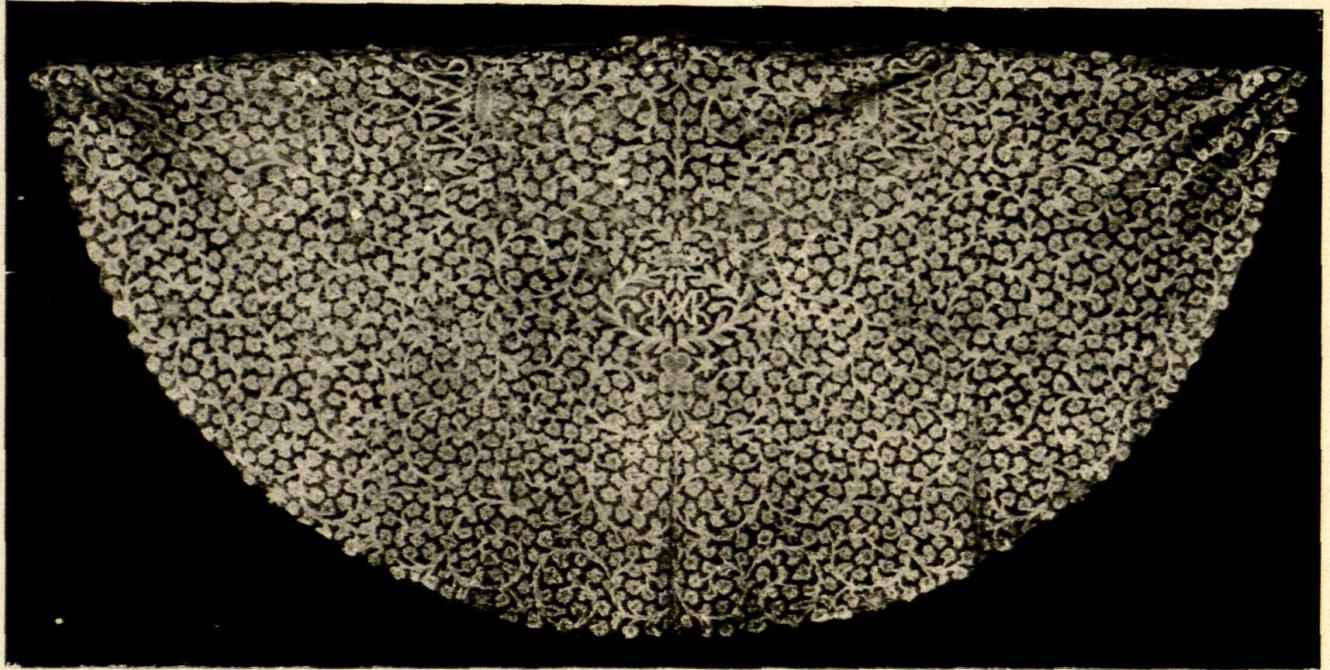
LA historia de los encajes en España, durante los siglos XVIII y XIX, se integra por la confluencia de dos fuentes; su propia tradición y la industria francesa que a su vez está ligada por una parte a los orígenes italianos y las modas y técnicas españolas que se desarrollan durante todo el siglo que les precede. No queda el menor género de duda de que los gustos que se importan con Felipe V son los que predominan en Versalles durante aquella época, y aquí se repite una vez más en nuestra historia, con bien pocos atenuantes, el hecho de que nuestros políticos, como nuestros elegantes, copien con el mayor entusiasmo sus propias obras, desconocidas o despreciadas en España, y que al ser encontradas en el extranjero, ignorando su origen, se toman por maravillas que se proponen como límite de perfección (1).

En efecto, durante los primeros años del siglo XVII un hugonote, llamado Simón Chatelain, empezó a trabajar en Francia el punto de España (2), Colbert le protegió decididamente, y en 1675 murió viejísimo, inmensamente rico, asistiendo a sus funerales más de ochenta personas de su familia, principalmente hijos y nietos, encargados de divulgar por toda Francia nuestra técnica y nuestro arte. Quizá no fué Chatelain ni el primero ni el único que introdujo en Francia los gustos españoles, porque consta que la corte de los Valois, a partir de los años de Catalina de Médicis, fué notable por el lujo exagerado de sus encajes de oro, de plata y de hilo, siendo así que los primeros, los metálicos, fueron mucho más españoles que italianos, y, como queda dicho, éstas dos naciones, España e Italia, las fuentes en donde nacen los encajes franceses; y tal importancia llegaron a tener desde sus orígenes en nuestro vecino país los encajes metálicos que

(1) Durante esta misma época recibió orden el célebre constructor naval Castañeta de trasladarse a los Países Bajos para copiar la traza de unos famosos navíos holandeses, que resultaron haber sido construídos por el mismo Castañeta y apresados por aquéllos en la travesía de las Indias (*La Arquitectura Naval en España*, por GERVASIO DE ARTIÑANO).

(2) MME. BURY PALLISER: *Histoire de la Dentelle*; pág. 93.

en 1582 ya se dictaban decretos condenando las falsificaciones en las que se sustituía el oro por el cobre dorado, apareciendo, por otra parte, en los inventarios, con marcada frecuencia, unas veces indicando escuetamente la materia, como en el de la duquesa de Beaufort, la bella Gabriela, y otras,



Tipo de encaje de finales del siglo XVII, recordando las composiciones de punto de rosa. Convento de la Diócesis de León.

(Fot. N.)

llamándole concretamente punto de España, como en el del mariscal Marillac, decapitado en 1632.

Todos estos antecedentes es necesario tenerlos en cuenta para conocer cómo nuestros encajes integraron positivamente las manufacturas francesas, cuando la industria se consolida de un modo definitivo durante los años de Colbert en el castillo de Louray, cerca de la villa de Alençon, trabajándose los encajes venecianos importados por Mme. Gilbert, aliada del ministro, y los encajes españoles como concretamente declara el *Mercurio* del mes de julio de 1673 cuando dice: «... el de dentelles d'Espagne avec des brides claires sans picots.» Es cierto que las dificultades, de todos conocidas, que obligaron a Mme. Gilbert a subdividir el trabajo, haciendo un ejemplar por el acoplamiento de fragmentos de técnica distinta, hechos por obreras especializadas en una única labor, modifica notablemente los conjuntos y hasta crea el llamado punto de Francia del siglo XVII; sin que esto quiera decir ni que estos encajes dejen en tal momento de tener elementos

ARTE ESPAÑOL

fundamentales nuestros, ni que por ello se abandonasen de un modo radical los modelos genuinamente españoles, pues como queda dicho (1), durante la primera mitad, por lo menos, del siglo XVIII, continúa siendo en Versalles de una suprema elegancia adornar los vestidos de damas y caballeros con encajes metálicos de «punto de España».

Cuáles eran las modas en nuestro país, al comenzar el reinado de los Borbones, se deduce de cuanto dejamos consignado anteriormente al tratar de los encajes durante los últimos años de los Austrias; las decoraciones por una parte se geometrizaron complicando monótonamente elementos decorativos que producen variantes de motivos yuxtapuestos en los soles de Salamanca, Cataluña y similares, mientras los motivos florales se revuelven sobre sí mismos en gruesos contornos, con múltiples derivaciones para rellenar los espacios, unidos entre sí con bridas, último grado del barroco, que apenas recuerda los motivos vegetales en que se inspiran, aquí sin relieves y sin variantes de técnica en las distintas superficies como ocurre en Francia con el llamado punto Colbert y, por lo tanto, acercándose mucho más que ellos a los encajes venecianos sin relieve, en que unos y otros se inspiraron en sus orígenes.

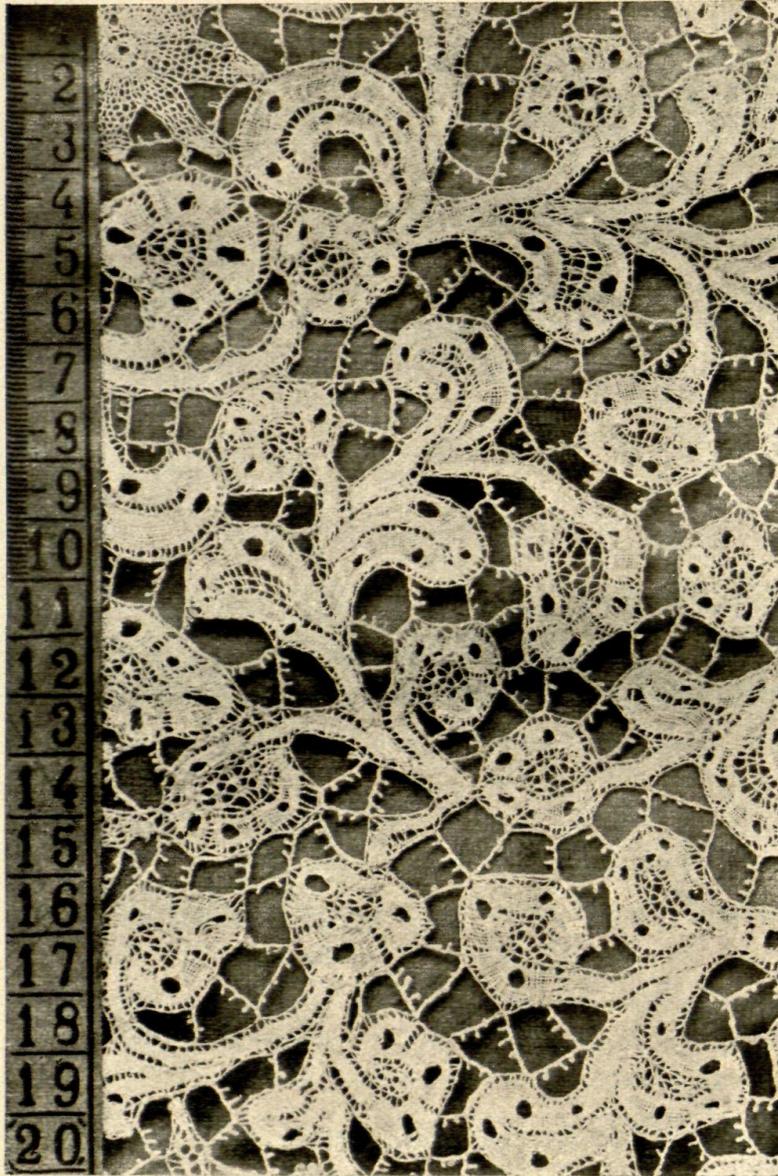
El Instituto de Valencia de Don Juan conserva un curioso retrato de la condesa de este título, doña Nicolasa Manrique de Mendoza, duquesa de Nájera, marquesa de Cañete, de Belmonte, condesa de Treviño, de la Revilla, etc., etc., la mujer española de su tiempo más rica y poderosa, cuya desgraciada historia (2) no deja de tener algún interés para la nuestra, pues si todas sus desdichas nacieron de su oposición a Francia, no parece lo natural que adquiriera sus galas y sus trajes en la nación vecina; es el encaje de su vestido una definición gráfica de cuanto se ha dicho referente a los modelos barrocos con que se inician las modas españolas al comenzar el siglo XVIII.

Mientras tanto Francia evolucionaba, y sus labores se hacen más naturalistas cada día que pasa, las volutas amontonadas del punto Colbert se transforman en hojas y flores copiadas del natural con una prudente fidelidad. Alençon marca esta tendencia más que los otros talleres y su trabajo repercute en los encajes españoles, que se realizan en los días de Felipe V

(1) «Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias» (véase ARTE ESPAÑOL; núm. 3, tomo V).

(2) Mi querido amigo D. Francisco J. Sánchez Canton tiene redactada, para el catálogo de los cuadros del Instituto de Valencia de Don Juan, una extensa y curiosa nota, de la que extractamos algunos datos.

con una labor definida, que guarda como característica tradicional el ser en sus principios tan sólo metálica, aunque luego se haga de seda, inspirándose en la naturaleza mucho más que los tipos anteriores, pero resultando



Tipo de encaje español, recordando el veneciano, de finales del siglo XVII.
Convento de la Diócesis de León.

(Fot. N.)

su dibujo grande, pobre y sencillo, proporcionalmente a sus dimensiones y comparado con las complicadas labores que simultáneamente se trabajan en Francia. Los temas de nuestros encajes tienen algo de rigidez geométrica, carecen de la flexibilidad y gracia de los franceses, y sobre una red o base de malla que en sus orígenes es cuadrada y más tarde exagonal, es decir, genuinamente española en sus principios y francesa después, se repiten los temas, limitando la decoración el perímetro curvilíneo de los picos o puntos ya grandullos

nes y redondeados en los finales del siglo XVII, iniciándose de esta manera, por su tamaño y por su dibujo, los elementos que luego debe tener la blonda.

Ocurre en Cataluña durante el comienzo de este siglo una cosa curio-

sa; los elementos florales se geometrizan, y, contagiados del barroquismo dominante, retuercen sobre sí mismos la doble línea que limita la cinta con la que pretenden dar la decoración, rellenando o cubriendo de esta manera una porción considerable de la superficie de la onda. El conjunto no resulta feo, pero sí falta de espiritualidad; da la impresión de una labor hecha más con miras de especulación comercial que de producción artística, y falta decir que esa forma de decorar es propia y peculiar del pueblo ruso en aquella época, de donde quizá llegó la moda hasta Cataluña, aunque más creo que fué todo ello producido por propia evolución local.

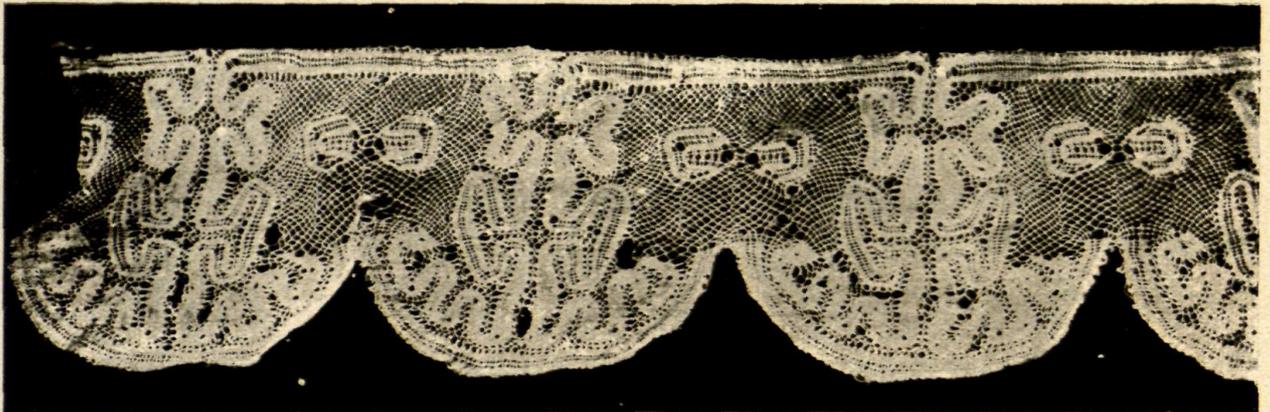
Estas diferencias de composición y dibujo, que separan los encajes franceses y españoles de esta época, tienen dos fundamentos: uno, quizá el más grande, el carácter duro, pero sencillo, que se refleja evidentemente en los nacionales; y otro, la materia prima, el hilo, cada día más fino en Francia, y el metal, cada vez más grueso, más tosco y orgulloso en España, hasta llegar a la superficie, lentejuelas que adornan muchos bordados, labor hermana del encaje.

Por eso las modas francesas, al tomar cuerpo de naturaleza en España, se modifican enormemente; en primer lugar, el encaje de aguja se trabaja cada vez menos, mientras aumenta la producción del de bolillos y, en segundo lugar, al hacer en hilo los encajes, inspirados en las composiciones florales de Alençon o de Argentan, no se conforman los españoles con la homogeneidad de tono que resulta del empleo del hilo, y, continuando su tradición de enriquecer la obra, abandonan el producto del lino y trabajan casi exclusivamente en seda, material más caro, más emocionante; quizá alguien pensará que también más fino, y que, por lo tanto, nuestras decoraciones serán más delicadas y complejas; pues nada de eso; como ya se ha dicho, son más grandes, más ampulosas, con superficies planas considerables, que dan, más que una flor o una guirnalda, la silueta del motivo, agrandada sobre la red, ya algunas veces exagonal, a imitación, como se recordará, de Francia.

Son nuestros encajes en esta época una lucha evidente entre los geometrismos pasados y las guirnalda y decoraciones florales francesas, hechas estas últimas en trozos grandes elementales e influidos de la geometrización, hasta el punto de que apenas llegamos a saber que representan una flor, alternadas o compuestas con rombos, cuadrados, círculos, etc., sin trabazón lógica ni composición verdad.

No es esto sólo lo que define nuestra personalidad; el encaje en estas condiciones no resulta suficientemente llamativo, y puesto que no debe ser

siempre metálico ni policrómico, aunque continúan haciéndose así, y predominando, a pesar de las modas importadas por los aristócratas, se da en la solución curiosa, hasta cierto punto heredada de nuestros árabes granadinos (1), de mudar la clase de hilo (siempre de seda) cuando se cambia el ligamento, empleándolo liso y, por lo tanto, brillante para la decoración, que se maciza, y torcido, más resistente, y como consecuencia sin brillo, para la red, resultando el contraste de que la decoración, integrada por masas brillantes siluetadas, destaca francamente sobre un fondo resistente



Encaje catalán de principios del siglo XVIII. Escuela rusa. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. N.)

mate y traslúcido; tal es la característica fundamental de la blonda de España, como muy concreta y acertadamente la define en su obra ya antes citada doña Pilar Huguet (2). «Para que un encaje sea propiamente llamado *de blonda*, precisa que esté hecho con seda de granadina para el tul del fondo y con seda laxa los nutridos. Los dibujos de los encajes de blonda son variadísimos.» Falta añadir que no sólo en España se aficionaron las altas damas a los encajes de blonda, sino que en este mismo siglo XVIII, caracterizado en Francia por el apogeo de sus productos industriales y en España por la imitación, nuestros encajes cruzan la frontera, se imponen hasta en el ambiente mismo de Versalles, y en aquella corte de María Antonieta, síntesis de todo un siglo, en el registro de trajes de la Reina escribe Mme. Elagge: «No hay página del libro de la modista en que no figure la blonda a la manera española.»

Mientras en el Centro y Sur de España continuábase trabajando los enca-

(1) P. ARTIÑANO: *Los ligamentos característicos de los tejidos árabes granadinos* (trabajo presentado al Congreso de la Historia del Arte en París; setiembre 1921).

(2) PILAR HUGUET Y CREXELLS: *Historia y técnica del encaje*; pág. 136.

jes metálicos, inspirados en los dibujos que se vienen describiendo, en la zona del litoral, y más concretamente en la de Barcelona, por ejemplo en Arenys de Mar, cristalizaron los tipos y las formas francesas, que desde mediados del siglo XVIII tomaron cuerpo de naturaleza entre nosotros, y que determinaron los tipos modelos o dibujos de los famosos encajes de *blonda* de fabricación catalana.

Parece ser que, en un principio, se hicieron estas labores para guarniciones de mantillas de casco, cuyo centro y cuerpo central solían ser de



Encaje catalán de principios del siglo XVIII. Escuela rusa. Instituto de Valencia de Don Juan

(Fot. N.)

seda o terciopelo y de unas dos varas de largo, más estrechas en las puntas que en el centro, donde iba fruncida la guarnición de encaje, que por la parte de delante se sustituía por un velo más ancho. Mucho más adelante, ya en los finales del siglo XVIII, estas mantillas se hicieron en algunos casos completamente de encaje, incluso su centro, y de esta manera vemos retratada por Goya a la Reina María Luisa.

Su labor, en realidad, es una adaptación española de los tipos de Chantilly; pero con características fundamentales nuestras, como son el que los motivos del dibujo están hechos con seda lisa y brillante, es decir, con hilos formados por fibras paralelas que no se tuercen; en cambio, los fondos son de hilo fino y torcido, resultando mate. Casi nunca en la decoración existe ni *claroscuro* ni complejos contornos interiores, resultando nada más que superficies siluetadas macizas y brillantes sobre un fondo transparente y mate.

Parece ser que los primeros encajes de *blonda* fueron blancos, regularmente en seda natural, de un color más o menos anacarado, que fué toman-

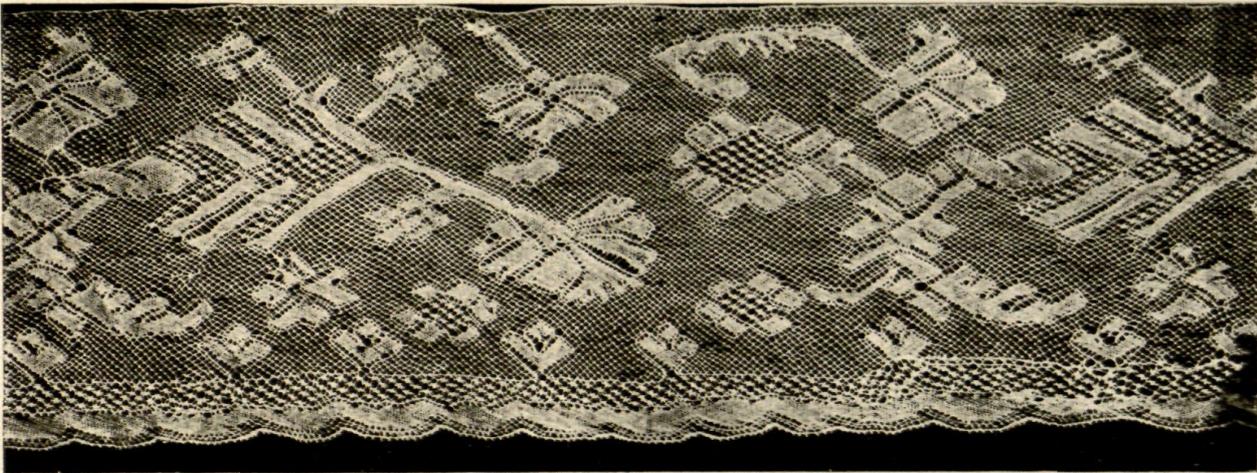
do poco a poco la entonación del marfil. Más adelante, empezaron a trabajarse encargos en seda negra, y durante todo el siglo XIX se ha venido haciendo indistintamente en blanco o en negro. En los finales del siglo XVIII la industria del encaje, como se ha dicho, toma en Cataluña una importancia extraordinaria. Con la revolución francesa se interrumpe de un modo violento la fabricación en Valenciennes, en Chantilly y, en general, en todas las regiones productoras de Francia. Una parte de obreras encajeras viene a España, y otra parte, considerablemente mayor, marcha a Bélgica, dando un incremento extraordinario a la fabricación, que más tarde debía competir con Francia, unas en Cataluña y otras, principalmente en Gante, Malinas, Brujas, Utrech, Courtrai y en Iprés; y aunque pasados los días violentos de la revolución vuelven algunas a Francia, desde aquella época los encajes catalanes como los de Flandes y otros países, cada uno en su clase, han adquirido una preponderancia extraordinaria en el comercio. Fué entonces, en los años del primer Imperio, cuando se pide a Cataluña desde Francia, una producción superior a la que se fabricaba hasta dicha época en los alrededores de Barcelona, y cuentan que durante la dominación francesa en Barcelona, en la guerra de la Independencia, se pagaban obreras españolas, en los pueblos del llano de Barcelona, a razón de 2,50 francos al día, dándoles además seda y dibujos, y llevándose los trabajos a París, donde se vendieron nuestras blondas como una variante del clásico Chantilly, que el público suponía hecho en las mismas puertas de la capital de Francia.

Los trabajos realizados en este momento y en estas condiciones lo son con seda negra, que tiene tinte azulado, de una calidad muy mediana, que además, con el tiempo, ha llegado a atacar a la fibra de seda, rompiéndose hoy los encajes casi sin tocarlos. Los dibujos son muy hermosos y todos ellos aparecen siluetados, con una línea de seda separada del nutrido, siendo este un detalle que permite distinguirlos de los encajes hechos con dibujos genuinamente españoles.

Mientras en Cataluña, inspirándose en los modelos de Chantilly, se fabricaban nuestras blondas, en otras dos regiones, muy separadas y muy distintas por sus costumbres, por su clima y hasta por su historia, se hacían encajes genuinamente populares: en Almagro y en Camariñas. La historia del primero de estos centros de fabricación es bien sencilla y conocida; el de la región gallega resulta menos documentada y más compleja. Realmente no se tiene una idea, ni siquiera aproximada, de cuándo comenzaron las mujeres de la costa gallega de Finisterre y Corcubión a trabajar sus

ARTE ESPAÑOL

encajes. Parece ser que en la primera mitad del siglo XVI pasaron a Flandes con el conde D. Fernando de Andrade muchos nobles gallegos y multitud de soldados del país, principalmente de la zona de Puente deume, donde dicho señor tenía su palacio. Esta fué la época en que comienza seriamente en Flandes la fabricación del encaje, y principalmente cuando se vulgariza la del encaje de bolillos, y nada tendría de particular que aquellos hombres y aquellos caballeros, a su regreso de los Países Bajos, importasen modestamente una industria casera y tranquila en un país tan adecuado a recibirla.



Primeras estilizaciones florales. Malla cuadrada. Principios del siglo XVIII. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. N.)

El Sr. D. Andrés Martínez Salazar, a cuya amabilidad debo los datos que sobre Camariñas tenemos, apunta que pudiera tal vez ser este el instante de la implantación de la industria.

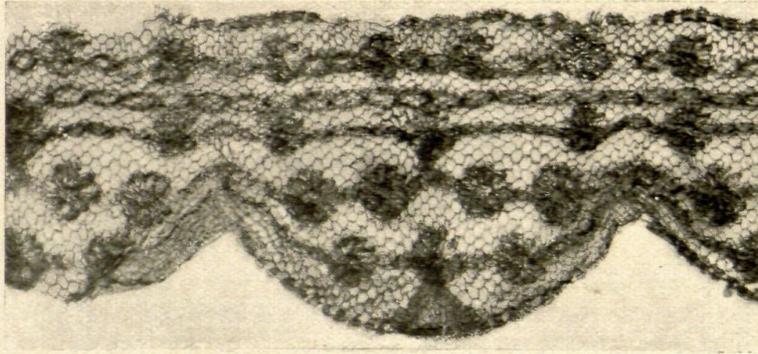
Una ligera investigación en los archivos regionales ha dado a conocer, en los registros de La Única Contribución del año 1753, en el Libro Real de Leyes de la Feligresía de San Jorge de Buria, una serie de personas a las que se les regula, como tratantes de encajes, «toca cada una de por sí al año cien reales de vellón», a una Antonia López, se le regula por su industria de palillera, y toca de utilidad (contribución?) al año veinte reales de vellón.

De la *Memoria y descripción económica del reino de Galicia*, por don José Lucas Labrada, Secretario del Consulado de Comercio de la Coruña (Ferrol, 1804), tomamos los siguientes datos, facilitados también por don Andrés Martínez Salazar:

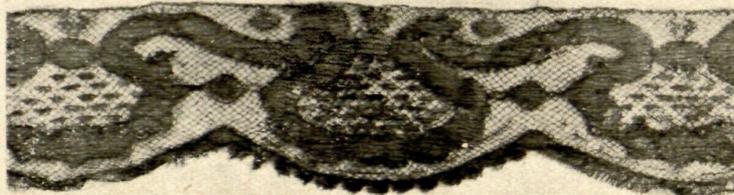
«La Justicia de Camariñas, en carta de 30 de mayo (1804), expuso, entre otras cosas, al Consulado «... que en toda la jurisdicción (Vimianzo)

se dedicarán unas trescientas mugeres a la fábrica de encaxes ordinarios de hilo, que benefician dentro y fuera del país» (pág. 42).

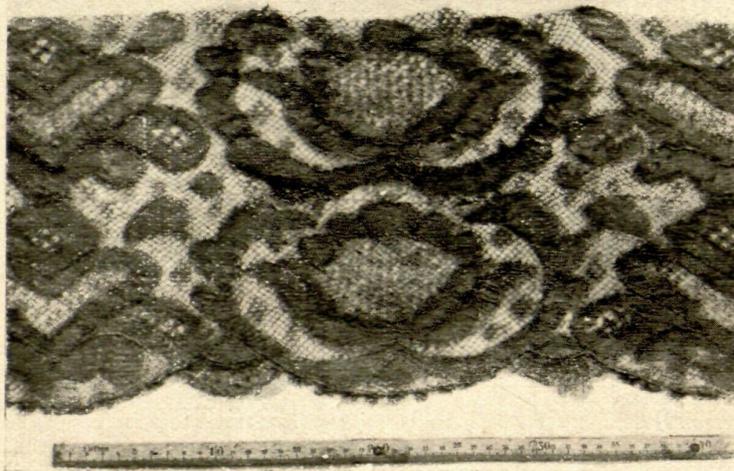
Idem id., pág. 44 (Finisterre y Corcubión): «y que las mugeres se dedican con preferencia a hilar y fabricar encaxes ordinarios de lino del país, que despachan en las inmediaciones.»



Idem id., página 45 (Noya): «que las mugeres de dicha jurisdicción se dedican a hilar y hacer encaxes.»



Idem id., página 46 (Puebla del Caramiñal): «seis texedoras de lana del país, lienzo y estopa, en cuyas hilazas y en las de los aparejos de pesca se ejercitaban las mugeres del país, *entre las cuales hay como unas 150 dedicadas únicamente a hacer encaxes.*»



Encaxes metálicos con las primeras estilizaciones florales. Principios del siglo XVIII. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. J. Roig.)

Del *Diccionario Geográfico*, por Madoz (1847):

«*Camariñas* (S. Jorge de), pág. 329,

col. 1.^a: «al paso que las mugeres se ocupan en hacer encages».

Léese (pág. 290): «y las mujeres se dedican a hacer encages de hilo».

Mugía (pág. 674): «las mugeres se ocupan en el tegido de telas y encages.»

En un «Estado general de la población del Reino de Galicia en 1797»,

inserto en la obra citada de Labrada, figuran como *bordadores* cuarenta y seis maestras y oficiales en todo el reino de Galicia. Seguramente se ha cambiado la palabra encajeros por bordadores.

No puede aceptarse, por lo tanto, el que la implantación de la industria sea debida a los negociantes que se establecieron en la región como consecuencia de los barcos que, procedentes de Italia, en los finales del siglo XVIII, tocaban en el puerto de Camariñas, pero lo que sí se sabe es que, en los comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, salieron descendientes de aquéllos, ya gallegos y gentes de antiguo arraigo en el país, a vender sus encajes a América, con tan buen resultado que, desde entonces, casi exclusivamente, el mercado de la región se encuentra al otro lado de los mares.

En un principio, dice el Sr. D. Manuel Lastres García, el país era productor de lino, y con él se fabricaba el hilo con que laboraban el encaje, pero a medida que se fueron importando las fabricaciones mecánicas del algodón y del lino, dejó de producirse en el país y se importó el hilo como primera materia.

La industria ha sido siempre casera y familiar; no han existido talleres ni fábricas en su verdadero concepto, habiendo tan sólo acaparadores que compran la producción directamente de la obrera y que por su cuenta la exportan. La organización actual no es perfecta, tanto desde el punto de vista industrial como artístico. No existen ni han existido escuelas ni aprendizaje y sí tan sólo algunas operarias enseñan a las pequeñas obreras a mover los palillos. Trabajan únicamente mujeres que empiezan a la edad de cinco o seis años, y a los quince o diez y seis son obreras que ganan su sustento. En las villas y aldeas de la región, toda mujer es una obrera, y cada casa o familia es un obrador, cuyo producto es el primer factor para el sustento de la misma.

Se da el caso curioso, cuya noticia debo a mi buen amigo el Sr. Ribalta, de que los hombres también trabajan cuando el estado del mar no les permite practicar su verdadero oficio de pescadores.

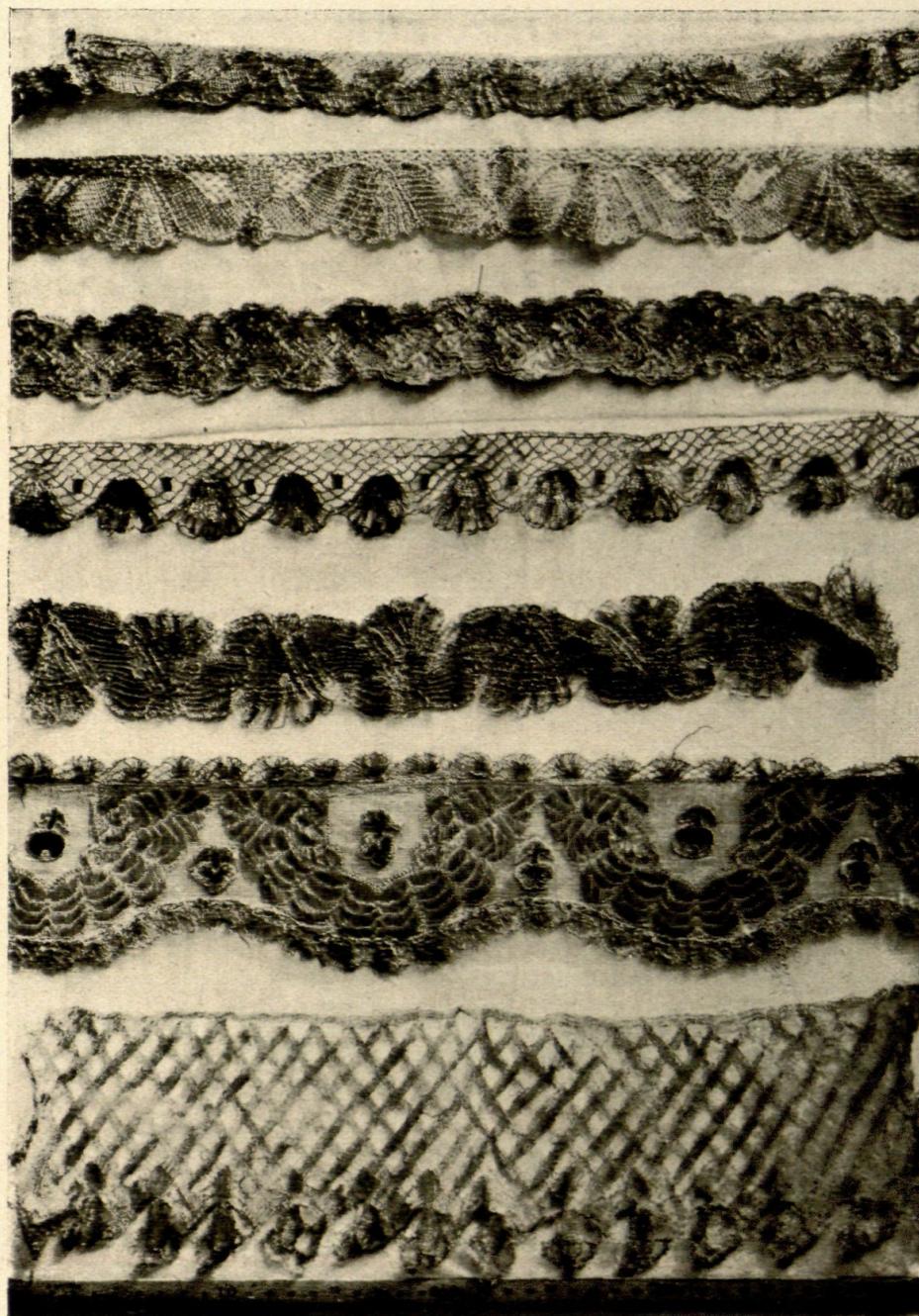
La fabricación de Camariñas, en los momentos actuales, es muy parecida a la de Almagro, pero, sin embargo, acusa algunas reminiscencias de los encajes de Salamanca, Astorga, etc., más difíciles de ver en la Mancha. Los motivos, con frecuencia, son composiciones circulares o cuadradas que se yuxtaponen formando superficies, que se amoldan artificialmente a la faja que de ordinario da el encaje en el comercio; pero el dibujo no guarda relación directa con la onda o pico del ejemplar como en Almagro. Las



Encajes metálicos de malla cuadrada de mediados del siglo XVIII. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. N.)

hojas lanceoladas pueden convertirse en rectángulos alargados, más o menos perfectos, que se distribuyen en estrellas, en círculos o en cuadrados, dando, generalmente, núcleos muy apretados y macizos sobre un armazón de líneas o fondos escasos pero fuertes, produciendo un claroscuro enérgico, con macizos y con transparencias que no tienen los encajes de Almagro y donde uno de los elementos fundamentales son las



Encajes metálicos de mediados y finales del siglo XVIII. Propiedad de D. José Weisberger.

(Fot. J. Roig.)

palmetas. En muchos tipos se diría que estamos en una evolución de los soles de Salamanca.

En un lugar de la Mancha... al finalizar el siglo XVI, o en los comienzos del siglo XVII, la industria del encaje se había vulgarizado tanto, que

Cervantes, en el *Quijote*, habla de que la hija de Sancho trabajaba y ganaba con esta industria. Durante todo el siglo XVII y el XVIII debió continuar elaborándose con arreglo a los tipos y modas de que venimos hablando, pues si en los momentos actuales es popular en toda España la producción de Almagro, no hemos podido encontrar hasta el presente obra o documento anterior al final del siglo XVIII en donde conste de una manera positiva que ésta era la industria característica y fundamental de aquella villa o región, ni aun siquiera que tuviese una mediana importancia hasta el final del siglo XVIII. En cambio, parece ser que hacia el año 1796 D. Juan Bautista Torres trajo de Cataluña, donde a la sazón, como sabemos, se trabajaba activamente, a su hermano D. Félix y a D.^a Serafina Alvi, esposa de éste; a D. Juan y D. Francisco Senromá y a D. Salvador Riera, vecinos de Mataró, estableciendo en Almagro la fabricación de blondas y encajes, a los que se aportaron los elementos catalanes, franceses en esta época como dejamos dicho, que se funden con los tradicionales españoles conservados en el país, arrancando desde este momento la verdadera industria de los encajes en Almagro. Es una demostración de que fué por estas personas y en estos momentos cuando se implantó la fabricación desde un punto de vista técnico, industrial y comercial, el que consta que fué preciso vencer una serie de obstáculos demostrativos de que se desconocía por completo la fabricación en su aspecto industrial moderno, no siendo el menor el que oponían los facultativos de medicina y cirugía opinando que quedarían ciegas las mujeres que se dedicasen a un trabajo tan delicado; y fué tal la resistencia de todas, que, no obstante la miseria y desnudez en que se hallaban, por no tener otro medio de subsistencia que rebuscar en la recolección de grano y aceituna con la mezquina ganancia de seis u ocho cuartos al día, que D. Félix, hermano del fundador D. Juan Bautista Torres, no pudo convencerlas de las ventajas que les reportaría la nueva ocupación ni hacerlas dejar un trabajo tan improbo en cambio del que él las ofrecía, mucho más descansado y lucrativo, sino mediante procedimientos indirectos y complicados (1).

La fe y la constancia de los fundadores pudo ir venciendo todos estos obstáculos, estableciendo premios, adjudicando dotes, sorteando prendas de vestir entre las operarias, logrando poco a poco que las mujeres se fuesen acostumbrando a la nueva industria.

A pesar de estos contratiempos, del precio excesivo del hilo que era necesario importar, y de la calidad de los encajes, que nunca fueron extra-

(1) *Diccionario Geográfico Histórico de España*, por D. Pascual Madoz; tomo 2.º, pág. 64.

ARTE ESPAÑOL

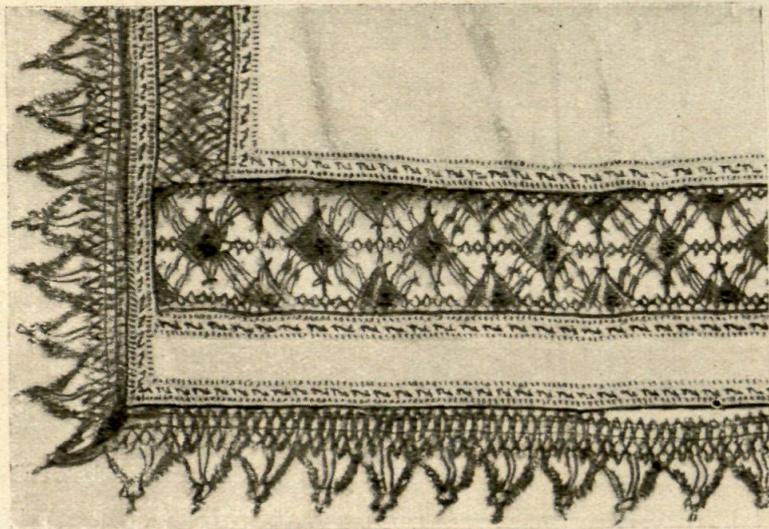
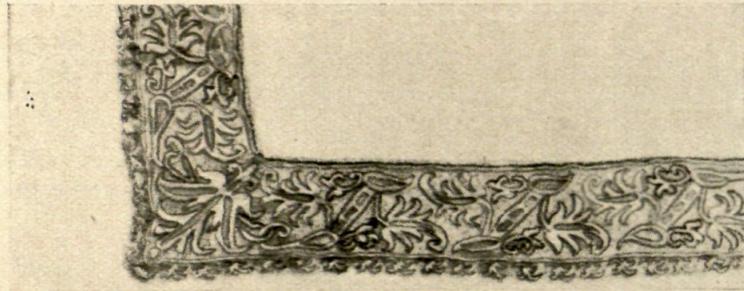
ordinariamente finos, la industria acabó por arraigar, y en 1827, al fallecer D. Félix Torres, a los sesenta y seis años de edad, dejaba enseñadas más de 2.000 personas, que al entrar en 1840 ascendían a 4.652 con 105 dependientes y que, al mediar el año, pasaban de 8.000, organizados y distribuidos en un número considerable de pueblos de la región, formando tres dependencias principales, denominadas Almagro, Puertollano y El Corral.

La fabricación en Almagro abraza quizá todos los tipos entonces y ahora trabajados en España, pero lo clásico de su labor son los encajes sin fondo o malla, de tipo francamente popular, de ornamentación geométrica curvilínea o rectilínea, rara vez con motivos florales y, cuando esto sucede, muy estilizados y sencillos, obtenidos más por la silueta que por modelación.

En los modelos clásicos se encuentran un cierto número

de elementos muy definidos; es el primero la hoja lanceolada, francamente alargada con relación a su ancho, macizada por líneas perpendiculares a su longitud, y empleada como elemento múltiple, formando estrellas, rosetas, palmetas y hasta superficies planas más o menos grandes, labor en este detalle hermana de la de Camariñas. Con alguna frecuencia estos elementos aparecen superpuestos al encaje propiamente dicho.

Otro elemento son los núcleos o superficies planas macizadas; éstas pueden ser de dos categorías: unas veces vienen formadas por líneas sen-



Composiciones metálicas y policromadas. Mediados del siglo XVIII.

(Fot. J. Roig.)

siblemente paralelas que siguen un dibujo y que se traman por un hilo que en idas y vueltas lo cruza perpendicularmente, y otras por mallas más o menos apretadas; en este último caso las líneas son en tres direcciones, dando exágonos más o menos pronunciados y apreciables. Es muy frecuente, en modelos de gran tamaño, hacer superficies considerables con mallas más grandes, exagonales o cuadradas, mallas que, por su propia dimensión, dan la sensación de un motivo decorativo repetido y, que con frecuencia,



Mantilla de casco. Finales del siglo XVIII. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. J. Roig.)

cuando son exagonales, recuerdan filas paralelas de círculos cuyos centros se desplazan en las líneas sucesivas.

En síntesis, puede decirse que el encaje de Almagro es de tipo geométrico, de motivos sencillos y repetidos, con una tendencia marcada a la industrialización, es decir, procurando obtener grandes superficies y grandes producciones con la menor cantidad de hilo, de trabajo y de ornamentación. Esto no quiere decir que no se fabriquen blondas de seda de gran perfección y de mucho gusto, pero estas labores son más de tipo catalán que de Almagro.

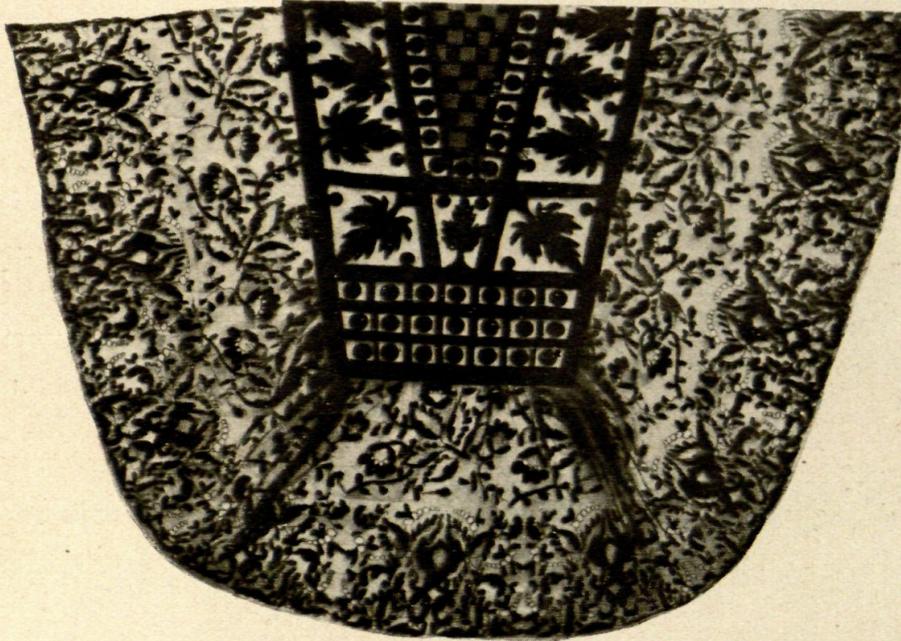
Falta decir que los conjuntos no presentan grandes contrastes, y dan una sensación de transparencia, homogénea y suave, muy característica y completamente opuesta a la de Camariñas, en donde los contrastes son grandes y marcados.

Debemos recordar aquí los encajes de Tenerife, herencia o evolución de los soles de Salamanca, labor que ha venido realizándose sin interrup-

ARTE ESPAÑOL

ción, por lo menos desde el siglo XVIII, y cuyos elementos decorativos fundamentales son estrellas o soles encerrados en grecas o cuadrados recordando los viejos trabajos de Astorga, Salamanca y Extremadura.

En la actualidad, lo que se hace en las Canarias es un encaje fino, plano, formado por una línea doble o sencilla que da la silueta de la decoración, cuya superficie se maciza por un trabajo de enrejado más o menos complejo,



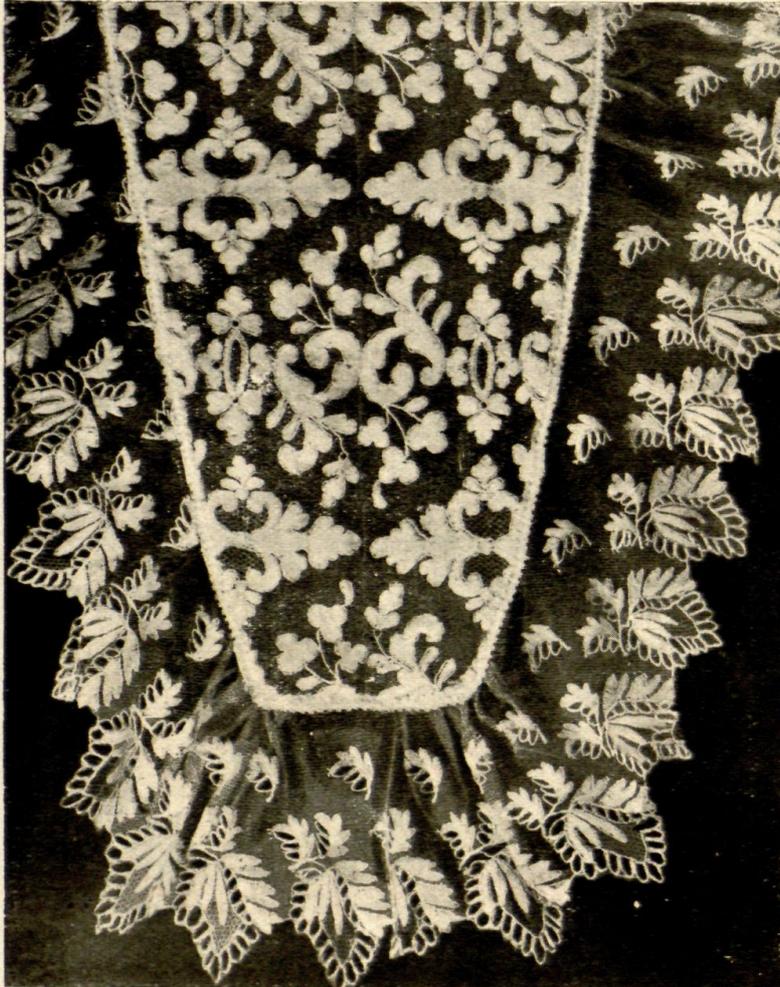
Detalle de mantilla de casco. Finales del siglo XVIII. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot. J. Roig.)

pero siempre homogéneo. Las superficies decorativas se unen entre sí, por bridas colocadas con cierta regularidad, que dan la impresión de una malla ancha. Son sus características, como queda dicho, la falta absoluta de relieve, ni real ni supuesto, y su extremada delicadeza.

El último tercio del siglo XVIII es, sin duda alguna, la época en que mayor atención se dió en España a la vida y desenvolvimiento de estas artes industriales que pudiéramos llamar menores; las Sociedades Económicas de Amigos del País, fundadas poco antes en Vergara y propagadas en todas las regiones de la Península, se ocupan y se preocupan en implantar escuelas gratuitas, o poco menos, donde se enseña la industria; encontrándonos entre 1770 y 1790 un número relativamente grande de documentos donde unas veces se da cuenta de la creación de un centro nuevo, se informa sobre un traslado o se comenta una distribución de premios a las alumnas de sus escuelas.

El país no siempre se da cuenta exacta del beneficio que se le otorga, resistiéndose, no pocas veces, a la creación de tales instituciones, como ocurre, por ejemplo, en Oviedo, donde el Ayuntamiento contesta de una manera incorrecta y displicente a la Sociedad de Amigos del País del Prin-



Detalle de mantilla de casco en seda blanca. Finales del siglo XVIII.

(Fot. J. Roig.)

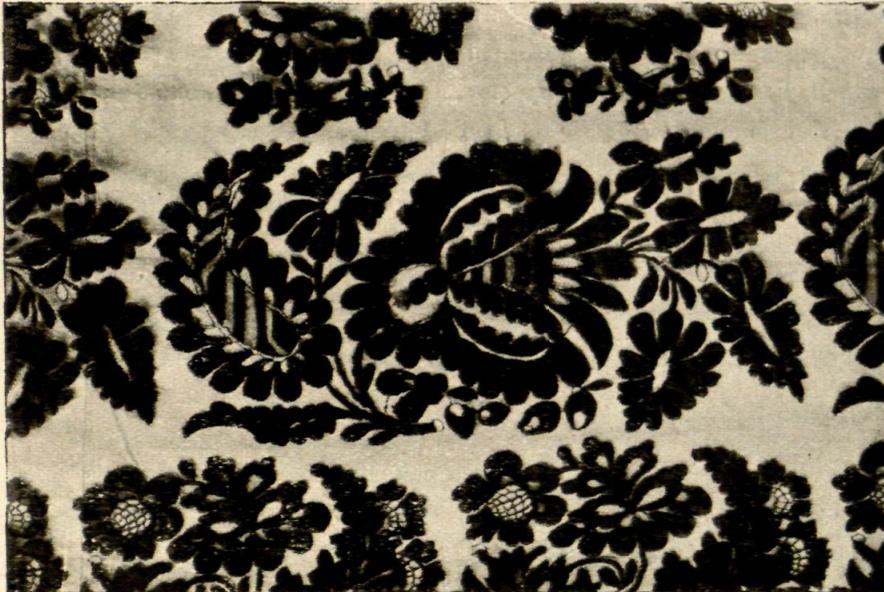
cipado de Asturias, que pretende establecer, y establece por fin, una escuela gratuita de hacer encajes de todos géneros, dotándola con 3.000 reales sobrantes de las rentas de las Escuelas y Estudios de Gramática (1). Ciertamente que el documento encierra hoy para nosotros una cantidad extraordinaria de enseñanzas, el estado general del país, desconociendo la importancia de lo que se pretende hacer, las orienta-

(1) Archivo Histórico Nacional. Consejo de Castilla; leg. 959, núm. 4; papeleta cuya existencia me fué comunicada por mi buen amigo el Sr. González Palencia.

ciones de un Ayuntamiento como el de Oviedo, replicando que la Sociedad de Amigos del País debía preocuparse exclusivamente del mejoramiento de la agricultura, única fuente positiva de riqueza, etc., etc., son el reflejo del estado de la nación, precisamente en una circunscripción donde la industria, derivada de la minería, era quizá lo único que podía engrandecer el país.

ARTE ESPAÑOL

Dos curiosos detalles presenta el escrito: uno es la alusión concreta a la casi vecina fabricación de encajes de Camariñas (por lo visto en aquel entonces, 1784, era ya conocida como tradicional), y otro, la alusión de la réplica de la Sociedad de Amigos del País de que dicha fabricación, o mejor su estado de florecimiento, no fué espontáneo, sino, por el contrario, encauzado y dirigido. Es lástima que lo escaso de las noticias que de Cama-



Detalle de blonda de tipo catalán, de mantilla de casco. Propiedad de D.^a María Adalid de R. de Huidobro.

(Fot. J. Roig.)

riñas nos restan no puedan dar una solución a este problema. ¿Las Sociedades Económicas en Galicia impulsaron y organizaron la producción de Camariñas? ¿Fué la acción personal de un industrial o de un patriota? Seguramente que en plazo no lejano tendrán la debida contestación estas dos preguntas.

El cómo las Asociaciones de Amigos del País actuaron en este sentido y lo que fué la enseñanza en aquellos días, nos lo dice el interesante documento que a continuación se copia, y que se guarda, como tantos otros curiosos, en el Archivo Histórico Nacional, esperando la persona que los desempolva. Dice así:

Año de 1787.

Maestra de hacer blondas y encajes ablandados de hilo fino, D.^a Agustina de Castilla.
Papel de la Junta de Comercio y Moneda para que el S.^{or} Inv.^r de la Sala dispusiese que de

las Diputaciones de S.ⁿ Isidro y la Trinidad se la diesen 16 Niñas o Muchachas para completar las 24 de Número que tiene obligacion de enseñar.

Antecedentes Año de 1784, t.^o 2.^o, f.^o 644 h.^{ta} 647.

Copia.

f.^o 818.

D.ⁿ Man.^l Gim.^z Breton &^a

Certifico que, con papel de 20 de **Abril** del año pasado de 1786, remitió a la referida Junta el Excmo. Sr. Dn. Pedro de Lorena de orden de S. M. una proposicion y varias muestras de encages y blondas que con ella havia presentado D.^a Agustina de Castilla, para que enterandose este Tribunal de cuanto se exponía, y haciendo examinar dchas. muestras, acordase la providencia que estimase conforme sobre su solicitud de establecerse en esta Villa con escuela en que ofrecia enseñar a las Niñas, que se dedicasen a ellas, la labor de dhas. manufacturas con la perfeccion que tenia acreditada, así para poder adquirir honestamente el diario alimento q.^e necesita, como para desterrar las muchas obras de esta clase que se introducen de R.^{nos} estraños: Haviendose publicado la citada r.^l orn. en la Junta, aunque ya estaba enterada de la havidad y aptitud de la proponente para esta enseñanza por el tpo. q.^e tubo Escuela de las mismas labores en el lugar de Torrente, del R.^{no} de Valencia, dispuso que el Visitador de Fábricas hiciese reconocer las muestras que acompañó a su presente recurso, e informase lo que resultase de esta diligencia, y sucesivamente q.^e la Sociedad Económica de esta Corte examinase y expuxiese su dictamen acerca de las pretensiones de la D.^a Agustina con presencia de los conocimientos que la daba la escuela de encages de su cargo, y con expresion del estado de ellas. Y constando por estos informes así la buena calidad de las muestras como la utilidad del establecimiento de que se trata con el fin de que pudiese llevarse a efecto sin los inconvenientes que se han experimentado en otros de su clase, acordó la Junta que el Sr. Dn. Juan Fran.^o de los Heros, su Fiscal de Com.^o y dependencias de Extranjeros, oyendo a la expresada D.^a Agustina, arreglase el modo de evitarlos y de precaver los malos sucesos advertidos en las contratas q.^e anteriormente se hicieron por otras Maestras, con presencia de los quales dispuso que esta Interesada egecutase y firmase la que se compone de las ocho condiciones siguientes:

1.^a

Que enseñará en dos años de veinte a veinticuatro Niñas o Muchachas el dibujo y labor de blondas y encages ablondados de todas clases y quantos dibujos se pidan y presenten a las Niñas, tanto del R.^{no} como de fuera de el.

2.^a

Que para que esta enseñanza sea metódica y puedan verse los efectos de ella, el adelantamiento de las Niñas y la prueba del examen clara y sin tergiversacion ni dudas, se conforma con que la enseñanza se divida en dos partes o términos de a quatro meses cada una, con la distincion de labores que explica para cada término el Libro de ellas que se ha arreglado, y por el qual se harán en los respectivos tpos. los exámenes correspondientes que dispusiese la Junta.

3.^a

Que para que no la falten Niñas y tenga, como conviene, quantas pueda para su enseñanza, a lo menos hasta el num.^o de veinte y quatro, se la haya de auxiliar por la Junta facilitándoselas de las Casas de Misericordia o Diputaciones.

4.^a

Que por cada Niña o Muchacha perfectamente enseñada, a satisfacción de la Junta, se conforma por ahora y hasta que acredite su mérito en toda la enseñanza, con el premio de 640 r.^s de v.ⁿ, los quales se pagarán divididos a prorrata en los dhos. 6 tpos. o partes de enseñanza, hecho que sea el examen, de quatro en quatro meses, por lo tocante a las Niñas que se presenten y resulten aprovechadas; en la inteligencia de que la que no lo esté quedará para otro examen, sin percibir nada por ello.

5.^a

Que en atencion a la falta de medios con que se halla para el establecimiento de esta Escuela y provision de lo necesario para las Labores, como llos, Sedas, Palillos y algunos otros útiles, se le han de anticipar por este Tribunal 3c 500 r.^s de v.ⁿ, y si no tuviese a bien mandarselos entregar de una vez o en más, podrá poner Persona con cuya intervencion se inviertan en los fines para q.^e los pide, sin embargo de q.^e muchos años hace tiene acreditada en la Junta su estimacion y honradez.

6.^a

Que de estos 3c 500 r.^s anticipados, solo reintegrará los dos mil que se le descontarán en los dos años a prorrata de lo que le toque percibir de resultas de los exámenes de cada quatro meses por las Discipulas hábiles q.^e haya presentado y se aprueven, quedando a su beneficio los 1c 500 restantes, para la compra de llos, Sedas, Palillos y otros útiles para el establecimiento de la Escuela.

7.^a

Que para lograr casa proporcionada a sus expensas, espera la proteccion de la Junta, como para todo lo demás que convenga a los mayores delantam.^{tos} y perfeccion de la Escuela.

8.^a

Y, últimamente, que, para animar la aplicacion de las Discipulas, se ha de distribuir en premios de las que en los exámenes tercero, quarto, quinto y sexto resulten mas aprovechadas y sobresalientes, la mitad de las utilidades que rindan las labores de esta Escuela, deducidos sus legítimos costos, de que la Maestra llevará cuenta puntual, como de los productos de su venta, que procurará hacer con el mayor beneficio posible, custodiando su importe para que se emplee a su tiempo en su devido destino en la forma que estime más conforme a los fines expresados,

el Sr. Ministro que comisionare la Junta para autorizar y asegurarse de la exactitud de dhos. exámenes.

Haviéndose visto esta contrata en la Junta plena de 5 de Febrero último, acordó aprobarla en todas sus partes, dando el correspon.^e permiso a la expresada D.^a Agustina de Castilla, para que, con arreglo a ella, pueda desde luego proceder a la plantificación de la mencionada Escuela de Blondas y encages ablondados, sin que nadie se lo impida, en el concepto de que este Tribunal la auxiliará en lo que pide y demás que sea necesario para su establecim.^o y fomento, conforme a los progresos y desempeño de su enseñanza que acreditare.—Y para que así conste, en virtud del mismo acuerdo, la doy esta certificación en Madrid, a 23 de Marzo de 1787.

Dn. Manuel Gimenez Breton.

Mientras esto ocurría en España, el año 1768 Hammond, fabricante y tejedor de Nottingham, examinando atentamente un gorro que llevaba su mujer, concibió la idea de hacer en su telar una cosa que se le pareciese, naciendo de aquí el primer ensayo para la fabricación mecánica del encaje, produciendo algo que más adelante se ha podido comparar al fondo de los encajes de Bruselas.

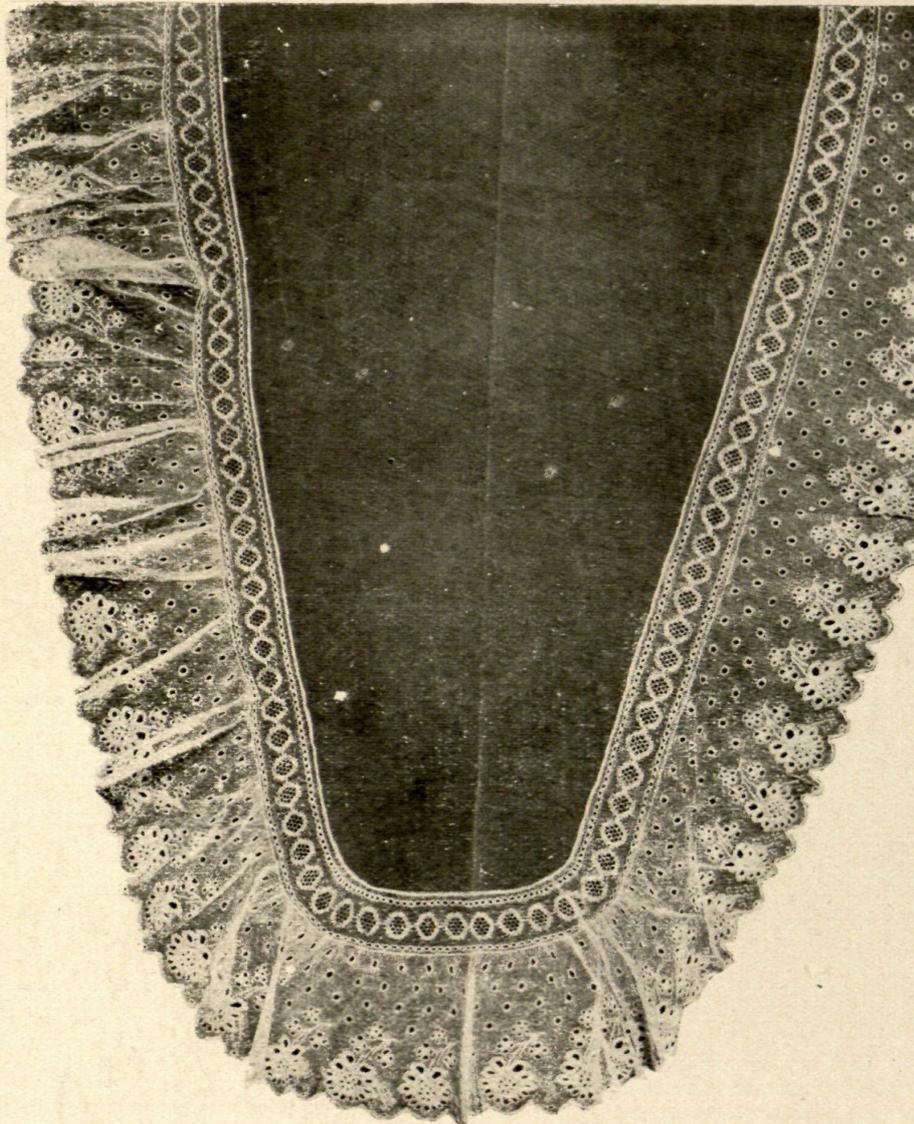
El telar fué recibiendo constantemente modificaciones diversas, a pesar de lo cual transcurrieron más de cuarenta años antes de que se llegase a una solución industrialmente definitiva, lograda por Juan Hatheoat, hijo de un labrador, en el Condado de Leicester, quien estableció, por fin, un telar en el cual los hilos no eran únicamente entrelazados sino también torcidos, como en la operación manual ejecutan las operarias. La primera máquina hecha por él exigía sesenta movimientos diferentes, cuando en los momentos actuales este resultado se logra a lo sumo con doce y, a pesar de ello, cada máquina producía alrededor de mil mallas por minuto, mientras que con los palillos una operaria apenas logra hacer en el mismo tiempo de cinco a seis mallas. Actualmente una mediana máquina circular puede producir más de treinta mil mallas por minuto.

Antes de producirse este invento en 1778, Caillon, en Francia, inventó una máquina parecida a la primera inglesa, y Luis XVI envió a Inglaterra, en 1784, al duque de Liancourt para estudiar los perfeccionamientos de la fabricación del tul, haciéndose acompañar el duque de Rhumbolt, que había trabajado en una fábrica de Nottingham. Al regreso de los dos hombres la Monarquía había desaparecido, pero la República francesa acordó conceder a Rhumbolt la suma de 110.000 francos para que se estableciese e hiciera la competencia a los tules de Inglaterra. Cuando vino la ruptura de relaciones comerciales entre estas dos naciones, en Inglaterra se contaban apenas 1.200 telares que trabajasen tul, y entre Nimes y Lyon había más de 2.000, a pesar de lo cual, la labor francesa se consideraba como muy

ARTE ESPAÑOL

deficiente y muy cara, no pudiendo competir con la producción de Inglaterra.

El año 1823, dice Mme. Palliser, de quien tomamos estas notas, fué

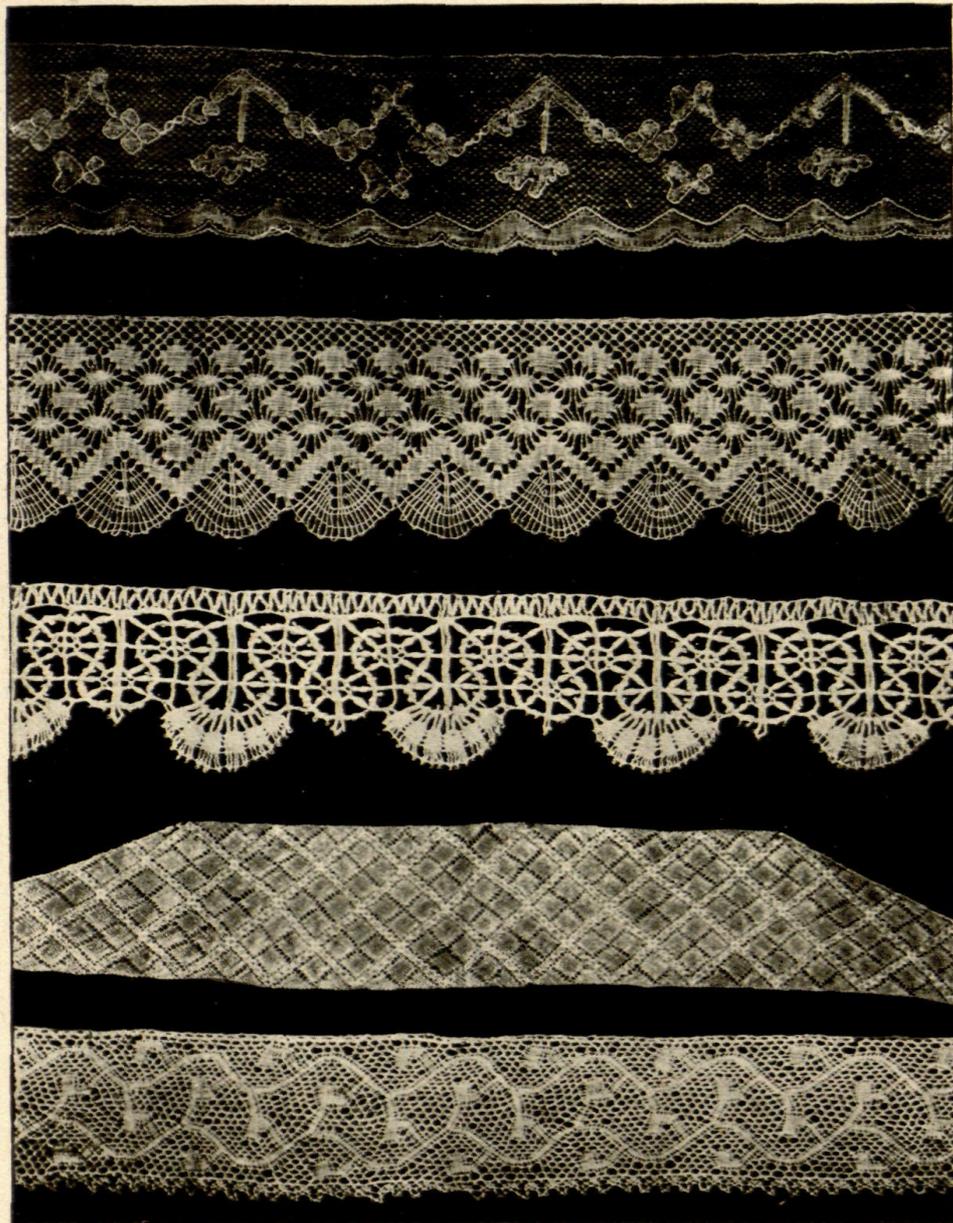


Detalle de mantilla de casco. Trabajo español con influencia de Alençon. Principios del siglo XIX. Propiedad de D.^a María de Leguina.

(Fot. J. Roig.)

extraordinariamente memorable en la historia del tul; el privilegio de invención concedido a Hatheoat terminaba, y todo Nottingham fué invadido de un vértigo de locura, dedicándose las personas de toda condición y de todas las categorías a la fabricación de tul. Los abogados, los médicos, los literatos, dejaban sus profesiones y se consideraban felices adquiriendo

una máquina para fabricar tul, los obreros se reunían en pequeños grupos de tres o cuatro, y adquirían un telar, en donde ganaban comodísimamente 30 o 40 chelines al día. La producción aumentó de una manera fabulosa,

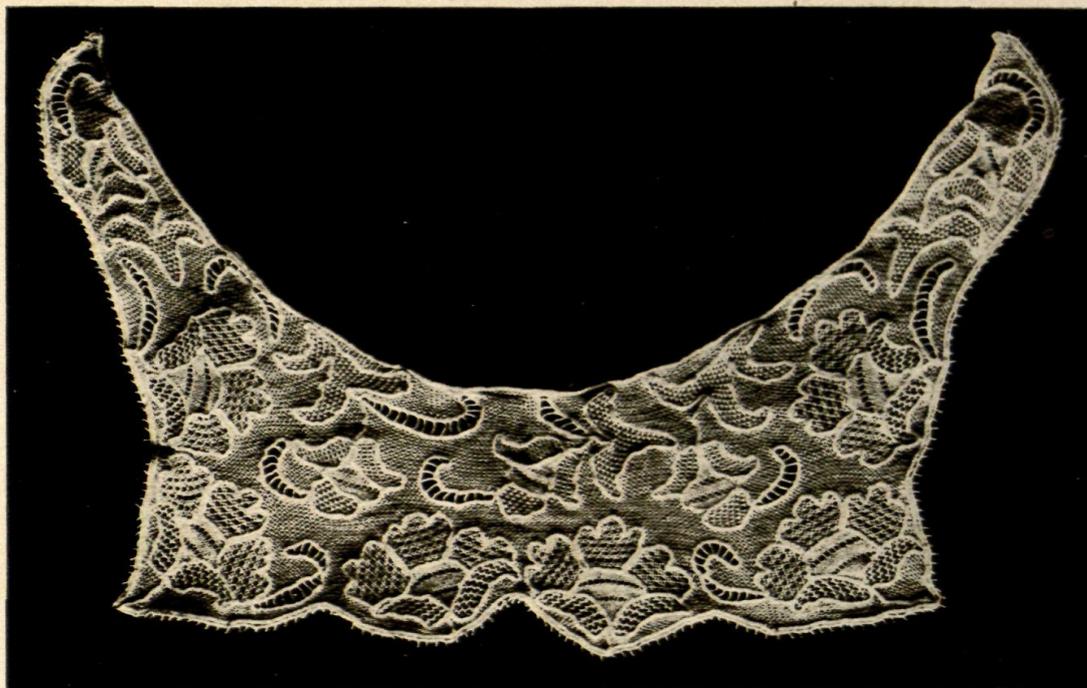


Encajes de Almagro. Instituto de Valencia de Don Juan.

(Fot J Roig.)

pero las demandas aumentaron todavía más a pesar de haberse implantado desde este momento la fabricación también en el resto de Europa; los precios, sin embargo, fueron disminuyendo de un modo lento, siendo muy

curioso el estudio de su evaluación durante la primera mitad del siglo anterior, pasando de un modo progresivo el valor de una yarda cuadrada de tul de algodón desde 125 francos en 1809, 50 en 1813, 37 $\frac{1}{2}$ en 1815, 25 en 1818, 15 en 1821, 10 en 1824, 5 en 1827, 2 $\frac{1}{2}$ en 1830, 1,45 en 1833,



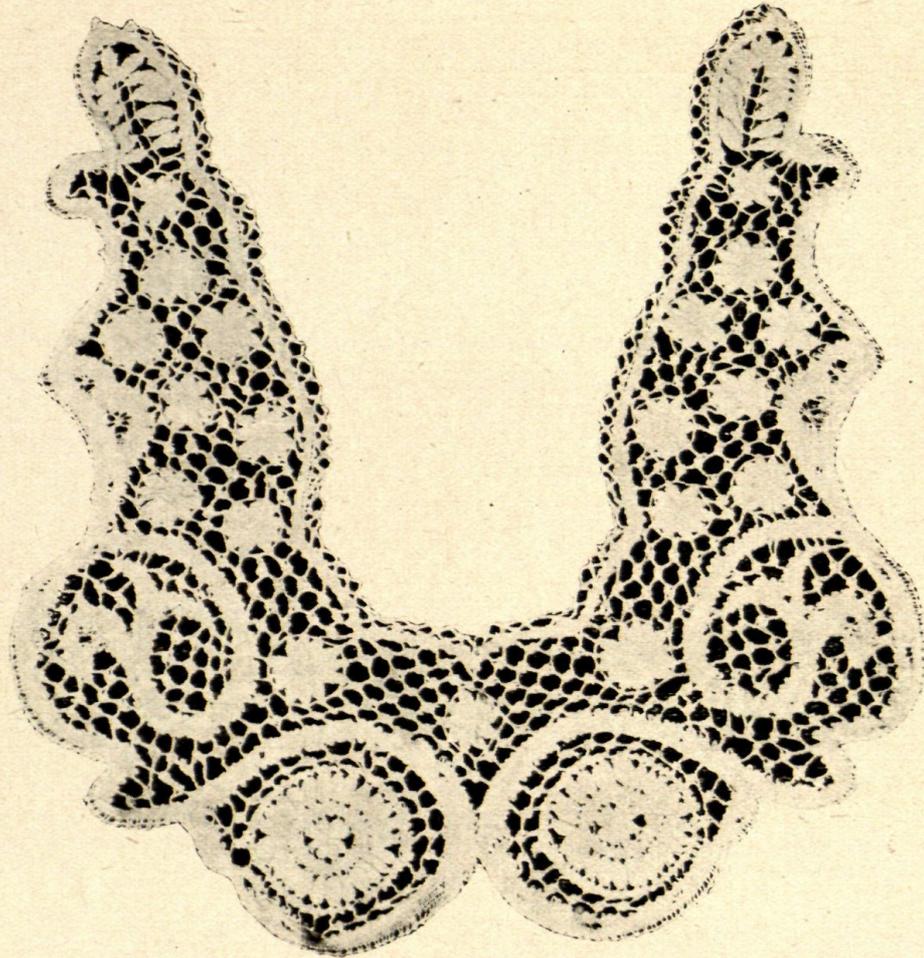
Encaje de Canarias. Ejemplar de la Sra. Condesa de Peromoro.

(Fot. N.)

un franco en 1836, 0,60 en 1842, 0,40 en 1850 y 0,30 en 1859, medio siglo después de haber sido inventada la fabricación.

En España, en toda la región andaluza, y mucho más principalmente en Granada, se hicieron muchas mantillas, bordando sobre tul fabricado a máquina los mismos dibujos de los encajes de blonda, empleando unas veces la seda y otras el hilo o algodón laso y brillante sobre fondo de seda o de algodón. Han solido llamarse estos bordados trabajos al trapo. Se coloca el tul que se ha de bordar sobre un bastidor y debajo el papel en el cual se ha trazado el dibujo, se comienza por hacer con un cordoncillo fino la silueta de la decoración y, una vez hecha ésta, se quita el papel, se hacen los calados, si es que los tiene, imitando a los de la blonda, y después de hechos éstos y los ojetes se procede a rellenar los motivos del dibujo, bordando sobre el tul los puntos de zurcido; antes de quitarlo del bastidor se le suele humedecer con agua engomada para que tenga algún apresto.

Se hicieron obras de éstas muy interesantes durante la época de la primera regencia, es decir, en el período romántico, y en realidad, como pue-



Encaje de Camariñas. Propiedad de D. Alfredo Ribalta.

(Fot. J. Roig.)

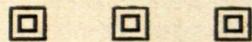
de verse, más que un verdadero encaje es una labor de bordado o un encaje de imitación que no deja de tener cierto carácter.

* * *

Tal es, en sus líneas generales, la historia de los encajes en España, mucho más importante y mucho más grande de lo que suponen las gentes, cuando al hablar de antiguos y ricos ejemplares repiten de un modo automático los nombres de localidades extranjeras, que fueron centros de producción que nacieron tal vez imitando nuestras labores; los tipos fran-

camente nacionales, los encajes policromados y metálicos, la malla cuadrada, las mantillas de casco, los detalles todos de nuestra fabricación, son temas olvidados o desconocidos en la actualidad; sirvan estos renglones como estímulo de un renacimiento plenamente justificado, o por lo menos como ofrenda de admiración y de respeto a tiempos más felices, cuando el punto de España se lucía en las cortes de Europa entera con respeto y admiración.

PEDRO M. DE ARTIÑANO



La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado⁽¹⁾

II

AL comenzar su reinado Felipe IV, en 1621, encontró a España empobrecida, entre otras causas, que no son de este momento el referirlas, por el lujo y la ostentación sin límites de la Corte de su padre Felipe III, y asistido de la consulta del Consejo, y atendiendo a los razonados memoriales y respetuosas reclamaciones de los pueblos, creó una Junta que expidió los famosos capítulos de Reформación, en los que se limitaba el número de criados en las casas de los grandes, se establecían reglas para la cuantía de las dotes, mandando para esto guardar las leyes del tiempo del Emperador Carlos V, y para que la Casa Real diera ejemplo, se introdujeron en ésta grandes economías en los gajes de la servidumbre y en los gastos de mesa.

Fué objeto asimismo de un cambio radical la indumentaria de los hombres, encontrando con esto ocasión propicia el Rey para reformar por completo el traje que hasta entonces había vestido, y del que da clara idea un retrato pintado por Rodrigo Villandrando (núm. 1.234 del catálogo), en el

(1) Véase el número de ARTE ESPAÑOL correspondiente al primer trimestre de 1922.

que está representado con aquel tan lujoso de blanco tisú, bordado profusamente y respunteado con pasamanos de oro, calzas y zapatos picados, y sombrero de alta copa, guarnecido de rizadas plumas, sostenidas por



Velázquez. Felipe IV joven, vistiendo el nuevo fraje de corte.

valioso joyel, además de gran gorguera y bohemio de terciopelo, aforrado de hermoso tejido de seda y oro a rayas grises, que vistió en la ceremonia de su solemne juramento en San Jerónimo el Real.

El diminuto bufón que figura en este cuadro, también vestido con gran lujo, es, según las *Adiciones* del tan erudito crítico de arte, Secretario de este Museo, D. Pedro Beroqui, el llamado *Soplillo*, enviado desde Flandes por la Infanta Doña Isabel Clara para que entretuviese a su hermano, que acababa de perder al que se apodaba *Bonamí*.

El apuesto y galán Felipe IV era de gustos refinados y poco dado a las molestas frivolidades en el vestido, por lo cual tomó parte principalísima en la reforma de los trajes, que tanto le habían mortificado en su juventud, poniendo todo su empeño en suprimir las *gorgueras*, y ordenando, bajo las más severas

penas, en su pragmática de 11 de febrero de 1623, a los que contravinieran lo ordenado, llevasen, en lugar de éstas, *valonas llanas*, sin invenciones, puntas, cortados, deshilados, ni ningún género de guarnición, ni goma, polvos azules ni de otro color, siendo el tamaño de los puños de tres anchos.

Una vez conseguido se generalizase su uso, optó por la *golilla*, man-

dándolas hacer secretamente, para él y su hermano el Infante Don Carlos, a su jubetero de cámara, sin conocimiento del Consejo, cuyo Presidente hizo llevar ante sí al pobre hombre con todos sus moldes e instrumentos, calificándolos de *máquinas diabólicas*, haciéndolas quemar públicamente, y encarcelándolo con gran rigor y ensañamiento.

Y es fama que el Conde-Duque de Olivares y el Duque del Infantado escribieron al Presidente del Consejo afeando aquel desacato, por estar destinadas las *golillas* para uso de las Personas Reales, faltando al decoro y atención que se las debía, y aun consta que pasó en persona a hablarle D. Luis de Haro, a lo que satisfizo contestando en una extensa relación de cuanto había pasado, haciendo ver respetuosamente el daño que esta transgresión de la ley causaría a su observancia; a lo cual contestó el Conde-Duque, era antes que todo el respeto debido a las decisiones de Su Majestad, habiendo sido su intento el ahorro, puesto que «cada golilla podía servir diez años, y aun era poco» (copio literalmente esta afirmación) a pesar de lo cual se atenía a lo que resolviese el mismo Presidente.

De todo este proceso, que pudo originar serias contrariedades, fué causa el capricho del Rey, que, sin duda, encontraba encuadrada mejor a su rostro la golilla, puesto que, a excepción de los retratos en que está vestido para la caza, siempre lo pintó Velázquez con este cuello, tan característico en la indumentaria de aquel reinado.

Es sabido se preocupó personalmente el Rey, cuando se inició la reforma de los vestidos, en elegir varios modelos aceptando, por último, el traje negro de ropilla y calzón un poco ancho absolutamente nuestro en su forma, aunque por entonces se empezó a iniciar algo parecido en el extranjero, españolizándolo aun más, al usar con él la clásica capa de finísimo paño.

Bien pronto, siguiendo el ejemplo del Monarca, que se presentó así vestido en público a caballo con su hermano el Infante Don Carlos, para asistir a una misa con sermón en el Colegio de Santo Tomás el 7 de marzo de 1623, con grande acompañamiento, todos los jóvenes, a los que entonces llamaban *lindos* o *lucidos*, se apresuraron a vestir de igual modo, aunque ciñéndose tanto las ropillas de faldillas cortas, que Zabaleta escribía de ellos: «No hay hombre mozo que del pecho a la espalda no quiera caber en un canuto.»

Poniánse para atar los pernils de los calzones unas cintas llamadas colonias, con las que esmeradamente se hacían unos lazos en forma de escarapelas del tamaño de una esquerola, según escribía en sus *Pragmáti-*

cas de reformatió contra los detestables abusos de los afeites (Zaragoza, 1635) el P. Tomás Ramón.

Las medias debieron ser tan transparentes como las de ahora, puesto que Zabaleta decía: «Era preciso gran cuidado para ver si las llevaban puestas»; las llamaban de pelo por su fino tejido, ingeniándose los delgados y delgadas con la disculpa, como entonces decían, de que *hagan piernas*, en llevar puestas hasta tres calcetas y aun *pantorrilleras*, de las que vendían en las covachuelas de San Felipe el Real.

Juzgo sería necesario todas estas precauciones, sobre todo en los hombres de cierta edad durante los grandes fríos, puesto que tenían que usarlas de seda o de hilo, toda vez que las de algodón, lana o estambre estaban reservadas a los tonsurados, hidalgos pobres, criados de baja estofa y a los artesanos.

Son curiosas las anécdotas y sátiras que a esta costumbre se refieren, mas ninguna tan exagerada como la de aquel escuálido y distraído hidalgo que por no llevar una pierna más rolliza que la otra echaba una ficha en una escudilla cada vez que se ponía una media, hasta que dió en el quid de marcarlas con letras por orden alfabético para no dar lugar a equivocarse.

Los zapatos eran de cordobán muy flexible, con orejillas y ojetes por las que pasaban las cintas de seda, con la que hacían un lazo muy apretado en forma de rosa, cuidando este detalle de tal modo que no consentían estuviesen desiguales uno del otro *ni el canto de un real de a dos*.

Completaban tan gentil atavío con la golilla los guantes de ámbar atezados y el sombrero de castor negro, reluciente como el azabache y de crecido precio, con rizada pluma o *toquilla de humo* por lo transparente que dejaba entrever el *favor* o *listón de color*, cinta más angosta que la colonia, que como prenda de amor les había concedido su dama, y que ponían medio oculto debajo de ésta, la espada que siempre llevaban en tiros cortos y con la vaina abierta, o sea algo fuera parte de la hoja porque era gala dar a entender eran hombres fáciles y prontos para una pendencia, y la capa que tan airosamente manejaban.

Con este traje tan señorial y bizarro están vestidas las dos figuras de caballeros que conversan con un estudiante en la vista de Zaragoza, y en otro, sentado de espaldas a la orilla del río acompañando a una dama; pero más se puede apreciar, en todo su detalle, en el retrato de Felipe IV joven (núm. 1.182), que para no tener en su traje de corte nada que no fuese de color negro, lleva la venera de la preclara orden del Toisón,

pendiente de una cinta de este color, en vez de la roja que marcan sus estatutos.

También es típico para este estudio el del Infante Don Carlos, segundo hijo varón del Rey Felipe III (núm. 1.188), en el que tiene la variante de



Velázquez. Grupo de dos caballeros y un estudiante. (Figuras del cuadro *Vista de Zaragoza*.)

llevar, como era costumbre entonces en las personas de alta alcurnia, una larga cadena de oro o *cabestrillo* cruzando su pecho desde el hombro derecho a la cintura, y que por su rango tenía el deber de ostentar.

En esa misma vista de Zaragoza hay muchos jóvenes con valona y trajes de color; también los de la corte, que vestían por el día de negro, tenían por la noche variedad de trajes con colores emblemáticos alusivos

al estado de sus amores, según en *El ausente de su lugar* (acto I, escena V) de Lope de Vega, cuenta de un galán su criado Esteban:

Y de noche no hay vergel
como su galán vestido:
tiene, como iglesia ternos
de todas festividades,
y pensamientos modernos.

Tiene gala de *desdén*
de celos y de favor
de esperanza y de temor
y de posesión también.

Muchas más figuras hay en este cuadro, todas interesantísimas, ni falta entre ellas el indumento no siempre vistoso y de seguro nada limpio de la gente del hampa, los buscones, los saques, los brabucones, terror de los corchetes y demás gente de justicia y los solapados hipocritones que solían pedir para alguna Cofradía, aunque ésta fuese la de su propia conveniencia. Ahí tenéis a uno de ellos con amplio sayo de paño verdoso y zapatos de gruesa suela, el rosario de grandes cuentas y el cepillo de madera colgado al pecho por sendas correas, destinado a recoger las ofrendas de los devotos que le traen; el zagalón de sayo pardo que tiene al lado otro al acecho y a la husma, que más parece un asilado por el sayo de jerga ordinaria de Burgos con que los vestían (1).

Más allá un pordiosero, de amplio capote aguadero, pide insistentemente una limosna a los dos jóvenes, el uno con valona y el otropreciado de *lindo*, que no parece le hagan caso y además de los otros grupos tan españoles y tan bizarros y galanes, con el sombrero ladeado y la capa terciada, me permito hacerlos fijar en esa otra figura del caballero vistosamente trajeado que está al lado de ese hermoso corcel, enjaezado para montar a la brida, con su silla rasa de borrenes y estribos dorados y el típico mosquero de abolengo árabe, en la cual me aseguró persona, que me merece entero crédito, había oído vanagloriarse hace tiempo a uno de los entonces restauradores de este Museo, el haberla restaurado, totalmente, por estar muy deteriorada, sin que se conociesen los repintes; sólo así se explica, que aunque por su traza quiera recordar los trajes de la corte de Luis XIV esté sin espada, sin duda por olvido, y nada tenga que ver con éstos, para lo que basta recordar el tapiz de los Gobelinos en la entrevista de este Rey con Felipe IV, rodeados ambos de su corte, y los dibujos y

(1) Véase la parte primera de esta conferencia; pág. 10.

grabados de Abraham Bosse, en los que están representados los diversos tipos de todas las condiciones y jerarquías de aquella época.

Hay indudablemente, entre otros repintes que saltan a la vista, uno fácil de comprobar, y es la vuelta acarminada de la capa del caballero que está de frente en el grupo del estudiante, que no pudo haberlo pintado Velázquez, así porque ya hemos demostrado que era tal el cuidado que ponían en que nada desentonase en su traje, totalmente negro, que hasta los favores de sus damas, que por gala llevaban en los sombreros, los ocultaban bajo la *toquilla* de humo; todo esto ha podido ocurrir, porque este cuadro ha pasado dos veces por la restauración, una cuando hicieron desaparecer, raspándola, la figura de la Virgen del Pilar, sostenida por los ángeles, pintada en el cielo, cubriéndola después de color, al forrarla y limpiarla, después del año 1838, en que tomó posesión de su cargo D. Juan de Ribera, segundo director de este Museo, y por su orden sin duda, porque no se hubiesen permitido hacerlo de otro modo cualquiera de los seis restauradores que entonces había de plantilla, y otra vez en tiempo de D. Federico Madrazo, para ver si era posible enmendar aquella demasia; datos que constan en la última edición de 1920 del Catálogo de los cuadros de este Museo del Prado.

Cerca del santero y los chicos está ese sugestivo grupo de los dos caballeros conversando con un estudiante, que viste la loba o sotana, y manteo de paño de limiste o de bayeta; además de por su aspecto serrote y comedido, por tener en la mano el sombrero de fieltro de anchas alas, se ve desde luego no es un *capigorrón* de los que, por ser pobres, a trueque de poder seguir sus estudios, servían a sus compañeros de familias ricas, dándose la gran vida a su costa, porque a éstos se los distinguía de los demás, para que fuesen conocidos, por usar *manteos* en forma de *capa* y *gorra llana* en vez de sombrero, a pesar de la alegre confraternidad, perfectamente igualitaria en el trato, de que hacían gala a cada momento.

Después de los estudiantes, y como consecuencia natural, debo hablaros de las *garnachas* o *togas* de paño y vueltas de veludillo negro, prenda de hechura y corte casi igual desde los comienzos del siglo XVI, y que sigue perdurando en la actualidad como preciado distintivo de la Magistratura.

Con la *garnacha* pintó Velázquez a D. Diego del Corral y Arellano, Oidor del Consejo Supremo de Castilla (núm. 1.195), y su figura severa nada hace recordar a los letrados descritos por Quevedo, con sus largas barbas y bigote de buces, que parecía traían la boca con sotana y manteos, complaciéndose en zaherirlos, como a los médicos, que, además de estas

barbas y de ir siempre montados en mulas con gualdrapas negras, no prescindían de llevar una *gran sortija*, de que el cáustico humorista se burlaba en *Las zahurdas de Plutón*: «Si quieres ser famoso médico — decía —, lo



Velázquez. Don Diego del Corral y Arellano, Oidor del Consejo Supremo de Castilla.

primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga, y en verano sombrero de tafetán; y en teniendo esto, aunque no hayas visto un libro, curas y eres doctor; y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante.»

Como comprobación de ser de uso corriente los *anteojos*, de redondos cristales y fuerte armadura de asta, como distintivo de poetas, podría citaros lo que sobre esta costumbre, en su curioso *Diario de viajes*, escribió un familiar del Mariscal Grammont en el año 1659, en que vino a España con ocasión de las paces entre nuestra nación y Francia, expresando por esto su extrañeza.

Alonso Carrillo Solórzano, en *La guardaña de Sevilla*, nos cuenta «vistió Jaime, el estudiante, una loba muy traída y manchada, y un manteo de bayeta

muy raída, calzándose unos anteojos grandes, requisito de poetas, y un sombrero de grande falda»; y Vélez de Guevara, en su *Diablo cojuelo*, dice que para poder entrar éste y D. Cleofás en una Academia de los mayores ingenios de Sevilla se pusieron *dos pares de anteojos*, con sus

cuerdas de guitarra para las orejas. No deja de ser una coincidencia que, algunos jóvenes intelectuales, también usen ahora grandes anteojos de armadura de concha, parecidos a los de entonces.

Parece fué cosa admitida el que usasen pelucas los que no querían desentonar con su poco pelo del conjunto de los demás, cuando después de prohibir los copetes y las guedejas, no sólo siguieron así peinados, sino que las alargaron hasta convertirlas en la blonda melena con la que retrató Velázquez al Rey, ya cercano a sus cincuenta y cinco años de edad (núm. 1.185), con sus bigotes a la fernandina y su perilla a la real, que tanto le caracteriza.

Se sabe por los *Sucedidos y Cuentos* del poeta sevillano D. Juan de Urquijo, coleccionados por su contertulio D. Antonio de Melgarejo, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (que tiene la signatura Cc-217), que los duques de Uceda y de Medina Sidonia y otros varios llevaban cabellos postizas que hacían mujeres diestrisimas, y que costaban de ordinario 200 ducados cada una, añadiendo el caso de un caballero que habiéndole dado de pronto un mal de modorras, ordenó el doctor lo rapasen, ignorando usase peluca, y cuando volvió en sí, y halló su capacete trasquilado en panderetes, creyó perder el juicio con la pérdida de sus 200 ducados.

Si la Historia no peca de benévola con la memoria de Felipe IV como Rey, nadie puede negarle su condición de cazador, y que su afición fué tanta, que hizo honor bravamente a la máxima que Cervantes, en el *Quijote* (parte II, cap. XXXIV), pone en boca del Duque en su discurso sobre la caza «de ser este ejercicio el más conveniente y necesario para los Reyes y los Príncipes», porque a creer lo dicho por Martínez de Espinar en su *Arte de la ballestería y montería* mató, desde los trece años hasta el 1644, en que imprimió su libro, más de cuatrocientos lobos, seiscientos ciervos y ciento cincuenta jabalíes, sobrepujando a cuanto nos cuentan las crónicas de sus antepasados.

Las cacerías en los montes del Escorial, Balsaín, Escalona y Ventosilla fueron famosas por lo arriesgadas, como las de puro solaz llamadas a la *Tela* en El Pardo y Aranjuez, para entretenimiento de la Reina y las damas de la Corte; de ellas pintó Velázquez dos cuadros: *La cacería del Tabladillo*, que antes os he citado, y *La montería de jabalíes en El Hoyo, Real Sitio del Pardo*, que está en la Galería Nacional de Londres, y del que se conserva una copia en este Museo (núm. 1.230).

En el retrato de Felipe IV, con traje de caza, viste colete de largas haldas, brahones y mangas bobas, con valona de puntas en el cuello, ajustado con una pretina de piel de lobo, preferidas entonces, y de la cual,

en los demás cazadores, que no tenían como el Rey a su Ballestero mayor Alonso Martínez de Espinar (1) al lado para presentarles oportunamente el arcabuz cargado, pendía del lado izquierdo el frasco o *frasquillo* de



Velázquez. El Rey Don Felipe IV en traje de caza.

la pólvora y el cuchillo de monte; el calzón y las fuertes *medias de embotar* son, como todo el traje, de un verde bronceado, color adoptado desde los tiempos medievales para las cacerías, a fin de esfumar la figura del cazador entre los robledales, siendo las únicas notas oscuras de éste la *montera enfaldada*, como las llamaban, las mangas del jubón, las guarniciones de los bolsillos para darles consistencia, los grandes lazos del calzón, y los zapatos de cordobán y fuerte suela, con correhuela y *pequeñísima*

hebilla para sujetarla, más práctico para el campo que las cintas.

Los guantes atezados son de vuelta más grande y recia que en los llamados de *ámbar*, teniendo en la mano derecha, no una larga escopeta, sino

(1) Alonso Martínez de Espinar era además Ayuda de cámara del Príncipe Don Baltasar Carlos; entre los retratos atribuidos a Velázquez está el suyo (1594-1682), con golilla y traje negro; tiene el número 1.225.

ARTE ESPAÑOL

un *arcabuz español*, que es con la denominación que se consignan en los antiguos inventarios de la Real Armería, donde hay uno (K. 6) que coincide en su forma y tamaño con el que tiene el Príncipe Baltasar Carlos, y que fué regalado al Rey su padre, cuando era como él niño, por el Virrey de Navarra, entregándosele el Conde de Saldaña, siendo su Caballerizo mayor (1).

Las *escopiettas* que mandó hacer Gonzalo de Córdoba en Italia aun no era corriente emplearlas mas que para la guerra, y las primeras *escopetas madrileñas para la caza*, que se citan llamándolas por su *llave de chispa, a la moda, a las tres modas, a la francesa y a la romana*, son del reinado de Carlos II, y una de ellas de su pertenencia (K. 131), firmada por Jun Belén, año 1687.

En el *Arte de la ballería y montería*, ya citado, al dedicarlo al Príncipe Baltasar Carlos, dice Alonso Martínez de

Espinar «él es el que dá el arcabuz a Su Majestad», y así lo corrobora en



Velázquez. El Infante Don Fernando de Austria en traje para las cacerías.

(1) En el *Catálogo descriptivo de los cuadros del Museo del Prado* (Madrid, 1872), en la descripción del retrato del Príncipe Don Baltasar Carlos, en traje de cazador, se dice: «tiene en la mano izquierda una *escopetilla* descansando en tierra», cuando *escopetilla*, según el Diccionario de la Lengua castellana, desde sus más antiguas ediciones, es: «Un cañón muy pequeño, cargado de pólvora y balas, con que se rellenaba una especie de bombas.»

el dictamen de aprobación nada menos que el propio D. Francisco de Quevedo Villegas, y lo autorizan con su firma el Ayo de Su Alteza Marqués de Mirabel y el Conde de Alba, de Siste, en 19 de abril de 1644, y además, cosas de aquellos tiempos y aquella Corte, después de haber escrito Que-

vedo cinco años antes su célebre memorial al Rey, que comienza:

Católica, sacra, Real Majestad,
que Dios en la tierra os hizo deidad,

que fué causa de su prisión en San Marcos, en un preámbulo titulado *Al que leyere*, con que comienza el libro, dice: «Que está escrito con el lenguaje de persona que se crió en la *Corte del mayor Monarca del mundo*, con perpetua asistencia en su Palacio, sirviendo de *dar el arcabuz a Su Majestad*, como su Ballestero principal, en la soledad de los bosques», haciendo en la dedicatoria un gran elogio del Príncipe «por la suma destreza y rara habilidad con que ha empezado a *manejar los arcabuces* ensayándose en las fatigas del campo»; y en las tres partes y en los muchos artículos que contiene el libro, ni una sola vez se nombra a la *escopeta* por lo que deduzco



Velázquez. El Príncipe Don Baltasar Carlos, de seis años, vestido de cazador.

que habiendo pintado Velázquez los retratos del Rey, del Infante y del Príncipe, por lo menos cinco años antes de haber escrito éste, no parece pueda caber la menor duda, de que el arma que tienen en las manos es un arcabuz.

El Infante Don Fernando de Austria cubre su traje, igual al del Monarca, con un *capote enfaldado* de paño fuerte, aforrado de seda, con las mangas

ARTE ESPAÑOL

sueltas, dispuestas como las de los tabardos del siglo XV y XVI, de modo de poderse las poner cuando fuese necesario, llevando en vez de valona uno de esos grandes pañuelos de batista de entonces, torcido y anudado al cuello para ir más cómodo; según nos cuenta Zabaleta era costumbre entre cazadores.

La montera enfaldada, de paño fino, es en un todo igual a la que apenas cubre la linda cabecita del Príncipe Baltasar Carlos, que con valona de puntas sobre el capote de dos aldas tan castizamente español en su forma, los calzones y las medias de embotar arrugadas sobre las de seda, y sus guantes atezados de grandes vueltas, nos lo presenta Velázquez en



Velázquez. El Príncipe Don Baltasar Carlos con el traje y los distintivos de su alta jerarquía en el Ejército.

ese bellissimo retrato. El malogrado hijo de Felipe IV y de Doña Isabel de Francia, que acabamos de ver a los seis años, ya vestido con los mismos arreos de caza que el Rey, hizo Velázquez, con la devoción y el cariño que siempre puso al pintar al egregio niño, ese retrato tan sugestivo que una vez visto no puede olvidarse, en el que montando briosa jaca, ostenta el traje y las insignias de un mando en los Ejércitos, que fatalmente no había de llegar a obtener.

Viste a *lo soldado*, como entonces llamaban a los trajes militares, con colete interior de tisú de oro, ropilla de mangas bobas, y calzón de terciopelo de rizo verde, todo recamado de oro y adornado de botoncitos de

filigrana, detalle del que nunca prescindían, y por el que se distinguía a los militares, y altas botas anteadas, guantes de manopla bordados y valona de encaje sobre la banda carmesí de tornasolados reflejos, rematada por encaje de hilillo de oro que, con el bastón de mando o *bengala*, eran los distintivos de las más altas jerarquías en el Ejército.

Su expresivo rostro de tonalidades tan delicadamente bellas se destaca sobre el fondo plumizo del cielo ligeramente sombreado por el sombrero negro de fieltro de alta copa con rizadas plumas y de anchas alas, no *chamberg*, porque esta denominación, tan vulgarizada en nuestro léxico, es sabido no empezó a emplearse, hasta que vino a España el Regimiento mandado por W. Schomberg, por iniciativa de la Reina Regente Doña Mariana de Austria, para guarda del Rey niño Carlos II, con motivo de las discordias con Don Juan de Austria; todos ellos vestían vistosos uniformes y llevaban sombreros completamente cubiertos de plumas de colores; a esta fuerza se la llamó *schomberg* y por el pueblo a la *chamberg*.

La riqueza de estos trajes, en el reinado de Felipe IV, era no sólo consentida, sino alentada por numerosas pragmáticas porque consideraban, y una vez más la indumentaria da clara idea del modo de ser de aquel período de nuestra historia, que era poderoso estímulo de su valentía y arrogancia, y aliciente para muchos mancebos de los más claros linajes que, en su generosa ambición de cosechar laureles para su patria, se alistaban en los famosos tercios de Infantería española, empuñando una pica en Flandes, las libertades y privilegios que tenían de vestir de modo ostentoso, distinguiéndose por esto de los demás, presumiendo de ser los únicos que podían alardear de ser conocidos en todas partes por lo bizarro de su atavío, en el que predominaban los pasamanos y bordados de oro y plata, prohibidos para todos, y los colores más llamativos en sus trajes y en los grandes lazos de las ligas, rematados por anchos encajes de hilillo de oro, y hasta en las medias de seda, a excepción del amarillo, reservado a las Compañías de Guardas de la Real Persona.

El ilustre crítico de arte y laureado pintor Aureliano de Beruete describe en su interesante folleto *El Velázquez de Perma* el retrato que de Felipe IV pintó este gran artista en Praga, en la jornada de este Rey a Aragón, en 1644, por tomar personalmente el mando del Ejército, habiendo hecho, además de éste, una hermosa mancha de color que tuvo la suerte me enseñase, y que daba exacta idea del cuadro, como del traje a *lo soldado*, que viste el Rey, y que Pellicer, en sus *Avisos* (manuscritos números 17.692 y 93 de la Biblioteca Nacional), decía se componía de «calzón

ARTE ESPAÑOL

justo, bordado de plata pasada; mangas de lo mismo, colete de ante llano, banda roja, bordada de plata (con su remate); capote de albornoz rojo, con



Velázquez. Grupo central del cuadro *La rendición de Breda*. Los Generales Ambrosio Spínola y Justino de Nassau.

alamares de plata pasada; espada y espuelas de plata, valona caída y sombrero negro con plumas carmesíes».

Hago mención de este retrato, a pesar de no figurar en este Museo, porque así eran en todos sus detalles los trajes de gala, digámoslo así, de

los Generales y Maestres de campo de nuestro Ejército, que no pueden estudiarse por estar ya retratados, con armas de guerra, en el retrato ecuestre, tan gentil y gallardo, del Rey, y en el soberbio del Conde-Duque de Olivares, en el que el agradecimiento de Velázquez puso al pintarlo todo su empeño en dar grandiosidad a su conjunto, y la noble prestancia de aquel



Velázquez. El cuadro *Reunión de bebedores*, conocido vulgarmente por *Los borrachos*.

prócer, que fué su decidido protector, debiendo, por tanto, ser honrada su memoria por todos los amantes del Arte.

En el cuadro *Las lanzas*, que no son sino picas las que se ven en el fondo, de las de madera de fresno, hierro en forma de laurel y quince pies por lo menos de altura, la tan distinguida y expresiva figura del Marqués de Spínola está vistiéndose el arnés de guerra de entonces, compuesto solamente de brazales con sus manoplas, peto y espaldar, pendiendo del primero los grandes escarcelones enlazados a los quijotes, que le cubren la rodilla y parte de las ceñidas botas enceradas, luciendo su gran banda recamada y teniendo la bengala con el sombrero en la mano; y así estarán armados, por lo poco que se ve de ellas, por impedirlo el caballo de primer término, el Marqués de Leganés, D. Francisco Medina y los demás Generales, prescindiendo todos ellos de las celadas con visera fija y grandes carrilleras de una pieza, o con visera movable y ventalle de rejilla, tan características de este reinado, porque gustaban con la golilla, que sólo usa-

ARTE ESPAÑOL

ba en estos casos el Rey, o la valona, que era llevada por todos, del aspecto altanero y varonil que daba a sus rostros el gran sombrero de fieltro negro adornado de plumas, con las alas levantadas bizarramente, de modo tan español y tan típico en nuestra raza.

Velázquez no sólo pintó sus marciales figuras con los lujosos trajes que acabamos de describir, también nos dejó, como rudo contraste, en su famoso cuadro *Los borrachos*, el trasunto fiel del soldado vicioso y penden-ciero, que, después de haber salido harto lisiado de la guerra, se roía los dedos de hambre, gastando el tiempo en escribir memoriales, jamás aten-didos, solicitando recompensas, no quedándole de sus garridos guiñapos ni siquiera el colete de cordobán, que cubría el jubón de ante que llevaban como defensa, ni aun las botas enceradas, supliéndolas con unas miseras medias arrugadas por falta de las ligas de colorines; sólo le quedaba de las glorias pasadas la afición al mosto para olvidar sus penas, mereciendo el honor de que el truhán, que finge ser Baco, lo elija para coronarlo de pám-panos, entre los otros beodos, tan admirables de realidad y de expresión en sus distintas borracheras.

La fina ironía del gran pintor se muestra más que nunca al representar en ese par de viejos de la gallofa, con la traza de taimados bribones, a los filósofos griegos Esopo y Menipo, el uno con su roñoso sayo de paño par-do, y el otro reliado en su raída capa, con el gesto socarrón; ambos tan desarrapados y de tan mala traza, como debieron tener los redomados tunos del hampa madrileña.

Sólo resta esa maravillosa serie de bufones que tan portentosamente pintó Velázquez, cada uno con las vestimentas adecuadas al mote con que los denominaban, de modo que resultasen más ridículos y divertidos para mofarse de las necedades de esa triste ralea de sabandijas de Palacio; todos esos trajes están ya descritos, mas he querido hacer fijar vuestra atención en ellos, seguro de haceros olvidar, con su contemplación, lo mucho que he abusado de vuestra benevolencia, por lo cual merezco vuestro perdón, y os doy rendidamente las gracias, y muy particularmente al señor Director de Bellas Artes y a los señores Presidente y Patronos de este Museo del Prado, por la gran merced que me han hecho asistiendo a esta conferencia.

(Fotografías Moreno.)

JUAN COMBA,

Profesor numerario de Indumentaria
en el Real Conservatorio de Música
y Declamación.

La “casona,, montañesa”⁽¹⁾

EL otro edificio, también de esta región, es el palacio de Soñanes a que antes me refería; de él dice el Sr. Lampérez: «Pertenece al estilo barroco con todos sus caracteres. Las fachadas son riquísimas de elementos arquitectónicos, pero todos ellos recargados de proporciones pesadas y detalles toscos, no obstante lo cual, el conjunto es suntuoso y notabilísimo hasta hacerle el más importante de la región santanderina. La composición general es una compenetración del tipo italiano y del *montañés*; éste impuso la disposición aglomerada sustituyendo el patio central, característico de aquél, por una escalera, elemento principal del palacio, por su disposición, magnitud y suntuosidad, realmente singular en toda la arquitectura civil española.»

En la villa pasiega de *Selaya*, al lado de la carretera, se levanta gran casa solariega en que se ve heráldico blasón «timbrado por un yelmo soportado por dos mancebos desnudos que se revuelven en follaje y tañen sendos cuernos marinos y por dos grullas por soportes, símbolo de la vigilancia y de la vida. Aquél hace semblante de *solar de los Velardes* que se dice falsamente oriundos de un Infante extranjero y cuyo apellido no aparece ni suena, sino desde el siglo XVI» (2).

En el pueblo de *Cartes*, situado en la carretera entre Torrelavega y las Caldas del Besaya, que por su caserío vetusto del siglo XV al XVII pudiera competir con Santillana, se conservan varias «casonas» señoriales, en cuyos frentes vemos «insinuantes escudos, que recuerdan los timbres, divisas y hazañas de los fidalgos que los construyeran».

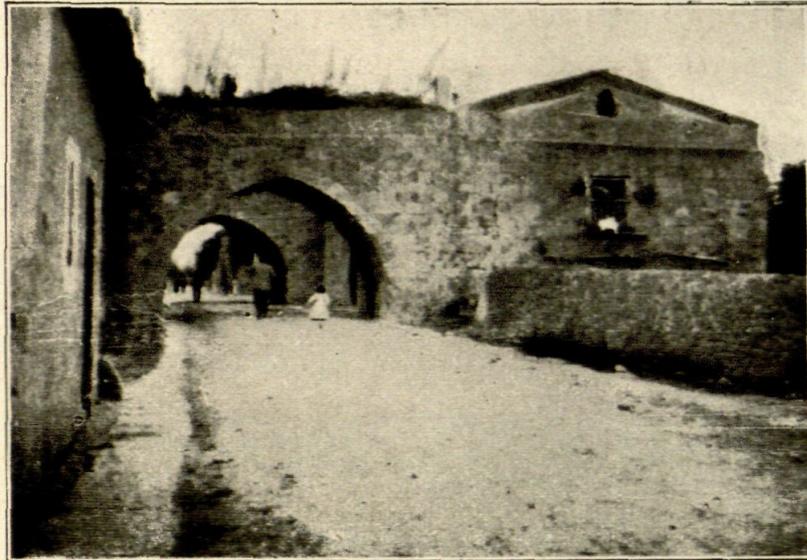
Entrase en este pueblo por unos rastrillos, bajo los que pasa la carretera, restos de antigua fortaleza, erigida por los Manriques, señores de esta villa, para defenderse de sus vecinos y enemigos los de la Vega, y nos encontramos con una serie de casas de gran carácter y castizo estilo. Una de estas viviendas ostenta, sobre el dovelaje de arenisca de su arco semi-circular o medio punto, ondulante guirnalda de grandes flores talladas; el paramento del muro, considerablemente más bajo a su izquierda, nos pre-

(1) Véase el núm. 1, correspondiente al primer trimestre de 1922.

(2) AMADOR DE LOS RÍOS: Lugar citado. Sobre el origen del apellido *Velarde* consúltense las dos obras *Ensayo histórico sobre los apellidos castellanos*, de los Sres. Godoy y Ríos.

sentado vistoso blasón, de mucho relieve, y a la otra parte de la misma pared, de piedra, que, rompiendo su cornisa, se levanta, a mayor altura, otro no menos pretencioso escudo, resultando, por su carácter y la extrañeza de su rara construcción, agradable al edificio (1). Pasando este pueblo, y cerca del de *Rio-Corvo*, llama la atención, en un altozano, algo separada de la carretera; una gran «casona» de dos pisos, con gran balconaje de madera en su fachada; un

rico escudo de mucho relieve aparece rompiendo la línea de los balcones, y un ancho alero, con caprichosos elementos de decoración, dan a la «casona» un sello característico de la región. El sitio donde está emplazado este edificio hace imposible obtener su fotografía, y ciertamente merece conocerse, porque, dentro del tipo herreriano que en él impera, hay otros elementos arquitectónicos que le dan un sello especial, no despreciable de estudio para los técnicos e inteligentes.



Torreón de Cartes.

(Fot. del autor.)

Aunque apartándonos de la «casona», no quiero dejar de citar una iglesia que no muy lejos de este pueblo existe; me refiero a Santa María de Yermo, edificada en 1203, según así reza una inscripción en la imposta de entrada. Este templo, en unión de los románicos de Cervatos, Santillana, Castañeda y Piasca, el visigótico de Santa María de Lebeña, la fortaleza de San Vicente de la Barquera y otros de no menos valor histórico-artístico, de que en otra ocasión me ocuparé, constituyen una verdadera riqueza arquitectónica de pasadas centurias, no tan conocida como debiera serlo de los inteligentes y entusiastas del arte español.

Si Santillana y Cartes nos muestran su pasado glorioso con las casas

(1) AMADOR DE LOS RÍOS: Lugar citado.

solariegas, cunas de nobleza y hidalguía montañesa, *San Vicente de la Barquera* recuerda un pasado guerrero, y así nos lo acusan su célebre castillo y torreada iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles, según algún autor la primera románica que se hizo en Cantabria; del primero sólo quedan sus muros; del templo consérvase toda su edificación, en la que se observan influencias de los siglos XIII al XVI, con ampliaciones y



Casa de los Corros, en San Vicente de la Barquera.

(Fot. del autor.)

modificaciones de estas épocas; sus torres, recordándonos las construcciones militares de su tiempo, de las que, restauradas recientemente, a mi juicio con dudoso gusto, han desaparecido las almenas y barbaccanas del antiguo castillo y «agujas ornadas de trepado», sustituidas por otras lisas, entre las que apa-

recen dos sencillas espadañas; cuatro ventanas ojivales perforan el frente, en el que tres pequeños cubos sirven de sostén a las agujas referidas; sendos estribos y contrafuertes, colocados al uno y otro lado de las zonas inferiores de la fachada, contrarrestan el empuje de la fábrica, dando al conjunto un aspecto serio y majestuoso.

Existen en esta iglesia dos sepulcros: uno, de reconocida celebridad en la Montaña, encierra el cuerpo del Inquisidor D. Antonio del Corro, que «no mvrio, qve fve partida sv mverte para la vida», según así reza la urna sepulcral; aparece la figura del Inquisidor recostando su brazo derecho sobre dos almohadones; cubre su cabeza un puntiagudo bonete, y en su traje talar se ven admirablemente tallados los paños; la mano izquierda sostiene un libro, en el que lee, y sus pies descansan en un perrillo. Esta hermosa escultura yacente, «obra naturalista, viva y acabada», atribúyese a uno de los hermanos Leonís, y merece ser visitada por las personas aficionadas a estos estudios.

A esta familia del Corro perteneció elegante edificio, tipo del renacimiento español, cuya fachada está compuesta de un cuerpo, sin otro adorno que un frontón toscano encima de la puerta y dos ventanas a cada uno de sus lados; una imposta corrida sepárale del segundo cuerpo, compuesto de tres balcones, franqueados de columnas jónicas estriadas, que sostienen sus frontones; un fuerte cornisón remata la fachada, cuyas aristas se terminan en torneados pilares cilíndricos; entre los balcones aparecen dos escudos del linaje con el lema *Adelante por mas valer los del Corro*. El estilo de esta fachada nos revela otro muy poco frecuente en la Montaña; es de un período intermedio entre el ojival que vemos en Santillana y el herreriano de las demás «casonas» que

en ella existen; de las inscripciones del sepulcro del Inquisidor dedúcese que sus progenitores edificaron esta casa en el siglo XV, destinándola, según inscripción, a asilo de pobres (*pauperibus ut subveniat hanc ex vetustissima reedificavi domum*, etc.).

El otro sepulcro, a que antes me he referido, es el de los padres del fundador, y en él aparecen dos estatuas yacentes de no poco valor artístico, que por su ropaje y armadura denuncian haber sido labradas en tiempo de los Reyes Católicos.

En *Puente de San Miguel*, camino de Santillana, en la carretera de Nóvalles, existe la hermosa finca de D. Emilio Botín; dos torreones flanquéanla, cercado con alta pared una plazoleta, en la que aparece, airosa y erguida, la portalada; en el segundo cuerpo se ven, en buena escultura, grabadas en gran relieve, las armas de la casa, rematando el todo un gran frontón,

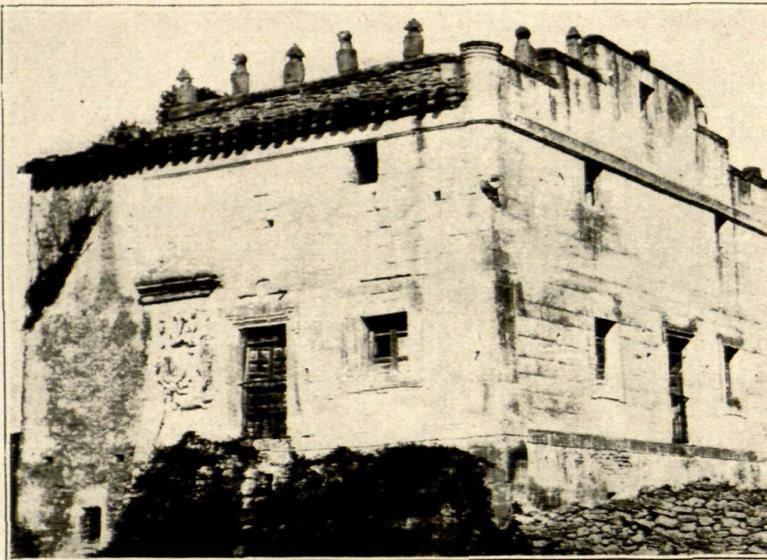


Portalada de Villapresente.

(Fot. del autor.)

circunscrito por una cornisa triangular, terminada en la tradicional cruz; el conjunto es típico y peculiar del país.

Siguiendo por esta carretera, llegamos a *Villapresente*; allí se encuentra, entre otras varias, una «casona» en muy buen estado de conservación; portalada del país con pequeño postigo franquean la entrada a la corralada, y en ella vemos una típica fachada de arcos de medio punto, ancho porche



Palacio de Mijares.

(Fot. Conde de las Bârcenas.)

y amplia solana al mediodía. Las armas del escudo del frente de la portalada indican el título del fidalgo que la hiciera, sin que pueda puntualizar a la familia a que haya pertenecido.

En este pueblo existe una buena «casona», algo modernizada, que pertene-

ció a los Tagles; hoy a la familia de Muñoz y García Lomas; consérvase una clásica portalada de entrada.

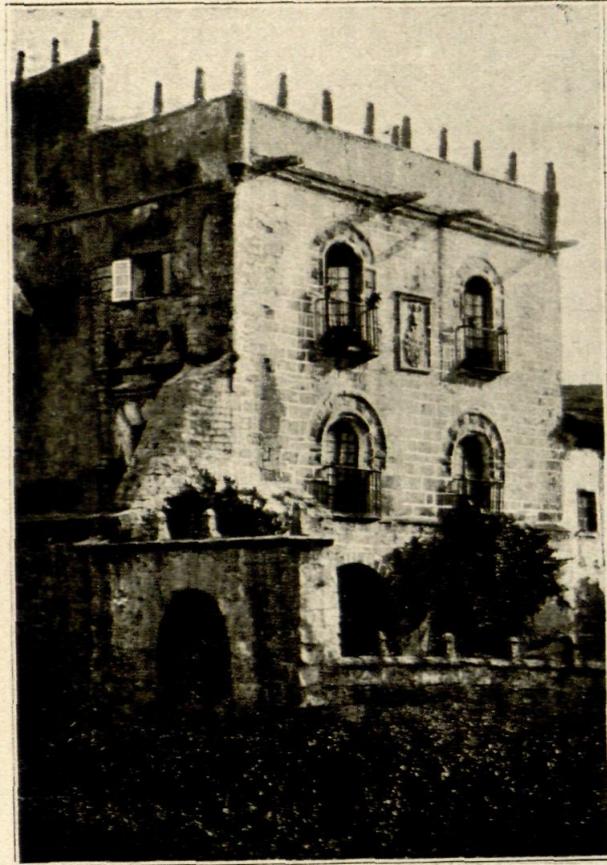
En la carretera de Torrelavega a Santillana se encuentra el palacio de *Queveda*, edificado seguramente a fines del siglo XVI; la tradición atribuye este edificio a D. Beltrán de la Cueva, sin tener presente la época de su construcción; ruinoso en su mayor parte, muéstrase aún con sus tres cuerpos principales de sillería, su frontón almenado, y en medio del cuerpo de fachada señorial blasón, en el que hacen oficio de tenantes dos leones; dos ventanas de medio punto flanquean las armas; bajo el escudo aparece volada reja, de no escaso valor.

No lejos de este palacio está el de *Mijares*, antiguo solar de los Paredo; el estado de la construcción hoy en ruinas requiere una buena y costosa restauración; una ancha portalada con dos torres a sus costados dan entrada a la corralada del edificio, seguramente del siglo XVI.

El *palacio de Santillana del Mar*, según algunos de los Velardes, hoy

ARTE ESPAÑOL

del insigne novelista Ricardo León, es un interesante edificio del siglo XVI al XVII. Presentamos la fachada principal al mediodía dos grandes arcos de soportal y dos balcones en cada uno de los pisos, con un buen blasón en medio de los del segundo; dinteles con reminiscencias ojivales, adornados con cuadrifolios en las jambas; una imposta corrida con gárgolas en forma de cañón y cornisa en todo el edificio, algo más elevada al norte, rematada con pináculos de buen estilo, constituyen el cuerpo de fachada y elementos decorativos de este edificio, mereciendo ser citada una ventana plateresca «en la fachada al vendaval». Todo el palacio requiere una buena y acertada restauración para que recobre su pasada grandeza y esplendor, muy digna

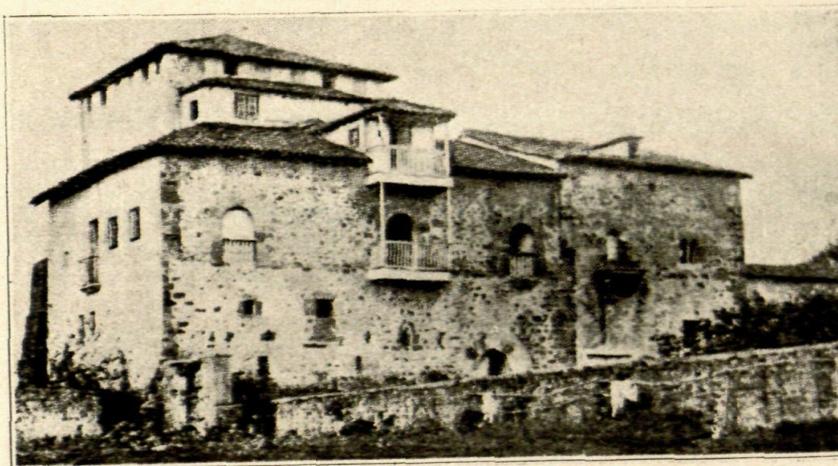


Palacio de Santillana.

(Fot. Leony)

de su actual dueño.

En el pueblo de *Viveda* se encuentra el *palacio de Calderón de la Barca*, «dominando el amplio estero del Besaya y Saja reunidos, y abarcando



Palacio de Calderón de la Barca, en Viveda.

(Fot. N.)

una inmensa perspectiva»; compónese de una torre almenada, hoy cubierta con tejado, a la que se ha unido gran casa solariega, ambas del siglo XIII al XIV; la fachada, descompuesta por la diferencia de fechas en que se levantaron las dos edificaciones, y modificadas en varias épocas, ofrécenos una puerta de entrada con arco apuntado, balcón de repisa de piedra, ventana ajimezada y varios huecos de arcos de medio punto, con balconaje moderno de madera. El edificio, no obstante las muchas modificaciones sufridas, conserva aún restos de lo que debió ser en su tiempo, quizá uno de los mejores de la Montaña.

Así nos lo demuestra la siguiente descripción que de él hace Fr. Felipe de la Gándara, religioso de la Orden de San Agustín:

«A media legua de las Asturias de Santillana (Metrópoli de sus Asturias), en las Montañas de Burgos, está la Casa de Calderon en lo llano de vistosa eminencia. Consta de vna fuerte y antigua torre, de grande y suntuosa representacion a la vista de su comarca. Tiene foso, contrafoso y barbacana, parte dello caido y derribado por la injuria del tiempo, y contigua vna Iglesia de la misma antigüedad (vocacion de la Magdalena), en cuyo festiuo día cada año se hace feria y mercado. Está rodeada la Casa por vna parte de fresca arboleda, que lisonjea la vista con su hermosura, y por otra de heredades, prados y huertas en dilatado termino, de que se compone el Coto Redondo y solariego de Calderon de la Barca, a quien siruen de limote las apacibles riberas del Rio, que allí toma este nombre compuesto de otros dos Rios: Saxa y Besaya, nauegable y caudaloso, en donde se pescan gran cantidad de salmones, truchas y otros regalados pezes.»

«Gozo en tiempos passados de mayores honores, y preminencia de yantares, nuncios y marttiniegas, que le pagauan algunos lugares circunvecinos, como el Concejo de Quebeda, y Vibeda, y Mijares, que estan inmediatos y eran solariegos de la Casa... Este Logar es Behetria, y sus dos barrios, en uno dizen Valles, y en el otro dizen en Salguera, y han por naturales todos los del Solar de la Vega, *Calderones* y los de Raunillo» (1).

En el texto de esta obra, de mi pertenencia, aparecen grabadas las armas de los Calderones, describiéndose de este modo: «El escudo que han de usar la Casa de Calderon y sus descendientes ha de ser cinco Calderones negros en campo de oro (puesto q. otros quieren de plata), con orla

(1) *Descripción y origen y descendencia de la muy noble y antigua Casa de Calderon de la Barca.* Año de 1661. Impreso en Madrid por Joseph Ferandez de Bvendia.

de ocho aspas de oro en campo roxo, y por timbre, castillo y braço armado con vna espada en la mano, con la letra q. diga *Por la fe moriré*, con cinco estandartes colorados sobre las assas de los Calderones, por haber ganado otros tantos a los Moros», y el todo sobre la espada roja en forma de cruz de la Orden Militar de Santiago.

El origen del apellido Calderón atribúyese al siguiente hecho, relatado por los cronistas que de esta Casa se han ocupado:

«Doña Maria Espina, casada con el Conde Don Fortun Vela Velazquez, dio a luz un infante, y no lloró, y las amas como amortecido le echaron en vn Calderon junto al fuego y fueron a socorrer a la madre; de alli a vn rato el niño empezó a llorar y su padre le



Casona de Sánchez de Cueto, en Comillas.

(Fot. del autor.)

llamó Calderon.» Y sigue la crónica diciendo «que le llamauan por mal nombre algunos Caballeros *El Caldero*, por haber nacido como se ha dicho, y el Rey por honrarle quiso que saliesse en vn sarao, fiesta que se hacia en Palacio, y que sacasse por diuisa su escudo con cinco Calderones en campo de oro, con esta letra:

Estos cinco Calderones
da oy Alfonso por blason
al nombre de Calderon
contra malas intenciones.»

En *Comillas* admirase la capilla-panteón estilo siglo XV, y el hermoso y regio palacio del Marquesado de este título, en donde guardan un riquísimo museo montañés, que comprende toda clase de antigüedades en sus diversos órdenes, con cuidado recogidas y adquiridas en la provincia, que por sí solo dan celebridad a la villa de los «cuatro arzobispos», en un

tiempo aislada en aquel *rinconuco* de la costa, donde el mundo era su mar cantábrico, lo que daba ocasión al proverbio

Comillas será Comillas
por siempre jamás. Amén.

En esta encantadora, hoy aristocrática estación veraniega, llena de lindos hoteles particulares y amenos parques, existen algunas «casonas», entre las que llama la atención la de Sánchez de Cueto, verdadero tipo monta- ñés; consta de piso bajo, con puerta de entrada en el centro; en medio de dos cuadradas ven- tanas gran balcón volado en el prime- ro y encima de la puerta, con dos ante- pechados a los lados, y entre uno de éstos y el grande aparece labrado rico escudo de



Casa rectoral, en Comillas.

(Fot. del autor.)

grandes proporciones; saliente alero, descansando en el avance de los muros laterales del edificio, completa el conjunto de esta «casona». Otra casa, aunque no de las proporciones que la anterior, existe en esta villa y tiene la particularidad de que uno de los balcones es de púlpito.

En el pueblo de *Cossío*, Cabuérniga, feudo y solar del «muy magnífico señor D. Fernán González de Cossío», señor de los valles de Rionansa y Tudanca, en las Asturias de Santillana,

como de elevada alcurnia,
como de linaje altísimo,
esforzado caballero,
nunca de nadie vencido,

hay varias «casonas» pertenecientes a esta familia, y en todas ellas existe

ARTE ESPAÑOL

el blasón que ostentamos los que de esta casa procedemos, compuesto de «un escudo en campo rojo colorado, y en él dos castillos sobre ondas de agua; en medio de ellos un árbol; sobre uno de los castillos una bandera con un rótulo que dice *Cossío*, y sobre el otro un lucero dorado de ocho rayos».

El *campo rojo*, por haber esta casa derramado mucha sangre en defensa de la Fe Santísima de Cristo; la *bandera*, que fueron grandes capitanes sus descendientes, y tan poderosa esta casa, que a su costa, arbolando el de *Cossío* su bandera, llevaba mucha gente y poderoso ejército a las guerras contra moros y enemigos de nuestra Fe Católica; los *castillos* denotan que no sólo tomó, sino más venció y sujetó, quitándolos del poder de los enemigos y defendiendo otros de sus bárbaras agresiones; el *lucero dorado*, con sus ocho rayos, claramente manifiestan ser una casa infanzona; es el lucero la luz, el día, la defensa y amparo de aquellas nobilísimas montañas, velando y guerreando en su defensa y de la Fe de Jesucristo, no sólo de día, sino también de noche, pues todo lo indica el lucero; el *árbol* indica las armas primitivas de su real tronco el Rey Astur (1).

Piferrez, en su *Archivo Heráldico*, describe este blasón «de gules y un árbol terrazado y copado de torres de plata; la del lado diestro con una bandera del mismo metal, con el lema en sable *Cossío*. Por timbre, celada de plata, claveteada de oro, vuelta a la diestra, con pluma de varios colores».

Omitese en este blasón el lucero, pero labrado lo vemos en varios escudos de la Montaña, muchos de ellos cuartelados con los de las familias más conocidas de esta región, como son las de Cos, Barreda, Calderón, Ojeda, Bravo de Hoyos, etc.

Entre las «casonas» que en dicho pueblo existen hay dos que sobresalen de las demás: la conocida con el nombre de *La Torrona*, antiguo castillo (quizá del señor feudal citado), desmochado y sin las almenas que en su tiempo debió tener, está convertida en casa de labradores; una techumbre a cuatro aguas la defiende de éstas, y una solana circunda al edificio, teniendo labrado al saliente gran escudo con rica ornamentación, de la familia *Cossío*; y la otra casa, llamada *Casona de la torre*, es una típica edificación montañesa del más puro estilo herreriano, compuesta de dos pisos; en la fachada principal un gran arco de puerta de entrada a la izquierda, con una ventana enrejada en el otro extremo; sobre este cuerpo se alza el piso

(1) Certificación expedida por el rey de armas D. Juan de Mendoza el 12 de noviembre de 1660 en una ejecutoria de hidalguía que obra en mi poder.

principal, con amplia y clásica solana, apoyada en los salientes laterales, a la que da una puerta de salida en medio de dos ventanas; sobre esta puerta, y en un gran espacio de fachada, aparece rico escudo, teniendo por soportes dos leones rampantes, orleados en la parte inferior de dos guerreros y en la superior de angelones trompeteros con varios adornos barrocos; el conjunto de este timbre heráldico es de lo más saliente de



Casona de la torre, en Cossío.

(Fot. del autor.)

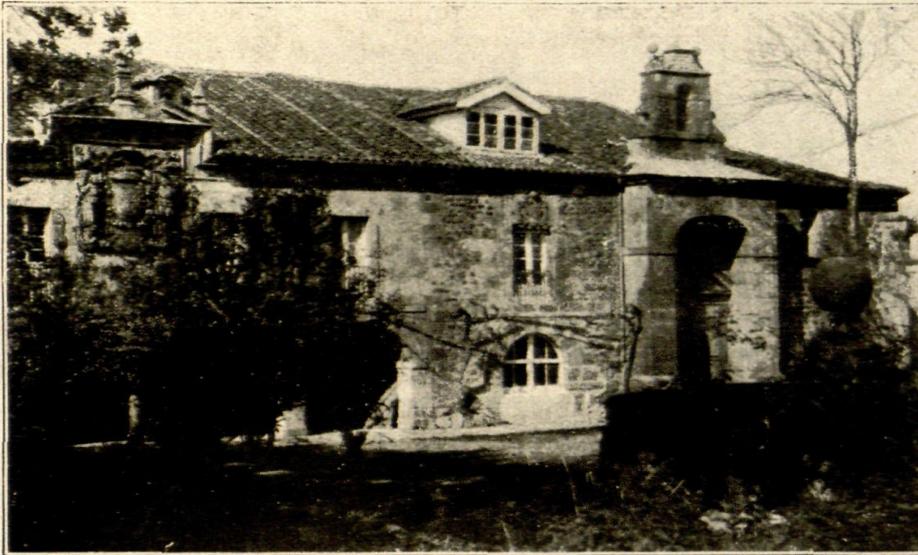
Cantabria, y ha querido ser imitado en una «casona» sita en la plaza de la Colegiata de Santillana.

Muy cerca de Cabezón de la Sal, de Cabuérniga, está el pueblo de *Renedo*, y en él varias «caso-

nas» de los siglos XVII y XVIII, constituyendo una verdadera riqueza de arquitectura montañesa por su grandeza y tallas de sus escudos, hermosas solanas con balaustrada de madera y pronunciados aleros; la apartada situación de este pueblo hace que no sea conocido su caserío, que puede competir en antigüedad y carácter con el de Cartes.

En los pueblos de *Carrejo* y *Barcenilla* hay también algunas «casonas» de la misma época y estilo, y, desperdigadas por esta región, no faltan edificaciones de marcada antigüedad, todas ellas blasonadas con más o menos ornamentación.

La casa solar de los *Marqueses de Balbuena*, en *Solares*, preséntanos una fachada de puro estilo montañés del renacimiento; tres anchos arcos rebajados dan entrada a un soportal, de donde arranca espaciosa escalera; un buen escudo, de los mejores de la Montaña, tallado con maestría y arte, muéstranos los cuartelados entronques de esta casa; sostiénele dos matronas con ricos ropajes; debajo dos bichos barbados se revuelven en floridos vástagos, cada uno de los cuales ase un áncora, y entre ella hay otro pe-



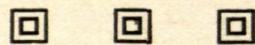
Palacio del Marqués de Balbuena, en Solares.

(Fot. N)

queño timbre heráldico. En la parte superior coronale la diadema de marqués, y sobre la venera de Santiago aparece colocado el blasón, partido el todo con orla de aspa, timbrado por cruz patriarcal y episcopal sombrero, cuyos cordones sostienen pequeños geniecillos.

Balcones antepechados ábrense en la fachada, y corrida ésta a su izquierda aparece la capilla, en su interior barroca, a la que da entrada un arco entre dos salientes estribos, rematado en un frontón con hueco campanil, terminando en grandes remates esféricos; toda la estructura de esta fachada y su artístico blasón son obra de la centuria XVII.

MANUEL DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO

(Continuará.)

MISCELÁNEA

El 26 del pasado mayo inauguraron Sus Majestades los Reyes Don Alfonso y Doña Cristina y SS. AA. la Infanta Doña Isabel, Don Fernando y la Duquesa de Talavera nuestra Exposición de dibujos originales (1750 a 1860).

Asistieron al acto los señores Ministro de Instrucción Pública, Director general de Bellas Artes, el Patronato de la Sociedad, la Junta

directiva y la Comisión organizadora de la Exposición.

Las Reales Personas recorrieron las salas muy detenidamente, demostrando su interés por cuanto se refería a los dibujos reunidos, felicitando a la Junta directiva por su iniciativa y a la Comisión organizadora por el acierto con que había llevado a cabo su cometido.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por el P. Fr. Julián Zarco Cuevas. Madrid, 1922.

La indudable corriente de afición hacia las cosas artísticas que se nota en la sociedad contemporánea, ha convertido aquellos lugares privilegiados donde se concentra la cultura artística, en verdaderos santuarios, objeto de peregrinaciones permanentes, de continuos estudios y divulgaciones útiles, puesto que contribuyen a formar las generaciones nuevas.

El Escorial ofrece para nosotros esa situación de privilegio, ya que sin alejarnos de su pintoresca villa podemos reconstruir el ambiente de los Austrias y Borbones, reuniendo en poco espacio la gigantesca labor del espíritu de cuatro centurias.

Para orientarnos en su visita y contemplación ha de sernos eficaz este pequeño libro del P. Zarco, tan hábilmente concebido como expuesto con verdadera claridad y concisión, cualidades éstas de suma necesidad en tales trabajos destinados a personas no siempre peritas en materia de arte.

Su forma es sintética, pero sin omitir cuanto detalle de interés diferencia o realza el valor de los conjuntos, probando así no sólo pleno conocimiento y dominio del asunto, sino un excelente criterio metodológico raro de hallar en las llamadas *Guías artísticas*, tan abundantes como en general desafortunadas.

Pero no sólo a los profanos y viajeros es útil la obra del erudito agustino, puesto que el conocedor encuentra en ella una indicación bibliográfica de mucho interés para en un momento dado ampliar las sucintas indicaciones del texto. El único reparo que podríamos hacer al P. Zarco es el de sabernos su obra a poco, y así, a cada paso, querríamos ver asomar juicios y comentarios, donde la cultura y talento del autor plantearan problemas de crítica o exégesis que, con semejante dominio, serían de

excepcional relieve dentro de nuestra literatura escorialense y aplicables al debatido tema del renacimiento español, palpitante hoy día.

* * *

Educación feminista, por la Excm. Sra. Condesa de San Luis. — Madrid, 1922.

El problema de la mujer adquiere en la vida contemporánea un valor esencial. Yo entiendo que el problema feminista se debe al desarrollo de la Sociología como ciencia superior — la ciencia cumbre de Comte — y, sobre todo, a la absorción de la Historia por esa misma Sociología, hoy enredada en el planteamiento de cuestiones que nunca existieron para las pasadas generaciones.

Hay en el feminismo un aspecto filosófico y otro práctico. Con el primero se relaciona la cuestión pedagógica, base primordial del movimiento feminista, y del segundo se derivan las cuestiones políticas y económicas, o sea — en un amplio sentido — *lo social*. Y va resultando extraordinaria la ceguera de muchos hombres, por lo demás de sano discernimiento, que consideran todavía el nuevo espíritu de la mujer como una grotesca campaña aislada de *ilusas o neurasténicas*.

No hay tal campaña aislada. Prácticamente la mujer ha triunfado desde el momento en que se incorpora a casi todas las actividades reservadas al hombre y en tan dura competencia no desmerece ni queda oscurecida.

Nada tan ameno y sugestivo como esta conferencia sobre *Educación feminista* que comento brevemente. La ilustre condesa de San Luis es una inteligencia profundamente moderna y sutil que sabe rozar la ironía, manejar las ideas con irreprochable dialéctica y emocionar con hábiles insinuaciones sentimentales, que siempre saldrán de la mujer, y más aún si su corazón es de madre...

E. DE L. Y J.

- Excmos. Sres. Marqués de Mascarell.
D. Francisco Belda.
Marqués de Alella.
Conde de Churruga.
Marqués de la Almunia.
Conde de Atarés.
Conde de Urquijo.
D. Carlos Prast.
Conde de Erices.
Marqués de Muñiz.
Marqués de Figueroa.
D. Antonio Cánovas del Castillo.
Duque de Villahermosa.
D. Isidoro de Urzaiz y Salazar.
D. Juan de la Cierva y Peñafiel.
Sr. D. Luis García Guijarro.
- Excmos. Sres. Marqués de Villa-Urrutia.
Marqués de San Juan de Piedras Albas.
Marqués de Someruelos.
- Excma. Sra. Marquesa de Silvela.
- Excmo. Sr. Marqués de Valdeiglesias.
Sres. D. Herberto Weissberger.
D. José María de Valdenebro y Cisneros.
D. José Sert.
D. E. Pérez de la Riva.
D. Fernando Loring.
D. José M. Florit.
D. Manuel Benedito.
- Excmo. Sr. D. José Sánchez-Guerra Martínez.
Sra. Condesa de Cartayna.
Sres. Marqués de Torralba.
D. Félix Rodríguez Rojas.
- Excma. Sra. Marquesa Viuda de Casa-Torre.
Sres. D. Carlos Corbí y Orellana.
D. Salvador Álvarez Net.
D. Enrique Nagel Disdier.
- Excma. Sra. Duquesa de Santa Elena.
- Ilmo. Sr. D. José Garnelo y Alda.
Sres. D. Juan Bruguera y Bruguera.
D. Raimundo Fernández Villaverde.
Marqués de la Scala.
- Excmos. Sres. D. José Moreno Carbonero.
Marqués de Jura-Real.
D. Mariano Benlliure.
D. Jorge Silvela.
Conde de Cedillo.
Marqués de Olivares.
Sres. D. Joaquín Ezquerro del Bayo.
D. José Antonio Gomis.
Matéu, Hermanos.
Biblioteca del Real Palacio.
- Excmas. Sras. Marquesa de Pidal.
D.^a Antonia Santos Suárez.
D.^a Catalina Pérez de la Riva.
D.^a Dolores Iturbe de Béistegui.
Condesa del Rincón.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Herrero.
- Excma. Sra. Duquesa de Pinohermoso.
Sres. D. Simón Castel Sáenz.
D. Luis Martínez y Vargas Machuca.
D. Juan Pérez Gil.
- Ilmo. Sr. D. Pelayo Quintero.
Sres. D. José María Navas.
D. Luciano Villárs.
- Excmo. Sr. D. Francisco Travesedo y Fernández Casariego.
- Excma. Sra. Duquesa de Medinaceli.
Sr. D. Alberto Salzedo.
- Excmos. Sres. D. Miguel Blay.
Duque de Parcent.
- Excma. Sra. Marquesa de Villavieja.
- Excmos. Sres. Marqués de Laurencin.
D. Mauricio López-Roberts.
Sr. D. Gabriel Molina.
- Excmos. Sres. Marqués de Cabiedes.
Marqués de Birón.
Sres. Dr. Bandelac de Pariente.
D. Ramón Flórez.
D. Miguel de Mérida.
D. Dionisio Fernández Sampelayo.
Conde del Real Aprecio.
Marqués de San Francisco.
- Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao.
- Sr. D. Manuel Bolín.
Biblioteca del Senado.
- Excmo. Sr. D. José Luque y Leal.
Sr. D. Juan Cisneros.
Sr. D. Luis Hurtado de Amézaga.
Sra. D.^a María Calbé de Béjar.
Sr. D. Vicente Castañeda y Alcover.
- Excmo. Sr. Marqués de Arriluce de Ibarra.
- Ilmo. Sr. D. Manuel de Cossío y Gómez-Acebo.
Sres. D. Pablo Rafael Ramos.
D. Pedro Vindel Angulo.
D. Pedro del Castillo Olivares.
D. Francisco Cadenas.
D. Francisco Martínez y Martínez.
- Excmo. Sr. Conde de Peña-Ramiro.
Sr. D. Enrique des Allimes.
Sres. Marqués de Lambertze Gerbeviller.
Marqués de Monteflorido.
Conde de Sert.
D. Melchor García Moreno.
- Excmos. Sres. Obispo de Madrid.
Barón de Güell.
Barón de Champourcin.
Sr. D. Eusebio López D. de Quijano.
- Excmo. Sr. Marqués de Villamejor.
Sres. D. Luis Pérez Bueno.
D. Juan Martínez de la Vega y Zegri.
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 Gandarillas 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 Álvarez Net.
- Excmo. Sr. Marqués de Montesa.
Sr. D. Fernando Alvarez Sotomayor.
- Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas.
Sr. 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.
Sres. Marqués de la Calzada de la Roca.
Conde de Polentinos.
D. José María de Cortejarena.
Sra. D.^a Emilia Arana.
- Excmos. Sres. D. Tomás Allende.
Marqués de Hoyos.
- Excma. Sra. Condesa de Via-Manuel.
Sres. D. Antonio Ortiz Echagüe.
D. Rogelio Gordón.
D. Ramón Díez de Rivera.
D. Felipe Abarzuza.
D. Rafael Brau Martínez.
D. Evaristo Sainz Sagaseta.
- Excmos. Sres. Marqués de Ariaño.
Marqués de Cenia.
Sr. D. Federico de Madrazo.
- Excmos. Sres. Barón de Wedel.
Conde de la Granja.
Duque de Plasencia.
D. Senén Canido.
- Sres. D. Francisco Fariña 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.
D. José Cruz.
- Excma. Sra. D.^a Elisa Rodríguez de Ranero.

- Sra. D.^a Fernanda Morenes, viuda 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.
- Excmo. Sra. D.^a Inés Luna Ferrero.
Sr. Vizconde de Bèllver.
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 Aspiazua e Imbert.
D. Ignacio Soler y Damiáns.
D. Hugo Scherer.
D. Julián Zuazo y Palacios.
D. Juan Jiménez de Aguilar.
D. Angel Pulido Martín.
- Excmo. Sr. D. José de Baeza.
Sres. 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.
Sr. D. Anibal González Alvarez-Osorio.
- Excmos. Sres. D. José Pinelo Lull.
Barón de Yecla.
Sres. 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 Maçaya.
D. José María Chacón y Calvo.
D. Daniel Zuloaga.
D. Fernando Trenor Palavicino.
- Excmo. Sr. Barón de Alacuas.
Sres. D. Emilio Solaz.
D. Eduardo Lucas Moreno.
Dr. Decref.
- Excmo. Sr. D. Pedro Poggio.
Sra. D.^a Julia Helena A. de Martínez de Hoz.
- Excma. Sra. Marquesa V. de Aulencia.
Sra. 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 Avila.
- Excmo. Sr. D. Elias Tormo.
Sra. D.^a Asunción Cortés.
Sres. D. Joaquín de Ciria y Vinent.
D. Juan Allendesalazar.
- Excmo. Sra. D.^a Eulalia de Urcola.
Sr. Conde de Revilla.
Sres. D. Salvador Ortiz y Cabana.
D. Anselmo Villaceros Benito.
Princesa Max Hohenlohe Langenburg.
D. Antonio Díaz Uranga.
D. Gabriel Ochoa Blanco.
- Excma. Sra. Baronesa de la Linde.
Excmo. Sr. Conde del Venadito.
Sres. D. Adolfo Vallespinosa.
D. José Díez de Rivera.
- Excmos. Sres. D. Eduardo Rivadulla.
- Excmo. Sr. Marqués de la Vega de Anzó.
Sr. D. Manuel Prast.
- Excmos. Sres. Conde de Sallent.
D. Félix Schläyer.
- 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.
García Rico y Compañía
Gran Peña.
- Excmos. Sres. Marqués de Malferit.
D. Luis Palomo.
- Sres. D. Juan Manuel Torroba.
D. Eugenio Terol.
- Excmos. Sres. D. Alfredo de Zavala.
Marqués de Villalobar.
The Art Institut of Chicago.
- Sres. D. Antonio Gabriel Rodríguez.
D. Nicolás María Gil e Iturriaga.
- Mr. James H. Hyde.
Sres. D. Miguel Angel Conradi.
D. Félix Labat.
D. Eduardo Hugas.
D. Julio Larrinaga.
D. Antonio Marichalar.
D. Vicente Blasco Ibáñez.
D. Santiago Marco Urrutia.
D. Vicente Muntadas y Rovira.
D. Carlos Lauffer.
D. Cecilio Plá.
- Excmos. Sres. D. Francisco Rodríguez Marín.
Conde de Aguiar.
Conde de Gimeno.
Duque de Santa Lucía.
Museo Nacional de Artes Industriales.
- Sra. Viuda de García Palencia.
Sres. D. Leonardo Dangers.
D. Valentín Sánchez de Toledo.
D. Rafael Doménech.
D. Guillermo Brockmann.
D. Enrique Casal.
D. José Fernández Alvarado.
D. Ricardo Bajo Delgado.
D. Pascual Luxán y Zatay.
D. Manuel Oliver Estrada.
D. Julio Varela.
D. Miguel Martínez de Pinillos.
D. Francisco Patero.
D. Luis Picardo y Blázquez.
D. Miguel Durán Salgado y Lóriga.
D. Julio García Condoy.
D. Gregorio Prieto.
D. Francisco J. Sánchez Cantón.
- Excmos. Sres. Marqués de Castellanos.
Duque de Miranda.
Sres. D. Vicente Zumel.
D. Raimundo Ruiz y Ruiz.
D. Ignacio Suárez Somonte.
- Excmo. Sr. Marqués del Riscal.
Sres. D. Marcelo Bernabéu de Yeste.
D. Julio Cavestany y de Anduaga.
D. José María de Escoriaza.
- Excmo. Sr. Vizconde de Escoriaza.
Sres. D. Ricardo Torres Reina.
D. José Domínguez Carrascal.
- Excmo. Sr. D. Javier García de Leániz.
Sres. D. José Sanginés.
D. Jaime Verástegui.
D. Francisco Barnés.
- Sras. D.^a María Cardona.
D.^a Consuelo de Michaud.
- Sres. D. Guillermo Michaud.
D. Hugo Obermaier.