

MUEBLES Y ARTESONADOS
CORDOBANES Y GUADAMECÍES
MARFILES Y AZABACHES

MUEBLES Y ARTESONADOS

MUEBLES

Pese a la lógica renovación del mobiliario en las viviendas de cualquier nivel, es todavía amplísimo el campo que ofrece el mueble español, con miles y miles de ejemplos interesantes realizados a lo largo de las distintas épocas y todavía conservados. No nos es posible, como fácilmente se comprenderá por la cortedad del espacio de que ahora disponemos, detallar ejemplos destacados por lo cual serán muy escasas las citas a ejemplares concretos para ocuparnos particularmente de las características generales que presentan. Por otra parte debemos señalar que éste es uno de los sectores mejor estudiados de nuestras artes decorativas, debido particularmente a los trabajos de L. Feduchi, con algunas interesantes aportaciones de J. Mainar en lo que hace referencia al mueble catalán, de manera que a esos trabajos especializados remitimos al lector interesado concretamente por lo que en este capítulo se sintetiza.

Acerca de la variedad y riqueza de los muebles medievales de orientación mudéjar, algo quedó dicho ya en el volumen IV de *ARS HISPANIAE* (págs. 401-406). Pero coetáneamente se realizaban además en la España cristiana otros tipos de mobiliario que, dentro de su escaso número, nos aportan interesantes soluciones.

ÉPOCA ROMÁNICA. — Muy escasos eran los muebles usados en los siglos XI y XII y lógicamente son muy pocos los ejemplos que se conservan por lo cual, para aumentar las referencias sobre ellos, habría que acudir a los que podemos contemplar representados con cierta fidelidad en pinturas y códices miniados, así como los asientos de algunas imágenes de la Virgen. Todo ello nos indica que eran usados camas y mesas, asiento de vario tipo, arcas, armarios y poco más. Su construcción era elemental, robusta y pesada, con formas macizas y prismáticas, los elementos sustentantes muy gruesos y verticales y unidas sus piezas con ensambles sencillos o con clavazón y en ocasiones con refuerzos de hierro forjado que suelen ser además un buen complemento ornamental. Para la decoración, aparte la policromía, se usaba también el cuero y no faltan las tallas, con los temas de fauna o flora habituales en el románico o simples temas de carácter geométrico, muchas veces tallados a bisel y enraizados con lo popular, en los que cada vez se hará más patente la influencia mudéjar.

Entre los escasos ejemplos conservados sobresale la silla plegable de madera de boj, llamada de San Ramón, en Roda de Isábena (Huesca) que tendría asiento de cuero. Sus patas y montantes están ricamente tallados con follajes, animales y entrelazos; las patas terminan en garras y en

la parte superior con cabezas de leones que tienen un cabrito o cervatillo en las fauces (fig. 347). Un banco con tres sitaliales procedente de Tahull (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona) es excelente ejemplo de este tipo de muebles (fig. 349); presenta composición arquitectónica bien proporcionada, cubierta a modo de dosel y el frente con una arquería románica. En su abundante decoración, de técnica popular en talla a bisel particularmente, se mantienen recuerdos mozárabes como los arcos de herradura, junto a temas plenamente románicos. Las arcas y los armarios muestran una estructura semejante, coronados horizontalmente con cubierta en forma de teja o en forma apuntada de tejado a dos aguas. Sobresale el arca armario del Museo Episcopal de Astorga, de gran tamaño con refuerzos de hierro, pies verticales que prolongan los montantes, cubierta a cuatro aguas y arquería policromada en el frente (V. ARS HISPANIAE, vol. VI, fig. 256).

ÉPOCA GÓTICA. — El mobiliario de los siglos XIII, XIV y XV sigue esencialmente las macizas estructuras establecidas en la etapa precedente, con mayor desarrollo de la verticalidad ahora, pero se mejora progresivamente la técnica de la construcción, son más perfectos los ajustes entre las distintas piezas, las molduras tienen las aristas más vivas y los tablones se hacen más delgados, de manera que en lugar de las anchas tablas embarrotadas que se usaban en los muebles románicos, se emplean armazones o marcos rectangulares en que se encajan paneles de madera. También aquí podemos advertir, al igual que en la orfebrería, una fuerte influencia de la arquitectura que se manifiesta en el abundante empleo de arcuaciones ojivales, haces de columnillas, cresterías caladas y apuntados gabletes, con diversidad que refleja las sucesivas fases del estilo. Este nuevo estilo se advierte también en los temas ornamentales con estilizaciones de flora y fauna, decoraciones de carácter abstracto o geométrico en que se incluyen no pocos elementos de arte popular, y aparece al final del período el peculiar tema ornamental que semeja pergaminos o paños plegados verticales, sin tradición anterior y cuyo empleo continuará hasta bien entrado el Renacimiento. Sin embargo, aunque los muebles góticos españoles presentan indudables características propias, se incluyen de lleno en las normas internacionales del estilo, de manera que en este período todavía será en el mueble de orientación mudéjar donde cabe hallar las características más verdaderamente hispánicas.

Aumenta la variedad de los muebles y el destino civil de los mismos ya desde los comienzos de esta época, como nos lo demuestran los centenares de miniaturas de las "Cantigas" (Biblioteca de El Escorial) en que son muy abundantes los ejemplos de mesas, sillones, tronos y escaños, de atriles, armarios o camas que en ellas están representados. Siguen siendo escasos los ejemplos conservados y entre ellos los más numerosos son los arcones, de forma prismática con una cubierta plana, curva o ligeramente inclinada a dos aguas. En ocasiones van forrados de cuero o tela y en su decoración externa son muy variados; se resuelven con tallas que reflejan la evolución del estilo, con pinturas o dorados y no son raros los refuerzos de hierro, a modo de alguazas y charnelas grandes o en torno a las cerraduras, que los enriquecen sobremedida. La gran mayoría de estos arcones son ya del siglo XV y su frente principal se subdivide en recuadros, guarnecidos con molduración de perfiles góticos sobre fondos pintados o dorados con temas diversos y separados por anchos montantes en que se desarrollan temas de tracerías góticas. La tapa del arcón se levanta y generalmente está decorada en su interior con una composición pictórica que en muchos casos es la Anunciación. Este tipo de arcones, con las lógicas variaciones en su estilo y en los pormenores, perdurará hasta el siglo XVIII. No faltan semejan-

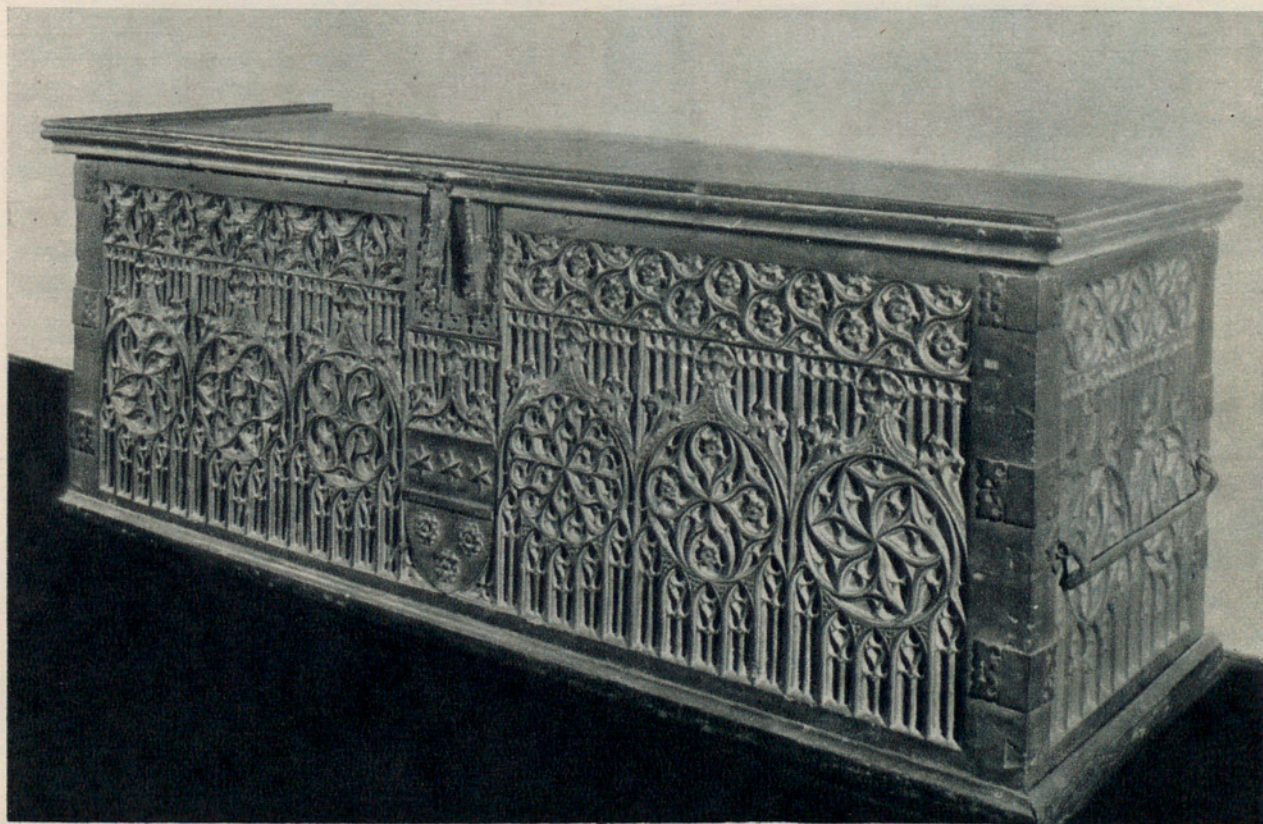
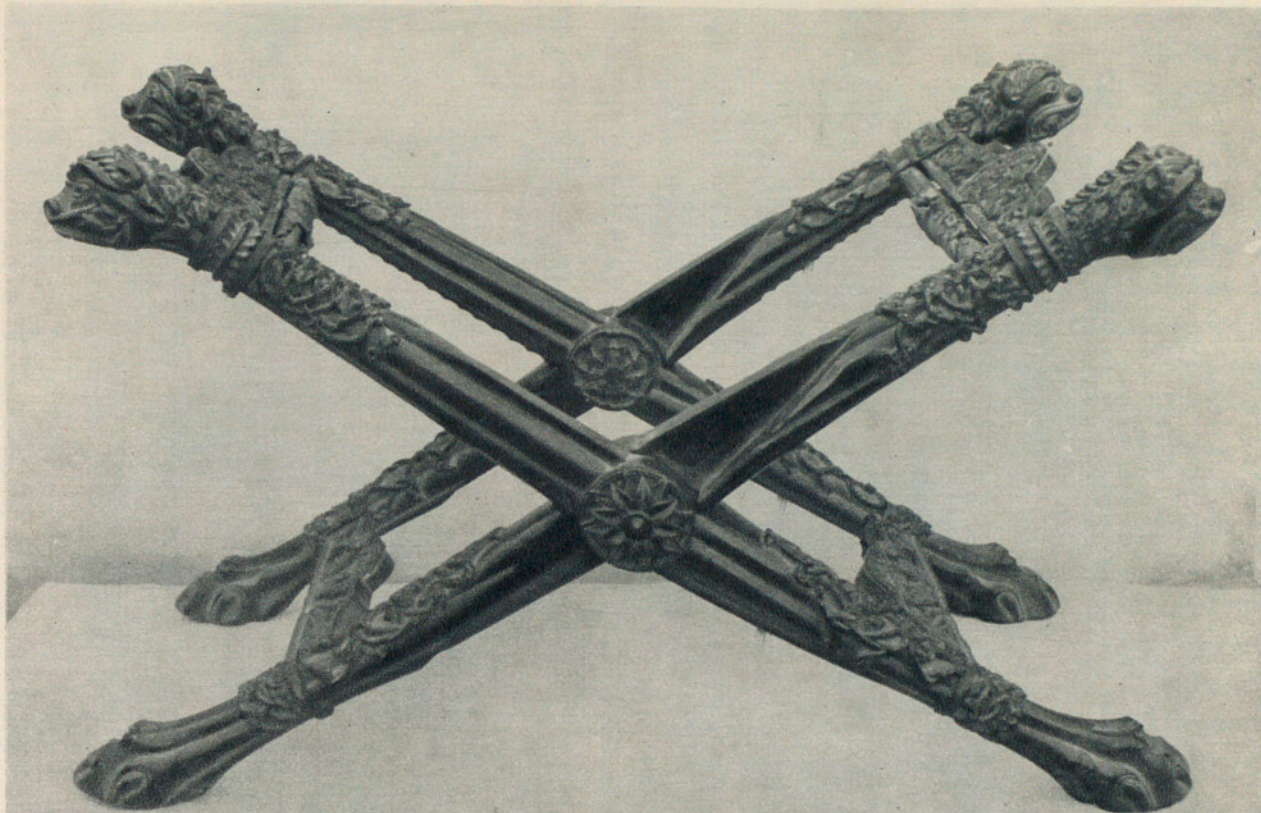


Fig. 347.—RODA DE ISÁBENA. CATEDRAL: SILLA DE SAN RAMÓN. Fig. 348.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ARCÓN GÓTICO.

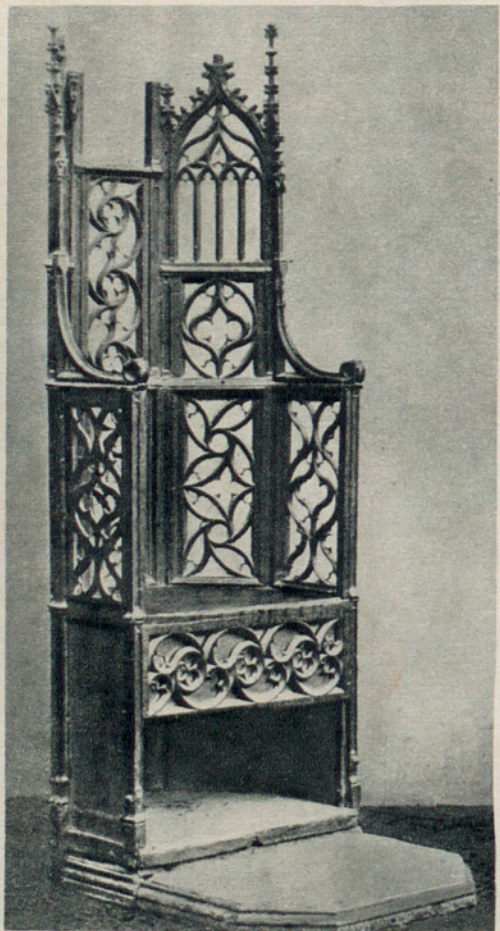
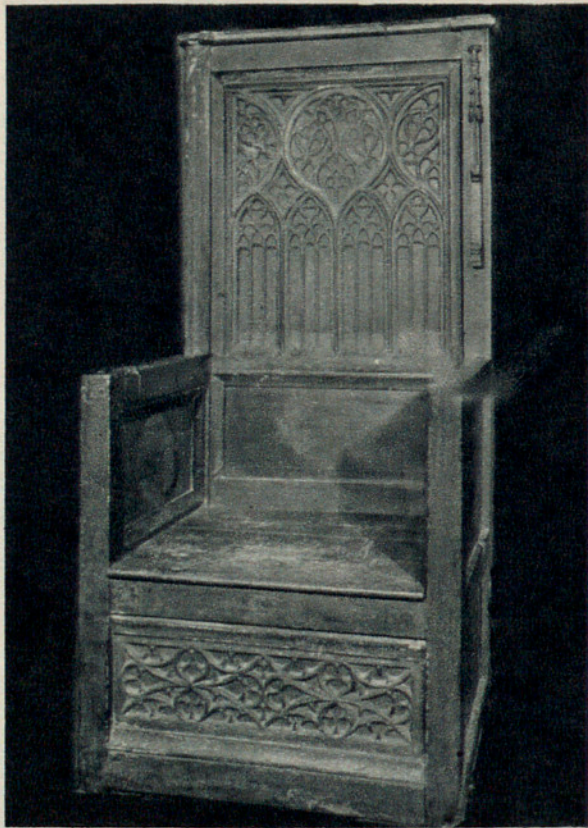
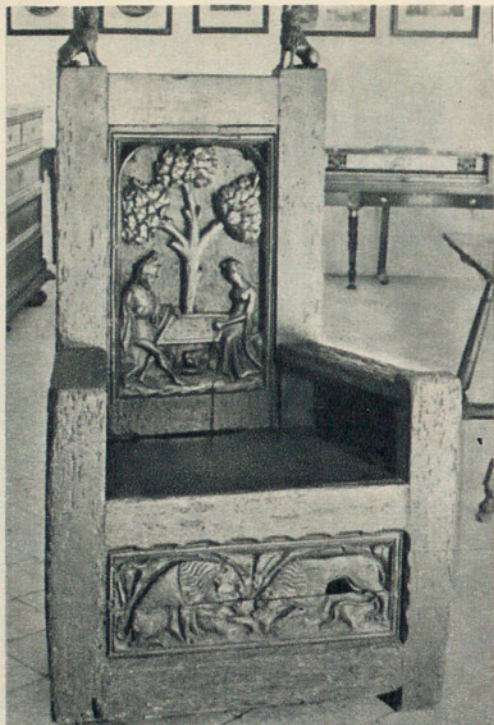
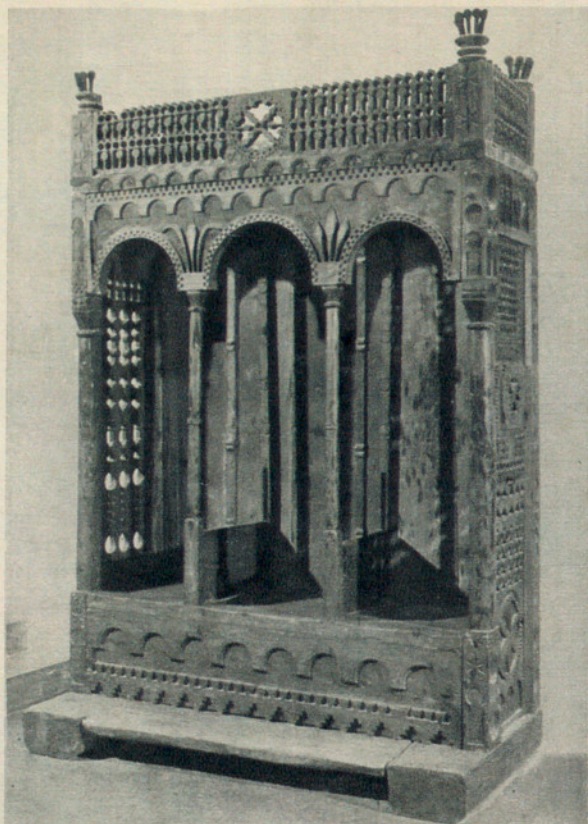


Fig. 349.—BARCELONA. MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA: BANCO DE TAHULL. Fig. 350.—ALFABIA: SILLÓN. Fig. 351.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: SILLÓN DE UCLÉS. Fig. 352.—VALLDEMOSA: SILLÓN ABACIAL.

zas de nuestros arcones con los franceses, ingleses o italianos coetáneos, pero las llamadas arcas de novia son genuinamente catalanas o levantinas. Varios hay en el Museo Lázaro Galdiano o en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 348), de Madrid, y excepcional es el del Museo del "Cau Ferrat", de Sitges, procedente de Mallorca, que se decora en el frente con ornamentación flamígera y con tallas de tema fabuloso en los anchos montantes.

Otro interesante grupo es el que está constituido por algunos sillones o sitiales, como el de Alfabia (Mallorca), con robusta y elemental estructura, decorado con tallas de tipo naturalista en el respaldo y de carácter geométrico en los costados (fig. 350). De parecida estructura es el sillón procedente del convento de Uclés (Cuenca), hoy en el Museo Arqueológico Nacional, cuyo tableraje se decora con temas geométricos de tracerías (fig. 351). Distinto en proporciones, con respaldo bajo, planta semicircular y esquema frontal cuadrado, es el sillón que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid; lleva el escudo de la familia Enríquez y su decoración se resuelve a base de tracerías góticas. A la etapa final del gótico corresponden el sillón abacial de la cartuja de Valldemosa, de roble, puro de líneas, con ascendencia francesa y decorado con tracerías caladas de carácter geométrico (fig. 352), y un sitial con alto dosel del Museo Lázaro Galdiano, con detalles decorativos similares.

Otros muebles, como los armarios y credencias son todavía mucho menos frecuentes y algunos, como las camas son inexistentes, aunque tengamos referencias bastante precisas de sus características a través de las representaciones en pinturas y miniaturas. Algo parecido ocurre con las mesas, que al parecer estaban habitualmente constituidas por un tablero apoyado sobre unos caballetes.

SIGLO XVI. — El mimetismo arquitectónico advertido en el mobiliario de la etapa gótica continúa en el del período renacentista, en el cual los muebles presentan una composición rígida mantenida por pilastras, plafones, frisos y cornisas derivados de la arquitectura grecorromana. Las molduras ganan en suavidad y amplitud e incluso parecen más adecuadas que las góticas para su interpretación en madera. Penetran lentamente las nuevas formas renacentistas en la estructura y la decoración adopta elementos clásicos, más naturalistas. Las estructuras son macizas con secciones muy fuertes; las puertas y los grandes paneles se subdividen en pequeños tableros con lo que se originaron las puertas llamadas de cuarterones en las que parece advertirse también una derivación de las lacerías hispanomusulmanas. Crecen las necesidades de la vida doméstica y, para satisfacerlas, surgen nuevos tipos de muebles que se elaboran con maderas de regular calidad como el álamo, el pino o el haya, para los muebles sencillos o los que habían de ser forrados de cuero o tela. Superiores eran el castaño, el roble y especialmente el nogal, madera típica del Renacimiento, pues se presta muy bien a las labores de talla y torneado propias de la época. En ocasiones se utilizan para la estructura maderas corrientes que se recubren con otras más ricas y finas, como el ébano, proporcionadas básicamente por las tierras de África, Asia o América cuya dependencia de distintos países europeos, en especial de España y Portugal, queda establecida en esta etapa. Esta técnica, originada en Flandes, determina una mayor complicación en los trabajos, que entonces se van llamando ya de ebanistería. Sin embargo, normalmente los ejemplares hispánicos son más bastos en comparación con los ejemplos de otros focos europeos, flamencos, franceses o italianos, no sólo en su decoración de fuerte y expresivo acento, sino en aspectos puramente técnicos como el empleo de clavos en lugar de los limpios ensamblados que lucen aquéllos.

A lo largo de la centuria se van concretando una serie de prototipos del llamado mueble de estilo español que, sin perder el mudejarismo en distintos aspectos, adquiere unas condiciones específicas resueltas con técnicas propias. Los elementos ornamentales, muchos de ellos derivados de lo que en arquitectura llamamos plateresco, se resuelven con torneados y tallas, con taraceas y aplicaciones de hierros o bronce, con recubrimientos de terciopelo, cueros o guadamecés. Los torneados se usan particularmente en los montantes y las patas; las tallas repiten con bastante fidelidad los temas fantásticos, naturalistas y paganizantes de los grutescos, los mascarones y alegorías, las columnas abalaustradas, los bustos y cabezas en láureas que con tanta profusión se hallan en los edificios de los dos primeros tercios del siglo; las taraceas de hueso, marfil, boj o ébano sobre fondo de nogal particularmente, en que junto a temas renacentistas, no faltan los de raíz mudéjar, como los que se hallan integrados en las labores que en Cataluña y región levantina son llamadas de "pinyonet", de hueso sobre nogal. En el acabado de los muebles se emplean los terciopelos de seda, los brocados, las vaquetas labradas y los cueros diversamente trabajados, aparte la gran variedad de cordobanes o guadamecés. Finalmente, son de gran originalidad las aplicaciones de hierro o de bronce calados, frecuentes en bargueños y cabeceras de cama.

En cuanto a la tipología de las piezas más habituales debemos señalar los distintos tipos de sillones en uso. Se desarrollan los llamados de cadera, que aparecieron ya en los finales del gótico, plegables, con el asiento y el respaldo hechos de terciopelo o de cuero que se sujetan a la madera con clavos de bronce o de hierro de amplia y decorativa cabeza. De origen italiano es otro tipo de sillón, el llamado frailer, que se convirtió en uno de los más característicamente hispánicos y siguió en uso, con las lógicas modificaciones en lo accesorio, hasta el siglo XVIII. Tiene los montantes prismáticos y lisos con sencillos relieves decorativos en algunos casos; una chambrana o pieza que enlaza las patas delanteras, en la que se concentra la mayor parte de la riqueza decorativa del mueble en siluetas muy variadas, y los brazos completamente horizontales en principio, más o menos anchos y amplios, rematados en forma de curva o recta o bien con una pequeña voluta. Los respaldos son rectos y, como los asientos, son flexibles y quedan al aire y sin armadura posterior; unos y otros se guarnecen o tapizan con cuero, vaqueta o terciopelo y en su decoración no faltan las notas mudéjares. Los ejemplos no escasean; uno de los más suntuosos y ya de finales del siglo XV es el conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, con finas labores de taracea, anchos brazos ligeramente curvados y asiento y respaldo de terciopelo bordado.

Los bancos se mantienen también dentro de un rígido esquema, bastante unitario, tanto si se destinan a usos religiosos como si se hacen para los Concejos o los particulares. En cuanto a las mesas se siguen utilizando las de caballete, pero aparecen otros tipos más completos al extenderse su uso, no sólo para comer, sino para trabajar. Los tipos principales son las llamadas de rectorio, las que tienen un amplio faldón con cajonería, las vestidas y las de patas inclinadas con fiadores, casi todas de nogal. En las primeras la tapa es un gran tablero, estrecho y largo, en ocasiones bastante grueso y de una sola pieza, que vuela muy poco en los frentes y bastante en los costados; las patas, cuatro o seis según su longitud, son robustas y torneadas en forma de balaustre o de columnas estriadas o torsas. Es frecuente que lleven un ancho faldón con cajones, decorados con bellas tallas renacentistas o subdivididos en cuarterones.

Las mesas del segundo tipo son de proporciones más pequeñas, con grueso tablero sobre un amplio faldón, con los cajones decorados con cuarterones o tallas, y gruesas patas verticales,

torneadas o talladas, unidas entre sí por una chambrana corrida o con entrantes en el centro. De ellas son en realidad una variante las llamadas "vestidas" por estar cubiertas con terciopelo que cae desde la tapa cubriendo totalmente el frente y los costados; los colgantes van ajustados entre sí con una guarnición de cordoncillos dorados y con piezas galonadas y entrelazadas que se cierran con broches o presillas muy complicadas. Finalmente, las del cuarto tipo son posiblemente las de mayor carácter hispánico con un grueso tablero de nogal montado sobre unas patas inclinadas que se unen entre sí por los dos fiadores, piezas de hierro forjado que se cruzan en forma aspada, rematan inferiormente en voluta y se sujetan a la tapa y a las chambranas que normalmente unen cada par de patas. De este tipo derivan las llamadas de campo o de campaña, que eran plegables.

Las arcas o arcones tan frecuentes en los tiempos medievales se siguen usando, pero quedan relegadas a los vestíbulos y zaguanes, a las salas de paso y a los dormitorios. Las soluciones que presentan son variadas, pero su mayor interés radica en el hecho de estar en el origen de un mueble, el bargueño, que también es uno de los más genuinamente hispánicos en esta centuria, aunque el término no esté perfectamente delimitado. El bargueño es un mueble de dos cuerpos: uno inferior, puramente de soporte con sus cuatro patas, y otro superior en que se concentran las singularidades. El primero es de dos tipos: el de pie de puente y el frailer o de taquillón y, tanto en un caso como en otro, llevan en la parte superior una barra o alargadera a cada lado que, al sacarlas, sirven de apoyo a la tapa delantera del bargueño, que se abate y sirve de escritorio o para depositar lo que se saca de los cajones dispuestos en el cuerpo superior. Este cuerpo es una especie de cofre prismático de tableros de nogal con asas laterales cuyo frente es abatible a manera de tapa, que no sobresale del cofre, sino que encaja en la armadura exterior de los costados, por lo cual puede ser fijada fácilmente con cerrojos o aldabas. Esta tapa suele decorarse en la cara visible al estar cerrado el mueble, con chapas de acero o bronce, recortadas y caladas sobre un fondo de terciopelo, cuya distribución suele ser la siguiente: en el eje central y en la parte superior la chapa más importante en la que va la cerradura, con una o más aldabas; otras dos chapas a cada lado, con cerrojos que fijan la tapa a los costados; dos o tres chapas en forma de rombos que decoran la parte central de la tapa, y unas chapas angulares al borde de los costados que sirven también de refuerzo de los ángulos. Una vez abatida la tapa se muestra el frente interior con original composición de cajoncillos, gavetas y puertecillas, con pequeños tiradores de hierro dorado, entre dorados y policromías, columnillas de hueso y molduraciones renacentistas más o menos finas. En algunos bargueños esta ornamentación se complica y se acumulan los grutescos y las guirnaldas, los grifos y otros animales monstruosos, tallados o policromados sin que falten los sectores dorados.

Entroncados con las arcas y aun con los bargueños están algunos tipos de armario, como el que resulta de superponer al bargueño un tercer cuerpo que se corona por un frontón y suele tener dos puertas, de celosías o balaustres, de ascendencia mudéjar. Otros armarios tienen puertas y cajones decorados con tallas (fig. 353) o tienen decoración de cuarterones, con bisagras reforzadas por piezas de hierro en escuadra muy decorativas, una cornisa amplia y arquitectónica en la coronación y un zócalo apoyado directamente en el suelo o sobre garras o bolas a manera de patas. Tampoco faltan en ellos recuerdos góticos o mudéjares. Más sencillos eran los aparadores o estanterías, con varios elementos horizontales y los verticales que los enlazan. Muy interesante es el armario conservado en el Ayuntamiento de Huesca, que fue

labrado en 1592, para conservar la documentación del archivo, por el entallador Juan de Berroeta que estaba entonces trabajando en la sillería del coro de la catedral (fig. 354).

Aunque las camas no alcanzarán verdadera importancia hasta muy avanzado el siglo XVII las hay ahora constituidas por una armadura de largueros con cuatro pies en los extremos que soportan una tarima o estrado para el colchón; colchas, brocados y colgaduras recubren esta estructura en que destaca ya el cabezal, que presenta una composición más o menos arquitectónica. Debemos señalar también las referencias documentales que tenemos de muebles de plata, camas o mesas en particular, que debemos entender como labrados en madera recubierta con mayor o menor profusión de chapas argénteas, aunque también podría ser que algunos elementos fuesen enteramente labrados de este metal. Interesante es, en este sentido, la citada mesita del Rijksmuseum de Amsterdam (fig. 271).

Es necesario subrayar, finalmente, el gran interés que presenta el grupo de muebles que para El Escorial fueron dibujados y proyectados por el propio arquitecto Juan de Herrera y realizados en buena parte por el ensamblador italiano José Flecha y por Gamboa, Serrano y otros maestros de la ebanistería. Aparte la sillería del coro y la cajonería de la sacristía, sobresalen los de la Biblioteca, de líneas austeras y bien proporcionadas, que revelan un profundo conocimiento técnico (fig. 355). Cada una de las estanterías constituye un bello conjunto que refleja perfectamente las directrices arquitectónicas del magno monumento en el basamento que sirve de podium para apoyar y examinar los libros; en sus columnas toscanas y en el cuerpo de coronación que lleva como remate en los ejes de las columnas las típicas bolas herrerianas. Su armonía y belleza se completan con la delicada policromía obtenida al combinar las maderas de naranjo, acaná, caoba, terebinto, cedro, ébano, boj y nogal que en su construcción se emplearon.

SIGLOS XVII Y XVIII. — La reacción contra la rigidez ornamental representada por las tendencias escorialenses irá creciendo en la primera mitad del siglo XVII hasta que en sus años centrales pueden señalarse ya claras manifestaciones del nuevo espíritu barroco que se impondrá en todos los terrenos del arte para extenderse con diversos matices hasta finales del siglo XVIII. Las principales características de este barroco que irá creciendo en el austero y severo ambiente español de los Austria permiten establecer un profundo cambio en muchos aspectos del mobiliario. Ante todo se advierte una interrupción de la secular dependencia con respecto a la arquitectura que hemos tenido ocasión de señalar con tanta frecuencia; se da una aversión por la línea recta con preferencia hacia las curvas y quebradas, cosa que se extiende a las superficies, que presentan muchas veces sinuosa configuración. Las composiciones se hacen dinámicas en contraste con la rigidez y el estatismo de los muebles del siglo XVI; se cultivan las asimetrías, las falsas perspectivas, lo pintoresco y efectista, con tendencia a una mayor valoración de lo aparente que lo real.

En esta etapa podemos advertir cómo la influencia italiana va dejando paso a lo francés, definidor de los gustos europeos desde los tiempos de Luis XIV en el terreno de las artes decorativas. También podemos comprobar que, al igual que en la arquitectura, se concretan y diversifican varios focos regionales con personalidad definida como pueden ser el castellano, el andaluz o el levantino en que Cataluña y Baleares alcanzan particular relieve. Esta diferenciación está en parte basada en los diferentes niveles sociales, pues no son iguales los muebles del foco cortesano y de la alta nobleza, inspirados en lo italiano y francés, que los de la bur-

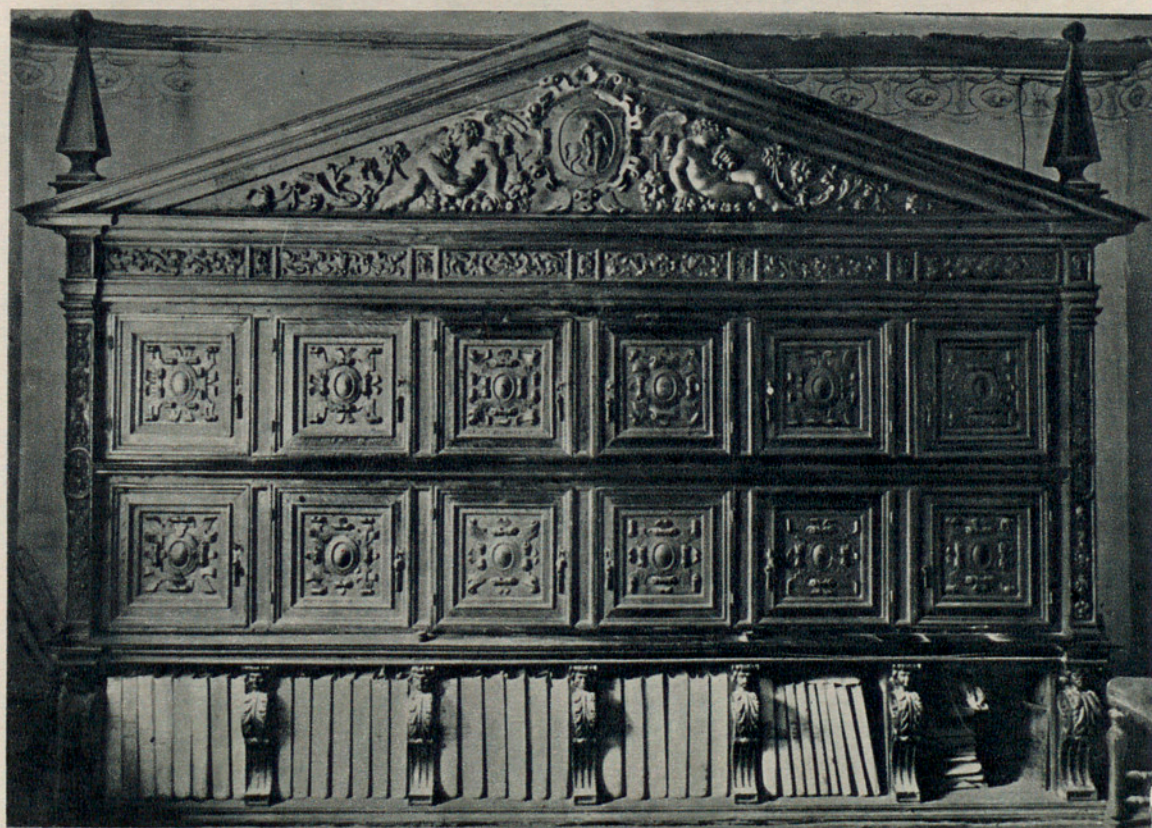


Fig. 353.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ARMARIO. Fig. 354.—HUESCA. AYUNTAMIENTO: ARMARIO DEL ARCHIVO (1592).



Fig. 355.—MONASTERIO DE EL ESCORIAL. BIBLIOTECA: ESTANTERÍAS. Fig. 356.—SIGÜENZA. CATEDRAL: MESA DE LA SACRISTÍA.

guesía y nobleza provinciana, que siguen también dichos modelos pero mantienen más vivo el carácter hispánico, o los del nivel popular que repiten ingenuamente los tipos tradicionales, con variantes que se limitan a las formas ornamentales exteriores, interesantes, muy complejas y con una gracia peculiar.

Se modifican los programas arquitectónicos de las viviendas nobles o de la alta burguesía y en consecuencia cambia el mobiliario cuyos tipos se amplían para atender a las nuevas funciones. Muchos de ellos derivan de los importados de Francia o Inglaterra, de Alemania, Holanda o Italia, pero no dejan de tener unos rasgos específicamente españoles. Son por lo general más toscos, pues de hecho no hay entre nosotros ebanistas en el sentido técnico de los franceses, por ejemplo, sino artesanos más o menos hábiles que, en algunos casos, alcanzan a ser entalladores de retablos o ensambladores, que realizan muebles de manera anónima por lo general, aunque el nombre de alguno de ellos podamos enlazarlo con una obra determinada.

El carácter de los interiores queda completado con el mobiliario, abundante y superfluo en algunos casos, que incluye múltiples mesas y mesitas auxiliares, escritorios, sillas y sillones, sofás, canapés, espejos, cortinajes, etc., dispuestos de manera convencional a lo largo de las paredes de una estancia o a los lados de una chimenea, con lo que resulta un espectacular conjunto de aparente opulencia. También se reúnen conjuntos importantes en las sacristías de conventos, monasterios o catedrales, algunos bien conservados todavía, con sus grandes cómodas, cajonerías y consolas sobre las que van abundantes cuadros y cornucopias y amplias y robustas mesas en el centro.

En cuanto a los tipos podemos señalar que persiste el sillón frailer (fig. 357), de proporciones más esbeltas y con evolución continuada hasta el siglo XVIII. Las patas prismáticas se sustituyen por elementos torneados y los brazos cambian su rigidez por una suave ondulación terminada en una voluta cada vez más definida y voluminosa. Los respaldos son más altos, algo inclinados y rematan en una suave curva en el copete; normalmente están constituidos, como el asiento, por cordobanes sujetos con grandes clavos de bronce. Más adelante las patas se resuelven en una doble curva contrapuesta y rematan con garras sobre bolas, y algo semejante ocurre con los brazos, chambranas y demás elementos en que podemos advertir un fuerte dinamismo y, en no pocos casos, acusadas asimetrías. Como de costumbre puede faltar en ellos refinamiento, pero surgen también ejemplos de fuerte y expresivo carácter.

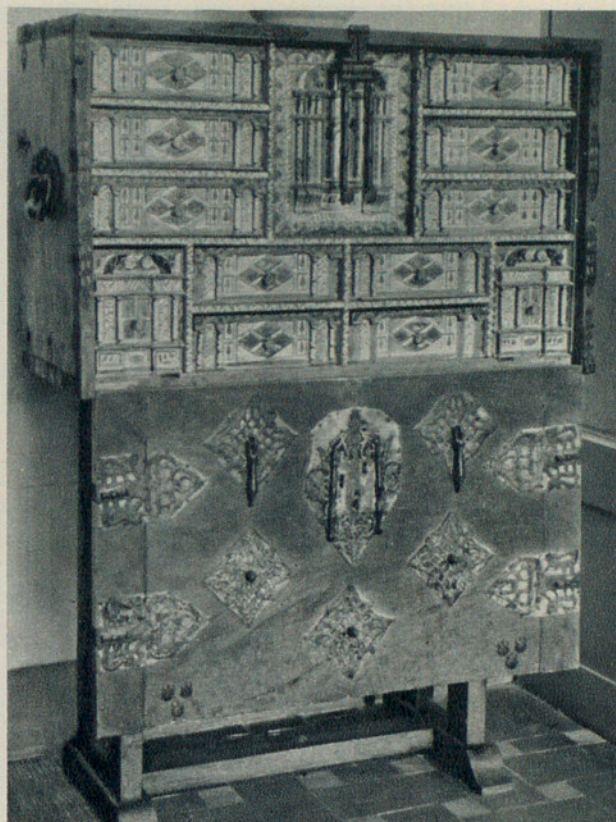
Como los sillones en general las sillas evolucionan constantemente, se hacen cada vez más ligeras y muestran las múltiples posibilidades que se dan en la combinación de sus escasos elementos. Su rígida estructura de madera cambiará ya a principios del siglo XVIII por obra de los artífices holandeses que procuran dar a sus patas y barrotes una graciosa ondulación que en Inglaterra conducirá al estilo Chippendale y en Francia al Luis XV. Se dan entre nosotros interpretaciones de estos estilos, pero tardan en desaparecer las chambranas que unen las patas; cuando ello se consigue, ya muy avanzado el barroco, ganan mucho en ligereza y elegancia. Cada vez se hacen más cómodos y confortables los sillones al desarrollarse la costumbre de almohadillar los asientos, los respaldos que se curvan para adaptarse mejor al cuerpo y los brazos. Tipos de asientos que en realidad aparecen en esta época son los sofás y las banquetas (fig. 362). El sofá deriva del banco y presenta en los ejemplares más típicamente españoles ingenuas tallas barrocas doradas y pintadas; la banqueta es baja y alargada, con el asiento tapizado y patas análogas a las de las sillas. Entre las soluciones populares destacan las sillas mallorquinas con elementos torneados y alto respaldo vertical con aldabas en escalera remata-

do por un elevado copete circular. Son de madera de pino, el asiento de anea y todas van policromadas al modo italiano. Cabe destacar asimismo entre el mueble catalán de esta época varias sillas bajas, con algunos elementos torneados y con el respaldo y las patas tallados, que fueron llevadas al monasterio barcelonés de Pedralbes, donde todavía se conservan, por una abadesa de la familia Pinós cuyo blasón aparece en alguna de ellas.

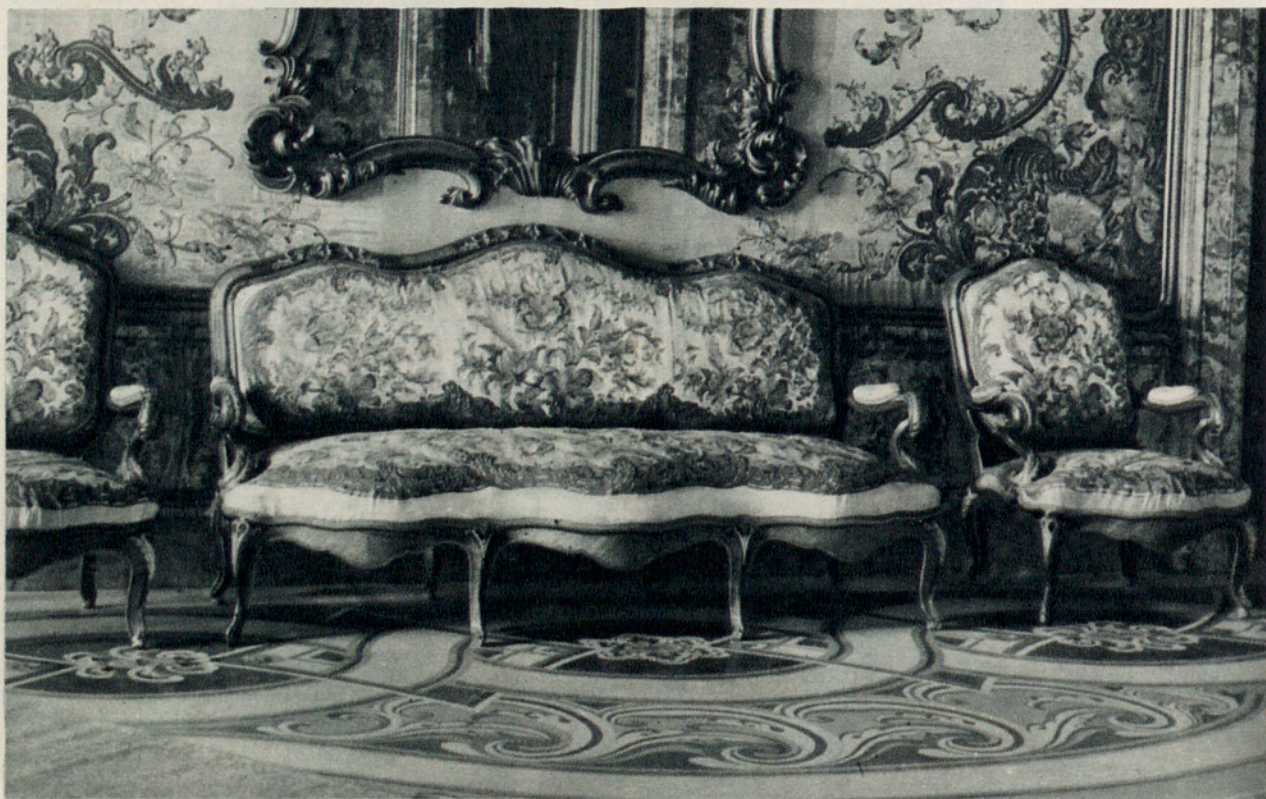
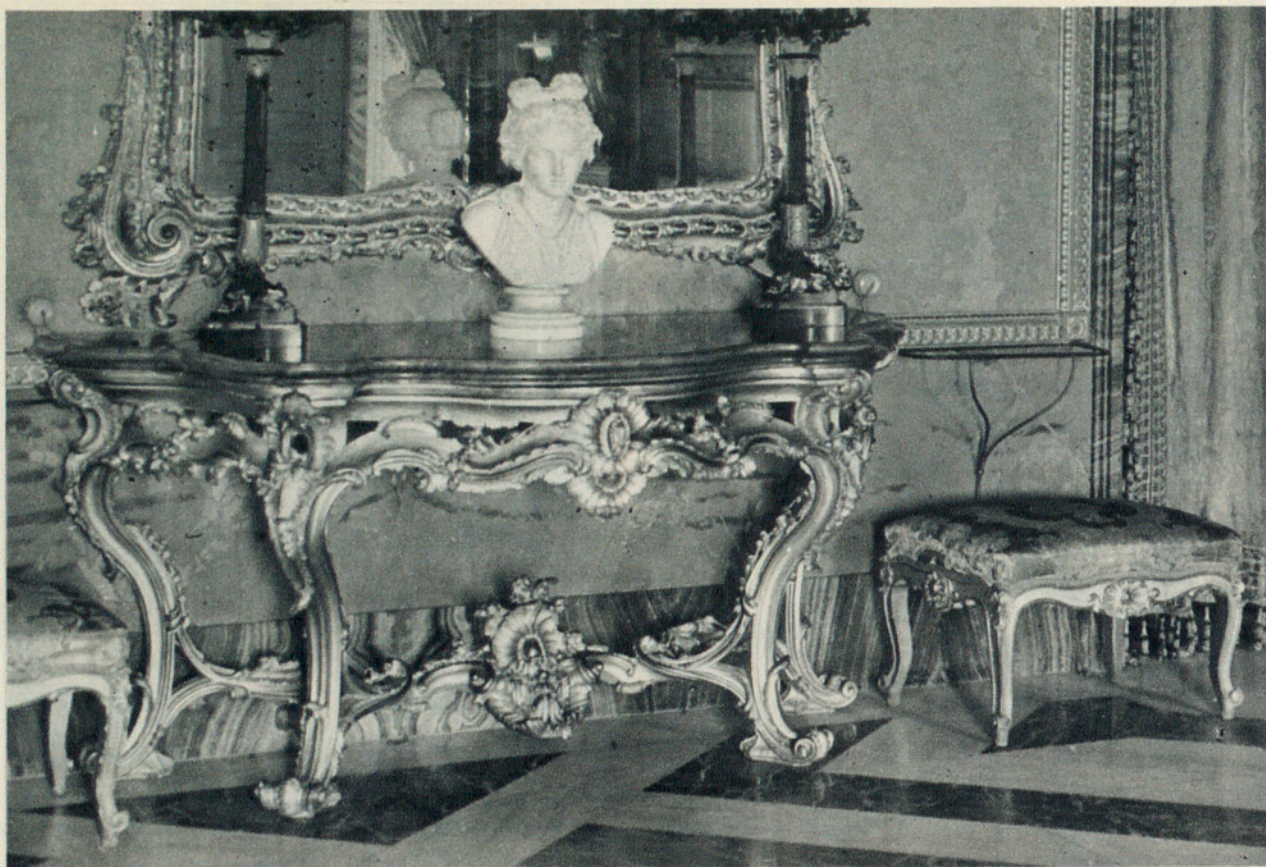
Como en toda Europa las mesas evolucionan hacia formas y elementos curvos, con la tapa redonda u ovalada en ocasiones o con los ángulos redondeados, pero subsisten las mesas de fiadores (fig. 356) y las mesas conventuales o de refectorio. En cuanto a las patas las hay en forma de columna salomónica, pero se va ampliando el uso de las que tienen formas curvadas, parecidas a las de las sillas. Una variante de las mesas surgida en el siglo XVIII son las consolas que se arriman a la pared, por lo cual suelen ser estrechas y en ellas sólo tienen interés tres de sus frentes. Suelen estar prolijamente talladas y doradas, con patas curvadas muy remetidas en forma de ménsula, y con chambranas muy opulentas, con un breve faldón recubierto asimismo por una exuberante ornamentación que, en los finales del barroco, adoptará las asimetrías del rococó. En muchos casos sobre la consola se sitúa un gran espejo enmarcado con molduras muy movidas, formándose un conjunto que, en no pocos casos, es el centro de la composición de la estancia (fig. 361).

El bargueño evoluciona en el mismo sentido que el mobiliario en general. Ahora se llaman papeleras o arquimesas y se hacen más complejas sus coronaciones con galerías y frontones curvos o partidos; se incorporan columnas salomónicas en su decoración y se disponen sus distintos sectores a manera de cuerpos arquitectónicos retranqueados y con modulaciones muy quebradas. Los frentes de las cajonerías son de muchas formas, con los cajones encuadrados por molduras rizadas en torno a fondos de carey o de marquetería, de cristal pintado o de policromía varia. Suelen ir sobre unos pies en forma de bolas o garras de bronce que a su vez apoyan sobre una mesa o bufetillo con patas salomónicas o de lira. Las variaciones en la composición son muchísimas y la gama de materiales muy amplia, con inclusión de maderas exóticas en marqueterías, concha, marfil, bronce, cueros repujados, vidrios y piedras duras (figura 358).

También los armarios subsisten y adoptan variadas soluciones en la composición y en las técnicas empleadas. Una variante del armario son las cómodas, quizá uno de los muebles más característicos del barroco corriente, pues responde a las necesidades de una vida más aburguesada y racional. Esencialmente tiene forma prismática de armario bajo, ocupado en su altura por grandes cajones que se desarrollan a todo lo ancho de su frente, aunque el superior suele estar subdividido. Más adelante se adoptan las caras abombadas, en el frente y los costados, cosa que se refleja en la tapa y en los cajones, cuya superficie exterior se recubre con tallas, marqueterías o lacados, con temas que muestran unidad de composición en todo el frente de la cómoda, desde las patas hasta la tapa. El conjunto se completa con las asas, bocallaves y diversidad de aplicaciones de bronce en ángulos, chaflanes y patas. Aunque las cómodas españolas no alcanzan la riqueza y perfección que puede verse en sus similares francesas, consiguen ejemplos de particular carácter y unidad (fig. 364). De las cómodas derivan otros muebles, como el escritorio o canterano, más alto y con tapa inclinada abatible, y los tocadores, o cómodas pequeñas con un espejo encima muchas veces. Los llamados escaparates son una especie de armario, con el frente y los costados de cristal, colocado sobre una mesa. Un complemento muy frecuente son las cornucopias o espejos con marcos de complicada talla, de silueta



Figs. 357, 359 y 360.—MADRID. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS: SILLÓN Y CAMAS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. Fig. 358.—
MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: BARGUEÑO.



Figs. 361 y 362.—MADRID. PALACIO REAL: CONSOLE Y BANQUETAS EN LA SALITA DE GASPARINI; SOFÁ Y SILLONES EN LA CÁMARA DE GASPARINI.

curva y de ornamentación muy recargada y diversa en que tienen cabida todos los caprichos del barroco final.

La falta de carácter que durante tanto tiempo tuvieron las camas, cesa desde fines del siglo XVII en que se convierten en un mueble muy importante, con sello muy español en su línea y en su ornamentación. Se disponen con un elevado dosel o baldaquino sobre cuatro columnas torneadas o salomónicas, del cual penden ricas colgaduras (fig. 359). Las cabeceras se resuelven con arquerías y frisos o molduras de carácter arquitectónico y las maderas más empleadas fueron el nogal, la caoba y el palosanto. En el Levante mediterráneo y particularmente en Cataluña, se fue concretando un tipo de cama con un amplio cabecero macizo, de una silueta curvilínea muy movida, con tallas y dorados y con un tema religioso pintado en el centro. Las patas son curvadas y las de los pies tienen una prolongación vertical que repite la forma de la pata invertida aproximadamente (fig. 360). Algunas variaciones se dan en las camas de Mallorca, con elementos salomónicos, dosel y colgaduras, y en las de la zona de Olot, de cabecero macizo con silueta curva o quebrada que en ocasiones es independiente, pues va colgado de la pared, y presenta animada policromía.

En el último cuarto del siglo XVIII se advierten innovaciones en el mobiliario que pronto sufrirá un cambio radical como consecuencia de una reacción general contra el frenesí alcanzado en el rococó con sus dinámicas y opulentas curvas. Sin caer en la rigidez y en la austeridad, las líneas se suavizan, adquieren nueva gracia y elegancia y se modifican proporciones al par que surgen nuevos temas ornamentales y nuevos conceptos en su aplicación. En España se irá preparando ya el cambio desde mediados del siglo, pero es en el reinado de Carlos IV a partir de 1789, cuando podemos considerar iniciado el Neoclasicismo.

Un interesante capítulo es el constituido en esta época por las sillas de mano cuya ejecución correspondió a maestros especializados en el mobiliario, como Fernando Rodríguez en Madrid. Alcanzan elevada calidad en la segunda mitad del siglo XVIII por la colaboración que a su mayor belleza y refinamiento prestaron tallistas, pintores, doradores y tapiceros. Por su elegante traza y cuidada ejecución pueden ponerse a la altura de los muebles más finos de los reinados de Carlos III y Carlos IV. Buena parte de su belleza radica en la decoración pictórica que lucen en sus plafones en cuya realización no desdeñaron intervenir grandes maestros de nuestra pintura (fig. 363).

NEOCLASICISMO. — El cansancio determinado por la exuberante ornamentación del barroco fue una de las causas determinantes de un retorno a las normas del arte clásico con lo cual el mueble se orientará de nuevo hacia los esquemas arquitectónicos que dan carácter al estilo Luis XVI en Francia y al de los hermanos Adam en Inglaterra. Varias son como decimos las causas que contribuyen a este retorno, pero las bases de su desarrollo y definitiva implantación se hallan en el movimiento académico que trataba de regularizar la creación artística, cosa que consiguió en buena parte. En España se puede seguir y comprobar el progresivo auge de las ideas académicas desde la creación de la Academia de San Fernando en 1752. Paulatinamente esta Academia fue ampliando este campo de acción y reforzando su influencia a los más diversos campos artísticos. Un interesante ejemplo de ello en la ebanistería lo tenemos en los proyectos para muebles del gran arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) en los cuales pasa desde un bello y mesurado barroco hasta un academicismo de clara orientación neoclásica. Menudean ya los nombres de ebanistas de esta época en la zona mediterránea, pero lo

verdaderamente interesante son las realizaciones de los talleres reales (figs. 365 y 366) durante el reinado de Carlos IV (1789-1808). En ellos se producen conjuntos de gran belleza y cierta originalidad destinados a las nuevas construcciones reales como el palacio de Madrid y en particular los deliciosos conjuntos de la Casa del Labrador, en Aranjuez, y la Casita del Príncipe, en El Pardo. En los focos periféricos, como Cataluña, el barroco se va abandonando más lentamente, aunque al final se impone lo neoclásico que da también la pauta para la decoración de interiores.

La configuración neoclásica del mueble es distinta, más esbelta, con sus columnas o pilares, plintos y capiteles, y las molduras, frisos y frontones reciben el complemento decorativo representado por los temas con figuras que se inspiran en el retorno a la Naturaleza propugnado por los filósofos y los enciclopedistas. La ornamentación es absolutamente simétrica y todos los elementos grecorromanos que se utilizan, como estrías, grecas o guirnaldas, son finos, derivados de los motivos griegos y del Próximo Oriente, así como de las decoraciones pictóricas descubiertas pocos años antes en Pompeya y Herculano. Abundan los temas geométricos, con aversión por la curva, son frecuentes los temas de rombos y se produce amplia utilización de bronce, de marqueterías y de elementos de tapicería que siguen las líneas del mueble cuyo aspecto general es fino y ligero. Las patas, tanto en sillas como en consolas, cómodas o camas, empiezan por ser de curvas muy suaves y acaban por ser rectas y con una leve silueta de estípite, con finos perfiles y secciones; se pierden las chambranas de refuerzo entre las patas, lo cual aumenta la sensación de fragilidad y sencillez. En estas fechas la caoba es la principal de las maderas en la ebanistería, pero se amplía el gusto por los muebles pintados en colores muy suaves y decorados con baquetones y estrías dorados, por lo cual pueden hacerse también de maderas más sencillas, como el pino, el haya o el peral.

ESTILO IMPERIO. — La duración del estilo neoclásico fue breve, pues ya en los últimos años del reinado de Carlos IV se advierte un retroceso ante las novedades representadas por el llamado estilo Imperio, surgido a impulsos de Napoleón que regaló muchos muebles de ese estilo, enriquecidos con magníficas aplicaciones de bronce cincelado, obra de los mejores artistas franceses, pues muchos fueron proyectados por el pintor J. L. David y por los arquitectos Ch. Percier y P. F. Fontaine, de los cuales no debemos olvidar se conserva en España una obra importante e íntegra, el llamado Gabinete de Platino en la Casita del Labrador, de Aranjuez, que, como señala Chueca, puede contarse entre las mejores y más acabadas que realizaron.

Sin embargo, esta nueva moda fue transformada y adaptada a su propia personalidad por los ebanistas de los talleres reales que proporcionan muebles para los palacios de Madrid, El Escorial, La Granja o Aranjuez (fig. 367), y por otros activos en Madrid y en otros sectores, particularmente en Cataluña, las Baleares, Levante y puertos de Andalucía como el foco gaditano en particular, en los cuales se satisfacen las necesidades suntuarias de la naciente burguesía especialmente. Aparte los artífices activos en la Corte, uno de los mejores intérpretes de este estilo en Cataluña y Mallorca fue el escultor Adrián Ferrán Vallés (1774-1842), activo en Barcelona entre 1796 y 1808, fecha en que por la invasión francesa pasó a Mallorca donde consiguió un gran prestigio por sus muebles realizados con exquisita y personal expresión. Regresó a Barcelona hacia 1827 y hasta 1842 continuó aquí su actividad, destacable particularmente por algunas camas y cunas excepcionales, como las conservadas en la casa Morell de

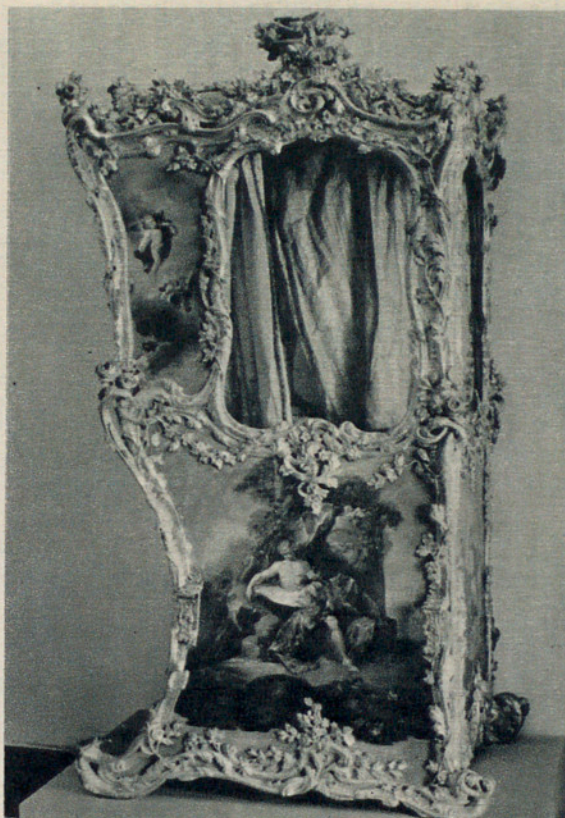


Fig. 363.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: SILLA DE MANO. Fig. 364.—OLOI, CASA TRINCHERÍA: CÓMO-
DA. Figs. 365 y 366.—MADRID. PALACIO REAL: MESITA Y CÓMODA NEOCLÁSICAS.



Fig. 367.—MADRID. PALACIO REAL: MESA. Fig. 368.—MADRID: MUSEO ROMÁNTICO: SALITA ISABELINA.

Palma de Mallorca, y por algunos tocadores rematados por grandes espejos que se sustentan con elementos tallados y generalmente dorados.

En este estilo resultan muebles algo pesados y macizos en que es común el empleo de la caoba, chapeada en ocasiones, y en que las bellísimas aplicaciones de bronce dorado y cincelado de lo francés son sustituidas por chapas troqueladas de metal dorado y sobre todo por tallas superpuestas de madera dorada. Al final del estilo la línea se hace más simple y las tallas doradas son sustituidas por unos dibujos taraceados con filetes metálicos. Son peculiares los opulentos cabeceros de cama, las formas de góndola y la interpretación de los temas con cisnes y águilas. En el estilo Imperio las mesas suelen ser circulares y con pie central, y las camas, por la acentuada horizontalidad de los muebles de esta orientación, dejan en desuso los altos pilares y las cabeceras, antes exentas y con acusado desarrollo, forman un solo cuerpo con los pies mediante elaboradas bancadas de unión. Esta cabecera toma con frecuencia la configuración de una urna con una alegoría en medio, y en los pies domina la inflexión de la línea hacia afuera, ya sea contorneando sus montantes, ya sea dando ondulaciones de góndola a todo lo ancho de la superficie. Soluciones muy elegantes y bien dispuestas se dan también en sofás y en divanes.

ROMANTICISMO. — Tras la muerte de Fernando VII en 1833 se suceden los diez años de la regencia de María Cristina en que el mueble de estilo Imperio, más modesto y aburguesado, marca ya el advenimiento de lo que llamamos Isabelino por la reina Isabel II que reinó entre 1843 y 1868. En este período central del siglo XIX los muebles españoles equivalen al difuso eclecticismo de fórmulas barrocas y clasicistas que es propio de la etapa Luis Felipe en Francia, y están realizados en talleres en que todavía domina el concepto de lo artesano. En una primera fase se adoptan las características góticas del Romanticismo con sus columnas de sección polilobulada y sus arquerías ojivales en galería siguiendo las ideas de Viollet-le-Duc, de lo cual son ejemplo los muebles blancos y dorados de la saleta de ingreso a las habitaciones de maderas finas del palacio de El Escorial, obra probable de Ángel Maeso, y los que se integran en el conjunto de la biblioteca del palacio del Senado, con una bella composición de las librerías, que es obra realizada ya a fines del siglo.

La segunda fase del Isabelino coincide con el Segundo Imperio francés, con sus ambientes de gran riqueza aparente y un lujo ostentoso, en el cual no hay reparo en copiar los muebles Luis XV y Luis XVI. Muebles de diversos estilos invaden los salones, procurándose particularmente que sean confortables; mesas de todas clases y formas cubiertas de marquetería y bronce; canapés de dos plazas con los asientos contrapuestos; sillones con los brazos bajos y retrasados; cómodas panzudas, sillas que adoptan la forma oval en los respaldos, consolas con soportes sinuosos en figura de cartelas, etc., muebles con tendencia utilitaria aunque el estilo y la línea fuesen menos cuidados, que revelan el fuerte influjo de la burguesía frente a los impulsos aristocráticos del estilo Imperio (fig. 368). Complemento del diverso mobiliario eran los grandes cortinajes de ampulosos pliegues, con galones, flecos, lazos y borlas.

Es difícil señalar los ebanistas más destacados de la primera mitad del siglo XIX y aún más el estudiar las obras que se les pueden atribuir. En Barcelona cabría citar a Celedonio Espinal, a Pedro e Isidro Seguí y algunos más que todavía están integrados en el Gremio de Carpinteros. Hacia 1840 aparecen ya diferenciados los carpinteros y los ebanistas, actividad que pronto alcanzará gran desarrollo, de lo cual son muestra el hecho de que en 1850 José Valmanya

tenía en Madrid un establecimiento donde vendía los muebles de chicaranda que realizaba en sus talleres de Barcelona, y del gran impulso que Francisco Amorós dio a sus manufacturas en que utilizaba numerosas maderas exóticas. En Madrid cita Cavestany entre los más destacados ebanistas de este siglo XIX a Cristóbal Martín, Pedro Peironceli, Manuel López, Antonio Carvajal y algunos más.

Sin una orientación definida se suceden en los ámbitos españoles los años del último tercio de este siglo XIX que en Europa son interesantes por el desarrollo del movimiento "Arts and Crafts" originado en Inglaterra gracias a los esfuerzos de William Morris particularmente, que había de provocar un renacimiento general de las Artes Decorativas. Sus ecos habían de llegar también a España donde alcanzaron completo desarrollo con el llamado "Modernismo", ya en el siglo XX, con el que constantemente debemos cerrar los distintos capítulos de este volumen.

TECHUMBRES Y ARTESONADOS

Justamente se lamentaba Torres Balbás de la falta de un corpus que estudiase la gran riqueza de techumbres de madera que todavía está dispersa por las distintas regiones españolas. Falta un estudio de conjunto, pues la meritoria obra de J. F. Ráfols no alcanza a serlo, y la sucesiva pérdida de ejemplares importantes obliga a plantearse, cada vez con mayor urgencia, esta necesidad.

No escasean las referencias literarias acerca de la utilización de cubiertas de madera en edificios religiosos prerrománicos que no hacen más que confirmar lo que exige la lógica de sus estructuras arquitectónicas en que las soluciones abovedadas no fueron exclusivas ni mucho menos. Sirvan como ejemplo las citas de San Isidoro en sus "Etimologías" y las descripciones que Prudencio (s. IV) nos hace de los techos de madera dorada que cubrían la basílica de Santa Eulalia, en Mérida, y la levantada en Tarragona sobre el sepulcro de San Fructuoso y sus discípulos Augurio y Eulogio. Se usaron, pues, cubiertas de madera, pero no conocemos en detalle cómo eran ni mucho menos en qué consistía la decoración que lógicamente debía enriquecerlas. Al transcurrir de los siglos sus elementos fueron renovados o sustituidos por otros y perdidos, en definitiva, de manera que nada subsiste de ellos. Sin embargo, parece claro que hubo una tradición hispánica en la utilización de techumbres de madera que luego, en los siguientes siglos medievales, había de tener abundante descendencia en sus dos ramas principales: la que se desarrolló en los territorios que pasaron a ser musulmanes desde principios del siglo VIII, con sus tan fecundas y persistentes derivaciones mudéjares, y la que fue creciendo con caracteres propios en las zonas septentrionales donde se desarrollan las etapas asturiana, mozárabe y especialmente románica para extenderse con el gótico a más amplios territorios en fecunda coexistencia con lo mudéjar.

En la etapa asturiana hubo indudables soluciones a base de armaduras de madera en Santullano y en otras iglesias, como las de Tuñón o Priesca, y algo semejante ocurre con las iglesias mozárabes de San Miguel de Escalada y San Cebrián de Mazote.

Las techumbres de la mezquita cordobesa ya en el siglo VIII eran planas, de madera, con

vigas y anchas tablas que se apoyan en ellas, en estructura muy simple, que se recubrían con temas ornamentales de carácter vegetal o geométrico, y así siguieron siéndolo en las ampliaciones del siglo X. Este material también abundaba en las cubiertas de Medina Azzahra que podrían demostrarnos asimismo la finura de los trabajos hispanomusulmanes de madera en aquella época. Esta elevada calidad continúa en las techumbres nazaríes, estudiadas ya suficientemente en el vol. IV de *ARS HISPANIAE* (págs. 186 a 188) donde también se incluye lo esencial de la riquísima serie de alfarjes y techumbres mudéjares (págs. 351 a 358). Debemos insistir ahora en las que se desarrollaron en la España cristiana en las etapas románica y gótica hasta concluir con las construidas en los siglos XVI y XVII en las cuales podremos advertir nuevas aportaciones que revitalizan las soluciones tradicionales.

TECHUMBRES CRISTIANAS MEDIEVALES

Mientras en la España musulmana se lograban magníficas y variadas interpretaciones en cuanto hace referencia a las techumbres, particularmente en la etapa nazarí, en los sectores septentrionales de la Península donde durante los siglos XI y XII se desarrollarían las distintas fases del estilo románico, es escaso lo que se hace en este sentido, pero con plena independencia de las interpretaciones hispanoárabes. El románico mostró clara preferencia por las soluciones abovedadas, de manera que sólo cabe hallar techumbres de madera en edificios de importancia secundaria, como pueden ser iglesias pirenaicas de los valles de Andorra y Bohí, de Zamora o de Galicia, o bien en sectores accesorios de conjuntos eclesiásticos, como en la cubierta de varios claustros catalanes (Ripoll, Seo de Urgel, Estany) o aragoneses (San Pedro el Viejo en Huesca). En definitiva, parece que, aunque no desconocidos, fueron poco usados y a nivel de extrema simplicidad.

Hay que esperar a la brillante etapa gótica para apreciar una acusada renovación, no en cuanto a calidades técnicas o refinamientos constructivos, pero sí en lo que hace referencia a las grandes posibilidades decorativas que ofrece el contraste entre la rica policromía de una techumbre y la sobria superficie de un muro pétreo cuidadosamente labrado. Esta renovación podremos apreciarla de un modo particular en las regiones mediterráneas, Cataluña, Valencia, Mallorca, en las que el mudéjar no tiene el predominio que en este sector puede señalarse en otras zonas peninsulares, e incluso en Aragón donde tanto abunda lo mudéjar.

Los techos de madera habituales en el gótico mediterráneo sólo incidentalmente y en aspectos muy secundarios pueden considerarse en relación con lo mudéjar. Son planos y están constituidos por unas sólidas vigas en que apoyan otras vigas menores o largueros, transversales, con lo cual resultan unos espacios rectangulares o cuadrados que se cierran con tablas y en ocasiones con piezas cerámicas, de forma adecuada. Esta estructura puede ser horizontal, con lo cual puede establecerse un piso encima, tanto si es un edificio civil como si es el coro de una iglesia por ejemplo, pero también puede ser de sección angular y convertirse en el apoyo inmediato de una cubierta de tejas, normalmente a dos aguas, dispuesta sobre arcos transversales, y entonces apreciaremos que su empleo es más frecuente en lo religioso. Tanto si es horizontal como si es angular, su aspecto queda extraordinariamente enriquecido con una variada decoración pictórica que las recubre. La fragmentación del espacio no permite que en ellas se desarrollen complejas composiciones y casi es consecuencia lógica de esta circuns-

tancia la florida gama de temas ornamentales, epigráficos, vegetales, geométricos o heráldicos, combinados con una amplia diversidad de temas figurados en que se incluyen algunos de tema religioso pero particularmente otros festivos, caballerescos, populares, fantásticos o mitológicos. Carece esta decoración de los selectos niveles estéticos que pueden apreciarse en tantos ejemplos de nuestra pintura gótica, pero hay en ella una vivacidad, una alegría y espontaneidad que aumentan sobremanera su belleza. La gama cromática habitualmente usada gira en torno a colores vivos, enteros, como el rojo, azul, verde, blanco o negro, con toques de dorado en ocasiones, justificada esta gama por ser pinturas que debían ser vistas a regular distancia y con escasa luz habitualmente.

CATALUÑA. — La serie de techumbres góticas de los siglos XIV y XV todavía conservadas en Cataluña es numerosa y, dentro de las limitaciones derivadas de su sencilla estructura, presenta variedad de soluciones tanto si son planas como si son de sección angular. En ambos tipos los problemas a resolver son esencialmente los mismos, por lo cual creemos que no es preciso establecer una división fundamental entre los dos. A falta de datos documentales es difícil precisar la fecha de muchos de los techos conservados, pues en su técnica de carpintería presentan escasas variaciones y un detenido análisis de su decoración pictórica, cosa que no es posible hacer aquí, nos confirmaría la impresión de que los sucesivos cambios estilísticos en la pintura gótica no tienen un correspondiente reflejo en esta modalidad. Además creemos que, debido a las particulares necesidades de visualidad que presentan y a los temas habitualmente empleados, la mejor forma de expresión la hallaron dentro de los cauces del gótico lineal.

Según Ráfols un techo fechado en 1365, procedente de Santa Coloma de Queralt (Tarragona) y decorado únicamente con los escudos de la familia de los Queralt, sería el más antiguo de los catalanes conocidos e iniciador de una serie en que se integran otros, como el del castillo de Peratallada (Gerona), de reducido temario; el bien conservado de una dependencia de la sacristía de la catedral de Tarragona que en sus vigas y largueros y en las tablas que cierran los espacios cuadrados que determinan, hay una compleja variedad de temas geométricos, de flora ornamental, de fauna realista o fantástica, que parece extraída de un códice miniado, y de figuras humanas (fig. 369). No menos rico era el del coro de la iglesia de la Sangre, en Alcover (Tarragona), mientras que el de una galería del palacio de Jaime II en Santas Creus se limita al tema heráldico, con los escudos de Aragón y Sicilia. Interesante es el grupo de Barcelona a pesar de la pérdida de muchos ejemplos, entre ellos el techo del gran salón del Tinell en el Palacio real mayor, de cuya suntuosidad hay suficientes referencias, o el del claustro del antiguo convento de Montesión derribado en 1833. Otros, como el de la Lonja están excesivamente alterados en lo pictórico a consecuencia de su restauración en el siglo XVIII, o completamente rehechos como el que cubre el Salón de Ciento en el Ayuntamiento, que había sido pintado en 1372 por Jaime Canalias, Berenguer Lleopart y Francisco Jordi. Mejor suerte han tenido otros dos techos, también en el Ayuntamiento; son el de la Escribanía, excelente, pintado por Pedro Arcayna en 1401 con follajes, escudos de la ciudad, figuras diversas y la jaculatoria SALVA NOS XPE SALVATOR (fig. 370), y el de la sala de Elecciones pintado en igual fecha por Jaime Cabrera. Más secundarios son los que se conservan en la antigua casa del marqués de Llió, en la calle de Montcada; en la llamada Casa "dels Canonges" o en una casa de la calle Lladó, aparte los restos hallados en el antiguo palacio Berenguer de Aguilar

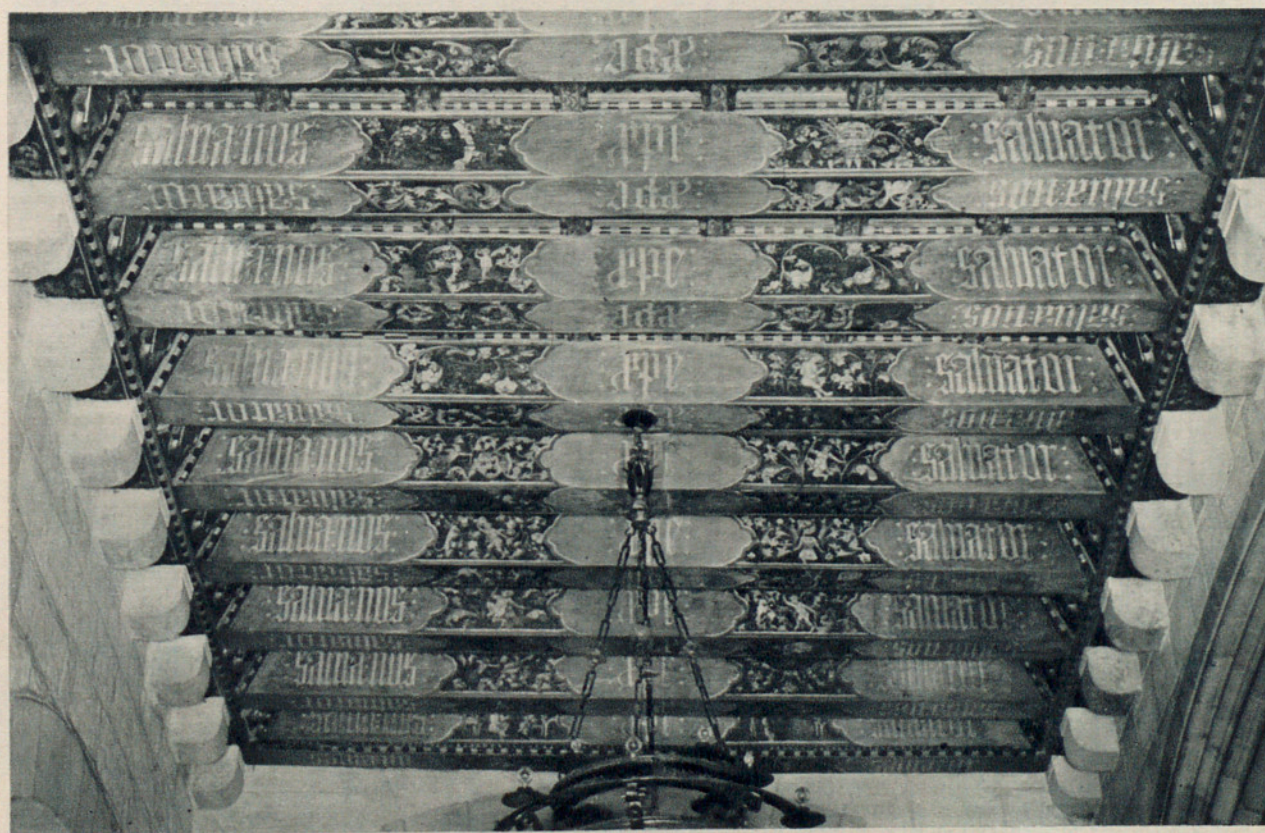
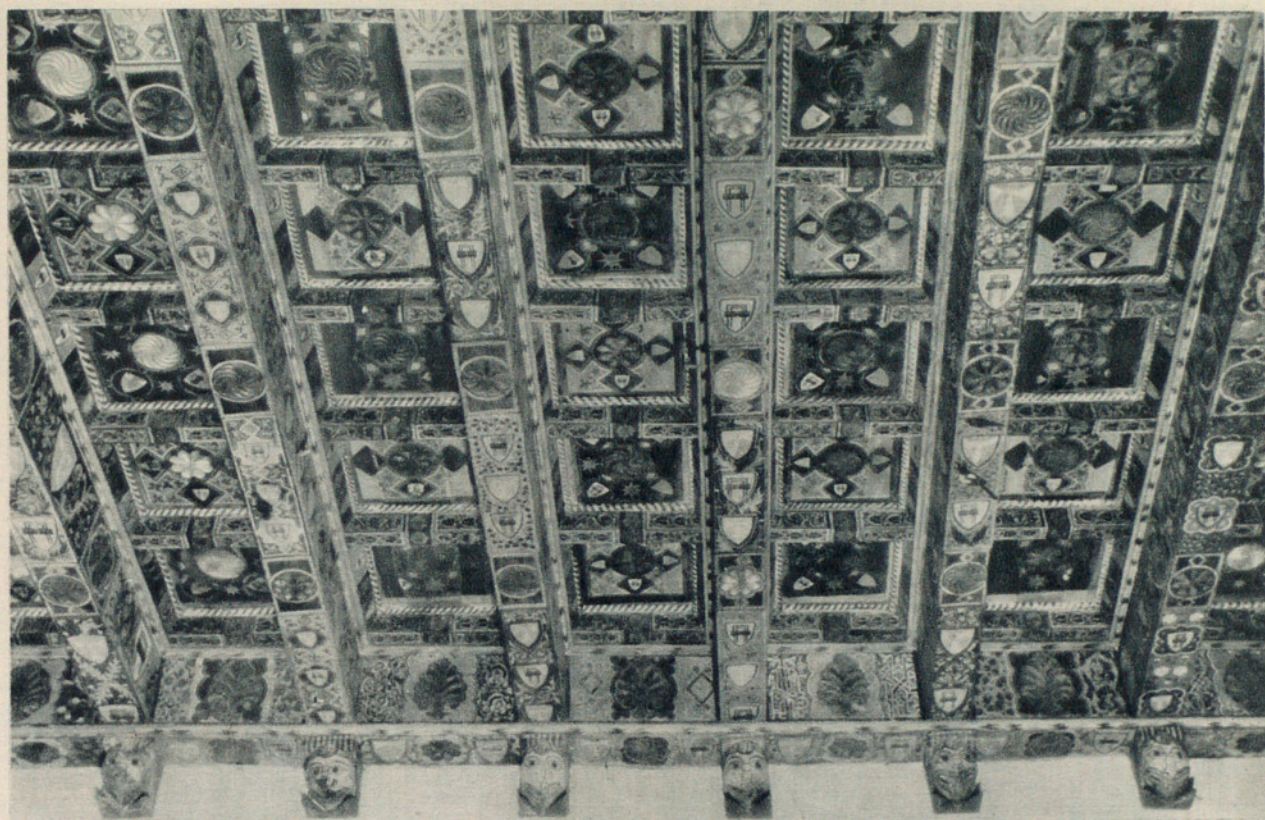


Fig. 369.—TARRAGONA. CATEDRAL: TECHUMBRE EN UNA DEPENDENCIA DE LA SACRISTÍA. Fig. 370.—BARCELONA. AYUNTAMIENTO: TECHO DE LA ESCRIBANÍA.

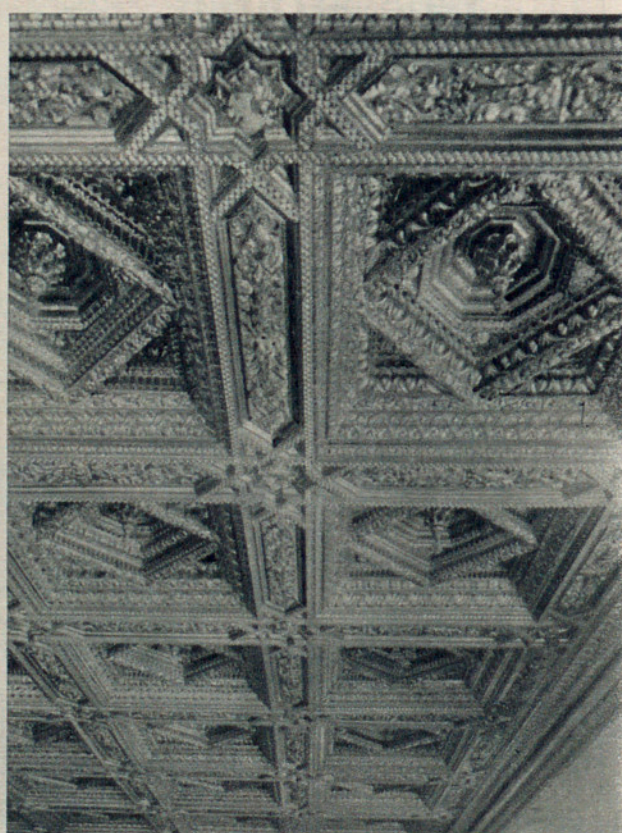
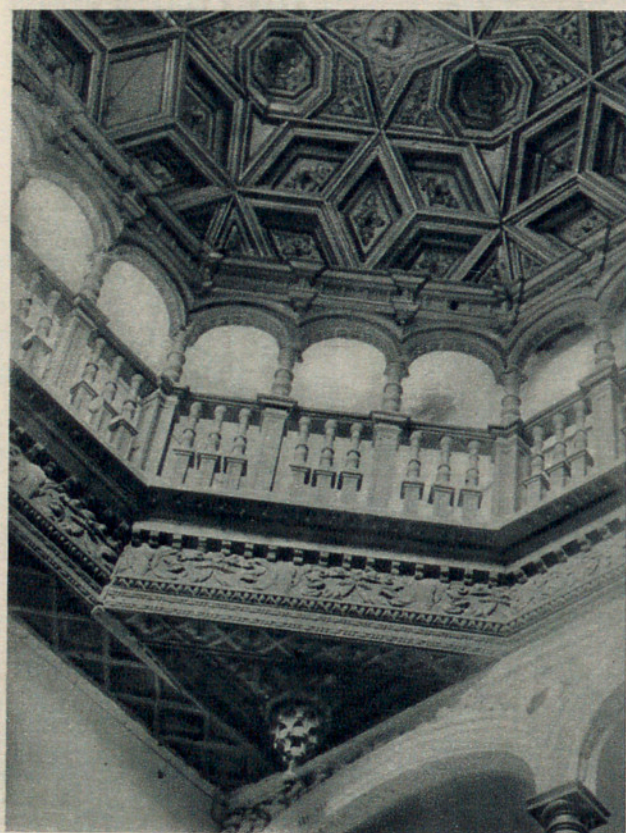


Fig. 371.—VALENCIA. LONJA: TECHO DEL CONSULADO. Fig. 372.—MONASTERIO DE SILOS. CLAUSTRO: TECHUMBRE.
Fig. 373.—ZARAGOZA. REAL MAESTRANZA: TECHO DE LA ESCALERA. Fig. 374.—VALENCIA. DIPUTACIÓN: TECHO DE LA SALA DORADA.

al proceder a su adaptación para Museo Picasso. Todos los citados son techos planos y a dos vertientes es el de la capilla de Santa Águeda, objeto de una fuerte restauración en el siglo XIX.

De este tipo angular son también las techumbres de la capilla del castillo de los Rocabertí y del convento del Carmen en Peralada (Gerona); de la iglesia de San Miguel, en Montblanch, con los acostumbrados temas geométricos, heráldicos, fauna fantástica, flora y mitologías, que también se emplean aunque con menor variedad en el santuario de Paret Delgada (Tarragona). Otras soluciones aparecen en tierras gerundenses en sendos techos del castillo de Peratallada, con escudos de los Cruilles, y del Ayuntamiento de Puigcerdá que, aparte su decoración pictórica, se enriquece con abundantes tallas.

VALENCIA, MALLORCA Y ARAGÓN. — En la región valenciana son numerosos también, e importantes, los techos planos de esta época. El más antiguo es, sin duda, el de la iglesia de la Sangre, en Liria, a dos vertientes sobre arcos apuntados muy abiertos; seguramente es del siglo XIV aunque la iglesia estaba ya en uso a fines del XIII. Sus encasamientos se decoran con escenas caballerescas y de caza, figuras de reyes y reinas, temas florales y puramente decorativos entre arquerías, que se han oscurecido mucho y no son fáciles de apreciar. De disposición horizontal son algunos otros, en Sagunto como el de la iglesia del Salvador y el del palacio del obispo, o en la misma Valencia, como el de la cofradía de San Jaime y el que quizá sea el más rico de los conservados de este tipo, el que se acabó en 1426 para la "Sala Daurada" de la antigua Casa Municipal y hoy se conserva en la sala superior del Consulado anejo a la Lonja de la ciudad (fig. 371). La traza general se atribuye a Juan del Pozo quien contó con abundante colaboración de tallistas (B. Santalínea, J. Sancho) y pintores dirigidos por Antonio Guerau, necesarios para la amplia labor escultórica que incluye a profetas, guerreros, niños y variadas figuras de animales o temas florales, etc., y para la riquísima policromía en carmín, verde oscuro, negro en los contornos, azul intenso en los fondos, más zonas plateadas y doradas, con la que se enriquecen los temas habituales.

Los techos de la isla de Mallorca fueron estudiados por B. Ferrá, quien menciona varios en la ciudad de Palma que no superan un discreto nivel artesano, y en Aragón los hay de interés mucho mayor. Algunos como el de la Parroquieta, en la Seo de Zaragoza o los perdidos de Sigena, son totalmente mudéjares; otros tan importantes como los de Teruel y Maluenda, están fuertemente influidos por lo mudéjar en su estructura (V. *ARS HISPANIAE*, vol. IV, figuras 401 y 403) aunque en cuanto a la temática ornamental que los hace tan interesantes, en particular el de la catedral turolense, están plenamente situados dentro del goticismo cristiano. Más sencillos y de carácter más gótico son otros como el de la sala del castillo de Alcañiz (Teruel), tan conocida por sus pinturas murales complementarias de los ingenuos temas del techo, y el de la ermita de la Virgen de Cabañas en la Almunia de Doña Godina (Zaragoza), también rica en pinturas murales, con una cubierta gótica policromada sobre arcos diagonales. De sección angular es la de la iglesia de San Miguel, en Barluenga (Huesca), con grecas, ajedrezados y otros temas geométricos.

OTRAS REGIONES PENINSULARES. — Aunque indudablemente menos numerosos, por ser más abundantes las soluciones mudéjares, han sido también menos estudiados los techos góticos de Castilla y regiones adyacentes donde destaca en este sentido el que cubre las galerías del gran claustro románico del monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos, por el animado

conjunto pictórico que enriquece sus elementos (fig. 372). Está constituido por escenas bíblicas junto a diversiones populares o temas de la vida civil entre ornamentación geométrica, todo con vivos colores rojo, amarillo, verde, azul, blanco y negro. En Andalucía, aparte la lógica abundancia de techumbres mudéjares, debemos señalar entre los que ahora nos ocupan sendos ejemplares, sencillos y con decoración geométrica o de temas heráldicos en las sevillanas casas de las Dueñas y de Pilatos.

ARTESONADOS RENACENTISTAS Y BARROCOS

La penetración del complejo mundo de ideas, de formas y de estructuras que corresponde a la denominación general de Renacimiento se manifiesta también en este sector del arte hispánico. En un principio se limita al cambio de temas ornamentales, cual ocurre en los techos de la Aljafería de Zaragoza (s. XV-XVI) que, además de su entronque con lo mudéjar y lo gótico, incorporan elementos en la ordenación y el molduraje que pronto serán característicos de los artesonados renacentistas. Entre ellos sobresale el del llamado Salón del Trono que presenta en la base del techo una airosa galería con arcos conopiales y antepechos calados con lo que se concreta una composición que veremos seguida con variantes en otras techumbres destacadas del siglo XVI en los territorios de la antigua Corona de Aragón. También es de carácter transitivo el pequeño techo de la casa rectoral de La Floresta (Lérida), de estructura gótica decorada con grutescos renacentistas.

Se abre así paso a paso una nueva modalidad en la realización de techos. La estructura de los maderos sustentantes aparece menos visible, se cruzan las vigas en ángulo recto y el efecto decorativo se obtiene mediante una serie de artesonos o cavidades invertidas, de los que penden florones, piñas u otros elementos entre prolijas molduraciones en que los nuevos repertorios de raíz clásica tienen extensa aplicación. Desaparece prácticamente la figura humana en la decoración, salvo en algunos frisos en el arranque de los techos y bustos en medallones. La policromía se hace cada vez menos frecuente y salvo algunos detalles dorados la madera suele quedar en su color natural que hoy vemos generalmente oscurecido por el tiempo. Los esquemas compositivos son muy simples y se obtienen por la combinación de cuadrados, triángulos, octógonos u otros polígonos, con una geometría clara en la que descansa de modo exclusivo el efecto ornamental, para la cual podrían presentarse no pocos antecedentes arquitectónicos, en la Italia del siglo XV y en lo español del XVI.

CORONA DE ARAGÓN. — Curiosamente es en los territorios de la antigua Corona de Aragón donde cabe situar el grupo de techos de mayor interés y con unos caracteres de monumentalidad que no aparecen en otras regiones peninsulares que, en cambio, presentan un desarrollo muchísimo más rico de la arquitectura de este siglo XVI. En Zaragoza sobresalen los de la Real Maestranza, con un artesonado en un salón y otro mucho más complejo en la cubierta de la escalera; es de base cuadrada que pasa a octogonal por trompas de ángulo y en él sobre un ancho friso se alza una galería con antepecho y arquillos de medio punto que soportan el techo en el cual, rombos, octógonos, medallones con bustos y estrellas de cuatro puntas constituyen la geométrica composición en torno a un gran florón central (fig. 373). Otro artesonado interesante se halla en el palacio del conde de Guara en que el esquema está cons-

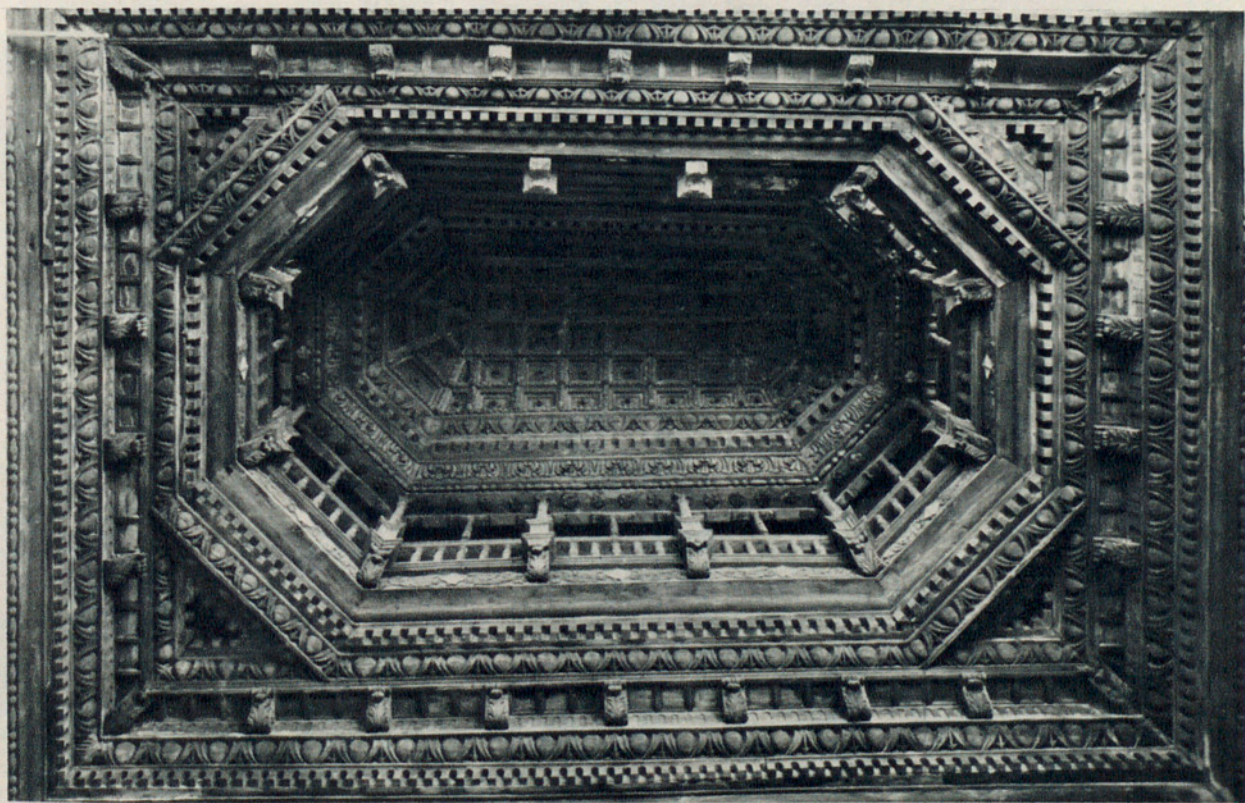
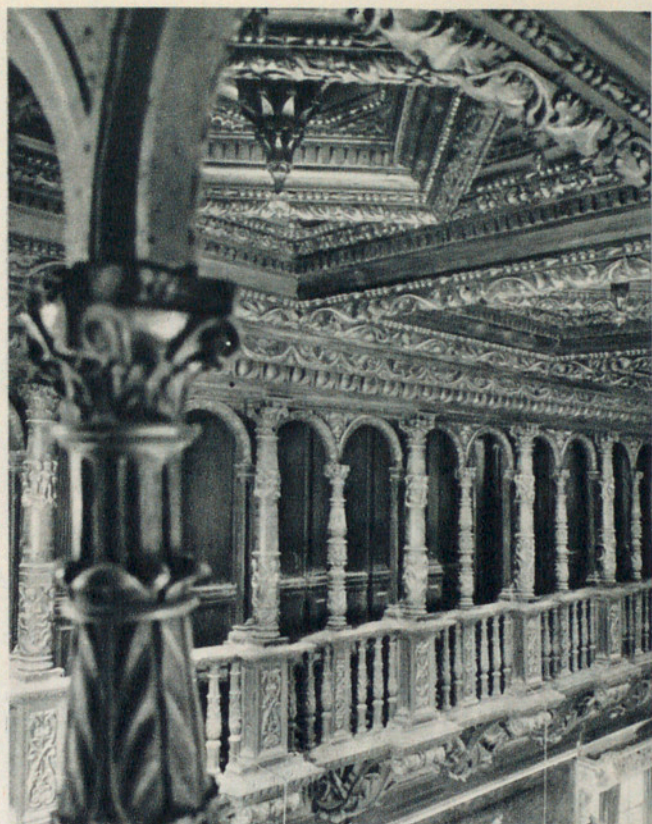


Fig. 375.—VALENCIA. DIPUTACIÓN: TECHO Y GALERÍA DEL SALÓN DE CORTES. Fig. 376.—SEGORBE. AYUNTAMIENTO: TECHO. Fig. 377.—BARCELONA. ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN: TECHO DE LA ESCALERA.

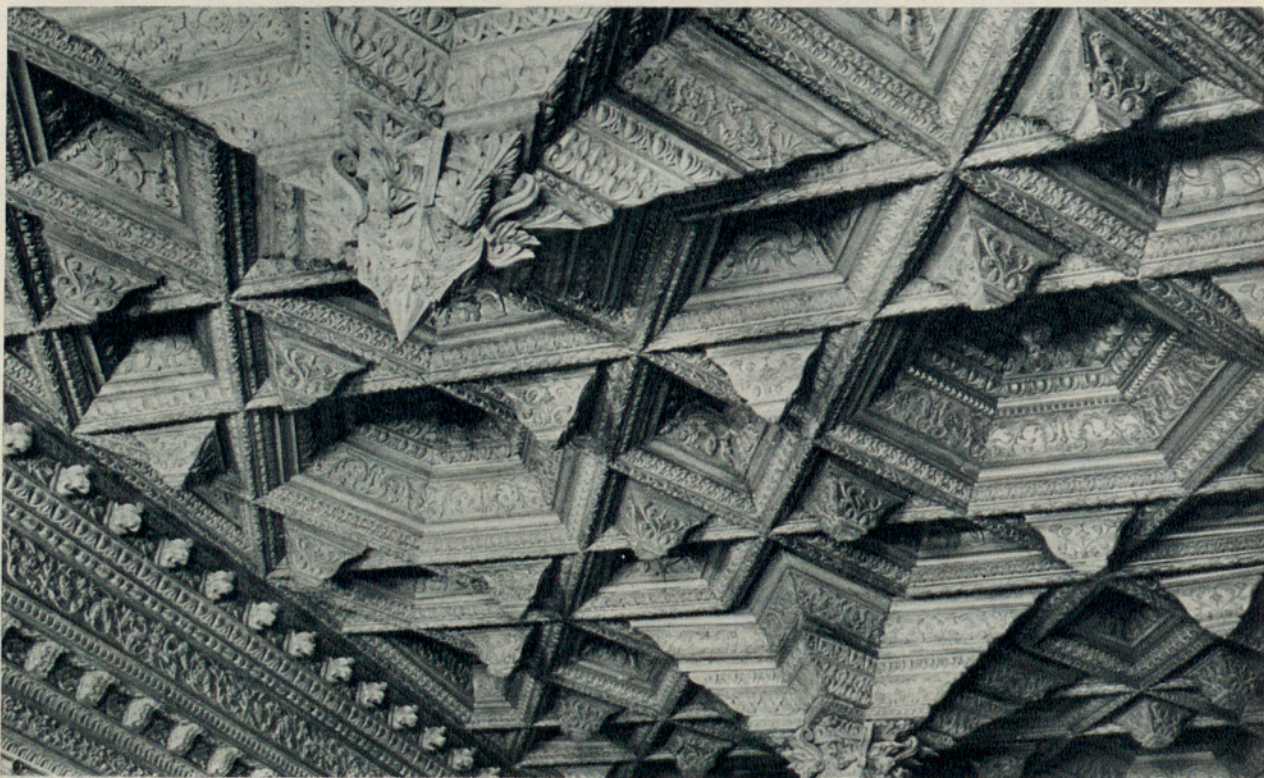
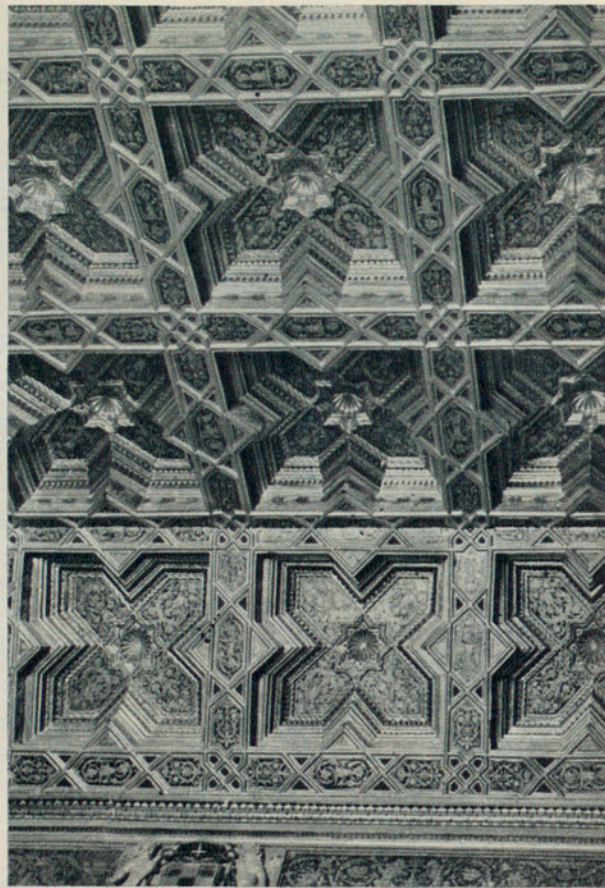
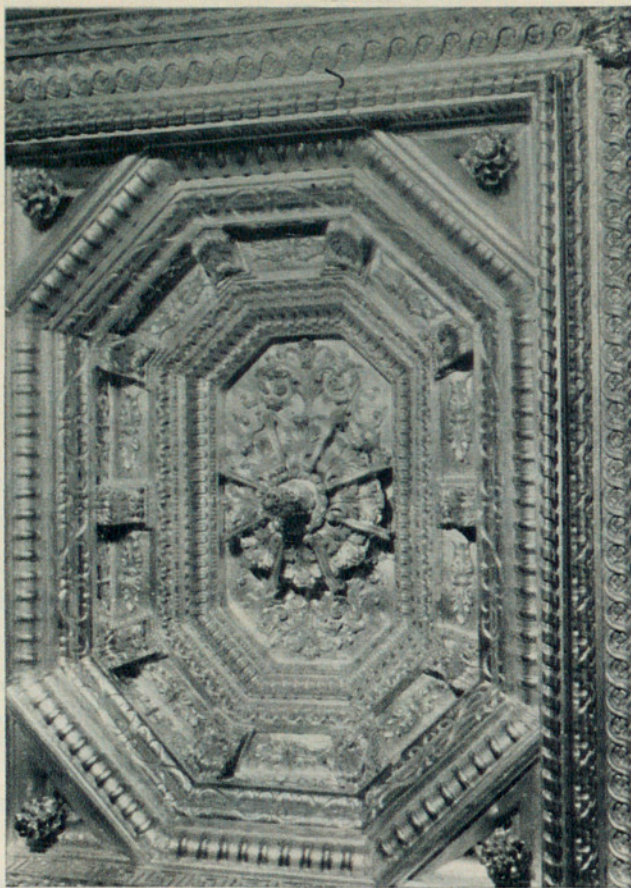


Fig. 378.—BARCELONA. DIPUTACIÓN: DETALLE DEL TECHO DEL CONSISTORIO. Fig. 379.—TOLEDO. CATEDRAL: TECHO DE LA SALA CAPITULAR. Fig. 380.—CUENCA. CATEDRAL: TECHO DE LA CAPILLA HONDA.

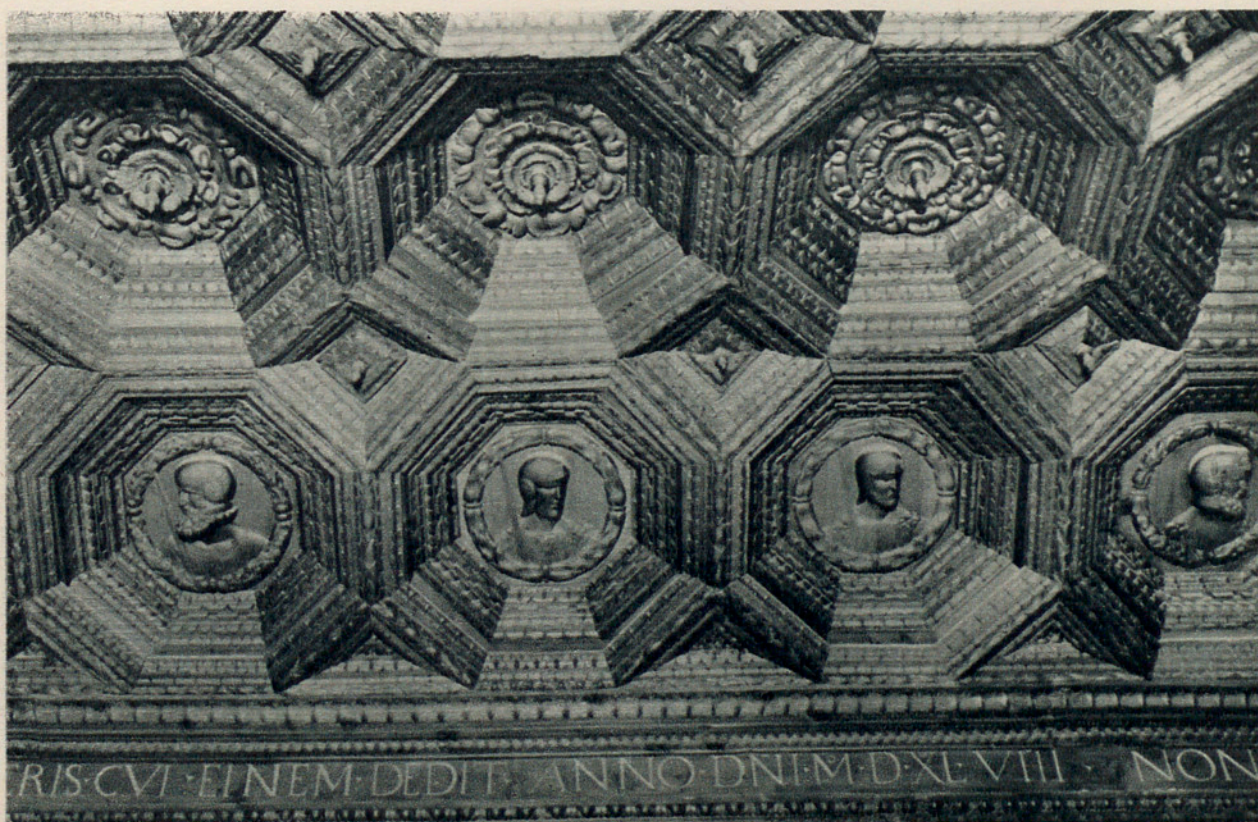
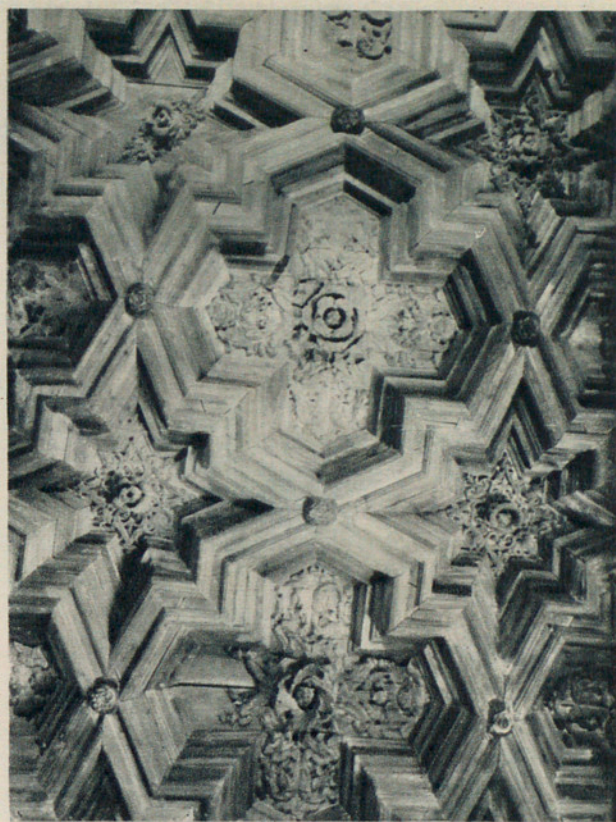


Fig. 381.—LEÓN. SAN MARCOS: TECHUMBRE. Fig. 382.—GRANADA. LA ALHAMBRA: TECHO EN LOS APOSENTOS DE CARLOS V. Fig. 383.—UCLÉS. MONASTERIO: TECHO DE LA SALA CAPITULAR.

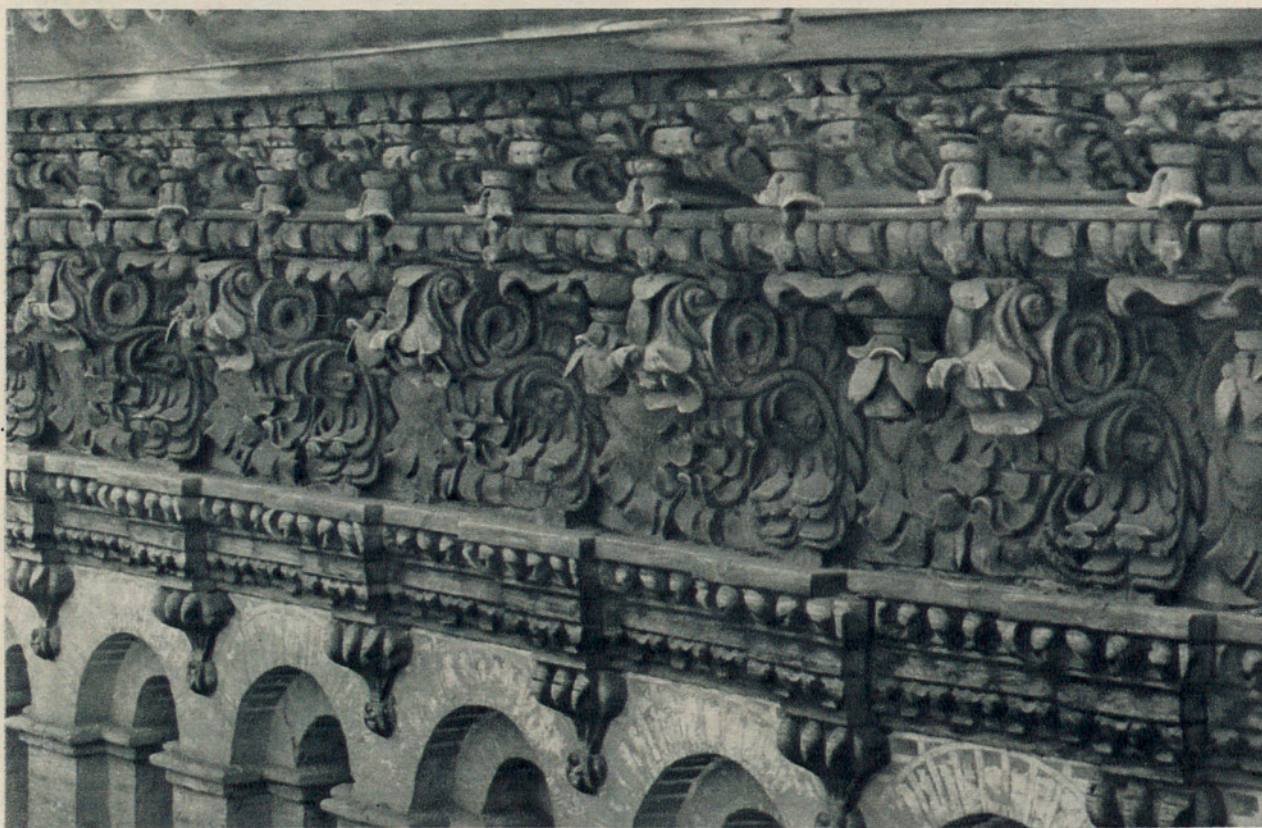


Fig. 384.—BARCELONA. DIPUTACIÓN: TECHO DEL CONSISTORIO NUEVO. Fig. 385.—ZARAGOZA. PALACIO DE ARGILLO: ALERO.

tituido por octógonos inscritos en un cuadrado que alternan con otros inscritos en un rectángulo. Algunos más pueden señalarse en la provincia, como el de la casa de los Luna, en Daroca, o el del palacio del conde de Argillo en Illueca.

En Valencia sobresalen los del palacio de la Generalidad, como el de la sala Dorada, enriquecido con detalles dorados y discreta policromía, que es obra de Ginés Llinares en 1535 (fig. 374); el de otra estancia próxima, empezado por el mismo Llinares en 1535 y concluido por su hijo Pedro en 1580, y finalmente el grandioso del Salón de Cortes (fig. 375) en que se utiliza también la galería de arcos de medio punto, volada sobre ménsulas, con antepecho y columnas abalaustradas de prolija decoración; cierra el conjunto el gran artesonado de losanjes equiláteros de mucho relieve, pero sin figuras y todo con la madera en su color natural, pues es muy suficiente para darle belleza la excelencia de la labor en que intervinieron los carpinteros Gaspar Gregori (1536-1566) en la galería y el citado Ginés Llinares (1540) en el artesonado. Otro más sencillo está en la planta baja del Consulado. En la región valenciana cabe señalar el del gran salón del castillo de Alacuas, de casetones exagonales, y los del Ayuntamiento de Segorbe (Castellón), uno de ellos con sencillos casetones cuadrados y otro que los tiene octogonales entre labores que recuerdan la taracea (fig. 376).

Barcelona puede presentar todavía un rico conjunto de techumbres entre las cuales destaca por la complejidad de su estructura la que cierra la escalera del actual edificio del Archivo de la Corona de Aragón. De planta rectangular pasa a ser octogonal alargada por el recorte de los ángulos de una volada cornisa que soporta una airosa galería con antepecho; encima de ella otra saliente cornisa es la base de la gran artesa de la cubierta dividida en casetones, todo perfectamente dispuesto para hacer visible la belleza del conjunto desde el habitual nivel de contemplación, abajo (fig. 377). Es un buen exponente del arte y de la habilidad de Antonio Carbonell hacia 1555, artífice que muy probablemente sea el mismo que en 1541 figura entre los maestros llamados por el cardenal Tavera para que inspeccionaran la obra de cimentación del Hospital de Afuera en Toledo, lo cual nos daría una muestra de la notoriedad de que gozaba, fundamentada en esta obra y, sin duda, en otras que desconocemos. En el palacio de la Generalidad, actual Diputación, hay que citar el del pórtico de Poniente en el patio de los Naranjos, que se pintó en 1541, y el del Consistorio mayor, pintado y dorado en 1578-1579 que está dividido en sectores rectangulares que contienen octógonos (fig. 378), y en la Casa de la Ciudad, el de la Lonja del Trentenario que combina octógonos y cuadrados. En Palma de Mallorca sobresalen el de la casa Vilallonga, de artesones cuadrados, y el de la galería del piso noble del Consulado de Mar, también de artesones cuadrados que encierran decoración de esquema octogonal. Alguno, como el de la iglesia de Santa Margarita con su combinación de casetones octogonales, exagonales y cruciformes, es interesante ejemplo del influjo de Sebastián Serlio que en su "Libro Cuarto" propuso un esquema semejante.

CASTILLA Y REGIONES ADYACENTES. — En esta amplia zona debemos subrayar el interés del gran conjunto de artesonados que hasta fechas recientes se conservó en el antiguo palacio de los arzobispos de Toledo en Alcalá de Henares, entre los cuales sobresalían el constituido por octógonos que dejan entre sí estrellas de cuatro puntas; otro con artesones cuadrados con un florón en el centro y un tercero que combina artesones cuadrados con otros exagonales alargados, según esquema derivado de Serlio que también aparece en otro techo más tardío del convento de Carmelitas en la misma ciudad. En Toledo debemos señalar el de

la sala capitular de la catedral como ejemplo de mezcla de la tradición mudéjar en la estructura con las novedades renacentistas en la decoración (fig. 379). Fue construido en 1511 por Francisco Lara y Diego López, que también realizaron el de la antesala con características semejantes. Más elementos renacentistas se advierten en los del piso bajo, escalera y patio del Hospital de la Santa Cruz, y algunos cabe señalar en varios techos de Ocaña (Toledo). En Segovia hay alguno muy sencillo en el monasterio del Parral, el de la sala capitular de la catedral, de composición bastante compleja, y el de la casa Nonide con un original esquema de triángulos equiláteros. Salamanca, aparte riquísimos techos en que lo mudéjar prevalece, los tiene también renacentistas como el de artesones cuadrados y exagonales en el patio de la Casa de las Conchas; el del corredor que precede a la Librería hacia el patio en la Universidad, labrado en 1531-1535 por Román Jerónimo, con artesones ochavados, y el de la casa de Fonseca que los tiene cuadrados. León conserva todavía algún ejemplo en San Marcos (fig. 381) y en tierras burgalesas sobresalen los maltrechos del palacio de Peñaranda de Duero. La catedral de Cuenca conserva un interesante artesanado en su sala capitular, blanqueado, con lo que ha perdido no poco de sus bellezas; su esquema compositivo sobre un friso clasicista es todavía mudéjar aunque en sus elementos es plenamente renacentista, pero es superior el de la llamada Capilla Honda con su volada cornisa, con sus casetones romboidales, exagonales o triangulares, totalmente recubiertos de temas renacentistas, y su animado juego de volúmenes entrantes o salientes con sus colgantes piramidales estrellados (fig. 380). En el monasterio de Uclés sobresale el del refectorio o sala capitular que presenta un friso de tallas alegóricas con inscripción latina que precisa la fecha (1548), una línea exterior de casetones octogonales que se decoran con los bustos de Carlos V y de los maestros de la orden de Santiago, y el resto de la superficie con casetones también octogonales que llevan una roseta en el centro (fig. 383).

En Andalucía parecen ser los renacentistas más antiguos los que se hallan en los aposentos construidos para Carlos V en la Alhambra (fig. 382). En ellos se advierte un claro propósito de apartarse de los musulmanes, tan cercanos, para subrayar el entronque con lo europeo. Uno de ellos tiene artesones cuadrados entre los que se repite el lema del "Plus Oultre"; octogonales los tiene la llamada sala de las Frutas y un tercero, más rico, todavía, en otra sala. Se ha sugerido la posibilidad de que el tracista de los mismos fuese Pedro Machuca y el ejecutor Juan de Plasencia que en 1522 era maestro mayor de carpintería de las obras del Hospital Real, donde también se le atribuyen las magníficas techumbres en él conservadas. Entre ellas sobresale la del crucero del piso alto, de hacia 1535, en forma de cúpula semiesférica, con artesones octogonales y un gran florón en el centro, que arranca de pechinas a modo de veneras y de una cornisa con adornos platerescos. Curioso en sus soluciones aunque en su calidad sea mediocre es el techo del salón de la Casa de los Tiros, construido hacia 1530; está constituido por una serie de compartimientos rectangulares de escasa profundidad, alternativamente ocupados por toscos bustos en relieve que pretenden ser retratos de diversos personajes, entre ellos los de Carlos V y la emperatriz Isabel. Sevilla, tan rica en armaduras mudéjares, puede presentar también algunos techos renacentistas entre los que cabe señalar el de la sala capitular alta de la Casa Consistorial, riquísimo, de la época de Felipe II, con artesones octogonales que están dorados y estofados. Unas muestras, éstas que citamos y otras que podrían añadirse, que acreditan una faceta más en el riquísimo panorama del Renacimiento en tierras andaluzas.

La decoración de techos sufrió grandes cambios desde principios del siglo XVII. Se hicieron todavía algunos de madera, como el que fue construido en 1631 por el carpintero de Barce-



Lám. V.—MADRID, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ARTESONADO PROCEDENTE DE ALMENDRALEJO.

lona Sebastián Claret para la sala de Poniente en el nuevo sector del palacio de la Generalidad (fig. 384) o el que procedente de Almendralejo (Badajoz), se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid (lám. V), y debía subsistir el gusto de labrarlos según las orientaciones mudéjares cuando se pensó en la utilidad de conservar los preceptos y fórmulas de este arte tan tradicional, recopilados por Diego López de Arenas en su tan celebrado libro sobre la "Carpintería de lo blanco" publicado en Sevilla en 1633. Nuestra arquitectura cambia de gustos entonces y la progresiva cortedad de recursos impone también sus realidades, de manera que los castizos techos de madera fueron cayendo en desuso ante el empleo de las soluciones abovedadas en que el ladrillo y el yeso llevaron la mejor parte.

ALEROS. — La talla de la madera tuvo otros muchos aspectos que quizá no siempre alcanzan niveles artísticos, pero por lo menos justifican una mención. Puertas, cancelas, tribunas, celosías, fueron campo propicio para que nuestros carpinteros y tallistas desarrollasen una increíble variedad de soluciones, particularmente en los años en que la libertad expresiva y formal que llevó consigo el barroco les dio amplio cauce. No podemos ocuparnos ahora de estos aspectos y únicamente por su estrecha relación con los techos nos es posible hacer una breve referencia a los aleros, que debemos considerar como una proyección exterior de los mismos. La protección del muro mediante el saliente del tejado que constituye el alero, con toda la variedad de soluciones en cuanto a sus soportes y demás que podrían señalarse desde el prerrománico, tuvo en los años del siglo XVI marcados por lo renacentista, y particularmente en los siguientes del barroco el momento más brillante. A lo largo de estos siglos podrían señalarse múltiples ejemplos, pero nos limitaremos a mencionar algunos de los más característicos de las épocas renacentista y barroca como pueden serlo el alero de la casa de la Maestranza, en Zaragoza, obra del carpintero Juan Fanegas; ya del siglo XVII y de acusado barroquismo en sus tallas son el volado alero del palacio zaragozano del conde de Argillo (fig. 385) y el del palacio de los marqueses de Vallesantoro, en Sangüesa (Navarra) con movidas figuras de animales en sus labrados canecillos. De distinta estructura y superior en la calidad de sus prolijas tallas y molduras es el gran alero del Ayuntamiento de Palma de Mallorca, labrado por Gabriel Torres en 1680, con curiosa adaptación de temas manieristas por un espíritu barroco; once figuras masculinas y femeninas, que corresponden a las vigas de sostén de dicho alero, emergen de hermosos follajes y entre ellas se disponen plafones rectangulares con flores estilizadas y otras colgantes.

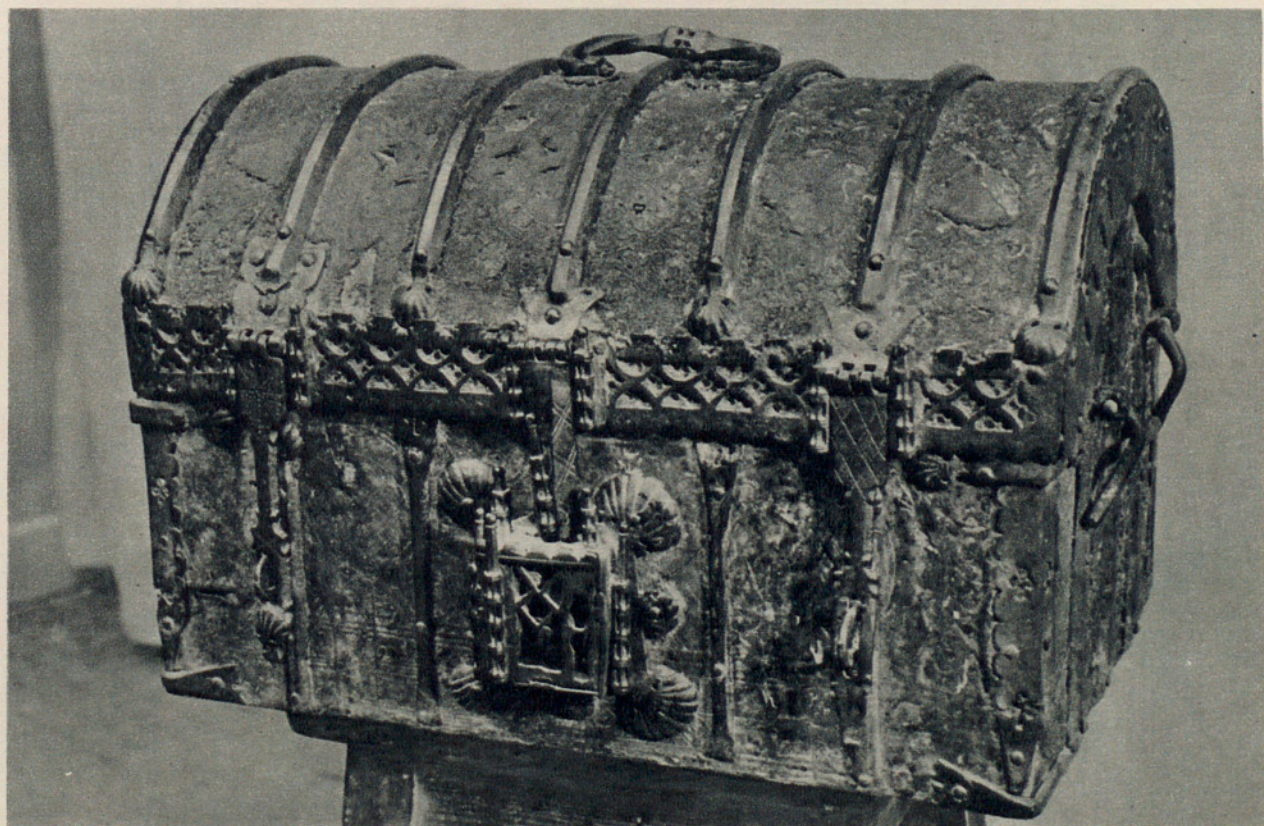
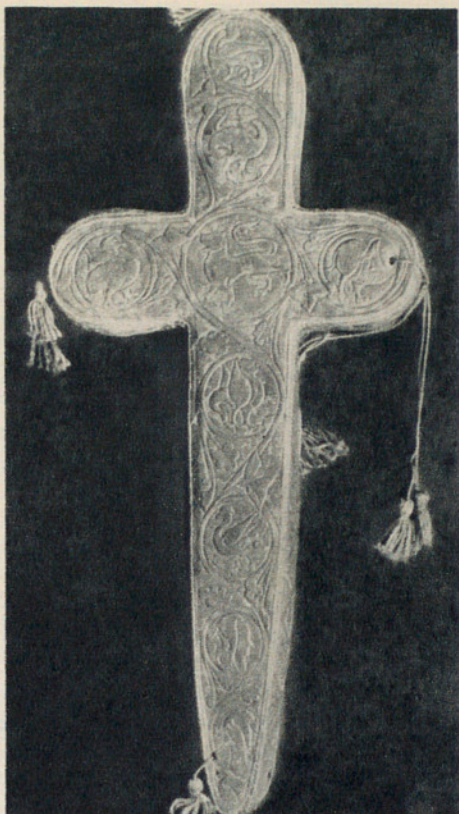
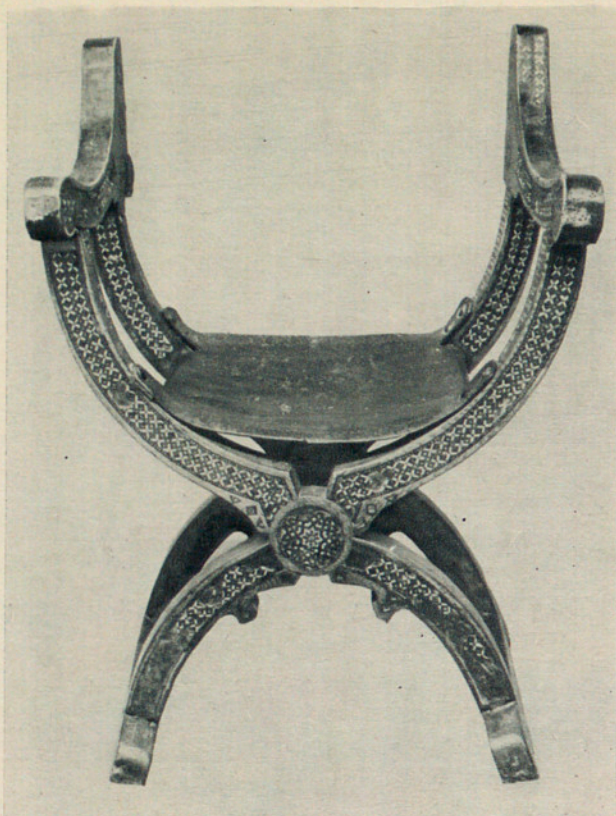


Fig. 386.—BURGOS. LAS HUELGAS: ESTUCHE DE CUERO. Fig. 387.—TAPA DE ESTUCHE DE CUERO PROCEDENTE DE AZAGRA. Fig. 388.—VALLADOLID. MUSEO ARQUEOLÓGICO: ARQUETA DE CUERO.



Figs. 389 y 391.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: SILLÓN DE TIJERA CON ASIENTO DE CUERO Y BANCO CON ASIENTO Y RESPALDO DE CUERO. Fig. 390.—SEVILLA: GUADAMECÍ DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA.



Fig. 392.—RETABLO DE GUADAMECÍ PROCEDENTE DE SANTA CLARA, EN ÁVILA.



Fig. 393.—MADRID. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS: GUADAMECÍ. Fig. 394.—VALENCIA. CATEDRAL: RETRATO SOBRE GUADAMECÍ. Fig. 395.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: FRONTAL DE GUADAMECÍ.

CORDOBANES Y GUADAMECÍES

También debemos iniciar este capítulo relativo a los cueros artísticos en España con una referencia a los aspectos estudiados ya en volúmenes precedentes de *ARS HISPANIAE*. En el IV quedaron tratados los cueros de la etapa almohade (págs. 61-62), de los nazaries (páginas 207-210) y de las variadas realizaciones mudéjares (págs. 389-392), en particular de las encuadernaciones, que fueron más ampliamente estudiadas en el capítulo correspondiente del volumen XVIII (págs. 323-344). Por ello acá debemos centrar nuestra atención preferente hacia otras facetas de esta actividad, concretamente hacia los cordobanes y guadamecíes y completar lo que se dijo en los lugares señalados, insistiendo en todo lo relativo a los guadamecíes por su mayor carácter artístico.

Los cordobanes eran los cueros de cabra o de macho cabrío que se curtían, con fama especial de fortaleza y elasticidad, en Córdoba desde la época musulmana. Por su gran calidad se exportaron ampliamente en la Europa medieval y se usaban para hacer zapatos, aplicaciones de mobiliario en bancos, sillones, arcas, altares portátiles, etc., y de hecho su fabricación, con no pocas alteraciones, ha llegado hasta nuestros días. Los guadamecíes eran pieles de carnero, curtidas y luego labradas diversamente, doradas y policromadas, que se empleaban en la decoración con especial aplicación al recubrimiento de muros, a cortinas, tapetes de mesa, revestimiento de sillones, cobertores de cama y de altar, retablos, doseles, frontales de altar, almohadas para sentarse en los estrados, cojines para arrodillarse en las iglesias, o simplemente guadamecíes puestos en el suelo en verano a modo de alfombras. Cordobán y guadamecí son términos perfectamente diferenciados, pero no es raro que aparezcan confundidos en muchos documentos de la Edad Media y del Renacimiento, en particular en los inventarios extranjeros que prefieren usar la palabra cordobán. Las citas literarias en documentos o inventarios son muy abundantes, lo cual es muestra evidente de lo extendido y frecuente que debió ser su uso. No pocas veces fueron considerados como un artículo de lujo aunque para su elaboración no se requerían primeras materias de alto valor y el aprecio en que se tuvieron fue constante.

TÉCNICAS. — Una vez curtidas las pieles son varias las técnicas empleadas para su decoración teniendo en cuenta la extraordinaria variedad de objetos a los que pueden aplicarse. El "tallado", que se emplea poco, consiste en dejar brillante la superficie de la piel y raspar la superficie de lo que debe ser el fondo, que así queda mate. Con el "grabado" se dibujan los motivos decorativos con un punzón haciendo que la incisión sea más o menos profunda, según el efecto que se busque; en ocasiones se realiza un perfilado que acentúa y perfecciona

el relieve. El "repujado" se verifica golpeando o presionando con más o menos fuerza, por el reverso del cuero hasta conseguir el relieve apetecido gracias a su elasticidad. La técnica inversa del repujado es el "rebajado", que consiste en presionar por la cara de la piel para conseguir una superficie dispuesta para la decoración. El "estampado" no es más que la industrialización del repujado y se consigue presionando sobre el cuero con una plancha de madera que lleva la decoración grabada en hueco. Fue un sistema muy empleado desde el siglo XVI para resolver una amplia producción, y suele repetirse el tema a la manera de los tejidos. El "ferreteado" se emplea mucho en la encuadernación combinando varios punzones o hierros con aplicaciones de dorado; en los guadamecés anteriores a la segunda mitad del siglo XVII era muy frecuente combinar un mismo hierro, o dos o tres, para variar la tonalidad de los fondos y hacer ostensible el dibujo. Unida al ferreteado aparece la técnica del dorado y pintado, muy frecuente y de elevada perfección. Otra técnica es el "recortado" o superposición de pedazos de cuero, figurados y calados, sobre otro liso de color diferente, que sirve de fondo. Es poco frecuente, pero subsiste hasta el siglo XIX. Por último el "bordado", con sedas o lanas de colores, fue usado siempre aunque sin demasiada fortuna, y el "pespunteado" o decoración con líneas curvas o rectas formadas por puntos, que matizan el color del cuero, se emplea mucho en la decoración de bancos y sillones.

Un gran número de ciudades españolas contaron con su correspondiente grupo de guadamecileros en actividad y probablemente serían moriscos muchos de sus operarios más antiguos. En todas estas ciudades se trabajaba con una técnica semejante, regularizada con todo detalle por las ordenanzas de sus respectivos gremios, y se desarrollaban temas y soluciones decorativas escasamente diferenciadas, por lo cual es muy difícil precisar con exactitud la procedencia de los guadamecés conservados.

Córdoba fue el centro capital de esta industria artística durante varias centurias, aunque su organización gremial no se estableció hasta 1528, y sus ordenanzas son sumamente minuciosas. Hay noticia de su actividad hasta bien avanzado el siglo XVII en que fue desapareciendo esta manufactura. El apogeo de Granada en este aspecto corresponde al siglo XVI; en Toledo esta industria tuvo escaso arraigo aunque sus ordenanzas fueron seguidas por los artífices de otras ciudades, como Sevilla, donde fueron muy abundantes los guadamecileros en el siglo XV y en el siglo XVI, con una amplia exportación hacia las Indias que no impidió la decadencia iniciada en la primera mitad del siglo XVII. Las noticias sobre esta actividad en Valladolid parecen ser muy antiguas, pero no hay seguridades de que se organizase el gremio, y en Madrid no se inicia la fabricación hasta fines del siglo XVI; se dictan sus ordenanzas en 1587 y se constituye el gremio aunque nunca fue una industria potente. Su actividad continuó en el siglo XVII para decaer luego paulatinamente. En Valencia esta industria tuvo, como en otras partes, origen musulmán y se desenvolvió ampliamente en el siglo XV; las ordenanzas son de 1513 y su gran momento puede situarse a fines de este siglo, pero al mediar el siglo XVII el oficio había desaparecido y en lo sucesivo las noticias son muy escasas. Finalmente en Barcelona había ya guadamecileros en el siglo XIV; el apogeo está también en el siglo XVI, con ordenanzas de 1539, reformadas en varias ocasiones posteriores (1581, 1614, 1649 y 1768). Continúa la actividad en el siglo XVII y la decadencia fue aquí más lenta de manera que perduró en Barcelona esta industria del cuero artístico más que en ninguna parte, pues, aunque estaba en plena decadencia, el gremio se mantenía organizado a fines del siglo XVIII. En este foco barcelonés y en no pocas ocasiones, se atiende más a la cantidad en la producción que a

la calidad y excelencia del trabajo; es poco frecuente el repujado del cuero, de manera que, en lugar de hacer un relieve real se prefiere delinear y perfilar con el pincel y el color al óleo el claroscuro de las obras, y también es mucho más corriente el plateado que el dorado.

APLICACIONES. — El guadamecí substituyó con éxito a los paramentos textiles por su mayor resistencia a la humedad y por su baratura en relación con los damascos y brocados; su efecto decorativo era grande por la brillantez de los plateados o dorados y por su espléndida policromía, con lo que los salones aparentaban una gran riqueza con escaso costo. Como es lógico había que unir cuidadosamente las distintas pieles entre sí para llenar las amplias superficies, y los temas que se utilizaban eran muy semejantes a los empleados en los tejidos. En algunos casos eran temas de lacería, de acuerdo con el gusto mudéjar, como ocurre con el frontal de altar del Museo Diocesano de Gerona, procedente de Adri. Durante todo el siglo XVI se utilizaron los tipos de brocados o alcachofas, derivados de lo textil, y con idea seguramente de substituir a los tejidos por la mayor duración y economía del guadamecí. Este estilo decorativo llegó a adquirir personalidad propia y a servir de base para otras artes decorativas, especialmente para las alfombras fabricadas en los talleres de Alcaraz por ejemplo. En el siglo XVII cambian las modas y a partir de estas fechas hay progresiva tendencia a trazar los moldes de los guadamecís con las mismas directrices temáticas que las que imperan en la decoración francesa de los siglos XVII y XVIII.

Los cordobanes tuvieron amplio uso por su aplicación a objetos que debían resistir un prolongado empleo, en particular muebles y arcas o arcones. Entre los muebles debemos señalar los sillones y los bancos, como los sillones de tijera, ya del siglo XVI (fig. 389), cuyo armazón de madera, con frecuencia decorado con taraceas, se completa en el asiento y el respaldo con sólidas piezas de cordobán oscuro o negro decoradas con pequeños hierros circulares, en flores de lis o en otros temas distribuidos diversamente. Como ejemplo podemos citar el que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. También los sillones fraileros presentan un esquema semejante para el uso del cuero, como se advierte en sendos ejemplos del Museo Arqueológico de Valladolid (siglo XVI) y del Museo Nacional de Artes Decorativas (siglo XVII). Algunos bancos tienen el asiento y respaldo de cuero almohadillado con decoraciones vegetales pespunteadas, como el del siglo XVII en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 391). Una serie de piezas menores se resuelven con este material, como las tapas de un estuche de cruz del monasterio de las Huelgas de Burgos (fig. 386), obra del siglo XIII labrada con seguridad y gusto en el dibujo de los medallones con temas animales de tradición románica entre otros vegetales o geométricos y alguna figura humana, todo ello estilizado. Hay estuches (fig. 387), cofres, arcas o arquetas (fig. 388) de los siglos XIV a XVIII, forradas de cordobán oscuro, con labores repujadas o grabadas acompañadas de clavazón dorada con dibujos geométricos o florales y excelentes herrajes en no pocos casos. De ello tenemos ejemplos en el Museo Nacional de Artes Decorativas, en el Arqueológico de Valladolid y en diversas colecciones como las de Siravegne, López Dóriga o la cordobesa del marqués de Viana. También hay algunos bargeños que llevan la cajonería o el interior de la tapa forrados de cuero decorado con hierros dorados formando recuadros con florones y rosetas.

Algo distinto en aplicaciones concretas es el panorama que presentan los guadamecís de los cuales hay abundantes ejemplos en el Museo Nacional de Artes Decorativas (fig. 393), en el Museo de Vich o en las colecciones del marqués de Viana y de Biosca Riera por citar

algunas. Entre tantas y tantas piezas de guadamecí debemos destacar los numerosos cuadros pintados sobre este material, de carácter religioso básicamente como el de la Virgen de la Antigua con Santo Domingo y San Francisco, orantes, en la colección sevillana Torres de Sánchezdalp (fig. 390), o los numerosos del Museo de Vich con las figuras de San Miguel, San Bartolomé, San Jacinto, San Juan Bautista, el Calvario, etc., de los siglos XVI y XVII. También se pintaron retratos al óleo sobre guadamecí, como los de varios arzobispos de la sede valenciana, Rodrigo Borgia, Andrés de Albalat o Vidal de Blanes, del taller de Juan de Juanes (figura 394), en la catedral de Valencia, y se realizaron muchos frontales e incluso retablos, a partir del siglo XVI. Quizá corresponda a este sector la actividad de algunos destacados pintores barceloneses del siglo XVI que aparecen citados como guadamecileros, en especial Nicolau de Credensa, pintor de retablos y de vidrieras, que se cita con aquella actividad entre 1527 y 1550, y Pedro Pablo de Montalbergo.

Entre los retablos debemos destacar el constituido por múltiples piezas, del siglo XVI, que procede del convento de Santa Clara, en Ávila, y presenta disposición arquitectónica (fig. 392). En el semicírculo superior lleva la lucha de los ángeles, querubines en la arquivolta y las figuras de San Andrés y Santiago en las albanegas; en la amplia predela se sitúan las figuras de los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel y en las cenefas que rodean el conjunto se repite un mismo dibujo renacentista con jarrón central entre medias figuras terminadas en macollas. Otro retablo de la colección Morales Acevedo, tiene la distribución corriente con cuatro columnas doradas que dividen la superficie y encierran una serie de recuadros con escenas de la vida de la Virgen. Más incompleto está un retablo del Museo Nacional de Artes Decorativas en el que estaba figurado el Calvario, que se acompaña con un fondo que recuerda el dibujo de un brocado de cardinas.

Más abundantes eran los frontales de altar en los siglos XVI, XVII y XVIII con una distribución de sus elementos que acostumbra seguir el esquema de disponer en el centro una escena de carácter religioso y en los costados temas ornamentales con grandes jarrones, flores y follajes muy elegantemente dibujados. Los hay en el Museo de Artes Decorativas de Madrid (figura 396) y también en el Museo de Vich, en diverso estado de conservación, presididos por las figuras de San Martín, San Isidro, San Félix (fig. 395), la Virgen del Rosario, la Virgen con el Niño, la Trinidad o Cristo en la cruz, entre otros; en el Museo Nacional de Artes Decorativas los hay centrados por la figura de San Miguel o con el Cordero místico y un querubín debajo. Interesantes son los de avanzado barroquismo que se hallan en los altares de San Roque y de San Miguel en la catedral de Palencia (fig. 397), y de estilo rococó es el de la parroquia de la Concepción y Santa Eulalia, de Palma de Mallorca, con medallón central de la Crucifixión y temas decorativos en el resto (fig. 398). Son prácticamente manifestaciones finales de un arte en desaparición, superado en el siglo XVIII por otras soluciones en la decoración de los interiores, como puede serlo la del papel pintado.

En el siglo XIX son en realidad piezas menores las que caracterizan la actividad de los artífices que siguen considerando el cuero como materia artística. Estuches de vario tipo, sillas de montar, bolsas y escarcelas abundan entre lo que conservamos de esta centuria, en la que podemos señalar algunos intentos de renovar esta manufactura en Cataluña por parte de algunos artífices como Miguel Fargas Vilaseca o José Dalmau, que expusieron obras suyas en la Exposición Universal de Barcelona del año 1888.



Fig. 396.—MADRID. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS: FRONTAL DE GUADAMECÍ. Fig. 397.—PALENCIA. CATEDRAL: FRONTAL DE GUADAMECÍ. Fig. 398.—PALMA DE MALLORCA. IGLESIA DE SANTA EULALIA: FRONTAL DE GUADAMECÍ.

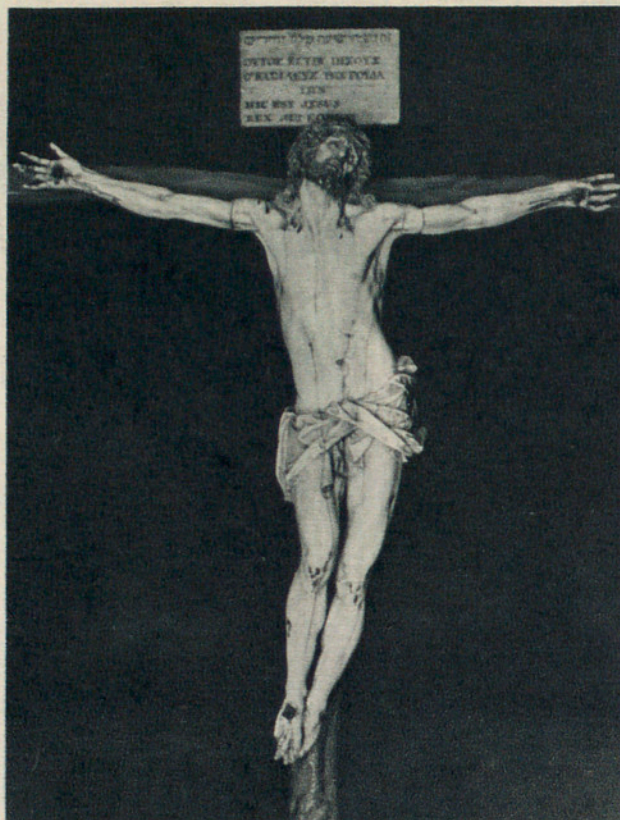


Fig. 399.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: VIRGEN CON EL NIÑO. Fig. 400.—CRUCIFIXO, DE G. NÚÑEZ DELGADO. Figs. 401 y 402.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: VIRGEN CON EL NIÑO Y CAÍDA DE LOS ÁNGELES REBELDES.

MARFILES Y AZABACHES

MARFILES

En anteriores volúmenes de *ARS HISPANIAE* se estudiaron ya los más destacados momentos de nuestra eboraria medieval. En el III (págs. 297-310) quedó desarrollado todo cuanto hace referencia a la etapa califal cordobesa, con sus inmediatas consecuencias en el taller de Cuenca hasta mediados del siglo XI, y a lo mozárabe. Se recogieron en el IV los muy atenuados destellos de aquel esplendor con los almohades (pág. 64) y con los nazaríes (págs. 221-224), y en el VI se expuso un completo estudio de la diversa gama de los marfiles románicos (páginas 281-293) entre los que se conservan ejemplares de tan extraordinario nivel como los de San Millán de la Cogolla y San Isidoro de León. Tras estos capítulos poco cabe señalar en los siglos posteriores que pueda ponerse a su altura. Pero, a pesar de ello, debemos plantear en las líneas que siguen un esquema que trate de poner al día lo que sobre estos temas se escribió, hace ya algunos años, por J. Ferrandis.

ÉPOCA GÓTICA. — En los siglos XIII, XIV y XV la eboraria desciende de nivel y se limita a reflejar la escultura monumental y la miniatura, aunque ello se realice con mucha habilidad y belleza en no pocos casos. Es Francia la que marca la pauta en estas fechas y particularmente los talleres de París, desde donde se hacía amplia exportación, aunque hubo también talleres especializados en Inglaterra y Alemania. En España habría también algunos pequeños talleres en que lo francés sería conocido y seguido de cerca en una serie de objetos, bien de carácter religioso como imágenes de pequeño tamaño, dípticos o trípticos fáciles de trasladar guardados en estuches, bien de carácter profano como podrían serlo las arquetas y cajas de espejos e incluso los báculos. Son posiblemente obra española una plaquita con las figuras de San Antonio y la Virgen bajo arcos conopiales (Museo de Berlín), una Crucifixión y una Virgen con el Niño, del siglo XIII (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) y una Virgen con el Niño del Instituto Valenciano de Don Juan, en Madrid (fig. 399).

SIGLO XVI. — En la etapa renacentista no tiene la eboraria española mayor importancia, de modo que lo conocido carece de valor propio y está realizado en marfil como podía estar tallado en mármol, en piedra o en madera. La mayor parte son esculturas exentas y particularmente imágenes de Cristo que siguen de cerca los tipos creados en la gran escultura, modificando su galbo en ocasiones con una ligera curvatura para acomodarse mejor a la forma

del colmillo. Conservamos aún no pocos crucifijos importados de Flandes y particularmente de Italia, pero se conocen algunos realizados en España por artistas italianos, como el napolitano Pedro del Prado que, en 1535, esculpió en España un crucifijo de marfil, o por artistas españoles como el mallorquín Blanquer Homs al que se atribuye un crucifijo de los dominicos de Palma de Mallorca fechado en 1577, y muy especialmente el sevillano Gaspar Núñez Delgado que tuvo una especial vocación y habilidad en este aspecto. Su nombre va unido a distintos ejemplos firmados cuyas fechas oscilan entre 1585 y 1599, y algunos contratos que nos permiten advertir el gran aprecio en que se tenía su obra, pues en 1589, por ejemplo, contrató un crucifijo para el prior del monasterio de Santo Domingo, en Sevilla, por el precio de 250 ducados que era el de un buen retablo de la época.

Firmados y fechados están sendos crucifijos de la colección Bello, de Puebla (Méjico), de 1585; del Patrimonio Nacional (1589); de la colección Sotomayor de Herruzo (1590) en Córdoba, y de la antigua colección Rodríguez Bauzá, de Madrid (1599), que nos muestran la evolución estilística experimentada por Núñez Delgado desde el manierismo hasta el realismo (figura 400). Debemos señalar también que por estas fechas, en 1590, el joven Juan Martínez Montañés contrató la realización de otro Cristo en marfil para Nicolás Monardes, por un precio bastante inferior a los de Núñez Delgado que es señalado como modelo.

Posiblemente son obras españolas de esta centuria una plaquita con la piedad de Cristo en el Museo de Berlín, una Virgen con el Niño en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid (figura 401); una Virgen sedente con el Niño, del Museo del Louvre, procedente de la colección Davillier y adquirida en Valencia; otra Virgen sedente con el Niño, del British Museum en Londres; una cabeza de un San Miguel, clasificada como obra española renacentista en el Museo de Bellas Artes de Budapest; una placa de marfil con la Epifanía, obra de la primera mitad del siglo XVI, en el madrileño Museo Lázaro Galdiano, y algunas pocas más.

SIGLO XVII. — Algunos escultores debieron continuar esta tradición del trabajo en marfil, incesante aunque débil. Se han señalado varios Cristos en la catedral de Cuenca y en la de Tarragona, por ejemplo, que fueron realizados en un desconocido taller español del primer tercio de esta centuria, que no pertenece a las escuelas castellana o andaluza, y que siguen las pautas de la gran escultura en madera y los tipos creados por los más destacados escultores de la época. Según Ceán, Felipe III nombró como su escultor de historia en marfil, en 1615, a Francisco Spano, hijo de un escultor napolitano llamado Antonio que en esa fecha murió en Madrid.

Hay noticias de un Juan Bautista del Castillo, probable discípulo de Montañés, que en 1644 firmaba en Antequera un crucifijo de marfil, y de Alonso Cano es otro crucifijo realizado en época granadina, hacia 1655, que se cita en una colección particular de Antequera; es tan primoroso como otras esculturas suyas de esta época y todavía continúa la tradición sevillana de Núñez Delgado. Se le atribuyen algunos otros crucifijos, como el de la catedral de Córdoba, y también a Pedro de Mena, y de Pedro Roldán se considera un interesante crucifijo, realista e idealizado a un tiempo, de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). Muy a fines del siglo y penetrando en la siguiente centuria, trabajaron Francisco y Raimundo Capuz, hijos de Julio Capuz, escultor genovés establecido en Onteniente (Valencia). Francisco (1665-1727) adquirió gran fama por sus pequeñas esculturas de marfil entre las que M. A. de Orellana menciona un San Antonio de Padua de pequeño tamaño; varias imágenes de santos perfecta-

mente ejecutadas, que se aplicaban al adorno de sortijas; una placa de marfil, de tamaño como la palma de la mano, con varios círculos en los que se representaban los distintos misterios del Rosario en torno a un medallón central en el que aparecía la Virgen con el Niño entregando el rosario a varios santos dominicos. Se le atribuye un pequeño tríptico del Victoria and Albert Museum de Londres. Su hermano Raimundo (1665-1743) alcanzó general aprecio por una serie de pequeñas figuras con la cabeza y manos de marfil y con los vestidos de madera de varios colores en que representó a tipos populares madrileños. Según M. A. de Orellana se conservaban algunas de estas figuras en la Biblioteca de El Escorial y otras en poder de varios particulares de Valencia.

En general podemos advertir que el nivel de las obras en marfil es claramente inferior al de la escultura policromada de esta centuria, pero su interés secundario aumenta cuando se destinan a resolver problemas puramente ornamentales. Con este destino se labraron muchas placas grabadas con temas de cacería, mitológicos, alegóricos, religiosos o simplemente decorativos que se ven en las tapas o frentes de no pocos bargueños de la época, o las de vario tema aplicadas a las armas, en particular a las empuñaduras de espadas, o utensilios de caza en esta época.

SIGLOS XVIII Y XIX. — Continúa la vida lánguida de la escultura en marfil hasta la época de Carlos III (1759-1789) en la cual se organizó, junto a otras manufacturas artísticas en el Retiro madrileño, un taller en que se trabajaba el marfil casi con el exclusivo propósito de atender a las necesidades de la Corte y de los Sitios Reales. Los artistas eran en gran parte italianos, como Andrea Pozzi y Gian Antonio Giorgetti en 1764, aunque también los había españoles y entre ellos debemos destacar a Celedonio N. de Arce y Cacho (1713-1795), escultor de cámara en 1778, del que hay referencias documentales de obras en marfil ejecutadas para el rey y de las que nada se conserva, como un árbol genealógico con dieciocho retratos de la familia real, una alegoría de la Fortuna, un retrato ecuestre del futuro Carlos IV que luego fue interpretado en un grabado por J. A. Salvador Carmona, un Cristo atado a la columna, un crucifijo con alegorías y algunas otras. Hay que mencionar asimismo al escultor valenciano Antonio Salvador (1685-1766) que residió bastantes años en Roma y se distinguió por los crucifijos que hizo en diversas materias, de madera y marfil particularmente.

Muestras de la actividad de este taller real, algunas firmadas por A. Pozzi, las hay en el Museo Arqueológico Nacional, como los calados grupos con la caída de los ángeles rebeldes (figura 402); en el Museo del Prado, como los bajorrelieves con la Flagelación y la Coronación de espinas (fig. 403); en el Palacio Real de Madrid; un pajarillo muerto de admirable realismo en la Casita del Labrador, de Aranjuez, y particularmente en la Casita del Príncipe de El Escorial, donde en una salita se reúnen diversos relieves de marfil de asuntos mitológicos o bíblicos, aparte otros de carácter histórico, como el de la Adoración de los Pastores, el Juicio de Salomón o el Rapto de las Sabinas. Cuatro de ellos son de tamaño algo mayor y representan a la hija del Faraón sacando a Moisés de las aguas, la casta Susana, el Sacrificio de Abraham y los sueños del Faraón. Particular interés tienen un par de esculturas, también en esta Casita del Príncipe, aunque se limiten a reproducir en escala reducida otras tantas de arte italiano que fueron labradas entre 1749 y 1766 para la capilla de San Severo en Nápoles; una es la alegoría del Engaño, de Francesco Queirolo (fig. 405), y otra alusiva al Pudor, de Antonio Corradini (fig. 404), interpretadas en marfil sin pérdida de los sutiles artificios técnicos, típicos

del barroco final, que lucen los originales. Aparte esta actividad del foco cortesano únicamente debemos señalar el crucifijo de marfil atribuido a Luis Salvador Carmona en la catedral de Badajoz.

La Guerra de la Independencia fue un fatal acontecimiento para estos talleres. Como ocurrió con los de otras industrias artísticas el de marfil no pudo reanudar sus actividades al terminar aquellos años penosos, pues las circunstancias habían cambiado radicalmente. Pocas son las noticias que tenemos acerca de trabajos de marfil realmente artísticos a lo largo de nuestro siglo XIX, tan poco estudiado en tantísimos aspectos, y solamente cabe citar referencias sueltas como la de que en la Exposición de Industrias del Real Conservatorio de Artes, celebrada en Madrid el año 1827, Mariano Querol expuso algunos trabajos en marfil. Seguramente no sería difícil añadir otras noticias de este tipo, pero lo verdaderamente interesante sería el poder establecer las orientaciones fundamentales que en la centuria siguieron las realizaciones de este arte, cosa que por el momento no nos es posible.

AZABACHES

Curioso capítulo de las artes decorativas en las tierras hispánicas es el que está representado por la utilización del azabache como materia prima. Esta sustancia fósil, variedad del lignito, que se presenta en masas negras, compactas, brillantes y de fractura concoidea, es de gran fragilidad por lo cual su talla es muy difícil, impone formas pesadas, de escasa finura en el detalle, y permite una escasa libertad de expresión. La elaboración del azabache en España, procedente de Asturias casi exclusivamente, quedó de hecho localizada en Santiago de Compostela y en estrecha relación con las peregrinaciones, y su estudio, sólidamente establecido por los trabajos de A. López Ferreiro, de J. Villaamil y Castro y de G. de Osma, quedó completado por J. Ferrandis. Los ejemplares conocidos se reparten en numerosos museos europeos o de América, pero en museos y colecciones españolas subsiste la mayor y mejor parte y entre ellos son fundamentales por la valía y variedad de sus series el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid, y el Museo de Pontevedra.

Buena parte del aprecio en que se tuvo al azabache radicaba en las fantásticas propiedades que se le atribuían para evitar el mal de ojo, el aojamiento, de creencia tan difundida en aquellos siglos, los medievales y los siguientes hasta el XIX. Por ello las piezas de azabache y en particular la mano, en actitud de señalar o en la forma disimulada de la "higa" que presenta la mano cerrada con el pulgar asomando entre el índice y el medio, fueron tan corrientes. No es raro que en retratos de niños de los siglos XVI y XVII aparezcan los azabaches colgados del cuello o de la cintura y montados en plata para formar verdaderas joyas. Sirvan de ejemplo los retratos de Ana de Austria niña, de 1602, de las Descalzas Reales de Madrid, y el de su hermana la infanta María, en el Museo de Viena, pintados los dos por Juan Pantoja de la Cruz, o el retrato del infante Felipe Próspero, hijo de Felipe IV, que pintó Diego Velázquez en 1659 y se halla también en el Museo de Viena. Lógicamente hemos de pensar que, si esta práctica supersticiosa tenía sólido arraigo en los niveles superiores de la sociedad española de aquellas



Fig. 403.—MADRID. MUSEO DEL PRADO: CORONACIÓN DE ESPINAS.
PRINCEPE: ALEGORÍAS DEL PUDOR Y DEL ENGAÑO, EN MARFIL.

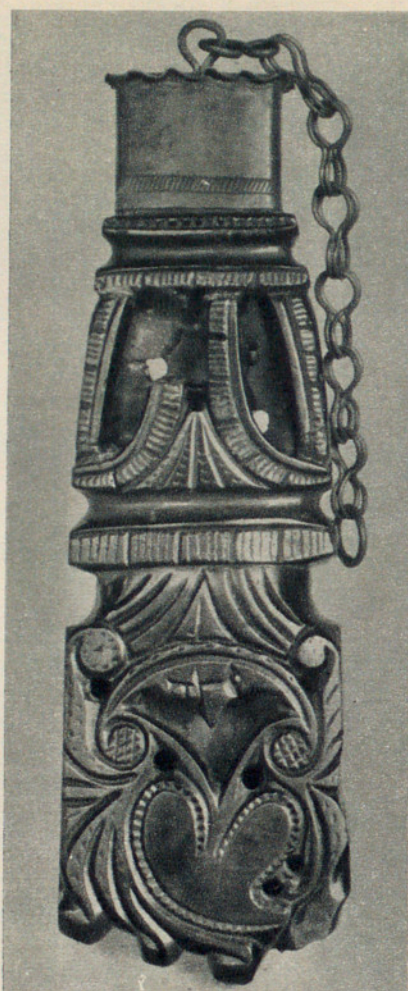
Figs. 404 y 405.—EL ESCORIAL. CASITA DEL PRIN-



Fig. 406.—ÁVILA. CATEDRAL: SANTIAGO PEREGRINO. Figs. 407 y 409.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: SANTIAGO ECUESTRE; SAN SEBASTIÁN. Fig 408.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: PIEDAD.



Fig. 410.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: PORTAPAZ. Fig. 411.—SAN ANTONIO DE PADUA (ANTES COL. RODRÍGUEZ BAUZÁ). Figs. 412 y 413.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: MEDALLONES DE AZABACHE.



Figs. 414, 415 y 416.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: HIGAS Y ARQUETA, DE AZABACHE.

épocas, había de estar, por lo menos, igualmente difundida entre el resto de la población. Ello explica la abundancia con que se conservan todavía piezas de este género.

Los más antiguos azabaches españoles conocidos son del siglo XIII, época en que estaría ya organizada la industria compostelana que tomó rápido incremento por el deseo de los peregrinos de llevar consigo algún recuerdo de su viaje, de manera que en el siglo XV el gremio tenía una admirable organización reflejada en las ordenanzas de 1443. La decadencia se inició a fines del siglo XVI y se incrementó a principios del XVII por el fuerte descenso en el número de los peregrinos, a causa de la división religiosa de Europa, con la consiguiente disminución en las ventas a pesar de que los azabacheros se dispersaron por otras ciudades, por ferias y romerías, y ampliaron su repertorio de objetos, pues, aparte las figuras de Santiago, los crucifijos y los rosarios habituales, se orienta la producción hacia los aderezos de aldeana, las sobretocas, gargantillas y abalorios, sortijas y conchas y con los innumerables amuletos en forma de "higa" se acerca a la superstición popular. Podemos considerar, pues, que en la realización de azabaches cabe señalar tres etapas fundamentales: una inicial, hasta el siglo XV, en que cada artífice vendía lo realizado en su taller; otra, de apogeo, que abarca toda la primera mitad del siglo XVI, en que la gran demanda obliga a fabricar objetos no sólo en Santiago, sino a extender talleres por toda la provincia e incluso por Asturias. Finalmente, a partir de mediados del siglo XVI, se inicia la decadencia que será ininterrumpida en adelante, con una producción rutinaria y vulgar. Ello acarrea la disminución de los azabacheros de manera que en el siglo XVIII esta industria, antes tan floreciente, estaba tocando a su fin. En el catastro de 1752 solamente aparecen cuatro nombres citados en Santiago de Compostela y entre ellos parece destacar Álvaro Cayetano.

La clasificación artística de los azabaches ofrece una gran dificultad por la persistencia que alcanzaron unos determinados tipos tradicionales, en especial el del apóstol Santiago que, incluso en el siglo XVI, está directamente entroncado con lo románico. El tipo más usual lo representa como peregrino, con los pies descalzos, largas barbas, sombrero de ala ancha con una concha en la vuelta y un libro en la mano, bordón, rosario en la mano o pendiente del cinturón, bolsa y calabaza. Es frecuente que vaya acompañado de dos orantes como ocurre con el que se conserva en la catedral de Ávila, ya del siglo XVI (fig. 406). A fines de esta centuria el tipo de apóstol peregrino es sustituido por el Santiago matamoros, en medallones o en figuras ecuestres (fig. 407). Más adelante se amplía la tipología con temas como el gran crucifijo (siglo XVI) y la Inmaculada del siglo XVII en el Museo de Pontevedra o la Piedad del Museo Arqueológico Nacional (fig. 408); con figuras de otros santos, como la de San Sebastián en el Instituto Valencia de Don Juan, ya del siglo XVII, con una soltura en sus líneas que no es habitual (fig. 409); las de San Antonio de Padua (fig. 411), Santa Clara, San Francisco y algunos tipos más, escasamente conocidos por la gran dispersión en que se hallan.

Importante es la serie de los objetos de culto labrados en azabache, como las cruces procesionales con destino a actos fúnebres, que por lo menos se usaron desde el siglo XIV, de las que hay ejemplos en la catedral compostelana, en la de Toledo y en el Instituto Valencia de Don Juan. Los portapaces fueron labrados con gran profusión en los siglos XV y XVI y suelen llevar relieves con los temas de la Crucifixión; de la Piedad, como el de la catedral compostelana (fig. 410) o el del Museum of Art de la Universidad de Kansas, o de la Virgen con el Niño, como el ejemplar de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, de mediados del siglo XVI. Los rosarios de azabaches, citados desde el siglo XIII, eran tenidos en gran es-

tima y también se hacían conchas o veneras, medallones (figs. 412 y 413), religiosos o no, candeleros y otros objetos.

Entre los objetos de uso no religioso destacan las citadas "higas" o amuletos que eran conocidos ya en las necrópolis púnicas de Ibiza y en las romanas; fue renovada la costumbre por los musulmanes y entre los cristianos se difunden particularmente en el siglo XVI, mezclándose la superstición con la devoción en algunos ejemplares mixtos en forma de "higa" que rematan con figuras de la Virgen, de San Juan, de Santiago o de otros santos (fig. 414). Hay "higas" simples, de la mano derecha en el siglo XVI o de la izquierda en el XVII, que se estilizan hasta hacerse difícil reconocer la mano (fig. 415), pero en los siglos XVIII y XIX vuelven los amuletos a su antigua forma realista, disminuye su tamaño y tienen un engarce metálico o un taladro en la muñeca para llevarlos pendientes. Otros objetos de uso no religioso son muy escasos y entre ellos destacan algunas arquetas de mediados del siglo XVI en el Instituto Valencia de Don Juan, caladas con extrema habilidad (fig. 416); un anillo signatario de los Ayala, del siglo XVIII en el Museo Arqueológico Nacional; los colgantes, collares y otros adornos femeninos del Museo de Lugo, y algunas otras piezas menores en que se van agotando lentamente las ya de por sí escasas posibilidades de este arte menor en que lo hispánico halló tan personal interpretación.

TEJIDOS
TAPICES Y ALFOMBRAS
BORDADOS
ENCAJES

TEJIDOS

Para la mayoría de los capítulos del presente tomo de *ARS HISPANIAE* se hace evidente la dificultad de sintetizar en unas breves páginas la compleja evolución que en su desarrollo a lo largo de siglos han experimentado interesantes actividades artísticas nuestras. Ello se acentúa en el presente, dedicado a los tejidos, en que forzosamente deberemos condensar la interpretación, muy variada y personal, con que su técnica y su decoración se han planteado sucesivamente. Fue estudiada ya en los tomos III (págs. 348-351) y IV (págs. 57-61, 198-203 y 384-385) lo más representativo de los tan selectos tejidos hispanomusulmanes, y queda ahora por comentar a grandes rasgos lo realizado en territorios cristianos hasta el siglo XIX en que la mecanización aplicada a este arte hace descender nuestro interés por los productos obtenidos.

ETAPA MEDIEVAL — Durante la mayor parte de la Edad Media fueron los ricos tejidos procedentes de manufacturas orientales o de otras directamente influidas por ellas, como las hispanomusulmanas, los que alcanzan verdadera categoría artística y por su elevada calidad fueron de uso reservado a grandes personajes civiles o eclesiásticos, y aparecen conservados en sepulcros y relicarios o citados como objetos preciosos en los inventarios. De ello no nos faltan referencias y se conservan muestras suficientes en museos y colecciones para permitirnos conocer sus características.

Un importante grupo de tejidos medievales realizados en los estados de la España cristiana es el que todavía se conserva en Las Huelgas, de Burgos, procedentes de los sepulcros reales existentes en dicho monasterio. Existían, pues, manufacturas textiles en el territorio de dichos estados, ya en los siglos XIII y XIV, pero no sabemos en dónde estaban radicadas y desde cuándo se trabajaba en ellas. Presentan lógicas relaciones con los productos hispanoárabes y del Próximo Oriente, pero también características propias. El tema que prevalece en ellos es una labor de pequeños rombos con punta central que lo rellena todo en soluciones varias. El tipo más selecto está en un cojín del sepulcro de la reina Berenguela, de color blanco, cuyo fondo está constituido por rombos triples con un punto en medio, tema del que hay también otras versiones realizadas en lana.

Otro grupo de estos tejidos simplifica y disminuye sus rombos en red con punto medial y de ellos es el ejemplar más vistoso el brocado verde que procede del sepulcro de Alfonso VIII; muy interesantes son también los trozos añadidos al forro del ataúd de María de Almenar (figura 419). En el grupo de las sargas hay numerosos ejemplos plenamente mudéjares, pero también los hay sin traza alguna de arabismo, particularmente entre las ropas del infante Fernando de la Cerda (figs. 417 y 418).

Fue ya a comienzos del siglo XV cuando empieza a despertarse en España la afición al uso de los terciopelos. En un principio serían importados seguramente de Italia, pero pronto se fabricaron en Toledo curiosos tejidos labrados, exuberantes y con soltura en su decoración que se resuelve con temas de hojas lobuladas que llenan por entero la superficie del tejido. Ellos van a ser el punto de partida de los bellísimos terciopelos cortados con los elementos decorativos, simétricos y sobrios, discretamente repartidos en composiciones lobuladas y temas alternados con los que se forman los grandes motivos dispuestos en esquemas romboidales que serán típicos del siglo XVI (figs. 420, 421, 422 y 423).

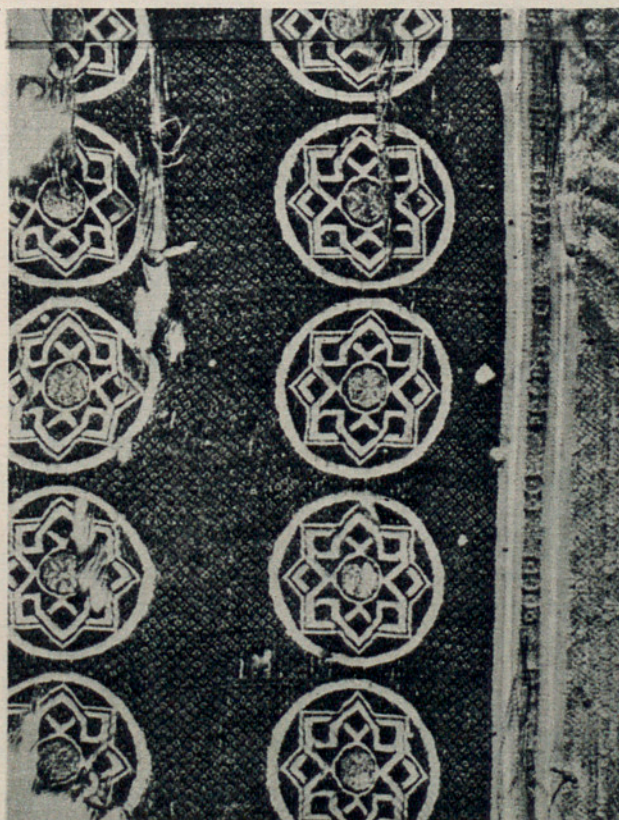
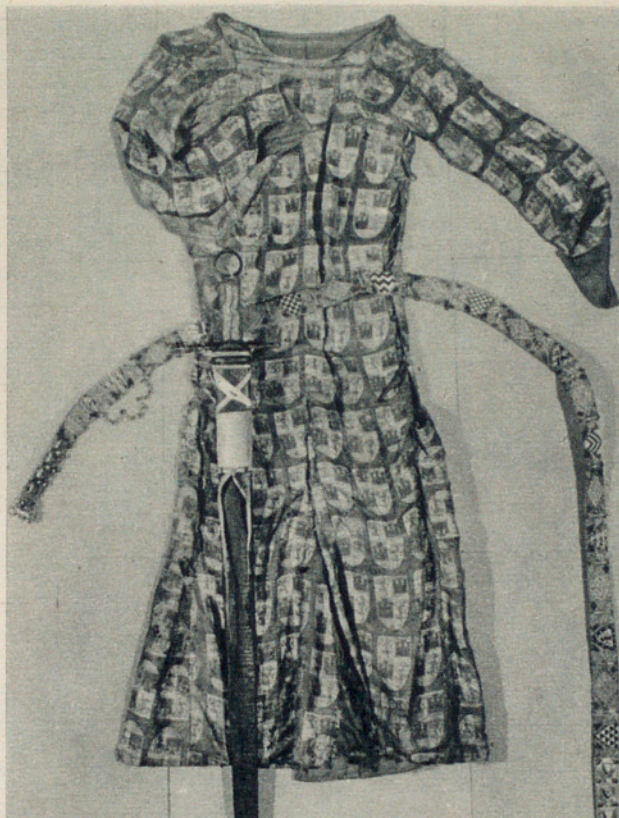
Que la fabricación en España de estos ricos tejidos era cosa corriente lo demuestra el hecho de que los gremios de sederos y terciopeleros de Sevilla, Granada y Toledo fueron ya reglamentados en la época de los Reyes Católicos, a fines del siglo XV o principios del XVI. En las normas establecidas entonces se adoptan las medidas usuales en las telas de Venecia y de Génova para los damascos, mientras que para otras telas de seda se usan medidas españolas derivadas de la vara de Burgos, lo cual es un dato para ser tenido muy en cuenta para la correcta clasificación de las piezas.

SIGLO XVI. — En esa época, hasta mediados del siglo XVI, se alcanza un nivel importante y en los tejidos que se fabricaban predominan dos motivos fundamentales: los terciopelos recortados de grandes hojas lobuladas y los que se decoran con el tema asimétrico de la “piña”, siempre de muy grandes dimensiones, de modo que en algunos casos alcanzan más de dos metros. En ellos el motivo se amplía por una gran orla decorada, con lo cual se coge casi todo el ancho de la tela, y se unen los temas consecutivos por una especie de doble rama ondulada que se coloca con asimetría análoga a la del asunto principal. Es posible que este tema de la “piña” llegase a España desde Venecia, pero es indudable que pronto aparece aclimatado y con vida propia en Toledo y otras comarcas. Las sedas con que se fabricaban dichos tejidos toledanos procedían de las tierras de Valencia y Murcia y se hacían terciopelos de diversos tipos, labrados, realzados, encañonados, rizados y otros, cada uno con pelo distinto y diferente labor.

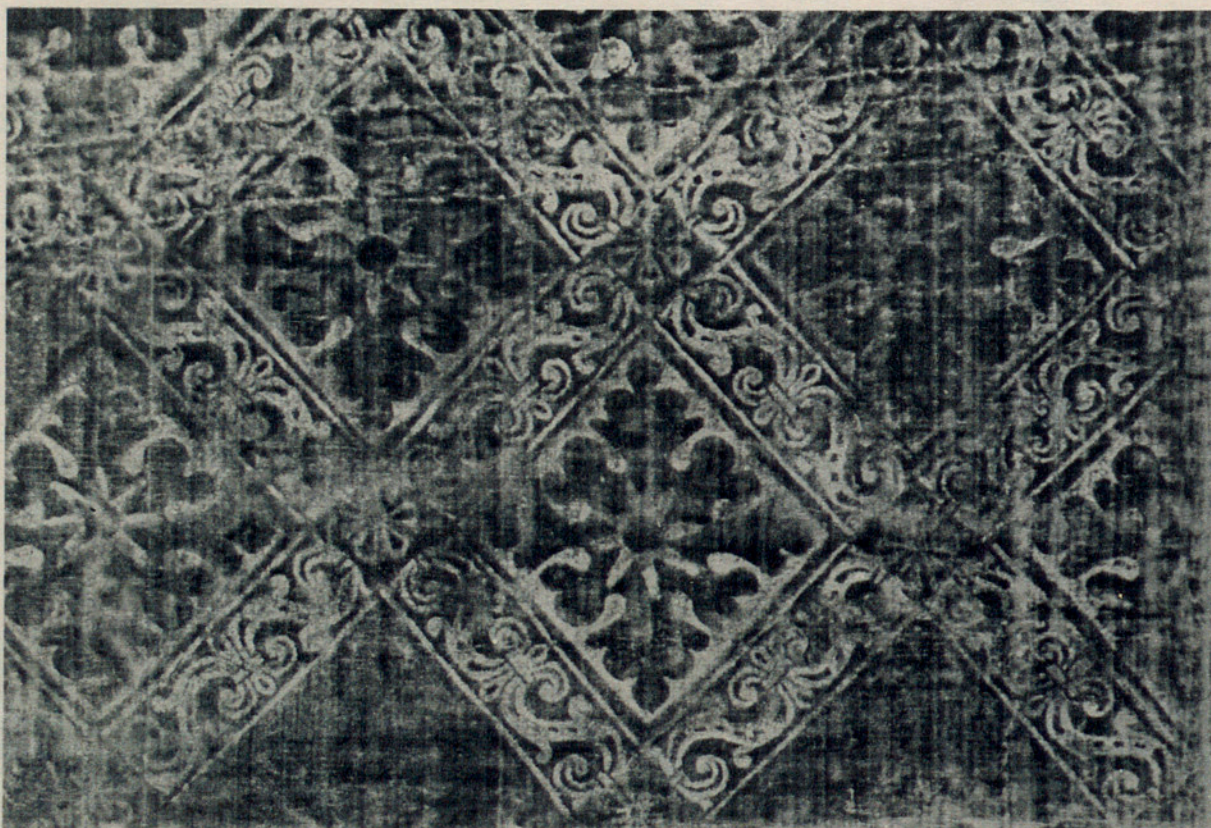
Ante la similitud de las soluciones decorativas adoptadas, para determinar si un tejido es español o veneciano, por ejemplo, es necesario estudiar detenidamente las meticulosas disposiciones que se contienen en las Ordenanzas de los distintos gremios, que quedaron unificadas por la pragmática dada en El Escorial por Felipe II el año 1590. En particular es dato importante el número de hilos por unidad de superficie que, junto con alguna otra característica, hace necesario en no pocos casos el examen microscópico de los tejidos para precisar su procedencia.

A lo largo de este siglo XVI se multiplican las variedades y las técnicas (figs. 424, 425, 426 y 427), pero los temas principales continúan siendo los frutos o las piñas cuya decoración, sobre brocatel o sobre tisú y muy pocas veces ya sobre terciopelo, tiene tendencia a la simetría desde el segundo tercio del siglo. La grandiosidad de los temas decorativos se mantiene hasta más allá del promedio de la centuria, pero al iniciarse el último tercio del siglo hay tendencia a reducir esos temas que, en el dibujo y los colores, conservan la apariencia de lo que fueron. Son todavía grandiosos y correctos, pero sin la ostentosa riqueza de los precedentes (fig. 428).

Damascos y brocateles terminan el siglo XVI con el arranque de dos escuelas bien definidas: una es de base geométrica e interpreta el motivo de la piña mediante círculos, primero gran-



Figs. 417, 418 y 419.—BURGOS. LAS HUELGAS: CONJUNTO Y DETALLE DE LA ALJUBA DE FERNANDO DE LA CERDA; TEJIDO DEL ATAÚD DE MARÍA DE ALMENAR. Fig. 420.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: TERCIOPELO.



Figs. 421 y 422.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: TERCIOPELOS DEL SIGLO XVI. Fig. 423.—TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: TERCIOPELO DEL SIGLO XVI.

des y más reducidos luego, cuyo espacio central se llena con motivos puramente geométricos derivados de composiciones florales. La otra escuela presenta esquemas lanceolados, de tradición gótica y desarrollados en el Renacimiento; sus líneas onduladas se forman con temas florales inspirados en los grutescos del Renacimiento y adoptan un esquema romboidal. Algunas veces sus líneas son reminiscencia de cuerdas y el tema central, que es un fruto al principio, son luego unas hojas que evolucionan hasta llegar a los floridos jarrones del siglo XVII. Estos motivos se complican con ramificaciones, derivadas de los grutescos, que con frecuencia pasan de uno a otro de los distintos espacios romboidales (fig. 429). Además de lo antedicho, antes de terminar el siglo XVI aparece en la decoración otro tema, complicado y bastante confuso al principio, en que las dobles águilas son el núcleo de la composición. Parece ser este tema de origen portugués, pero se aclimata bien a lo español de modo que el tema fue tratado en amplio número de variantes en las que se pierde la confusión primitiva y se conservan los asuntos principales sobre damasco fabricado generalmente en tiras encarnadas y amarillas.

SIGLO XVII. — Al empezar el siglo XVII la decadencia general del país se refleja también en la fabricación de las sedas. En la primera época el hilo de oro desaparece por completo de los telares, que producen en abundancia damascos y brocateles. Sevilla, Toledo, Granada, Málaga y Valencia continúan siendo en esta época los principales centros productores de tejidos, que vienen decorados con los mismos elementos lanceolados del período anterior que ahora forman grandes espacios romboidales con vértices frecuentemente coronados y con flores estilizadas que ocupan el centro.

Cuando se estudia el conjunto de la evolución estilística en los tejidos de este siglo XVII se advierte que, aparte casos especiales (fig. 431), puede decirse en general que se emprendieron dos caminos. Uno de ellos, a partir de los citados temas lanceolados se desarrolla y crece hacia temas grandes en que se introducen los nuevos elementos decorativos propios del barroco, dispuestos con simetría y sin abandonar el tema fundamental, que se incrementa con flores, jarrones, pájaros y otros elementos que se van agregando hasta el punto de que, ampliados los límites de la composición, el primitivo rombo lanceolado pierde consistencia. Llega a crecer tanto el motivo que el marco desaparece y los detalles hacen el efecto de nuevos motivos que constituyen, cada uno de por sí, un tema nuevo, dispuesto con una relativa independencia y simetría sobre la tela. El segundo de los citados caminos es quizá más interesante y en él puede advertirse una evolución de tendencia disgregadora. Teniendo un punto de partida similar al anterior los temas presentan unos contornos más rectilíneos con lo cual el conjunto adquiere una interpretación más geométrica, fría y angulosa; el tema pierde consistencia y se descompone en sus elementos parciales que se encuentran sueltos en el espacio (figs. 432 y 433).

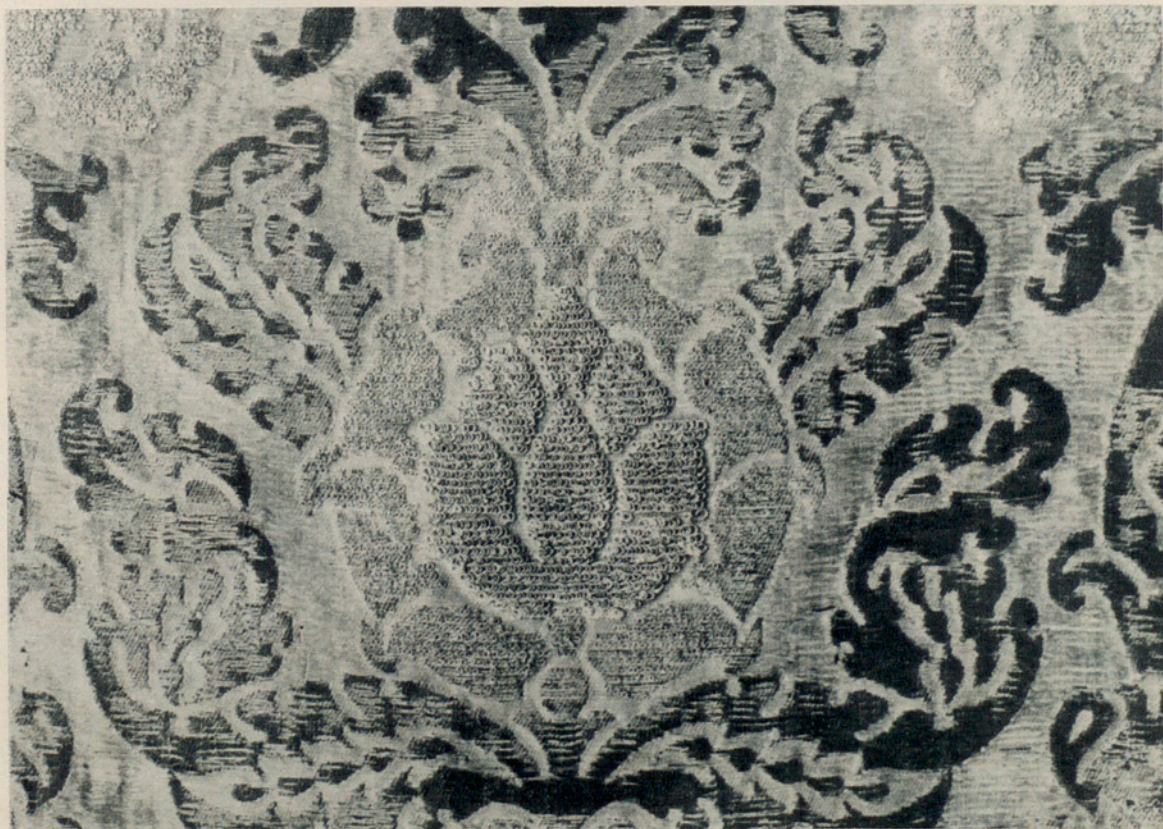
En el orden práctico, durante la primera mitad de este siglo XVII la industria de los tejidos se resiste a admitir la situación ruinoso en que se encontraba, cada día más amenazadora y evidente. Se creyó que el remedio estaba en la reglamentación y en la rigidez y al efecto se gestionaron nuevas y minuciosas ordenanzas, generales para todos los tejedores de España. Se promulgaron el 4 de abril de 1648 y en ellas se declaraba la calidad, el peso y la marca de los tejidos. En otra Real Cédula del 30 de enero de 1684 se detallan nuevamente las rigurosas prescripciones en calidad, peso, materiales, etc., a que debían someterse los tejidos españoles. Si este documento puede ser útil por la información que puede darnos sobre muchos aspectos del pensamiento de la época, también lo es como fuente de noticias acerca de estos tejidos,

todavía muy variados y ricos con algún empleo de seda, plata y oro, en los finales de este siglo XVII (figs. 434 y 435). Sin embargo, pese a todo, la ruina de estas manufacturas se hizo cada vez más evidente hasta quedar incapacitadas para resistir la competencia de lo que se producía en otros focos extranjeros, en particular de lo que se hacía en Génova.

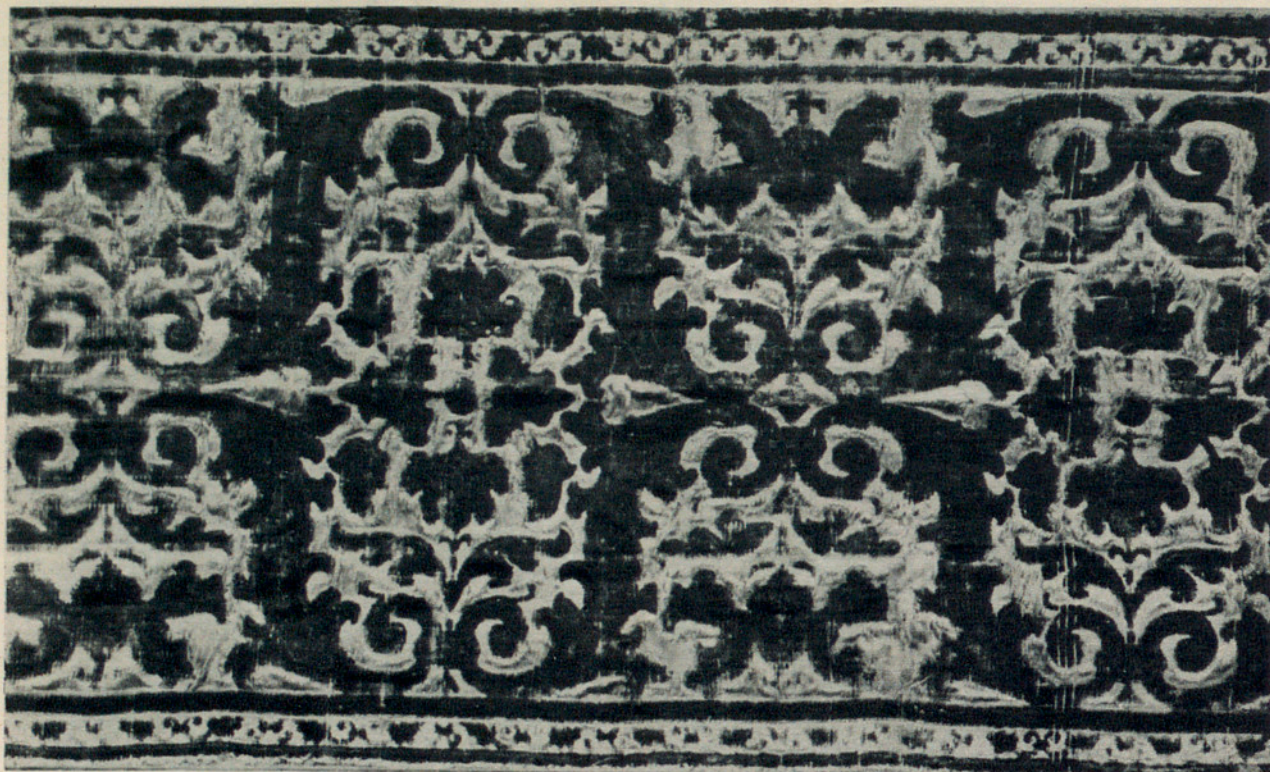
Las cifras que se dan respecto al funcionamiento de telares en Sevilla y Toledo, que habían sido centros de potente actividad en un próximo pasado, demuestran esta increíble decadencia. En los finales de la centuria muchos maestros y oficiales de Toledo pasaron a Valencia donde se iba concentrando un foco con interesantes producciones (fig. 430) en esas fechas, que había de tener gran brillantez en el siguiente siglo XVIII. Parece claro que la causa de esta decadencia fue la rigidez en el aspecto técnico y el exceso de reglamentaciones en las Ordenanzas promulgadas, pues anulaban las iniciativas que hubiesen permitido una renovación y mataban en flor cuantas mejoras y progresos hubieran podido plantearse. Dichas ordenanzas obligaban a fabricar géneros de peso y calidad bien definidos mientras que el gusto del público se orientaba hacia géneros extranjeros, más atractivos y variados aunque su calidad real fuese inferior. Aquel criterio puede hoy sernos útil para estudiar los tejidos españoles de la época, pero entonces fue fatal para la industria que prácticamente quedó anulada y el papel de España se redujo a ser fuente de materias primas, convertidas en otros países en manufacturas que luego eran adquiridas por nosotros.

Así termina el siglo XVII, con decadencia en lo técnico y en lo artístico. Sus elementos quedaron influidos por el barroco francés o por el italiano, y los tradicionales temas quedaron reducidos a simples motivos sembrados, muy pequeños o geometrizados en absoluto, hasta hacerse difícil advertir el tema floral originario, y colocados con simetría sobre fondo uniforme.

SIGLOS XVIII y XIX. — La general renovación de la vida española en esta centuria se advierte también en lo que hace referencia a los tejidos, con particular desarrollo en la zona valenciana que se vio favorecida por la protección del nuevo monarca Felipe V y sus sucesores. En el panorama general debemos tener en cuenta ante todo la persistencia en la actividad de los talleres toledanos, particularmente representados ahora por los Medrano y los Molero. En el taller de los Medrano se hacían ternos y capas de una sola pieza, con sus cenefas y guarniciones de los que se conservan algunos ejemplos. Una capa pluvial de seda negra con grandes temas florales en oro y blanco casi llenando el fondo, según el gusto veneciano, que se halla en la catedral de Toledo está firmada por Severino de Medrano en 1714, y un terno blanco, firmado por Alonso de Medrano en 1730, se halla en la catedral de Tuy (Pontevedra) (fig. 436). Unos años más adelante, hacia 1750-1760, el representante más destacado de esta familia era José Medrano Seseña. También por estos años de la primera mitad del siglo XVIII estaba en plena actividad el taller de los Molero que, más adelante, había de convertirse en una verdadera fábrica de desarrollo muy interesante para ver cómo los tejidos iban desplazando a los bordados. Lo estableció hacia 1715 Gregorio Molero con su suegro Cristóbal Morales y en él se fabricaban tejidos de seda, oro y plata así como suntuosos ornamentos de iglesia, de una sola pieza, ampliamente exportados. En el Museo de Barcelona se conservan varios dibujos o modelos de capas pluviales de esta fábrica, de cuya producción hay ejemplos varios. En la catedral de Teruel había un terno blanco, decorado con oro, que fue realizado en 1780 por Miguel Molero (fig. 437); en la catedral de Tarazona una casulla de brocado blanco de una pieza, con decoración a base de follajes de oro, que es de esta manufactura a finales de este siglo XVIII,



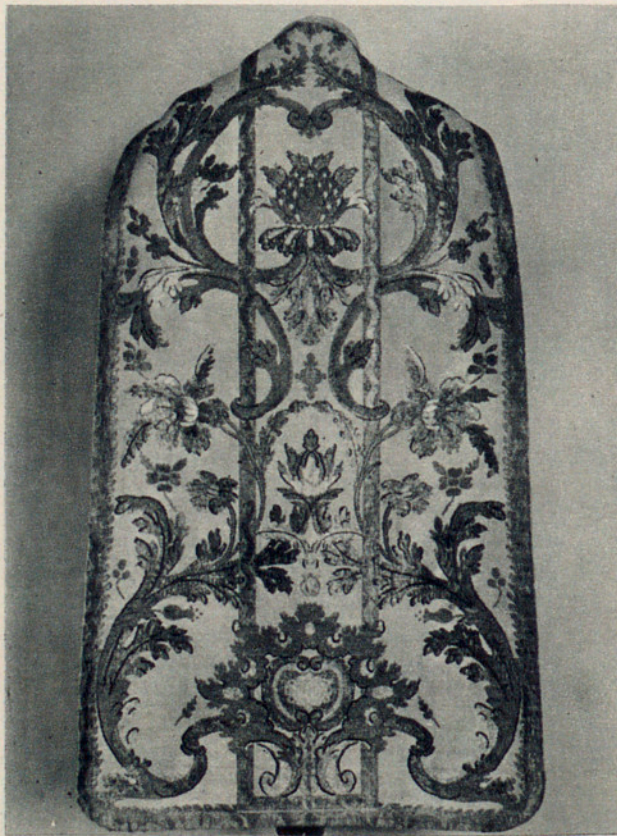
Figs. 424 y 425.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: BROCAO Y TERCIOPELO DEL SIGLO XVI. Fig. 426.—
TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: BROCAO, SIGLO XVI.



Figs. 427 y 429.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: TERCIOPELOS, SIGLO XVI. Fig. 428.—TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: TEJIDO SIGLO XVI.



Figs. 430, 431, 432 y 433.—TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: TERCIOPELO PINTADO, BROCADOS Y TEJIDO, DEL SIGLO XVII.



Figs. 434 y 435.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: TEJIDOS DEL SIGLO XVII. Fig. 436.—TUY. CATEDRAL: CAPA TEJIDA EN TOLEDO (1730). Fig. 437.—TERUEL. CATEDRAL: CASULLA TEJIDA EN TOLEDO (1780).

y en la iglesia de Aldeadávila de la Ribera (Salamanca) un terno completo, coetáneo, de brocado blanco con cenefas de follajes en oro y plata sobre fondo raso de color crema, todo ello tejido en la forma y decoración propias de cada pieza. En la capa, y también tejida, está la firma de Miguel Molero, de cuya fábrica serán con seguridad una casulla y otras piezas de un mismo terno, de raso blanco con grandes motivos florales en tono salmón pálido, que se hallan en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

En Valencia lo más característico son los tejidos de seda, imitados de las manufacturas italianas y especialmente de las francesas de Lyon, con tosquedad al principio que se supera más adelante. Las composiciones más corrientes presentan figuras de animales o alegorías que, junto con flores y otras ornamentaciones, aparecen sembradas sobre la tela. Más adelante, siguiendo de cerca lo francés, se utilizaron naturalistas ramos de flores dispuestos con simetría según un esquema geométrico que recuerda los antiguos trazados romboidales (fig. 439). También se usaron temas ondulados que se combinan con listas, adaptados por los tejedores valencianos (figs. 438 y 440). Esas listas se hacen cada vez más anchas sin variar la separación entre sus ejes con lo cual, al ser más grandes también los ramos de flores, el espacio entre ellas acaba por desaparecer. Los ramos de flores, con lazos o dispuestos en canastillas, en temas sembrados o en disposiciones onduladas, pese a los contactos indudables con lo francés, presentan un carácter más vigoroso en su interpretación. Es interesante subrayar el influjo que este desarrollo industrial en el país valenciano ejerció sobre las actividades pictóricas en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, puesto que fue uno de los factores que determinó el amplio desarrollo de la pintura de flores entre los artistas valencianos.

Entre Madrid y Valencia se estableció la misma relación que existía entre París y Lyon con respecto a estas industrias artísticas ya que, aparte la protección real, estas manufacturas valencianas fueron grandemente impulsadas por los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Adquirieron vida concreta en la segunda mitad del siglo, concretamente cuando en 1753 comenzaron las negociaciones para contratar maestros de Lyon. En ese mismo año llegaron ya varios entre los que sobresalían el dibujante René Maria Lamy y Juan B. Felipot, maestro de estofas de seda, oro y plata, que en 1770 seguía aún al frente de estas manufacturas valencianas. La relación, o mejor quizá dependencia, con lo francés quedó manifestada además por otros hechos como el de que, en 1755, se dispuso que todos los tejidos de seda, oro y plata que se hiciesen en Valencia por cuenta de dichos Gremios Mayores de Madrid, tuviesen el ancho de los de Francia. No quedó limitada a las sederías la aportación textil valenciana en estas fechas, pues subsisten muestras tan curiosas como el terciopelo estampado en colores con la Virgen de las Angustias (Colecc. Laiglesia) firmado por el tejedor granadino avecindado en Valencia Antonio Arias quien lo fechó en 1740.

Además de estas industrias en Toledo y Valencia funcionaron otras industrias textiles en Cervera (Lérida), fundadas por Felipe V; en Guadalajara y Brihuega, que sólo fabricaron paños y de cuyas labores apenas quedan vestigios. Más interesantes son las manufacturas de Talavera de la Reina, organizadas por el francés Jean Rubière, de Lyon, iniciadas en 1748 bajo el patrocinio de Fernando VI y en funcionamiento hasta 1851. En ellas y en algunos talleres valencianos fueron realizadas la mayor parte de las sederías y otras ricas telas necesarias para decorar los palacios de Madrid y de otros Sitios Reales en la segunda mitad de este siglo y los siguientes años del XIX. En las producciones de Talavera se pueden advertir dos puntos distintos: por un lado tejidos decorados con criterio realista, en intensos colores y grandes te-

mas florales ondulados, con espacios centrales ocupados por ramos de flores, muchas veces en canastillas, complicados y abarrocados siempre. Por otro lado temas más pequeños inspirados en las decoraciones de Pompeya, tan de moda entonces, que en la época de Carlos IV adquieren un carácter personal bien definido.

Es de advertir que, a medida que avanza la centuria y en el camino de progresiva anulación de las restricciones gremiales, se va promulgando una legislación adecuada. En 1777 se hicieron extensivas a las fábricas de Toledo, Sevilla, Granada y Málaga las facultades concedidas a las de Valencia para poder fabricar tejidos de menor ancho y cuenta que los establecidos en fecha ya tan lejana como la ya citada de 1684. Plena libertad se concedió poco después, en 1789, a los fabricantes de tejidos para realizarlos sin sujeción alguna a cuenta, marca o peso.

Hay que señalar también en este renovador siglo XVIII otro aspecto interesante en las realizaciones textiles por sus implicaciones artísticas. Es el que está representado por el nuevo florecer de la industria textil catalana. La brillante etapa medieval fue seguida en esta zona de unos siglos de postración y crisis que concluyeron ahora gracias a un planteamiento nuevo. Las industrias tradicionales a base de la seda y la lana, con el lastre de su estructura gremial, eran incapaces de resurgir y por eso es muy lógico que ello se realice con una nueva fibra textil, el algodón, que, audaz y eficazmente, transformó la fisonomía de la Cataluña textil en esta centuria, pues no sólo se desarrolló, desde 1738, en Barcelona, sino también en Mataró, Olot, Manresa y otras poblaciones.

Esta industria fue la llamada de las indianas, estampados o pintados, según el estilo de lo que por entonces triunfaba en toda Europa y particularmente en Francia. En principio fueron frecuentes en estas telas estampadas los temas inspirados en las "chinoiserías" y más adelante se popularizaron los temas florales dispuestos entre zonas listadas o dispersos, coronas, mariposas, aves, figuras humanas, temas de paisaje, guirnaldas y composiciones de todo tipo en inacabable variedad y sobre tejidos de calidades diversas. Para proveer de modelos a esta industria fue precisa una considerable aportación de los pintores barceloneses, paralela a la que hemos citado con respecto a la de Valencia, pues una de las primeras preocupaciones de la Junta de Comercio fue la de desarrollar las posibles aplicaciones industriales de la Escuela de Bellas Artes que creó y mantuvo desde 1775.

Los tejidos estampados alcanzaron un brillante desarrollo en el siglo XIX, de lo cual se conservan no pocos ejemplos todavía (figs. 441 y 442). Sin embargo, también en este campo no tardó en imponerse la mecanización del estampado mediante cilindros, sistema que iniciado hacia 1820 se extendió rápidamente. De este modo a mediados del siglo XIX quedó perfectamente establecida una etapa de grandeza y prosperidad para la industria algodonera barcelonesa, que se completó con la de las sederías, lanas y otras ramas derivadas del arte textil, todas ellas agrupadas desde 1847 en la llamada "Junta de Fábricas", de tanta trascendencia en la vida de la ciudad. La progresiva y general mecanización de todas las actividades textiles a lo largo de este siglo XIX determinó un cambio completo en su planteamiento y en las posibilidades que la creación artística tiene en este campo, falto todavía de un estudio a fondo que sin duda permitiría apreciar en todos sus múltiples aspectos las grandes realizaciones del arte textil hispánico. Del alto nivel que alcanzó podemos formarnos clara idea a través de los copiosos conjuntos del Museo Provincial Textil, en Tarrasa; de los Museos de Barcelona; del Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid; del Museo Nacional de Artes Decorativas; del Museo Lázaro Galdiano, de otros museos y de no pocas colecciones particulares.



Figs. 438 y 439.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: TEJIDOS DE SEDA VALENCIANOS, SIGLO XVIII. Fig. 440.—TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: TEJIDO DE SEDA VALENCIANO DEL SIGLO XVIII.



Figs. 441 y 442.—TARRASA. MUSEO PROVINCIAL TEXTIL: TEJIDOS ESTAMPADOS DEL SIGLO XIX.

TAPICES Y ALFOMBRAS

TAPICES

Durante siglos la idea de lo suntuoso y lo cómodo en una vivienda estuvo estrechamente unida a la profusión de tapices, que se colgaban recubriendo muros o interceptando puertas, y a las abundantes alfombras que hacían suave y cálido el pavimento. Tapices y alfombras, fácilmente transportables, presentan no pocas analogías en su técnica, pero lógicamente las alfombras, destinadas a ser holladas, deben presentar unas condiciones de solidez que no son exigibles en los tapices en los cuales tienen cabida, no sólo la lana sino también la seda y el hilo de oro.

Consustancial a un tapiz es el hecho de estar suspendido en lo alto del muro sin más sujeción al mismo, con lo cual tiene unos pliegues, una caída, una movilidad, y todo ello da origen a una técnica propia y a unas soluciones distintas a las de la pintura. En ellos hay que atender más a la decoración que a la composición, más a la riqueza que a la claridad compositiva, y, en consecuencia, sus figuras pueden carecer de modelado y de acusados contrastes de luz y sombra; muestran preferencia por los tonos claros y por una entonación delicada y unitaria, sin preocuparse demasiado por la perspectiva y por un fuerte realismo. El color y el dibujo, el fondo y las figuras deben subordinarse a un noble efecto decorativo. Por ello, cuando en momentos tardíos de la historia del tapiz, ya en el siglo XVIII, la perfección de la técnica les hace acercarse a la pintura podemos establecer su decadencia, pues dejan de ser tapices para descender a una simple imitación de lo pictórico, incluso en el marco que ostentan. Debemos subrayar, sin embargo, que las relaciones entre tapicería y pintura han de ser muy estrechas, sin llegar a mezclarse lo que es propio de cada una, de modo que podría comprobarse que las épocas de apogeo del tapiz han sido aquellas en que los tapiceros han podido disponer de buenos cartones, tanto mejores cuanto más se han adaptado los pintores que los realizaron a las exigencias técnicas y estéticas que son propias del arte de la tapicería.

En realidad el tapiz es producto de una técnica que debe incluirse en el amplio campo de lo textil, con empleo de útiles y materiales semejantes a los empleados en los tejidos, pero así como el simple tejido repite un motivo determinado mecánicamente a lo largo de la superficie del paño sin variación alguna, el tapiz propiamente tal no admite esta repetición, ni el empleo de máquinas, pues exige el trabajo manual. Al propio tiempo que el tapicero va tejiendo la pieza, copia una pintura o la interpreta, por lo cual ha de tener a la vista el modelo pintado que es a lo que llamamos cartón. Dos son básicamente las variantes seguidas en la técnica del

tapiz: la del alto lizo, en que el tapicero tiene ante sí los hilos de la urdimbre en sentido vertical, y la del bajo lizo en que el telar está dispuesto en un plano casi horizontal, a manera de una mesa, de modo que el tapicero ha de trabajar inclinado sobre el telar. El bajo lizo puede ser más rápido y en consecuencia más barato, casi un tercio, que el alto lizo.

La evolución del tapiz, los cambios en su concepto decorativo y la adaptación al conveniente estilo de cada época, pueden seguirse perfectamente analizando las soluciones dadas a su enmarcamiento. Las tapicerías góticas que en el siglo XIII adquieren supremacía sobre los bordados románicos, no tienen borduras, pero empieza pronto el uso de estrechas borduras decoradas con flores a la manera de las orlas miniadas de códices y libros de horas. Lo renacentista concede mayor importancia a la bordura, dispuesta con simetría muy ponderada y serena, en que los diversos elementos están organizados de manera arquitectónica. En el siglo XVII aumenta todavía la importancia de la bordura que pronto, sin embargo, perderá su amplitud para quedar reducida a una perfecta imitación de las molduras que encuadran una pintura, indicando incluso con todo realismo las sombras que la modelan. Estas molduras a lo largo del siglo XVIII se reducen a una simple y estrecha faja que llega a desaparecer en muchos tapices de fabricación española a fines de esa centuria en que el tapiz ve alterada su función y pasa a ser decoración permanente de un salón o de una estancia.

ETAPA MEDIEVAL. — La copiosa importación de tapicerías flamencas no fue obstáculo para que en diversos centros peninsulares hubiese artífices expertos en su realización. No faltan los datos documentales respecto a su fabricación local, particularmente abundantes en Cataluña desde fines del siglo XIV, no sólo de reposteros y otras piezas secundarias, sino de verdaderas tapicerías con figuras, aunque en no pocos casos los operarios eran extranjeros. En esa centuria, además de Francisco Nicolau y P. Doménech que en 1397 forman parte del Consejo de Ciento de la ciudad de Barcelona, se menciona a un Pellicus en 1394. Las citas menudean más en el siglo XV con referencia a tapiceros del país (Bernat Campins, 1418 y 1433; Bartolomé Oriol, 1432; Bartolomé Vallés, Antonio Busquets y Antonio Guina, 1435; Pedro Segarra, 1459 y 1462; Juan Albareda, 1457 a 1479) o extranjeros (Guillem Ovexe, flamenco, 1430 y 1431; Orbatur, que había de establecerse en Tortosa en 1458, lo mismo que un francés en Barcelona, 1440; Usin Garast y Thomas Berta, 1463), puros nombres simplemente, pues aunque la documentación se refiere a unas obras con cierto detalle, reposteros, portaleras, tapices, nada de todo ello se conserva. Alfonso V de Aragón trató de mejorar su fabricación y al efecto envió a Flandes con tal objeto al pintor Luis Dalmau en 1435; de su estancia en aquellas tierras conocemos los fecundos resultados en el campo de la pintura, pero nada sabemos con referencia a la tapicería. Mucho más reducido es el caudal de noticias relativas a Castilla y su amplia zona de influencia, pero también ahí debía haber tapiceros, pues desde la época de los Reyes Católicos son conocidos los cargos de reposteros y camareros de tapicería.

SIGLOS XVI Y XVII. — Más interesantes son las noticias relativas a los tapices del siglo XVI. En 1522 hallamos en Barcelona a Cristóbal de Valladolid trabajando para los "Concellers" de la ciudad y luego siguió acá, pues en 1537 trabajaba para Cecilia de Cardona y en 1539 para el cabildo de la catedral de Vich. Otro tapicero, Juan Merla, reparaba en 1557 unas piezas para esa catedral, y pocos años antes, en 1551, se encargaron al pintor y poeta Pere Serafí los cartones para siete tapices con historias de Santa Magdalena para el Consistorio nuevo.

Más interesante es el hecho de que en la catedral de Gerona se conservan algunos tapices realizados por el maestro tapicero de Barcelona Juan Ferrer, citado ya en 1558, que los contrató en 1561 y los acabó en 1564. La serie correspondía a los gozos de la Virgen y si su calidad no es sobresaliente, por lo menos tiene interés por estar realizada en nuestro país (figs. 443 y 444). A través de estas noticias podemos considerar como algo indudable la existencia en la Península de talleres, seguramente reducidos, donde se fabricaban piezas de importancia secundaria, en especial los reposteros o paños con escudos heráldicos tejidos conforme a la técnica de los tapices, por lo que se les puede considerar como tales. Lo mismo cabe decir con respecto a los datos localizados en tierras de Castilla, como la carta de obligación fechada en Valladolid el 5 de agosto de 1577 en que Lamberto Pérez, tapicero flamenco residente en dicha ciudad, se comprometía a realizar cuatro reposteros del mismo tamaño y análogo tema para el deán de la catedral de Palencia. Algo más adelante, en 1578, la reina Ana de Austria nombró a Pedro Gutiérrez, vecino de Salamanca, como su oficial para hacer tapicería y reposteros, y en 1582 Felipe II nombraba al mismo para ocupaciones semejantes. El mismo artífice consiguió en 1591 algunas ayudas y privilegios para establecer una fábrica de tapicería en Madrid. La ocupación primordial de estos talleres sería sin duda la de conservar y cuidar la gran colección de tapices de la Casa Real que un uso constante debía deteriorar.

Otras interesantes noticias contenidas en sendas Reales Cédulas de 1590 y 1593, hacen referencia al establecimiento en Burgos de un taller de tapices de todas clases. Se conceden algunos privilegios para lograrlo y en el segundo de los citados documentos se menciona a un tapicero de Bruselas que inició los trabajos. Nada sabemos con respecto a la continuidad de esta manufactura.

Referencias sueltas van aportando alguna luz a las actividades del siglo XVII en este sector. Muy interesante es la de 1623 en que se alude a la fabricación de tapices de gran calidad en la villa de Pastrana (Guadalajara), citándose concretamente una tapicería con la historia de Sansón y otra con la de Judith. En 1625 un maestro de tapicería en obras de nuevo y de reposteros como los de Salamanca, llamado Antonio Cerón, que durante más de veinte años tuvo un taller con telares en la calle de Santa Isabel la Real en Madrid, en el cual había enseñado a muchos aprendices de dicho oficio, pedía una ayuda para desarrollar su trabajo, cosa que no se le concedió. Otro taller de alfombras y tapices hubo en la calle de Atocha, frente al convento de Santo Tomás, y un tapicero llamado Domingo Rodríguez tasó en 1657 una tapicería con la historia de Amán y Mardoqueo, que era quizá de manufactura madrileña. La existencia y actividad de tapiceros es, pues, indudable, pero nada sabemos con respecto a lo realizado en dichos talleres, tanto de los de Salamanca o Valladolid, como de los madrileños. Como una posibilidad se ha citado por Lafuente un tapiz alargado representando la "Muerte de San Agustín" que localizó en una colección de París.

A fines de este siglo XVII un tapicero vecino de Bruselas llamado Juan Metler trató de establecerse en Madrid el año 1694 solicitando la protección real que en principio le fue concedida, y luego otro maestro bruselés llamado Esteban Banderberg fue llamado por Carlos II para establecerse en Madrid, pero cuando llegó acompañado de un oficial ayudante, el rey había fallecido ya. También debían continuar su actividad los talleres salmantinos en estas fechas, pues en 1707 el maestro de aquella ciudad Nicolás Hernández solicitó la autorización para establecer su industria en Madrid.

SIGLO XVIII. — Todo lo citado son noticias sueltas, de valor indicativo solamente, con respecto a los deseos que podían advertirse en los ambientes cortesanos acerca de la solución de esta necesidad, que se impuso ya con absoluta evidencia cuando el resultado de la guerra de Sucesión a la corona española determinó la pérdida de los territorios de Flandes, reflejada en los tratados de paz de Utrecht y de Rastadt en los años 1713 y 1714. No debemos olvidar a este respecto que el nuevo rey Felipe V se había educado en Francia y que era nieto de Luis XIV, gran promotor de las industrias artísticas dependientes del Estado, por todo lo cual se hacía lógico su establecimiento en nuestro país. El ministro Alberoni sugirió en 1720 la organización de una fábrica de tapicería en Madrid y la idea fue bien acogida, pues el restablecimiento de la potencialidad económica del país la hacía posible y el programa de reconstrucción y remozamiento de las residencias reales la hacía necesaria. Esta orientación se reforzó considerablemente cuando el incendio del Alcázar madrileño de los Austrias, en 1734, impuso un planteamiento más amplio e indiscutible de la necesidad. Es curioso constatar que para ello no se contó básicamente con operarios especializados de las famosas manufacturas francesas de los Gobelinos, de Aubusson o de Beauvais, sino que se recurrió a tapiceros de aquellas ciudades flamencas que habían dejado de pertenecer a España.

Se contrataron los servicios de un prestigioso maestro de Amberes llamado Jacobo Vandergoten, que trabajaba en bajo lizo, y tras múltiples dificultades consiguió llegar a Madrid en ese mismo año 1720. Fue instalado en un edificio de las afueras, cercano a la llamada Puerta de Santa Bárbara, y comenzó su trabajo ayudado de sus hijos y de varios oficiales que con él vinieron de Flandes. Falleció Jacobo el Viejo en 1724 y le sucedieron sus hijos Jacobo el Mozo († 1768) y Cornelio († 1786). Puesta en marcha la fábrica se hizo necesario mejorar la calidad de su producción incorporando a ella la técnica del alto lizo, para lo cual se consiguió que viniese, en 1727, el maestro de la manufactura de los Gobelinos Antonio Lainger, que murió pronto y fue continuado por Gabriel Bouquet, otro maestro de dicha manufactura. Entretanto Jacobo Vandergoten aprendió el alto lizo y con telares de este tipo estableció en Sevilla, entre los años 1729 y 1733 en que la Corte residió allí, una especie de sucursal de Santa Bárbara cuyas instalaciones, al regreso de la Corte a Madrid en 1734, pasaron a integrarse a lo existente en el antiguo local de Santa Isabel.

Sin embargo, para el buen desarrollo de la empresa no bastaba con mejorar las técnicas y repetir los viejos modelos, sino que había que proveerla de cartones adecuados y en consecuencia era precisa la colaboración de alguno de los pintores de cámara para ejercer una especie de superintendencia artística de la fabricación. A. Procaccini, C. Giaquinto, J. Amiconi, A. R. Mengs (1762) y luego, desde 1770, el arquitecto mayor Francisco Sabatini, asesorado por los pintores de cámara F. Bayeu y M. S. Maella, llevaron la dirección artística en estos años en que fueron tejidas famosas series, como la del "Quijote", dirigida por Procaccini; la del "Telémaco", por modelos de M. A. Houasse; las de "José", "David" y "Salomón", copiando originales de Jordán y Solimena; la de las "Cuatro Estaciones", firmada por Amiconi, de muy excelente calidad, aparte algunas cuidadas copias de famosas series más antiguas, como la de la "Conquista de Túnez", del siglo XVI.

Las dos fábricas, la de Santa Bárbara y la de Santa Isabel, sufrieron una fuerte crisis y durante largos meses se ocuparon de la restauración o retupido de las mejores tapicerías del Real Patrimonio. Para resolverla se unieron los hermanos Vandergoten y tomaron a su cargo en 1744 los dos establecimientos, que se refundieron en Santa Bárbara. Se acordó un precio



Figs. 443 y 444.—GERONA. CATEDRAL: TAPICES DE JUAN FERRER.



Fig. 445.—EL ESCORIAL. PALACIO: TAPICES SEGÚN CARTONES DE F. Y R. BAYEU EN EL COMEDOR. Fig. 446.—MADRID. PALACIO REAL: TAPIZ SEGÚN CARTÓN DE J. DEL CASTILLO.

por ana en cuadro de obra realizada según cartones que les habían de ser proporcionados. Además se comprometieron, en 1750 y mediante una consignación mensual, a componer y retupir los viejos tapices maltratados por el constante uso. Así se llega a la segunda mitad del siglo XVIII en que se cambia por completo la función decorativa que antaño tuviera el tapiz ya que ahora, tenso y encuadrado por estrechas molduras de doradas maderas, se fija a la pared (fig. 445). En cuanto a los temas hay tendencia a prescindir de los religiosos o mitológicos para preferir los derivados de grandes obras literarias como el "Quijote" o el "Telémaco", escenas de la vida pastoril, cacerías e interpretaciones de la vida popular, especialmente madrileña. Se habían tejido muchas composiciones siguiendo el gusto, no muy refinado, de Teniers o Wouwermans y cuando en 1762 se hizo cargo de la dirección A. R. Mengs consiguió la colaboración en los años siguientes de una serie de pintores como José del Castillo, Ramón Bayeu o Francisco Goya, para que realizasen cartones originales, con gusto y sentido decorativo y desde luego con idea de que fuesen adecuados para la traducción textil. Se desarrolló el gusto de la época por los temas populares, por las fiestas, regocijos y ocupaciones del pueblo, pero en general esos pintores demostraron conocer muy poco las leyes y las exigencias de la técnica del tapiz. Sus composiciones resultaron cuadros de género agradables y bien dispuestos (fig. 446), pero inadecuados en general para ser interpretados en el telar, por lo que no deben sorprendernos las frecuentes incidencias y desacuerdos con los tapiceros. Con estos antecedentes no debe extrañarnos que fuese inevitable la decadencia de la Real Fábrica de Tapices, que se acentúa al hacerse cargo de la dirección de la Fábrica, ya en el reinado de Carlos IV, Livinio Stuyck y Vandergoten, sobrino de Cornelio, que es cabeza de una dinastía de tapiceros que se sucedió en la dirección de la fábrica madrileña hasta nuestros días.

En lo sucesivo fueron duras las vicisitudes de la fábrica ya que, en 1808, fue convertida en cuartel de las tropas francesas que destruyeron el histórico taller y cortaron los tapices que estaban en los telares. En 1814 quedó restablecida su actividad, pero sin intentarse una verdadera renovación. Años después la viuda y los hijos de L. Stuyck trataron de continuar la producción, pero sólo consiguieron una producción rutinaria y de labor casi exclusivamente decorativa; se reprodujeron antiguos cartones y el trabajo se orientó particularmente hacia la fabricación de alfombras según diseños bien compuestos aunque escasamente originales, con vivas coloraciones merced a la transparencia y la gran calidad de los tintes. Desde la muerte de Fernando VII esa manufactura de alfombras adquirió gran importancia hasta anular la de tapices y en 1889 la fábrica se trasladó a otro local en Atocha.

ALFOMBRAS

Para la presente síntesis sobre las alfombras españolas nos es forzoso, como en otros capítulos de este volumen de ARS HISPANIAE, tomar como base fundamental los trabajos de J. Ferrandis sobre el particular. Ellos nos hacen ver el gran interés que presenta, para su clasificación cronológica y para precisar en lo posible su distribución geográfica, la técnica en que están realizadas las alfombras, pues de ella depende en muchos casos la posibilidad de fijar

el taller de que proceden y la fecha de su realización, pues los datos que pueden derivarse de la decoración son menos precisos ya que varían constantemente y no faltan casos en que se inspiran en creaciones exóticas.

En las alfombras hechas a mano hay dos clases de técnicas: una en que toda su decoración se debe a la trama y otra en que trama y urdimbre desaparecen y la ornamentación se produce mediante una serie de nudos, de diversos colores, hechos a mano sobre los hilos de urdimbre. La primera técnica es de escasa utilización y nunca fue empleada en España por el total predominio de la segunda. La urdimbre está formada por una serie de hilos paralelos, colocados verticalmente en el telar y de una longitud algo mayor que el largo de la alfombra; la separación de los hilos de la urdimbre es variable y de su fortaleza depende la duración del ejemplar. En nuestras alfombras antiguas suele haber diez hilos por centímetro, pero en manufacturas más modernas su número es menor. La trama es el elemento móvil que va formando el tejido de la alfombra al pasar alternativamente sobre los hilos pares o los impares de la urdimbre, y del grosor de sus hilos depende el de la alfombra y su delicadeza decorativa. Los nudos que forman la decoración se intercalan en este tejido y cubren trama y urdimbre; de su número por centímetro cuadrado, y de la calidad, grosor y longitud de sus extremos depende la calidad de la alfombra y la duración de su decoración.

La urdimbre y la trama ofrecen la misma estructura en todas las técnicas, pero en el anudado hay tres variantes fundamentales: nudo persa, nudo turco y nudo español. El persa envuelve enteramente un hilo de urdimbre y pasa por detrás del segundo hilo; el turco rodea los dos hilos y pasa sus extremos entre ellos, y el español encierra un solo hilo de urdimbre y cruza sus extremos por detrás, volviendo a la superficie por ambos lados de él. Este tipo de nudo español anuda en una línea los hilos pares y deja libres los impares, mientras que en la línea siguiente se anudan los impares y quedan libres los pares. Por ello los nudos se presentan en zigzag y cuando el tema tiene líneas verticales no pueden lograrse trazos puros, al contrario de lo que sucede si se usan la técnica persa o la turca. Es lógico que cuanto más fino sea el material más nudos cabrán en centímetro cuadrado con lo que la decoración puede ser más delicada. En las alfombras antiguas españolas es corriente que haya cinco nudos por centímetro y en las posteriores el número es menor con lo cual descienden su belleza y su finura.

El material corrientemente empleado es la lana de oveja y en muy pequeña cantidad el pelo de cabra, mientras que la seda es excepcional en algunos ejemplares de lujo. La lana se usa a veces en su color natural, pero lo más frecuente es que esté teñida en los colores azul, rojo o amarillo, de origen vegetal; el negro aparece muy descolorido y los demás colores se obtienen por mezcla de los anteriores. Como en los tapices, los telares pueden ser de alto lizo, o verticales, y de bajo lizo, horizontales, que se utilizan poco por su incomodidad.

MANUFACTURAS HISPANOCRISTIANAS. ALCARAZ. — Durante los siglos XIII y XIV apenas debió tener importancia la manufactura de alfombras en los estados cristianos de la península y su fabricación debía realizarse casi con exclusividad en los territorios nazaríes o bien en talleres mudéjares con muy directa derivación de lo hispanoárabe (véase *ARS HISPANIAE*, volumen IV, págs. 203 a 207 y 386-387). Desde principios del siglo XV se intensificó la fabricación; los talleres mudéjares de Chinchilla (Albacete) se extendieron por toda la comarca y desde mediados de ese siglo XV en los inventarios se nombra a Liétor, Letur y, principalmente,



Lám. VI.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ALFOMBRA DE CUENCA.

a Alcaraz como centros productores; se trabajó intensamente en esa zona en los decenios siguientes hasta que en los principios del siglo XVII se inició una decadencia que provocó casi su desaparición a mediados de la centuria.

A lo largo de ese tiempo las producciones de Alcaraz y su comarca pueden agruparse en distintas series, aparte de las ya estudiadas del "Almirante" y de "Holbein" en el arte mudéjar. Una de ellas es gótica, de tipo vegetal, con inicio en el siglo XV y desenvolvimiento en el XVI, que tiene decoración exclusivamente vegetal y sigue dos orientaciones; una en que el tema de cardos va enlazado para conseguir una ornamentación continua (fig. 447), de la que hay excelentes ejemplos en el madrileño Instituto Valencia de Don Juan y en el Metropolitan Museum de Nueva York, y otra, derivada en cierta manera de la anterior, en que el tema se mantiene aislado, como sembrado sobre un fondo liso, que muestra una cierta degeneración y falta de elegancia que contrasta con la delicadeza de las anteriores.

Otra serie de alfombras está constituida por las que imitan brocados; data de los últimos años del siglo XV, se repite a lo largo de todo el siglo XVI y es probable que al terminar la centuria fuese copiada en los talleres levantinos y conquenses. También en esta serie pueden formarse dos grupos: el gótico y el renacentista. En el primero las alfombras se decoran con series de piñas, iguales a las de los brocados góticos, encerradas por cintas que se entrelazan; las más antiguas tienen cenefas con ordenación mudéjar y pequeños recuadros que encierran árboles, animales y figuras humanas. El grupo renacentista es muy numeroso, con cenefas que, desde las reminiscencias góticas, van evolucionando hasta los temas renacentes; las cenefas no son muy variadas y predominan las que se resuelven con temas semejantes a serpientes y copas (fig. 448).

Una tercera serie, la que alcanzó más éxito y con la de brocados llena todo el siglo XVI es la de coronas, derivada de las mudéjares "Holbein" con la variante de sustituir los octógonos encerrados en cuadrados por coronas de laurel (fig. 449). En las más antiguas se conserva la división en hileras de cuadrados ocupados por coronas, ruedas o láureas, verdes por lo general y casi siempre sobre fondo rojo o verde; en otras más modernas aquella división se recuerda en unas estilizaciones vegetales que marcan los vértices, se aumenta la gama de colores y las láureas se detallan mucho menos. La clasificación cronológica puede apoyarse además en la finura del dibujo de las láureas, en la decoración de sus cenefas y en los pormenores de la técnica, muy cuidada al principio y embastecida más tarde, con ejemplares de trama gruesa, coloreada de amarillo o rojo y con menos nudos.

OTRAS MANUFACTURAS. — Con posterioridad a la conquista de Valencia por Jaime I de Aragón es difícil rastrear la fabricación levantina que seguramente debió existir, aunque quizá la Corona de Aragón se surtía también de los talleres de Alcaraz. Sólo desde fines del siglo XVI puede comprobarse plenamente la fabricación levantina, que debió durar por lo menos hasta fines del siglo XVIII, con exportación de sus productos hacia Castilla y algunas zonas europeas. Sin embargo, la atribución de ejemplares a estos talleres es difícil e hipotética, porque en cuanto a la técnica pueden confundirse con las de Alcaraz, de nudo español, o con las de Cuenca, de nudo turco, pues los dos sistemas se utilizaron en Levante, y en cuanto a la decoración y el colorido tampoco presentan características bien definidas (fig. 450).

También plantea abundantes incógnitas la fabricación de alfombras en Cuenca, que debió comenzar ya en la época musulmana, pero no hay noticias documentales hasta el siglo XVIII.

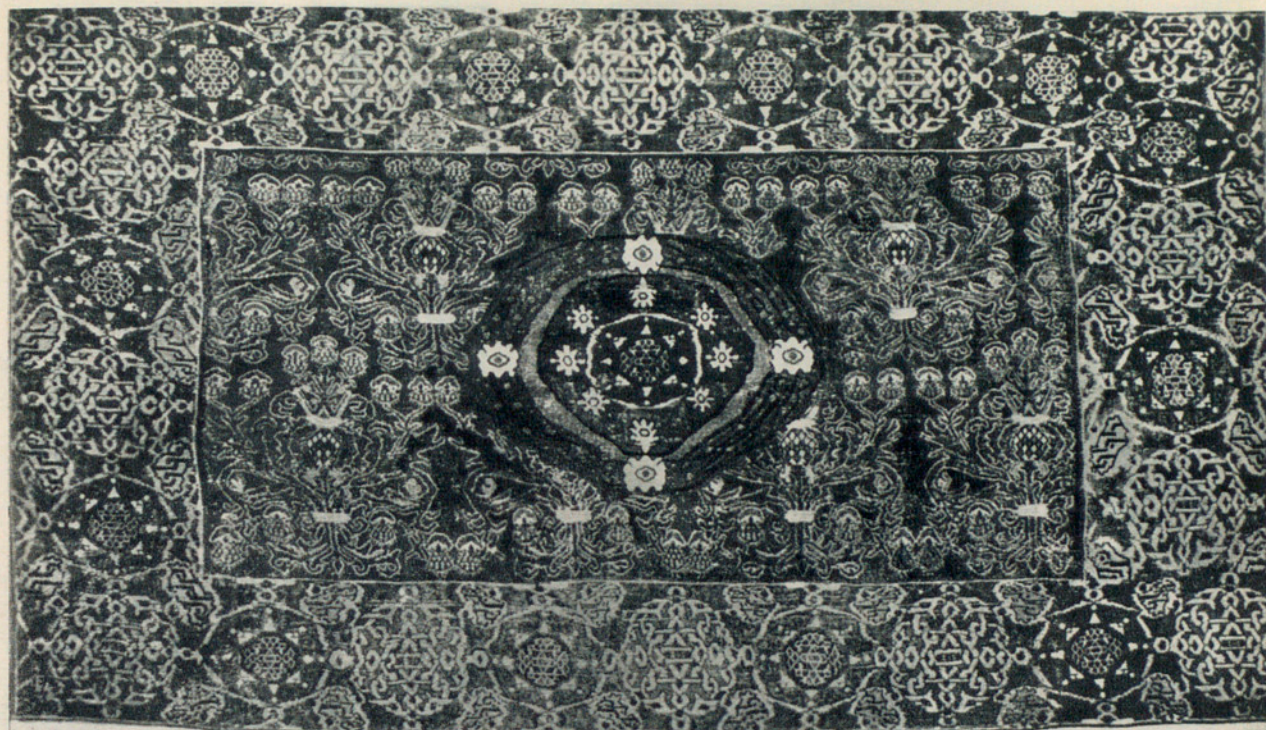


Fig. 447.—ALFOMBRA DE ALCARAZ, DE HACIA 1500. Fig. 448.—ALFOMBRA DE ALCARAZ, DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI. Fig. 449.—ALFOMBRA DE ALCARAZ O DE VALENCIA, DE COMIENZOS DEL SIGLO XVII.

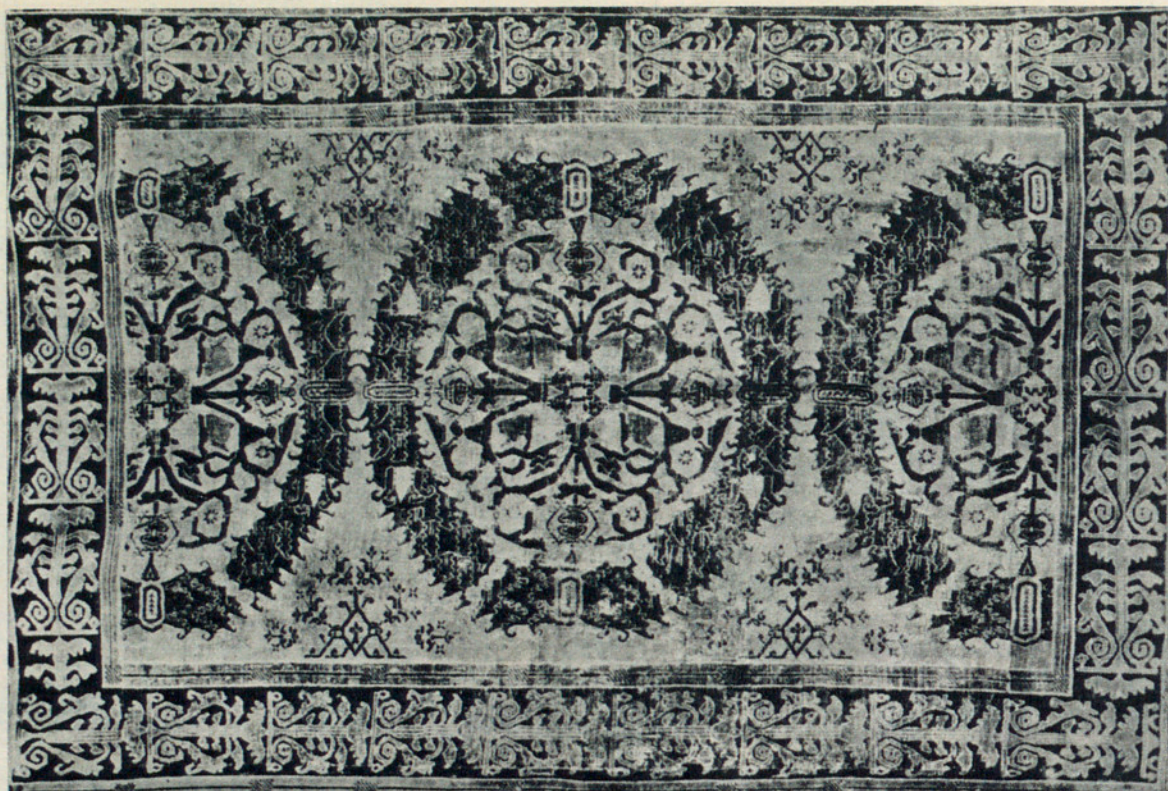


Fig. 450.—ALFOMBRA DE ALCARAZ, DE MEDIADOS DEL SIGLO XVI. Figs. 451 y 452.—ALFOMBRAS DE LA REAL FÁBRICA DE SANTA BÁRBARA, DE FINES DEL SIGLO XVIII Y MEDIADOS DEL SIGLO XIX.

Con los ejemplares conservados pueden formarse dos grupos según la técnica empleada. El grupo más antiguo puede confundirse con lo de Alcaraz, usa el nudo español, se decora con dibujos vegetales estilizados según modelos turcos y se fabricaría desde el siglo XVI hasta fines del XVII. El segundo, con productos parecidos a lo que se realizaba en Madrid, utiliza el nudo turco, más rápido, y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII (lám. VI). Más adelante alcanzó nueva importancia la fabricación conque por los desvelos del arcediano Antonio Palafox que trajo desde Valencia a un experto operario, Gaspar Carrión, para establecer una manufactura que fue también escuela y perduró hasta 1799. Luego, ya en el siglo XIX, hubo todavía algunos talleres activos como los de Benito Canales, Francisco Campos o Manuel Garcés.

No está perfectamente aclarada la producción de alfombras en Salamanca, ni tampoco se pueden precisar sus características, pero su existencia es indudable, con una nota documentada en 1533 y referencias a productos de esa procedencia durante los siglos XVI y XVII, aparte lo ya indicado con respecto a los tapices.

La última fase de esta industria artística corresponde al foco madrileño donde se desarrolló al amparo de la Corte que representaba una fuerte demanda. Hubo ya talleres en el siglo XVII instalados en la calle de Atocha, frente al convento de Santo Tomás, y en el siglo XVIII, aparte de las alfombras producidas en la Real Fábrica de Santa Bárbara, funcionaron varios talleres independientes. Entre ellos el más importante fue el de Antonio Alencastre y su esposa Petronila de la Encarnación, en 1725, en la calle del Reloj, de apreciada producción por el dibujo y el color, que se vio favorecido en 1740 por varios privilegios. Al morir Alencastre lo continuó su segunda esposa María Meriel con el oficial Gabriel J. de Estrada, que más adelante se instalaron en la calle de la Magdalena. En esos años de mediados de la centuria se distinguía Constantino de Castro en la fabricación de alfombras finas que se llamaban de Berbería. Los telares de la Real de Santa Bárbara también labraron alfombras en el siglo XVIII. Además de algunos ejemplos (fig. 451) no faltan referencias de ello, pues incluso a los primeros pintores de cámara Francisco Goya y Mariano S. Maella se les pedían dibujos para alfombras en marzo de 1800, cosa que al final quedó reducida a supervisar lo que hicieran otros pintores, que no se especifican, especializados en trabajos decorativos. En cambio, desde la reanudación de los trabajos tras la Guerra de la Independencia, como queda dicho, la Real Fábrica se dedicó intensamente a la manufactura de alfombras, de elevada calidad de dibujo y color, en que se utilizaba el nudo turco, cosa que perduró durante todo el siglo XIX (fig. 452). Su copiosa producción está muy dispersa, aunque se conservan interesantes ejemplares en los distintos palacios y Sitios reales y en algunos edificios de la época, como el Banco de España, en Madrid.

BORDADOS

Llamamos bordado al adorno de un tejido con puntadas de hilo sobrepuestas, aunque puede hacerse también sobre otros materiales. Esta idea básica puede desarrollarse ampliamente con múltiples posibilidades que, en las páginas que siguen, trataremos de establecer en lo fundamental limitándonos al ámbito hispánico. No podemos en esta ocasión explicar detalladamente todo cuanto hace referencia a la técnica de los bordados por lo cual nos limitaremos a señalar los principales procedimientos utilizados que, según la clase de hilo que se emplea, pueden clasificarse en tres grandes grupos: puntos de seda, puntos de oro y puntos de oro y seda.

La mayor parte de los puntos de seda forman parte de los bordados al pasado en que el hilo, siempre enhebrado a la aguja, atraviesa repetidas veces el tejido de soporte. El punto de matiz consiste en cubrir una superficie con pequeñísimas puntadas de seda de colores finamente graduados. De él deriva el de falsa cadeneta, así llamado porque la aguja va pinchando el final de la puntada precedente abriendo la seda en dos, lo cual produce el efecto de ser un punto de cadeneta, propio de los bordados populares. Complementario es el pespunte, de tonos más oscuros generalmente, que acentúa los pliegues y perfila las facciones, y el punto de hábito en el que se coloca estirada una gruesa mecha de seda que se sujeta a intervalos con puntadas transversales, más estrechas y del mismo color.

Los puntos de oro fueron muy usados en los bordados desde tiempos remotos en su forma simple de hilo metálico, pero luego fueron sustituidos estos hilos por el que se forma con una mecha de seda en su color natural recubierta por una lámina de oro arrollada que puede ser más o menos rica en oro y en ocasiones es puramente de plata dorada. La labor denominada "oro llano" y también "oro tendido" y "oro atravesado" es la más simple y fundamental. Consiste en cubrir la superficie a bordar con una serie de hilos de oro sujetos al lienzo con unas puntaditas de seda, con las que luego se combinaron dibujos geométricos o temas vegetales. De este tipo derivaron luego numerosas variantes.

Combinando el oro y las sedas se elaboraron diversos puntos de los que el más importante es el "oro matizado", que da la impresión de un trabajo de tapicería. Para obtenerlo se recubre el lienzo con gruesos hilos de oro paralelos y muy juntos y las puntadas de sujeción son de sedas de colores y tan juntas que apenas dejan entrever el oro, de forma que éste se utiliza casi solamente para conseguir efectos de transparencia. Todavía podemos citar otro grupo de bordados, los de aplicación, en que el hilo desempeña un papel secundario, pues en ellos los motivos ornamentales están recortados en un tejido rico cualquiera y cosidos a la prenda que se va a bordar. Se contornean con unos cordoncillos de hilo de oro, material que también se



Fig. 453.—GERONA. CATEDRAL: BORDADO ROMÁNICO DE LA CREACIÓN. Fig. 454.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: FRONTAL ROMÁNICO BORDADO.



Fig. 455.—BARCELONA, MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA: ESTANDARTE DE SAN OTH.



Lám. VII.—GERONA. CATEDRAL: TAPIZ DE LA CREACIÓN (PORMENOR).

emplea para dibujar en esos tejidos algunos detalles accesorios, como pliegues de indumentaria, nervaduras vegetales, molduras de jarrones, etc. Para este fin se usan también pespuntos de sedas y cadenetas e incluso aplicaciones de pintura con pincel.

BORDADOS ROMÁNICOS

A los siglos XI, XII y posteriores deben corresponder algunos bordados hispanoárabes o mudéjares (V. vol. III, págs. 347-348, y IV de ARS HISPANIAE, págs. 203 y 384-385), pero si nos limitamos a los bordados puramente cristianos realizados en la península, deberemos llegar al siglo XII para encontrar ejemplos de gran valía, pocos en número ciertamente, pero de un extremado interés dentro del arte occidental europeo de esas fechas. Entre ellos sobresale por todos los conceptos el llamado Tapiz de la Creación, de la catedral de Gerona (figura 453 y lám. VII), gran fragmento, de poco más de cuatro metros de ancho y algo menos de alto, de una pieza bastante mayor para cuya recomposición ha planteado interesantes hipótesis P. de Palol. En el centro de lo conservado destaca un amplio círculo que en el centro lleva la figura del Pantocrátor y en torno sectores alusivos a las diversas fases del Génesis. Este círculo está inscrito en un espacio rectangular cuyos ángulos se hallan ocupados por representaciones de los cuatro vientos en forma de genios alados, sentados sobre sendos odres y cada uno de ellos soplando en un par de largas trompetas. En torno a este rectángulo se disponen franjas paralelas marcando ya los límites de la composición, que están divididas en espacios cuadrados y circulares. De estas franjas están casi completas la lateral izquierda y la superior, pero se conserva muy poco de la lateral derecha; a derecha e izquierda van representaciones de los meses del año en los espacios cuadrados y del Sol y la Luna en los circulares, y en la franja superior va la representación del Año en el centro, de dos de los cuatro ríos del Paraíso (Geón y Thisón) en los espacios circulares a los extremos y de las estaciones en los cuadrados. En la parte inferior se advierten muy escasos restos de la composición que continuaría, con lo cual posiblemente se completaba el ciclo de la Creación y de la Resurrección. Para este complejo programa iconográfico se han establecido las relaciones con diversos círculos culturales de gran tradición clásica en el mundo griego y oriental bizantino y norteamericano y en particular con las miniaturas. En cuanto a la técnica este bordado está hecho con labor de cadeneta usando lanas de colores en gruesas hebras, de factura no muy fina, y, aunque no tengamos noticias concretas de su procedencia, nada se opone a que sea labor plenamente hispánica.

Para reafirmar esta opinión debemos señalar la existencia de otra importante pieza bordada, de fecha similar, en la región catalana. Es el llamado pendón o estandarte de San Oth, prelado que fue de la Seo de Urgel entre 1095 y 1122, el cual se conserva en los Museos de Barcelona (fig. 455). Tiene un sector rectangular del que penden tres flámulas o farpas; está orlado por un tema vegetal de tallo serpeante y hojas carnosas; en el centro la mandorla con el Pantocrátor, en los ángulos el Tetramorfos y en las flámulas tres figuras de santas en actitud de plegaria. La tela es de lino y el bordado en sedas de colores varios con predominio de los amarillos y el rojo; al parecer los macizados están hechos a cadeneta y los detalles se perfilan en cordoncillo. Aumenta su interés el hecho de que en lugar destacado, a un lado de la mandorla, ostenta la firma ELISAVA ME FECIT, con lo cual tenemos el primer nombre de artífice bordador en España.

Para darnos idea de la amplitud de aplicaciones del bordado en este siglo XII tenemos alguna otra pieza, como el frontal, algo mutilado en su parte inferior, que se conserva en el Victoria and Albert Museum, de Londres (fig. 454). Se considera realizado en el taller de Seo de Urgel y, aparte las conexiones con el pendón de San Oth, presenta en sus ángulos representaciones de los cuatro ríos del Paraíso, similares a las del bordado de Gerona, además de soluciones iconográficas propias, en particular con respecto a la colocación de los símbolos del Tetramorfos, junto a otras frecuentes en los frontales pintados catalanes.

De nivel inferior son diversas obras de la España occidental, como unas ínfulas de mitra, de manufactura castellana, que se conservan en la catedral de Palencia. Una de ellas es de seda granate, con franjas decorativas a base de círculos en cuyo interior hay animales que destacan sobre el fondo de oro de Chipre; en las otras dos, de seda negra bordada con oro de Chipre también, destaca la figura de San Juan con un libro dentro de una orla, y varios roleos con flores en el interior (figs. 457 y 458). Muy interesantes, aunque su técnica tenga un marcado carácter popular, son dos estolas conservadas en San Isidoro de León, de unos seis centímetros de ancho y casi tres metros de largo. Están hechas a mano, a punto de media, formando un tejido recio y compacto; son de color gris y bordadas luego con oro y seda carmesí a punto lanzado transversal, con sencillos temas: castillos de tres torres y cruces potenciadas (fig. 456). Llevan inscripción aclaratoria de ser obra de la reina Leonor, esposa de Alfonso VIII de Castilla, que las hizo de 1197 a 1198. Cabría señalar algunas otras obras en la catedral de Astorga o en Roda de Isábena, pero ante lo ya descrito quedan en lugar muy secundario.

EL BORDADO GÓTICO

Con los principios del siglo XIII se abre un período de gran trascendencia artística que alcanza hasta finales del siglo XV y englobamos bajo el calificativo de gótico. Es de gran brillantez para el bordado cristiano hispánico que se hace cada vez más variado, se extiende hacia los territorios recobrados en el sur de la península y recoge importantes influjos llegados de los más destacados focos europeos sin perder los contactos con el mundo musulmán, tan estrechamente unido a lo nuestro. Continúa su dependencia de la pintura, esforzándose los bordadores por conseguir con la aguja y los hilos efectos análogos a los conseguidos con el pincel, y cada vez son más frecuentes los nombres de artífices correspondientes a esta época que nos citan los documentos, algunos de ellos enlazados con obras todavía conservadas, de tipo eclesiástico básicamente.

SIGLOS XIII Y XIV. — En el siglo XIII podemos advertir un progresivo apartarse de la tradición románica con la consiguiente apertura hacia el naturalismo que va a caracterizar a lo gótico. Ello se advierte en algunas piezas como unas telas procedentes de Calahorra, muy deterioradas, que presentan medallones circulares enlazados, con bustos de santos, distribuidos en franjas horizontales. En su técnica presentan notables peculiaridades, pues las figuras están hechas a puntada tendida, con los detalles y contornos acentuados a pespunte fino y algunas líneas de separación hechas a realce forrando cordeles, técnica que tendrá luego gran desarrollo y es parecida a la de los bordados de la mitra de San Olegario en la catedral de Barcelona. También procede de Barcelona una cenefa de casulla de este siglo XIII con figuras de santos

con la cual se inicia un amplísimo campo de aplicación para el bordado. En este caso son siete las figuras dispuestas en hornacinas y su identificación es difícil por el mal estado de conservación en que se encuentran.

Más interesante es el frontal bordado que se conserva en la catedral de Gerona en que se disponen escenas de la vida de Cristo, desde la Anunciación hasta la Pentecostés (fig. 459). El esquema compositivo se resuelve a base de espacios cuadrados dispuestos en tres franjas de a siete y fragmentos de un octavo a la derecha, con reducidos elementos de separación. Las escenas, con muchos detalles perdidos, destacan sobre fondos de oro aplicado. De técnica más enlazada con lo popular, pero muy hábil, es la bolsa de corporales de San Isidoro de León, toda bordada con oro y sedas de colores sobre un cañamazo de hilos dobles (fig. 460). Por su haz figura al Crucificado entre la Virgen y San Juan sobre un fondo de lacería mudéjar, y por el envés lleva otra labor de lacería semejante aunque más vistosa, con temas de marcado sabor heráldico, como leones dentro de estrellas de ocho puntas, águilas en octógonos y lises en los rombos intermedios. De superior interés también, por tratarse de una pieza de indumentaria, es el bonete que fue del infante Felipe, hermano de Alfonso X, que estaba en su sepulcro de Villalcázar de Sirga y hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (figura 461); es de tela que se decora con medallones ocupados por castillos y águilas bordados entre temas de lacería morisca.

La serie del monasterio burgalés de las Huelgas, procedente de los sepulcros reales allí existentes, constituye una síntesis magnífica de lo que fue este arte en la corte castellana a lo largo del siglo XIII. En ella debemos destacar el cojín de Alfonso de la Cerda con fuertes tonalidades y exuberancia naturalista en sus temas vegetales o de animales fantásticos, en composición de cuadrícula blanca sesgada.

Capítulo destacable es el que está constituido por algunos pendones o estandartes de carácter civil, habitualmente con temas heráldicos aunque en ocasiones figuren escenas religiosas en sus bordados. Probablemente los había con anterioridad, pero los más antiguos que conocemos corresponden al reinado de Fernando III (1217-1252), como el llamado pendón de San Jorge, del Ayuntamiento de Cáceres, antigua bandera de regular tamaño (2,96 por 1,90 m.) en la que se bordaron los signos heráldicos de Castilla y León (fig. 463), o los escasos restos que subsisten en la catedral de Sevilla del llamado pendón de la Conquista o de San Fernando. Del mismo tipo son el estandarte de San Isidoro, en San Isidoro de León que, sobre fondo moderno de damasco rojo, lleva la figura ecuestre del santo bordada en oro y sedas (fig. 462), y la llamada bandera de las Navas en la catedral de Burgos, con el Crucifijo, la Virgen y San Juan bordados sobre fondo blanco.

Menor cantidad de piezas es la que cabe asignar al siglo XIV, pero es indudable que el arte del bordado fue adquiriendo la pujanza que permitirá el gran esplendor de la centuria siguiente. Menudean ya los nombres de artífices dedicados a este menester, particularmente en la región catalana donde no faltan los judíos bordadores, como Vidal Jacob Mandil activo en Barcelona en 1358, o los de procedencia alemana, como Mateo Sevanien, Andrés Viclant y Gerardo Usiere que, en 1390, bordaron un supertunical para Luis de Requesens. Entre las obras de esta centuria debemos citar la mitra procedente de Santa María del Estany (Museo de Vich), de sarga blanca con medallones tetralobulados en que se sitúa la Anunciación (figura 464) a un lado, y en el otro a la Virgen con el Salvador. La técnica es la de oro superpuesto y sedas matizadas en las vestiduras y carnaciones, con algún detalle rebordado, moda-

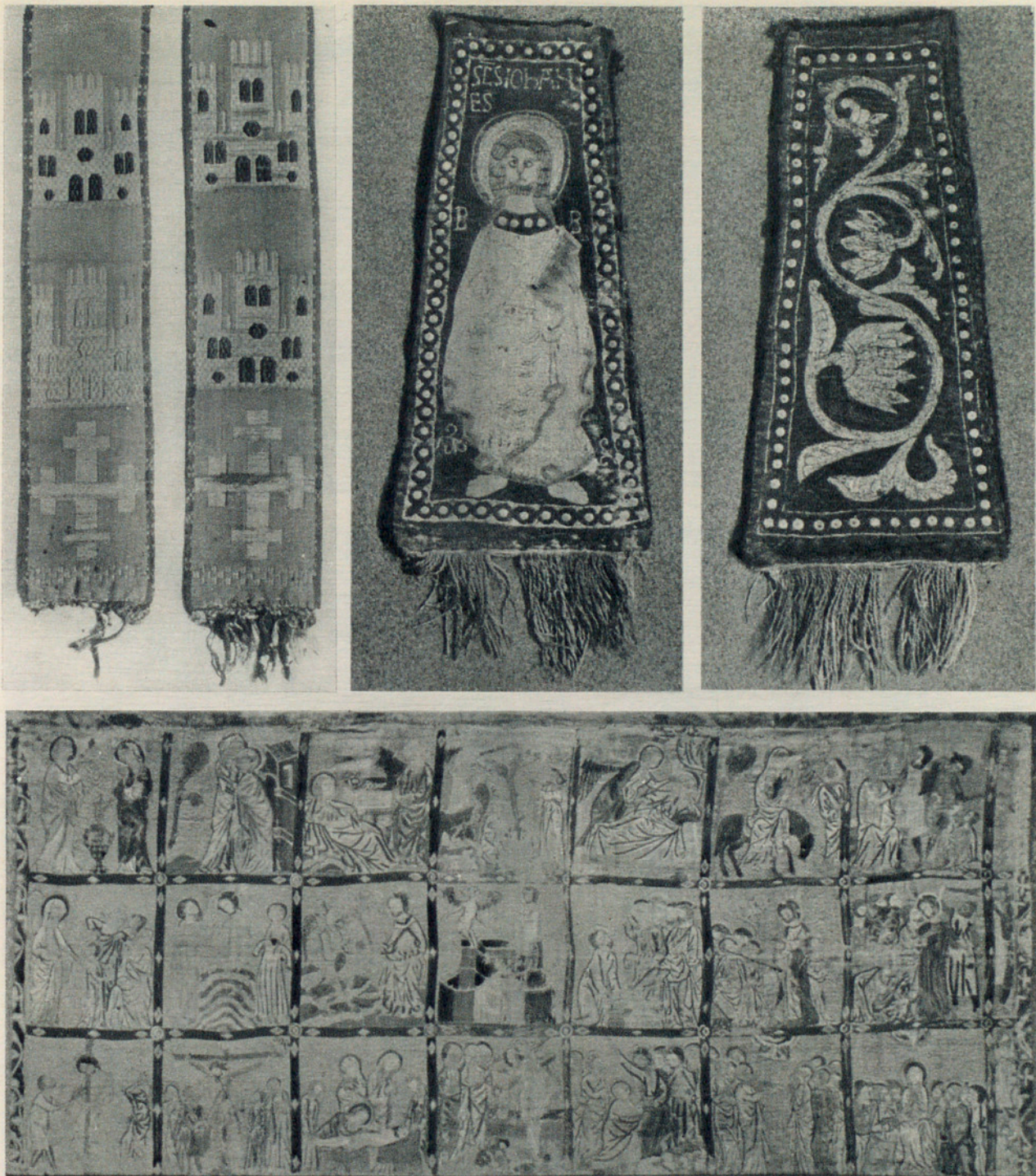


Fig. 456.—LEÓN. SAN ISIDORO: ESTOLAS DE LA REINA LEONOR. Figs. 457 y 458.—PALENCIA. CATEDRAL: ÍNFULAS DE MITRA. Fig. 459.—GERONA. CATEDRAL: FRONTAL BORDADO.



Figs. 460 y 462.—LEÓN. SAN ISIDORO: BOLSA DE CORPORALES Y ESTANDARTE DE SAN ISIDORO. Fig. 461.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: BONETE DEL INFANTE FELIPE.



Fig. 463.—CÁCERES. AYUNTAMIENTO: PENDÓN DE SAN JORGE. Fig. 464.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: MITRA DE SANTA MARÍA DEL ESTANY. Fig. 465.—PAMPLONA. CATEDRAL: DETALLE DEL ALBA DE ARNALDO DE BARBAZÁN.



Fig. 466.—GERONA. SAN FÉLIX: FRONTAL DE LA RESURRECCIÓN. Fig. 467.—GERONA. CATEDRAL: FRONTAL DEL CARDENAL MARGARIT. Fig. 468.—BARCELONA. DIPUTACIÓN: FRONTAL DE SAN JORGE.

lidad que se extenderá en el siglo siguiente. Es también interesante el cuello del alba del obispo Arnaldo de Barbazán (Catedral de Pamplona), con siete medallones tetralobulados que se decoran con bustos de Cristo, la Virgen y diversos santos (fig. 465); en ellos se aplicaron el punto de relleno, el cordoncillo y los matizados.

Las importaciones de bordados producidos en los más destacados focos europeos que se registran en estos dos siglos, habían de dar pronto sus frutos. El frontal conservado en la Seo de Manresa, de hacia 1340 y firmado por el florentino Geri Lapi, no es inferior a las varias piezas conservadas todavía que son muestra de la expansión entre nosotros de la escuela inglesa de bordados, como la capa de Daroca (Museo Arqueológico Nacional); la capa del cardenal Carrillo de Albornoz, de la catedral de Toledo, o la del obispo Ramón de Bellera (Museo de Vich). Por su primorosa ejecución y la elegancia de sus composiciones justifican plenamente el amplio crédito de que gozó esta escuela en este siglo y mantenido todavía en la siguiente centuria.

SIGLO XV. — Las influencias representadas por los anteriores bordados florentinos o ingleses, se amplían y se mezclan en este siglo con las procedentes de Francia y Flandes, particularmente estas últimas, que acabarán por imponerse desde 1420 hasta bien entrado el siglo XVI. Seguiremos advirtiendo un completo predominio de lo eclesiástico, que tiene unas necesidades suntuarias semejantes en todo el occidente europeo y ello facilita la importación o exportación de soluciones técnicas o artísticas, así como de piezas completamente acabadas. Se organizan talleres, muchas veces monacales como el de Guadalupe o en estrecha conexión con las catedrales, que son fecundos centros de formación al mismo tiempo, y se perfecciona la organización gremial en que se agrupan los bordadores laicos del mismo modo que los artesanos de cualquier otra actividad de la época. En cuanto a las técnicas utilizadas no hay diferenciación fundamental entre unos talleres y otros y sólo cabe apreciar diferencias en la habilidad y gusto artístico de los artífices que las aplican.

Las noticias que nos han llegado permiten afirmar que los focos principales del bordado hispánico en esta centuria fueron Barcelona, Toledo y Sevilla, aparte el de Guadalupe que merece capítulo aparte. En Barcelona son numerosos los nombres de bordadores ya desde principios de la centuria, como Arnau Sallent (1420) que fue el bordador del Consejo municipal; Juan Bertrán, en frecuente relación con la Seo de Urgel, citado en 1424 y 1425, que en 1428 contrató un paño de pared y un frontal de altar, con varias imágenes, para el cardenal de Foix; Jaime Cupí que, en 1431, hizo un terno para el obispo de Vich Alfonso de Tous, o Juan Pera que el año 1435 contrató un paño mortuario con figuras y escudos bordados en oro y sedas para el gremio de los curtidores de Barcelona. Más importante parece que fue Antonio Sadurní, con numerosas citas documentales que le sitúan entre 1450 y 1483. Según estas referencias, en 1457 estaba haciendo un frontal con la Resurrección para el altar mayor de la iglesia de Santa María del Pino, en Barcelona; en 1460 contrató una obra que no se detalla para el obispo de Urgel Arnau Roger de Pallars; en 1462 cobró cantidades a cuenta del valor de una capa blanca de brocado para la catedral de Barcelona; en 1464 un paño mortuario para la cofradía de los tejedores de lino barceloneses y, finalmente, en 1483 una capa para la catedral de Tortosa. Todo ello nos demuestra una continuada actividad, pero el interés de Sadurní radica particularmente en el hecho de que se conserva la que sin duda sería una de sus obras más importantes, el frontal que en los años 1450-1451 realizó para la capilla del palacio de la

Generalidad, de Barcelona (fig. 468). Está constituido por la escena única de San Jorge alanceando al dragón y unos sectores laterales puramente decorativos que serán añadidos del siglo XVI, pues en todas sus características corresponden a lo renacentista. La escena principal, con su pormenorizado paisaje, responde en su estilo al influjo flamenco y es posible que el cartón de este bordado fuese realizado por alguno de los grandes pintores barceloneses de la época, en particular Bernardo Martorell. Todo el ornato está trabajado con fuerte relieve, forrado con bordado superpuesto a hilo matizado; los detalles arquitectónicos están marcados con cordoncillo y las carnaciones matizadas.

Ya a los finales del siglo puede registrarse en este sector la actividad de algunos otros bordadores como Berenguer Gurea que, en el año 1496, labró unas piezas para unos paños imperiales de Despujol en la catedral de Vich, y Vicente Ermengol, activo hasta 1525, que el año 1490 bordó la capa del canónigo Fonolleda, de Vich, y en 1509 la del canónigo Sauleda, magnífico ejemplar que todavía se conserva en el Museo de Vich.

✓ Aunque su autor no nos sea conocido debemos citar los varios frontales de esta centuria conservados en este Museo de Vich y los tres que se conservan en Gerona. Uno de ellos, muy en los principios del siglo, está en la colegiata de San Félix y nos muestra la escena de la Resurrección bordada sobre terciopelo rojo (fig. 466). Los otros dos se hallan en la catedral; uno se decora con las escenas del Nacimiento, la Epifanía y la Presentación, cobijadas en arcuaciones, y el otro, más tardío lleva en el centro a la Virgen con el Niño y ángeles adorada por el cardenal Margarit de Pau y a los costados los escudos de este prelado (fig. 467). ✓

Los talleres barceloneses de bordado irradiaron hacia Valencia y Mallorca aunque en estos sectores fuesen frecuentes las importaciones de obras italianas y flamencas. En Valencia trabajaban Bernardo Nunet quien, en 1416, se comprometió a bordar una capa que debía llevar ángeles con los instrumentos de la Pasión, y Jaime Foz en 1424. En la catedral hemos de señalar, entre otros, dos importantes frontales que fueron regalados en 1474; el uno presenta, bordadas en seda y oro, escenas de la Pasión (fig. 469), y el otro las escenas de la Resurrección y la Bajada al Limbo. Otro frontal, en mal estado de conservación, con distintos momentos del martirio de San Jorge, presenta evidentes conexiones estilísticas con las obras del pintor barcelonés Jaime Huguet, posible autor de los cartones para dichas escenas. Por lo que se refiere a Mallorca se cita en los finales de la centuria a Miguel Desí, impregnado de influjos italianos.

En el sector occidental de la península el foco de Toledo inicia su potente actividad hacia 1425, momento en que se reúne en esta ciudad un importante conjunto de bordadores de imaginiería de cuyos talleres salen los ornamentos más suntuosos de la catedral e iglesias de la diócesis. Entre estos bordadores se citan Gil Sánchez, Rui González, Juan Rodríguez, Juan Álvarez, Maestro Alfonso (1427), Sancho García (1459) y algunos más. Este foco tuvo un amplio radio de acción y de él partieron los primeros bordadores laicos que fueron a Guadalupe y los que trabajaron en León y en Burgos.

Muy activo fue también el núcleo sevillano desde principios del siglo. En él son abundantes los artífices conocidos con la particularidad de que, desde 1440, se advierte en este foco una crecida cantidad de bordadoras y en la catedral se registra el cargo de "Maestra de las Vestimentas" desempeñado por Juana González y luego por Isabel Fernández (1496) e Isabel Valdés (1497). Entre los bordadores son copiosas las referencias documentales, pero se reducen a meros nombres sin posibilidad de enlazarlos por el momento con alguna obra conservada.

Singular fortuna ha tenido el taller que desde principios de este siglo XV se organizó en



Lám. VIII.— MONASTERIO DE GUADALUPE: PRESENTACIÓN, DEL FRONTAL BORDADO DE ENRIQUE IV.

el monasterio de Guadalupe, pues es el único que, pese a sus vicisitudes, ha conservado una buena serie de piezas y cuenta con un historial perfectamente conocido. Uno de sus iniciadores parece que fue un lego bordador francés, llamado Fr. Jerónimo, que con seguridad es el autor de la llamada casulla de terciopelo verde, con ancha cenefa central ocupada por medallones tetralobulados con figuras de santos de medio cuerpo. Posterior y ya con influjo flamenco es la llamada casulla del Condestable, con escenas de la Pasión en los recuadros de su cenefa, que es del segundo tercio de la centuria.

A continuación hay que situar el frontal impropriamente llamado de Enrique II, pues en realidad corresponde a la época de Enrique IV, que es una de las más insignes obras del bordado hispánico (fig. 470). En los extremos lleva paneles con los escudos de Castilla y León y en el cuerpo central se disponen las escenas de los Desposorios de la Virgen, el Nacimiento y la Presentación, entre columnas y arcuaciones (lám. VIII). Técnicamente muestra una diversidad de procedimientos que aumenta su interés, pues en realidad se han superpuesto en él tres órdenes de bordados, combinándolos con tal habilidad que incluso se logran efectos de relieve y de perspectiva, y se utilizan todas las técnicas que entonces se conocían. Otro importante frontal de la serie de Guadalupe es el llamado "Rico" por la gran cantidad de perlas y piedras preciosas engarzadas y otras labores que se le añadieron en el siglo XVII, con lo cual perdió su primitivo carácter. De mayor interés es el frontal de la Pasión por las escenas de la Flagelación, Camino del Calvario, Calvario, Piedad y Santo Entierro que lo constituyen (fig. 471). En él el excelente trabajo del bordado se combina con la aplicación de trozos de tela de varias clases y viva policromía, recortados y unidos entresí. Otras piezas menores completan la importancia de este conjunto de Guadalupe, como la llamada casulla de los Reyes Católicos, con los bustos de varios santos en su cenefa; dos capillos de la catedral de Toledo; el sobrefrontal del ya citado frontal de Enrique IV que en sus medallones luce una perfección insuperable en la técnica de la cadeneta, y algunos más.

Muy relacionado con estas obras del taller de Guadalupe está el retablo bordado que el obispo Pedro de Montoya regaló a la catedral de Burgo de Osma y hoy se halla en el Art Institute de Chicago (fig. 472). Tenemos referencias de otro retablo bordado, el de seda y oro que los Reyes Católicos mandaron labrar, antes de la conquista de Granada, para la capilla de los Corporales, de Daroca, pero no se conserva. El de Burgo de Osma es obra de estilo flamenquizado de los años 1454 a 1476, con estructura análoga a la de un retablo pintado. En la predela lleva la Resurrección en el centro y a los lados los santos Pedro, Santiago, Bartolomé, Pablo, Juan y Andrés; en el cuerpo alto la Virgen con el Niño y ángeles en el centro y a los lados el Nacimiento y la Epifanía; en el remate un pequeño Calvario y en el guardapolvo alternan cabezas de ángeles con escudos del obispo Montoya. También aquí se da superposición de bordados independientes en la ejecución y la misma manera de tratar el cabello que en muchas obras guadalupenses y como novedad hay que señalar la utilización de las lentejuelas que más adelante tendrán tan amplias aplicaciones.

En otro sentido es también importante el conjunto de diversa procedencia reunido en la Capilla Real de Granada gracias a las donaciones de los Reyes Católicos. Un frontal está hecho con fragmentos de un ornamento florentino y un terno está resuelto con bordado en fuerte relieve; sobre él se aplican pequeños anillos de plata imbricados en las vestiduras, en los fondos y en los detalles arquitectónicos, mientras que las carnaciones van matizadas. Quedan restos del ornamento llamado de las flechas coloradas y de algunos otros. A destacar entre los

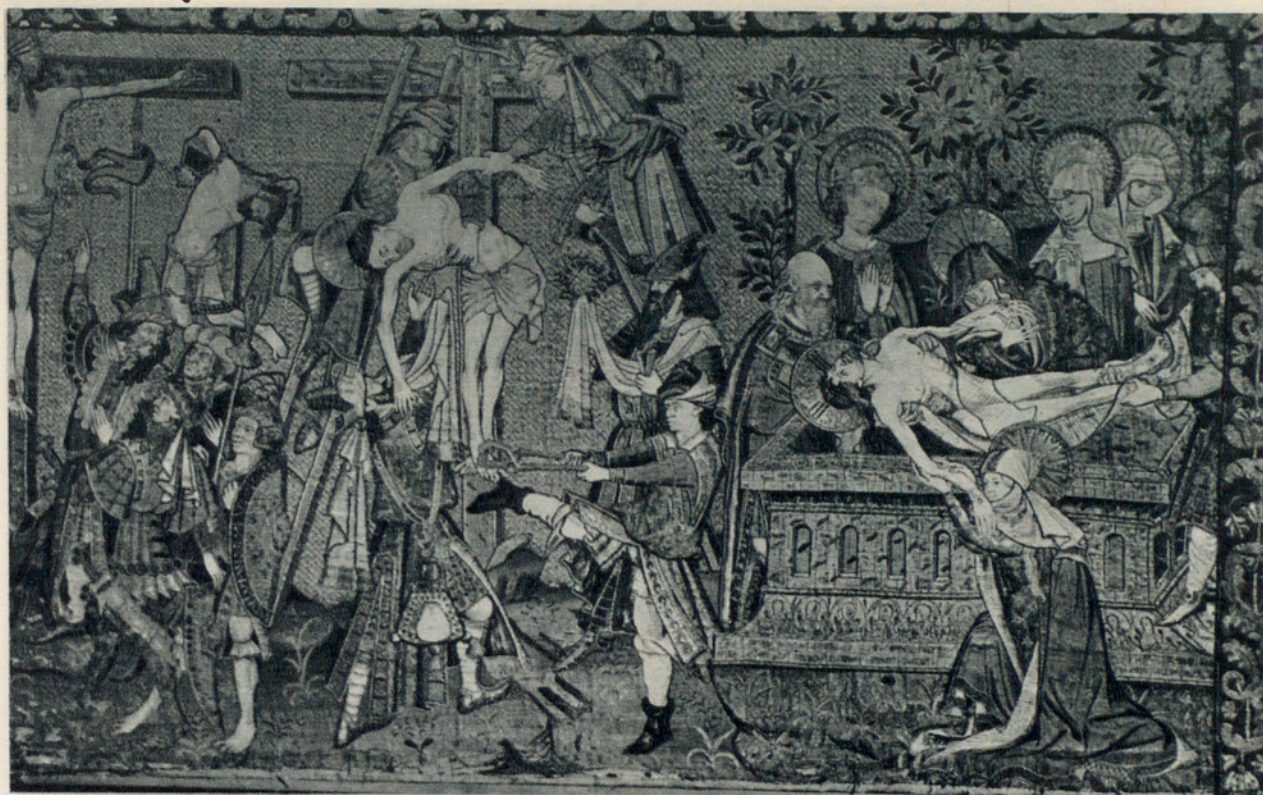


Fig. 469.—VALENCIA. CATEDRAL: DETALLE DEL FRONTAL DE LA PASIÓN. Figs. 470 y 471.—MONASTERIO DE GUADALUPE: FRONTAL DE LA ÉPOCA DE ENRIQUE IV Y FRONTAL DE LA PASIÓN.



Fig. 472.—CHICAGO. ART INSTITUTE: RETABLO BORDADO DEL OBISPO PEDRO DE MONTOYA, PROCEDENTE DE BURGO DE OSMA.

bordados de aplicación el paño de dosel con un Calvario sobre terciopelo carmesí, con el sol, la luna y las estrellas, encerrado en orla de hojas espinosas (fig. 473). Todo está hecho con telas recortadas de distintos colores, aplicadas y perfiladas con cordoncillo de oro y rebordando los detalles en su interior. Parece que es obra de un Hernando de Covarrubias, apellido que luego va a ser frecuente entre los bordadores toledanos.

SIGLO XVI

Esta centuria marca el apogeo del bordado español por la abundancia de recursos y el perfeccionamiento de los medios técnicos que le permiten alcanzar los más depurados efectos artísticos. Tanto la utilización del hilo de oro como la de las sedas matizadas o del bordado de aplicación de tejidos consiguen ahora una culminación, desarrollada en una ingente cantidad de obras que las favorables condiciones políticas y económicas de todo orden hacen posible. Este desarrollo se orienta básicamente hacia la producción de carácter religioso, de manera que no hay monasterio importante sin su bordaduría, ni catedral que no aliente talleres en que los más hábiles artífices desarrollan los primores de la aguja.

En la primera mitad del siglo se acentúa el predominio del bordado eclesiástico, variado y con sorprendente suntuosidad, sobre piezas que continúan los tipos precedentes, casullas, dalmáticas, capas, frontales, vestidos de imágenes, doseles, reposteros y, como novedad, las mangas que complementan la riqueza de las cruces procesionales, y multitud de piezas menores. La imaginería bordada sigue dominando en las cenefas de las casullas y de las capas, en los centros de las cartelas de los faldones y mangas de las dalmáticas. En un principio la imaginería de dichas cenefas va todavía colocada en hornacinas góticas, sobre fondos tapizados de oro sin matizar muchas veces. Hacia 1515 se advierte una fuerte penetración renacentista con hornacinas frecuentemente aveneradas, que poco después se acompañan con grutescos decorativos y con figuras y composiciones dentro ya del nuevo estilo. La técnica preferida es la del oro matizado para la totalidad de la obra. En este período se dan también cenefas dispuestas con las figuras en medallones enlazados con grutescos. Hacia 1540 comienza a desaparecer la imaginería de las cenefas que de modo general se decoran habitualmente con grutescos que destacan sobre los fondos, generalmente de terciopelos oscuros. La técnica de aplicación sigue gozando de favor.

Entre los talleres continúa siendo el de Guadalupe el que puede presentar los ejemplos de mayor perfección y riqueza. En la primera mitad del siglo hay que señalar al bordador Fr. Gonzalo de Burgos que dirigió el taller de bordados en el primer cuarto del siglo; en esta etapa de hacia 1540 las piezas más destacadas y de arte semejante son el llamado terno de la Emperatriz y el frontal del Príncipe, en que sobresalen labores de roleos recortados y aplicados sobre terciopelo negro dibujando jarrones de los que nacen tallos que rematan en delfines afrontados. En la segunda mitad del siglo el mejor bordador de los que hubo en Guadalupe fue Pero López, allí residente desde 1537 hasta 1576 en que murió. Sin ser monje dirigió la bordaduría monacal y en opinión unánime se considera obra suya el llamado "Terno Rico", de hacia 1560. Está constituido por cinco piezas: la casulla, dos dalmáticas y dos collaretas, en que la tela de fondo ha desaparecido por completo bajo la rica decoración, bordada en técnica incomparable, tanto en los temas decorativos como en la imaginería. En la casulla la

cenefa está dividida en hornacinas verticales ocupadas por la Virgen con el Niño, Judit y Santa Lucía, al dorso (fig. 475), y la Magdalena, Santa Inés y Santa Margarita en el delantero, todas de oro matizado con las carnaciones también matizadas; el dibujo y aun la técnica del bordado de las dalmáticas (fig. 474) es algo distinto en varios aspectos, aunque en otros coincide. Este terno es una de las mejores obras del bordado español, categoría que también alcanza la manga de cruz conocida generalmente con el nombre de "trapo viejo", atribuida también a Pero López aunque en su arte y en sus variadas técnicas sea superior al terno precedente. En el cuerpo cilíndrico de la manga se disponen las escenas de la Epifanía, el Nacimiento, la Circuncisión y la Asunción (fig. 476) en marcos arquitectónicos que llevan en las enjutas medallones con los Evangelistas. En el sector cónico superior se disponen cuatro medallones con los profetas Isaías, Ezequiel, Jeremías y un cuarto no identificado, entre profuso ornato.

El antiguo núcleo toledano mantiene su apogeo y de ello son muestra en el primer tercio del siglo el terno rico de Cisneros y el pontifical del cardenal Fonseca. El primero lleva en su casulla hornacinas con escenas de la vida de la Virgen (fig. 477) y en los faldones de las dalmáticas el escudo de Cisneros entre dos ángeles tenantes; la técnica es la del oro atravesado, con las carnes matizadas y los detalles realzados con cordoncillos aplicados. Su historia es perfectamente conocida, pues se comenzó a bordar en 1513-1514 en el taller de Marcos de Covarrubias donde se acabó en 1520. En este mismo taller se realizó a partir de 1526 el pontifical de Fonseca en que destacan los faldones de las dalmáticas con escudo rodeado de ángeles (fig. 478). Otro taller coetáneo es el de los Montemayor en que se hizo la manga de la cruz de la catedral, y en los finales del siglo se cita a Beatriz de Aguilar que trabajó para la iglesia de Santo Tomé.

El foco sevillano conservó asimismo su importancia durante este siglo y presenta además el interés de ser punto de partida de muchas obras e incluso de bordadores, hacia las Indias. Bien conocido por los trabajos de Isabel Turmo especialmente, está realzado por la actividad de importantes maestros conocidos por abundantes citas documentales aunque sean escasas las obras conservadas que puedan serles asignadas. Entre ellos debemos mencionar a Gabriel de Carvajal, que desde 1504 trabajaba para la catedral; Francisco Moreno que en 1527 bordaba en el "ornamento blanco de las flores de lis"; Mateo de León, con múltiples referencias entre 1526 y 1570; Simón de Trujillo, con noticias desde 1563 a 1585; Antonio de Ciprés y Lorenzo Castellanos; Sebastián de Sicilia que era uno de los más prestigiosos; Alonso Ruiz que en 1610 cobró el último plazo por un ornamento que había entregado para el convento de San Francisco, en Guatemala; Miguel de Peñaranda, conocido desde 1575, que dirigió un taller muy importante; Rodrigo Ordóñez que en 1587 bordó, en unión con Pedro Díaz, un velo para mandarlo a las Indias; Pedro de Mesa, calificado por Francisco Pacheco como "el más insigne en la curiosa y rica arte de bordar" que también mandó muchas de sus obras a Méjico o al Perú en el último tercio del siglo; Luis de Góngora que era uno de los más importantes hacia 1600; Diego de Cepeda que en 1612 cobró del duque de Medinasidonia una cantidad por el bordado de unas guarniciones para un vestido de señora; Juan de la Barrera que, estando próximo a partir para las Indias en 1584, traspasó varias obras al citado Diego de Cepeda, y tantos otros entre los que no faltan los nombres de bordadoras que trabajan en la ropería de la catedral al cuidado de los ornamentos. Es también interesante señalar que en este foco se puede concretar lo que también ocurriría en otras partes, es decir, la colaboración de pintores al arte del bordado, proporcionando cartones para los mismos, como lo hicieron aquí Luis de Vargas y Francisco Polanco.

Más escuetas son las noticias que tenemos de otros centros aunque algunos debieron ser muy activos, como el de Granada, donde fueron muy renombrados Blas de Aranda, entre 1540-1570; Pedro de Flandes, en estrecha relación con la catedral; Juan de Salas y otros. Referencias dispersas nos demuestran la actividad de talleres de bordadores por todo el ámbito peninsular, como Francisco de la Vega que en 1543 era bordador desde hacía muchos años de la catedral de Burgo de Osma; Francisco Germán de París que, entre 1506 y 1515, trabajó para la catedral de Sigüenza donde realizó unas ricas cenefas para las capas que regaló el cardenal Carvajal. Para la misma catedral Pedro de Burgos hizo en 1558 las franjas y guarniciones de un dosel brocado para el altar mayor. Alonso de Camiña fue largos años, hasta 1580, bordador de la catedral de Burgos donde hizo el terno llamado del cardenal Mendoza, y en estas tareas le sucedió su yerno Andrés de Ochandiano que lo era aún en 1595. Muchos y muy ricos debían ser los ornamentos que, desde 1527 hasta su muerte en 1548, hizo el bordador Luis Fernández para la capilla de la Universidad de Salamanca donde se conservan un terno blanco y otro negro que posiblemente son obra suya. También en la catedral de Santiago de Compostela existió un bien montado taller donde se fabricaban y reparaban los suntuosos ornamentos catedralicios. Entre los bordadores se citan un francés en 1519 y un florentino en 1537, pero destacan especialmente los españoles, como Pedro Martínez, Luis de Tovar, Fernando y Francisco Álvarez, el muy famoso Gonzalo de Luances y Alonso Rodríguez que durante muchos años, hasta su muerte en 1597, fue el maestro bordador de la catedral, cargo en el que le sucedió Juan de Romay.

También hay noticias, aunque parecen referirse a obras de inferior categoría, que corresponden a obras de bordadores en el País Vasco, Aragón y zona mediterránea. En las cuentas de la parroquia de Lagrán (Álava), por ejemplo, se cita a los vitorianos Juan y Francisco del Valle, y a Cristóbal de Aldazábal (1573), establecido en Logroño, de donde también era vecino Pedro del Bosque que en 1592 bordó el terno blanco conservado en Labraza (Álava). En Aragón se mencionan a Gabriel Álvarez, de Zaragoza, autor de una capa pluvial de terciopelo carmesí con imágenes bordadas, de hacia 1514, en la catedral de Jaca, y a los Vallebreros, a quien Gascón de Gotor atribuye un terno rojo con bordados de imaginería y las armas de los Mendoza en la iglesia zaragozana de la Magdalena. El que fuera muy importante núcleo barcelonés vio muy mermada en este siglo XVI su actividad, aunque no falten citas como la que hace referencia a Gabriel Maduxer que en 1519-1520 realizó los bordados del terno llamado del obispo Tormo, de la catedral de Vich, en colaboración con Benito Guasch que también trabajó para la misma sede en 1511 y 1531. En Mallorca se mencionan Carlos Coll y Jorge Carbonell, y en Valencia la obra capital del bordado de este siglo es el frontal de la Diputación del reino, de hacia 1550, con imaginería en el estilo de Juan de Juanes.

Como colofón al arte del bordado en este siglo XVI hay que consignar la formación, en su último tercio, de un importante taller en la gran fundación escurialense a la que Felipe II aprovisionó con centenares de ornamentos. Ya en 1571 este rey había confiado a Fr. Lorenzo de Montserrat, lego jerónimo natural de Besançon (Francia), la dirección del taller de bordados, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1576. En él trabajaban varios monjes bordadores y algunos laicos a los que se pagan cuentas desde 1571. Entre 1577 y 1579 se encargó de estos talleres Diego Rutiner, también extranjero que estuvo a su frente hasta ese año 1579 en que falleció. Había en estos años unos cuarenta operarios, entre los cuales estarían Juan del Castillo y Juan Pérez, de quienes se afirma que bordaron los mejores ornamentos del monasterio, y algunos monjes como Fr. Francisco de Córdoba, Fr. Juan de Toledo y Fr. Rafael de Barcelona,

por citar algunos. Se sabe también que para los bordados de esta época proporcionaron dibujos muchos de los pintores escurialenses como Miguel Barroso, Diego López de Escuriaz, Peregrino Tibaldi, J. F. de Navarrete y B. Carducho entre otros.

SIGLOS XVII, XVIII Y XIX

SIGLO XVII. — En esta centuria el gusto por lo decorativo y suntuoso se sobrepone a cualquier otro ideal artístico, y aquí podremos apreciarlo perfectamente, puesto que pocas actividades artísticas se prestan mejor que el bordado a la brillantez y variedad del colorido, a la libertad y movimiento de la línea y la composición. Algunos precedentes de esta orientación podrían hallarse ya en los finales del siglo XVI y su completo desarrollo se extenderá, con distintas modalidades, hasta la mayor parte del siglo XVIII. Se mantienen las antiguas técnicas con los nuevos conceptos y se desarrolla la tendencia a enriquecer las telas con perlas y piedras preciosas, aisladas o montadas en joyeles, que se incorporan a los opulentos mantos de algunas imágenes veneradas en los cuales el tejido de fondo está completamente recubierto por las distintas labores bordadas. Hay evidente decadencia de la imaginería que durante estos siglos XVII y XVIII desaparece prácticamente, pues triunfa, como decimos, lo puramente decorativo.

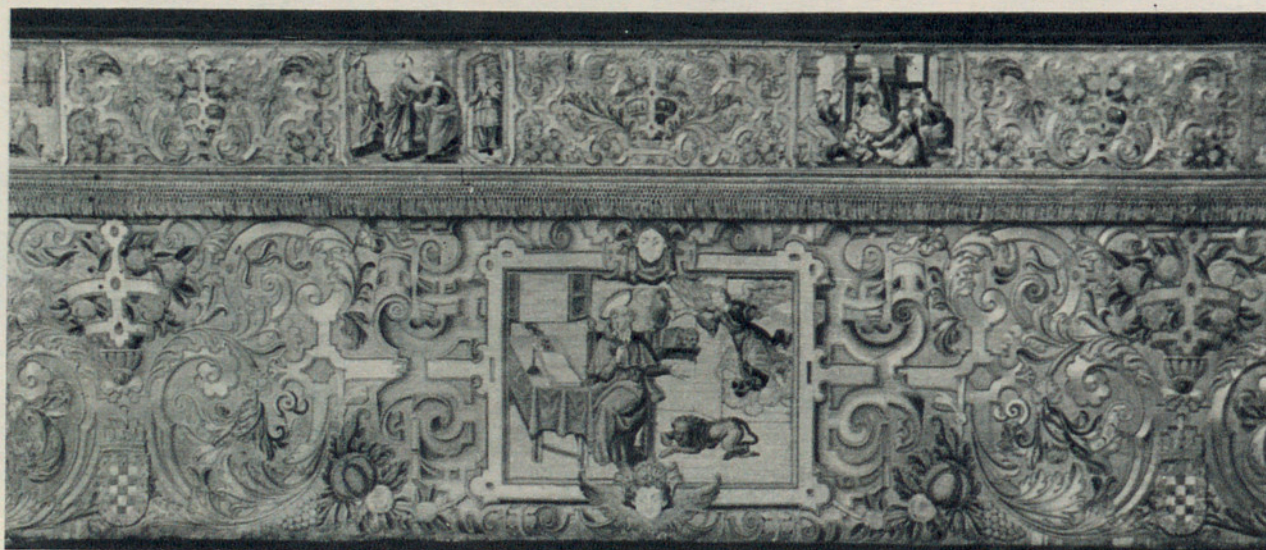
En las casullas se conserva la cenefa central en un principio, pero luego el adorno derivado del grutesco rompe sus límites y se extiende por la totalidad. Cosa parecida ocurre en las dalmáticas en que el medallón central va siendo sustituido por temas florales o jarrones de los que nacen tallos combinados simétricamente. Las piezas más suntuosas son ahora los frontales, que conservan su clásica estructura, pero el cuerpo central deja de estar dividido en paneles, pues acostumbra llevar en el centro un tema (historia, jarrón, florón o escudo) del que surgen ornatos que se extienden por el resto de la superficie.

Muy interesante en este período es el progreso de las técnicas que en algún caso representan una desvirtuación, y aun el falseamiento, del bordado propiamente dicho. Predomina el bordado con hilo metálico, de oro generalmente, y se desarrolla el uso de la lentejuela de oro y de plata, unas veces a su color y otras teñidas con lacas o barnices, hasta que en el siglo XVIII constituye grandes superficies recubriendo los opulentos realces. Por la decadencia de la imaginería cae en desuso la técnica llamada del orotravesado, propiamente labor de tapicería, y se perfeccionan los realces forrando materiales muy diversos. Finalmente el bordado de aplicación sigue su desarrollo y adquiere predominio en el bordado eclesiástico del siglo XVII para decaer en el siguiente.

Los talleres toledanos continúan su fecunda actividad en esta centuria. Entre sus bordadores debemos señalar a la familia de los Corral a la que pertenecían Tomás del Corral, citado en 1611, y Diego que hacia 1616 bordó el incomparable manto de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo con el escudo del cardenal Sandoval y Rojas. Otra familia fue la de los Orense, con Bernardo y Bartolomé como más destacados; Luis Villegas que, en 1610, bordó el dosel de terciopelo negro y carmesí para el túmulo funerario del cardenal Niño de Guevara en la iglesia de San Pablo, y Juan Díaz de Espinosa, activo a fines del siglo, entre otros. Se citan ya algunos bordadores activos en Madrid, como Luis Navarro, autor de un palio para el Ayuntamiento, bordado en oro sobre raso blanco, que deben derivar del foco toledano, lo mismo que los artífices que se sitúan en Alcalá de Henares y Sigüenza en estas fechas.



Fig. 473.—GRANADA. CAPILLA REAL: PAÑO DE DOSEL. Figs. 474, 475 y 476.—MONASTERIO DE GUADALUPE: DALMÁTICA Y CASULLA DEL «TERNO RICO»; DETALLE DE LA MANGA DE CRUZ LLAMADA «TRAJO VIEJO».



Figs. 477 y 478.—TOLEDO. CATEDRAL: CASULLA DEL TERNO RICO DE CISNEROS; DALMÁTICA DEL PONTIFICAL DE FONSECA. Fig. 479.—MONASTERIO DE GUADALUPE: SECTOR CENTRAL DEL FRONTAL DE SAN JERÓNIMO.

El taller de Guadalupe es el que puede presentar las obras más importantes, como de costumbre. Entre ellas destaca el frontal llamado de San Jerónimo, de hacia 1628-1630, que en su mayor parte es obra del lego bordador Fr. Francisco de Sigüenza († 1663). Tiene en su parte superior una cenefa ancha en que alternan los sectores historiados, de la vida de la Virgen, con los decorativos, y en el sector principal una cartela en el centro con la figura de San Jerónimo y exuberante decoración en los costados (fig. 479). En los recuadros historiados la técnica es la del oro atravesado, bastante fina y cuidadosa, y en los paneles decorativos se usa particularmente el que en esta época se llama punto retirado. En la segunda mitad de este siglo se citan Fr. Pedro de Segovia, que realizó los adornos del frontal rico de la Virgen, y Fr. Jerónimo de la Fuente que pintaba él mismo los cartones que luego bordaba, al que se atribuyen una capa rica de 1668-1674; una casulla del terno negro; el maravilloso terno blanco, llamado el Rico (1668-1672) junto con su capa, y el dosel de San Jerónimo aparte otras obras menores.

Sevilla es el foco de esta época mejor estudiado, con amplia proyección hacia Canarias y el Nuevo Mundo y con abundantes noticias sobre sus artífices, entre los cuales destaca Marcos de Arve, citado entre 1612-1625, por su copiosa producción y el crecido número de aprendices formado en su taller; Diego López de Valenzuela, con noticias entre 1604 y 1621; Domingo González que con su esposa Marina Muñoz se obligaron (1618) a bordar unas dalmáticas y una frontalera para la Capilla Real de la catedral sevillana; Sebastián de Acosta que en 1628 estaba al frente del taller de bordadores de la catedral; Sebastián de Montesinos que en varias ocasiones se asoció con Marcos Maestre, que fue el más destacado de los bordadores sevillanos de este siglo, cabeza de un taller de copiosa y muy variada producción, como el magnífico terno con imaginería bordada de la catedral de Méjico (hacia 1623) y el que concluyó hacia 1630 para San Miguel, de Jerez de la Frontera, donde se conserva; Juan Gómez de Valdivieso con noticias entre 1615 y 1665, y bastantes más. Otras noticias nos dan alguna referencia a bordadores de Santiago de Compostela como Fernando Álvarez Revellón, entre 1604 y 1609, y la bordadora Catalina de Palomares que en 1604 contrató el bordado de varias piezas.

SIGLO XVIII. — Con el advenimiento de los Borbones el arte del bordado, como los restantes en general, cobró nuevos bríos y se orientó hacia nuevos estilos propios de la evolución del barroco: el rococó de influencia francesa y el gusto por lo chinesco, uno y otro derivados de la decoración arquitectónica de la época. Desaparece ahora prácticamente el bordado de aplicación y en cambio adquiere un fuerte predominio la técnica de los realces.

Toledo continúa siendo el centro más importante con amplia expansión de sus productos en que se desarrollan interesantes modalidades orientadas hacia la industrialización. En la catedral de Badajoz se cita un terno, bordado de sedas y oro, con una inscripción que acredita lo hizo Ildelfonso Bernestolfo, alemán residente en Toledo, el año 1769. El mismo artífice firmó un tejido de seda, con inscripción en verde que indica además la fecha de 1803, que se hallaba en la colección Castillo Olivares. Hemos de señalar además en esta zona toledana el estandarte de Villacañas, de damasco con bordados, que está fechado en 1769.

Como ejemplo de lo realizado en el foco cortesano hemos de citar el magnífico pontifical que, por encargo del rey Fernando VI, ejecutó por espacio de trece años Antonio Gómez de los Ríos, vecino de Madrid y bordador de cámara. Constaba de tres ternos con sus correspondientes casullas, dalmáticas, capas, palio, frontal, paño de hombros, manípulos, estolas, etc.,

y de su extraordinaria riqueza y suntuosidad es muestra la dalmática conservada en el Palacio Real, de Madrid, hecha de seda blanca y bordada con un derroche de oro, aljófara y sedas de colores (fig. 480). Todo el fondo está recubierto con emblemas heráldicos alusivos a Fernando VI y su esposa: castillos, leones, lises y quinas, bordados en oro sobre la seda con perfiles y detalles de seda ocre. En el delantero y la espalda, dentro de una composición de arquitectura barroca hecha en oro, van dos escenas de asuntos bíblicos enmarcados por una amplia orla rococó. En el reverso va la espigadora Ruth y en el frente el profeta Elías con el ángel que le conforta, de superior calidad. Las técnicas del realce, del canutillo y del matizado están empleadas con habilidad y extraordinaria riqueza. Un palio, bordado también para este monarca, se conserva en el Palacio Real de Madrid (fig. 481). Es blanco, bordado en oro y sedas de colores, que lleva en el centro un gran medallón con la Coronación de la Virgen y en los laterales otros medallones con ángeles y además figuras bíblicas sobre una ba-laustrada. Se ha apuntado la posibilidad de que siga alguna composición de Corrado Giaquinto.

Coetáneo es el terno de las Salesas Reales que se hizo aprovechando uno de los mantos cortesanos de la reina Bárbara de Braganza y se decora con dibujos chinescos en oro sobre terciopelo rojo, y algo más tardíos son otros dos ternos, de seda blanca y barrocos bordados policromos similares, de la catedral de San Isidro y del Ayuntamiento de Madrid. En éste trabajaron en 1781 Manuel de Robledo, bordador de cámara, y Simón de Urizar.

Por último, un ejemplo de las varias soluciones que puede adoptar el bordado lo tenemos en los treinta y tres paisajes bordados en sedas de colores y guarniciones de hilo de oro, que están superpuestos a las paredes tapizadas de raso blanco de la Sala del Costurero en la Casita del Príncipe, del Escorial; fueron realizados por el bordador Juan López de Robledo en 1797.

En el resto de los focos peninsulares se sigue la tradición de manera muy diversa. El taller de Guadalupe muestra todavía algunos brillantes destellos de su pasada importancia, con algunos bordadores de interés como Mateo Giménez, que en 1723 hizo y renovó un terno negro que se conserva en la parroquial de Navalmillar de Pela (Badajoz); Fr. Cayetano del Buensuceso († 1752), Fr. Jerónimo de la Fuente y en particular Fr. Cosme de Barcelona (1738-1802), el último de los grandes bordadores de este monasterio, al que se asignan varias obras, como un terno con bordado chinesco de flores (1770), un manto de la Virgen (1776), bellísimos paños de púlpito y en especial la capa que bordó en 1776 con el fondo de hilos de plata formando aguas, amplio tema decorativo centrado en un opulento frutero y a los lados variado ornamento; en el capillo el capelo cardenalicio de San Jerónimo entre carnosas flores (fig. 482). En otro taller monástico, el de San Pedro de Cardeña (Burgos), trabajaba Esteban de los Santos († 1712) autor de un terno y de un precioso frontal de Santo Domingo de Silos en el que intervino también un bordador de Madrid.

Son también referencias dispersas las que pueden darnos una corta idea del arte del bordado español en diversas zonas, como el frontal bordado con sedas de colores formando ramajes, flores y pájaros de la catedral de Sigüenza; la casulla llamada de Barcelona en la catedral de Ávila, bordada sobre damasco blanco en estilo chinesco; el suntuoso sitial eucarístico de la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), hecho en 1760; la capa de la catedral de Huesca bordada en 1788 por el zaragozano Francisco Lizuain; el terno de lama blanca que llaman de Rubín de Celis en la catedral de Murcia, o el frontal y terno de lama amarilla bordados con plata que el arzobispo Company regaló a la colegiata de Gandía a

finés del siglo XVIII, todo ello con otras muchas más que podrían enumerarse, a tener muy en cuenta para un posible estudio a fondo de lo bordado en esta centuria.

SIGLO XIX.—Como en cualquiera de los restantes capítulos de este volumen de ARS HISPANIAE, al llegar a este siglo podemos advertir una radical caída en el número y en la calidad de los bordados. Hasta los principios de la centuria se conservó la lozanía de este arte, tanto por lo acertado de los temas decorativos como por la inquietud de buscar nuevos procedimientos. Los bordadores venían sufriendo una dura competencia por parte de los tejedores que, como los Molero toledanos, venían labrando desde el siglo XVIII unas telas muy ricas y vistosas que hacían innecesario el bordado de las prendas. Más adelante los bordados a máquina, por su economía, hicieron que las labores manuales fuesen menos solicitadas. Otros motivos de decadencia fueron el empobrecimiento de la Iglesia a causa de las campañas napoleónicas, las convulsiones políticas, la independencia de los territorios de Ultramar con el cierre de la exportación de ornamentos a aquellos países y la exclaustación de 1835 que disminuyó notablemente el mercado habitual de los bordadores al tiempo que los ornamentos de muchos conventos pasaron a enriquecer los de otros templos que así quedaron sobradamente abastecidos.

Al principio se impuso la decoración de estilo Imperio cuyos temas se mezclaron con los propios del barroco final y tienen entonces gran aceptación las liras, canastillas y toda clase de temas alegóricos. Hay mucha variedad en la estructura de los bordados, tanto en las casullas como en las mangas de cruces parroquiales, y en cuanto a las técnicas vuelven a bordarse labores de grueso relleno mientras que las lentejuelas y los canutillos mantuvieron su apogeo y a veces se emplearon con exclusividad.

Los talleres de Guadalupe todavía dieron alguna señal de vida, como puede ser un terno que es obra posible del bordador José Rivas, y en Galicia los de Compostela estaban en fuerte decadencia, aunque todavía cabe mencionar a Antonio Bonet que en 1802 contrató la hechura y bordado de un terno entero para la catedral de Lugo. Es interesante el pontifical llamado del cardenal Cebrián en la colegiata de Játiva, de lama de plata bordada en oro con temas de estilo Imperio (fig. 483). No faltan como es lógico otras aplicaciones del bordado, particularmente a la decoración y a la indumentaria, pero están ya muy lejos de los primores técnicos y artísticos que hemos podido presentar entre las realizaciones de las centurias precedentes.

ENCAJES

Si seguimos la pauta marcada por P. M. de Artiñano en sus estudios sobre los encajes españoles, debemos señalar que en su historia pueden establecerse varios períodos. Uno de ellos, simplemente de iniciación, corresponde a toda la época gótica, es decir a los siglos XIII, XIV y XV. A continuación se suceden dos etapas fundamentales, perfectamente caracterizadas. Una de ellas abarca los siglos XVI y XVII y la otra los siglos XVIII y XIX, es decir, que podemos identificarlas con la época de los Austrias y con la de los Borbones, respectivamente. Hay que señalar desde un principio que es difícil establecer su historia, pues los datos sobre la fabricación de encajes son muy raros y difíciles de obtener, pues básicamente fue obra femenina y doméstica sin estar sujeta a asociaciones gremiales como lo estuvieron tantas otras actividades artísticas. Si no faltan noticias sobre los encajes y sobre su elevado precio, si se conocen bastante bien los principales focos de fabricación, no se sabe casi nada de las encajeras ni de cómo se organizaba su trabajo. Debemos insistir en que el estudio de los encajes es tarea infinitamente compleja y de conclusiones relativas. En principio se diferencian por las varias partes de que están formados, como son el pie, los picos o corona, el fondo o campo, que puede ser de mallas pequeñas, iguales o desiguales, las barretas o uniones de los motivos decorativos, los puntos diferentes de que están formados, los hilos de reborde, etc. No faltan los indicios orientadores, pero su aspecto general e incluso el dibujo, no pueden tomarse como criterios seguros, ni mucho menos el nombre que se les da, que no siempre es el de su real procedencia, por las frecuentes imitaciones que de los encajes más en boga se hacían en todas partes.

En España se llamaron generalmente pasamanos a los encajes de oro, plata y seda, y puntos de randa a los de hilo blanco, que algunas veces se mezcla con hilos de color o de metal. El término genérico de pasamanos abarcaba los galones, trencillas, cordones, etc., que se diferenciaban poco de las pasamanerías y se hacían con hilos pasados y entrecruzados unos con otros. Poco a poco este trabajo se fue perfeccionando y embelleciendo con dibujos variados y el empleo de hilos cada vez más finos hasta llegar al verdadero encaje. Randa fue el primer nombre que se dio a los encajes, aunque fueron también llamados así los adornos que bordeaban un tejido. Se empezó a usar la palabra encaje cuando las labores estaban encajadas entre telas o labores de distinta clase, es decir, cuando la labor se hizo separadamente de la tela y hubo que encajarla después de hecha. Con este nombre aparece desde fines del siglo XVI en inventarios y en toda clase de documentos.

En el siglo XIII no hay menciones de encajes, pero sí se citan los galones, orlas, cintas, cordones, etc., que podemos considerar como sus precedentes. Sin embargo es posible que un ejemplo de pasamanos que hay en la casulla de San Bernardo Calvó (siglo XIII) en el Museo



Fig. 480.—MADRID. PALACIO REAL: PORMENOR DE LA DALMÁTICA DEL PONTIFICAL DE FERNANDO VI. Fig. 481.—MADRID. PALACIO REAL: PALIO DE FERNANDO VI. Fig. 482.—MONASTERIO DE GUADALUPE: CAPA DE FRAY COSME. Fig. 483.—JÁTIVA. COLEGIATA: CAPA DEL CARDENAL CEBRIÁN.

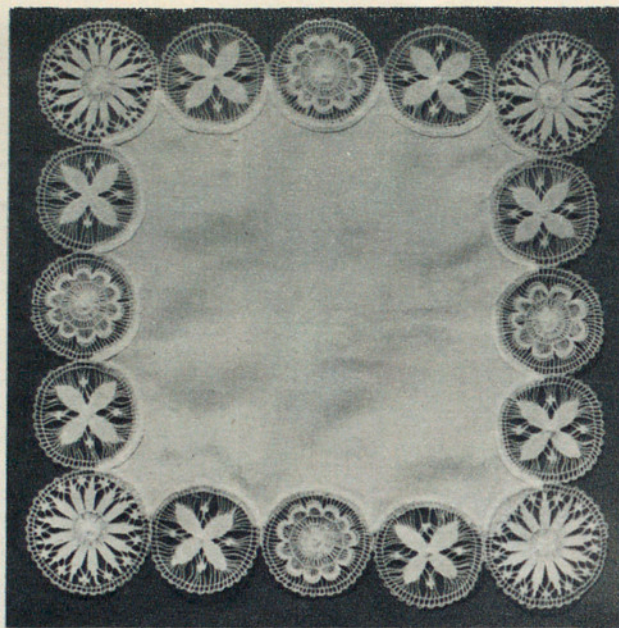


Fig. 484.—BARCELONA. MONASTERIO DE PEDRALBES: ENCAJE. Fig. 485.—BARCELONA. MUSEO DEL ENCAJE: ENCAJE DE TENERIFE. Fig. 486.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: FRONTAL DE ENCAJE DE MALLA.

de Vich, pueda ser considerado como uno de los principales ejemplos de encaje existentes en España. Quizá del siglo XIV y de gran interés es el ejemplar de encaje, montado en unos corrales, que se conserva en el monasterio barcelonés de Pedralbes y plantea no pocos problemas (fig. 484).

En sus orígenes el encaje llamado "a punto cortado" se hacía recortando la tela según dibujos casi exclusivamente geométricos, previamente trazados sobre el lienzo; se festoneaba el perímetro antes de recortarla y luego se cruzaban los espacios que habían quedado huecos con hilos anudados, con lo que estos dibujos ejecutados a aguja sustituían a la tela del fondo. Otra modalidad era el encaje de "reticella" o de "hilos sacados" que se hacía sacando los hilos de urdimbre o de trama de la tela en el espacio que en el tipo anterior quedaba recortado, y el encaje se rellenaba a punto de cordón. Los espacios de lienzo no recortados o reservados llegaron a desaparecer por completo y sólo quedó el trabajo hecho con la aguja, con lo cual quedó constituido el que se llama encaje a la aguja. Unos y otros, pero quizá más los deshilados que los de punto cortado, fueron la base de las famosas mallas españolas, labradas en todas las regiones y con muchas variantes desde el siglo XVI.

El uso de los encajes se fue extendiendo en España a lo largo del siglo XV y principios del XVI, y de ello nos dan abundantes noticias las peticiones y ordenamientos de las Cortes, los inventarios y otros documentos de esa época, indudable antecedente del gran desarrollo alcanzado en la época de los Austrias.

Los encajes propiamente dichos corresponden a dos tipos fundamentales: los hechos con aguja y los trabajados con bolillos, mucho más abundantes. Es característico de los hechos a bolillos el carecer de fondos o mallas o el que éstas sean cuadradas, así como el estar formando casi siempre composiciones geométricas que se completan en una punta y se repiten indefinidamente sin variantes. Hay que señalar además que las estrechas relaciones de España con Italia, en especial durante los dos primeros tercios del siglo XVI, hacen que en ambos países se utilicen técnicas muy parecidas, tanto que, por ejemplo, apenas es posible diferenciar la variante de punto de Venecia llamada punto de rosa, de lo que en Francia fue llamado punto de España por el gran desarrollo que tuvo entre nosotros.

LOS ENCAJES EN LA ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS. — Las randas que aparecen en pinturas españolas de fines del siglo XV y los encajes que figuran en las del siglo XVI dan idea de cómo van evolucionando nuestros encajes: muy lentamente durante la primera mitad de la centuria y con mayor rapidez después. Las randas usadas hacia 1550 continúan con sus composiciones geométricas elementales, formando puntas triangulares empotradas en una sencilla cenefa corrida de escasa altura. En el reinado de Felipe II las puntas aumentan de tamaño y las composiciones se complican, aunque sin apartarse del esquema triangular, curvilíneo o rectilíneo. Al terminarse el siglo los encajes habían adquirido una importancia indiscutible, los temas se hacen más complicados y las dimensiones aumentan.

La gran moda que alcanzó el encaje fue debida en gran parte al uso de llevarlos en el cuello y puños de la camisa, como vemos ya en la época final de Felipe II, moda muy generalizada a pesar de ser muy incómoda y costosa. En esas pinturas y en las de los decenios siguientes, aparecen gorgueras y encañonados en los que se aprecia muy claramente el dibujo y hasta la factura de los encajes que los adornan en puños y cuellos especialmente, y también en pañuelos y delantales. Pero, además de estar destinados al ornato de la indumentaria, los encajes espa-

ñoles de este siglo XVI se aplicaron también a los frontales de altar (fig. 486), a los ornamentos para el culto religioso y para la decoración de muebles, lo cual dio como resultado el constante empleo de materiales metálicos, hilos de oro o plata, así como el uso de distintos colores en un mismo ejemplar. Uno y otro aspecto son características genuinamente españolas, pues apenas fueron empleados en otros países.

Los encajes españoles de la primera mitad del siglo XVII están más trabajados con los bolillos que con la aguja, y con frecuente empleo del oro, la plata o los hilos de colores. En la segunda mitad del siglo se modifican las proporciones y los dibujos al tiempo que los encajes adquieren una aplicación mucho más general. Las puntas dejan de ser un motivo fundamental y aunque se continúan haciendo como terminación de las grandes superficies en que se han convertido aquellas cenefas que unían las puntas a la tela, son ahora nada más que superficies rectangulares redondeadas en su extremo y en las que con frecuencia se repiten los temas de círculos inscritos o inscribibles en un cuadrado, que es el motivo más corriente en este tiempo. Pese a la aparente sencillez del tema, su característica es la complicación; cada anillo del círculo es un asunto, greca o motivo diferente, todos ellos muy macizados y con amplia intervención de los ajedrezados, rectos o curvilíneos.

Su fabricación se amplía a numerosas regiones, pero destacan en particular las manufacturas de Salamanca y Cataluña. En muchos encajes de Salamanca, en esta época, el centro del círculo es una especie de sol, por lo que en Castilla suelen ser llamados "soles salmantinos", mientras que en Cataluña se realizaba por entonces una labor parecida, pero con trabajo más variado e hilo más fino, que ha sido llamada "punto de Cataluña". También son interesantes los que se llaman "frisados de la escuela de Valladolid", sin duda porque en los siglos XVI y XVII se hicieron abundantemente en dicha ciudad. Con esto termina el siglo XVII aunque este motivo de ornamentación, con técnicas distintas, ha persistido hasta el presente. También puede decirse que con el final de esta centuria concluyen las producciones específicamente nacionales, pues en la gran etapa siguiente van a prevalecer los tipos de encajes en que se adaptan soluciones extranjeras, particularmente francesas o flamencas.

LOS ENCAJES EN LA ÉPOCA DE LOS BORBONES. — La historia de los encajes españoles durante los siglos XVIII y XIX se integra por la confluencia de dos fuentes: el recuerdo de su propia tradición nacional y el creciente influjo de las creaciones de la industria francesa que, a su vez, está ligada por una parte a lo italiano y por otra a las modas y técnicas españolas que se desarrollaron durante todo el siglo XVI.

Al iniciarse el siglo XVIII, aparte los motivos yuxtapuestos de soles de Salamanca, de Cataluña y similares, se dan en los encajes españoles temas florales que se revuelven contra sí mismos en gruesos contornos y unidos entre sí con bridas, con múltiples derivaciones para rellenar los espacios disponibles, que apenas recuerdan los motivos vegetales en que se inspiran. Al mismo tiempo Francia evolucionaba y sus labores se hacen cada día más naturalistas, con hojas y flores copiadas del natural. Esta orientación está más acusada en las labores de Alençon que van a repercutir en los encajes españoles de la época de Felipe V, aunque éstos carecen de la flexibilidad y gracia de los franceses, pues su dibujo es grande, sencillo y de inventiva más pobre. Estas diferencias de composición y dibujo entre lo francés y lo español, aparte de lo que pueda ser debido al carácter nacional, pueden estar originadas en la materia empleada, el hilo, que cada vez es más fino en Francia, mientras que en España siguen utili-

zándose los hilos metálicos, toscos y gruesos. Varias causas determinan, pues, que las modas francesas, al tomar carta de naturaleza en España se modifiquen enormemente.

En esta época nuestros encajes reflejan la lucha entre los geometrismos precedentes y los nuevos temas franceses a base de guirnaldas y decoraciones florales. El encaje de aguja se trabajaba cada vez menos, mientras que fue en aumento la producción del encaje de bolillos y además, los hilos utilizados, siempre de seda, se combinan de manera que son brillantes para la decoración, que se maciza, y sin brillo para la malla, con lo cual las blondas españolas ganan variedad en el aspecto de sus variadísimos dibujos.

La renovación estilística se desarrolla antes en la zona litoral mediterránea y concretamente en la provincia de Barcelona, donde cristalizan los tipos y las formas francesas que desde mediados del siglo XVIII habían de tomar carta de naturaleza entre nosotros y determinaron, entre otras cosas, los modelos y dibujos de los conocidos encajes de blonda catalana. Muchos de estos encajes se hicieron para guarniciones de mantillas de casco cuyo cuerpo central solía ser de seda o terciopelo, más estrechas en las puntas que en el centro, pero a fines del siglo XVIII estas mantillas se hicieron enteramente de encaje en no pocos casos. Su labor es, en realidad, una adaptación española de los tipos de Chantilly, pero con características peculiares como fue la citada utilización de hilos brillantes para las superficies silueteadas y macizas, y de hilo mate para las mallas transparentes del fondo.

En los finales del siglo XVIII la industria del encaje tomó en Cataluña una importancia extraordinaria, en parte por el impulso que le dieron encajeras emigradas de Francia a causa de la Revolución. Por otra parte no debemos dejar de señalar que fue también en esta región donde se iniciaron los intentos de industrializar los encajes, pues ya en 1790 el "veler" o tejedor de velos de seda barcelonés, Jaime Travessa comenzó a desarrollar la fabricación de gasas a máquina imitando las blondas.

Los primeros encajes de blondas fueron blancas al parecer, con entonación marfileña. Más adelante empezó a trabajarse en seda negra, como podemos advertir en no pocos retratos de la segunda mitad de ese siglo XVIII, y durante el siglo XIX se hicieron indistintamente en blanco o en negro.

Mientras que en Cataluña, inspirándose en los modelos de Chantilly, se hacían excelentes blondas, en otras regiones peninsulares se hacían encajes más genuinamente populares, cual sucedía en la Mancha, con el centro más importante en Almagro (Ciudad Real), en la costa gallega de Finisterre y Corcubión, con el centro más destacado en Camariñas (La Coruña), y en Tenerife. No hay noticias concretas acerca de cuándo se inició en esta zona gallega la industria de los encajes, pues fue siempre trabajo casero y familiar, sin escuelas ni aprendizaje organizado, pero es posible que se remonte al siglo XVI. Los tipos son variados y en algunos parece advertirse una evolución de los soles de Salamanca. También son herencia o evolución de estos soles de Salamanca y de trabajos realizados por tierras de Astorga y Extremadura, los encajes de Tenerife realizados sin interrupción, por lo menos desde el siglo XVIII, cuyos elementos decorativos fundamentales son estrellas o soles encerrados en grecas o cuadrados (figura 485).

En lo que respecta a Almagro debió ser ésta actividad corriente desde el siglo XVI, pero no hay documentación que lo acredite hasta el año 1796 en que elementos procedentes de Cataluña, fuertemente influidos por lo francés, como hemos visto, se fundieron con los temas tradicionales españoles conservados en el país y desde ese momento arranca la verdadera in-

dustria de los encajes de Almagro. Las manufacturas abarcaban prácticamente todos los tipos trabajados entonces en España, pero lo más característico de sus labores son los encajes sin malla de fondo en cuya ornamentación predominan los temas geométricos, curvilíneos o rectilíneos, sobre los florales, que son estilizados y sencillos. También se realizaban blondas de gran perfección y buen gusto, pero en ellas se refleja un acusado influjo de lo catalán.

A lo largo del siglo XIX continúa esta actividad artesana en los centros señalados y en algunos otros de menor relieve, sin novedades a destacar, limitándose a desarrollar los caracteres fundamentales que se han indicado y afectada por una creciente competencia de los productos industrializados realizados con medios mecánicos cada vez más perfeccionados. Pese a todo se han señalado interesantes relaciones con los encajes de Valenciennes, de Malinas o de Chantilly sin pérdida de sus caracteres propios, en las producciones encajeras realizadas en Barcelona y su zona inmediata. Ya en nuestra centuria las circunstancias peculiares en que se desarrolla esta actividad artística habían de producir su casi completa pérdida, pues cabe decir perfectamente que hoy está reducida a un simple y elemental recuerdo de un brillante pasado. A pesar de las ingentes pérdidas sufridas, no faltan ejemplos de cuanto hemos indicado, recogidos en museos y colecciones. A título indicativo señalaremos entre las más destacadas las series del Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid, y de los Museos de Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- ABIZANDA BROTO, M.: Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Zaragoza, 1915-1932.
- ÁLVAREZ TERÁN, C. y GONZÁLEZ TEJERINA, M.: Papeletas sobre artistas y menestrales castellanos. "Bol. S. E. A. A. Universidad de Valladolid", 1934-1935, págs. 417-424.
- ANDRÉS, Gregorio de: Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca. Anejo al "A. E. E.", núms. 177 (1972), 181 (1973), 183 (1973) y 185 (1974).
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M. A.: El Renacimiento en Guipúzcoa. Tres vols. San Sebastián, 1968-1969.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: Términos del gótico castellano. "A. E. A.", XXI (1948), págs. 259-275.
- CAVESTANY ANDUAGA, J.: Industrias artísticas madrileñas, en "Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo ilustrado". Madrid, 1926.
- COUSELO BOUZAS, J.: Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX. Santiago de Compostela, 1932.
- EXPOSICIÓN de Orfebrería y Ropas de culto. Madrid, 1941.
- FLECHIAKOSKA, Jean Louis: Artistas y artesanos leoneses de antaño. "Archivos Leoneses", XII, 23 (1958), págs. 52-62.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.: Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII, inclusive. Sevilla, 1899-1900.
- GOICOECHEA, Cesáreo: Artistas y artífices riojanos. "Berceo", XV, 57 (1960), págs. 405-455.
- GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M. del S. y ARRIBAS ARRANZ, F.: Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII. "Bol. S. E. A. A. Universidad de Valladolid", XXVII (1961), págs. 131-296.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: Las artes industriales españolas en la época románica. "Goya", 43-45 (1961), págs. 98-112.
- LÓPEZ TOLEDO, J. M.: Artistas y artesanos en Logroño (s. XVI). "Berceo", XVII, 62 (1962), págs. 37-51.
- MADURELL, J. M.: El arte en la comarca alta de Urgel. "Anales y Boletín Museos de Arte de Barcelona", IV (1946), págs. 9-172.
- MAINAR, J.: Diversos capítulos dedicados a las Artes Decorativas de las distintas épocas, en "L'Art Català". Barcelona, 1961.
- MARTÍ y MONSÓ, J.: Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Valladolid, 1898-1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Noticias documentales sobre la catedral de Valladolid. "Bol. S. E. A. A. Univers. Valladolid", XXVI (1960), páginas 188-196.
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. E.: La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). "Anales y Bol. Museos Arte Barcelona", XI (1953-1954), págs. 1-230.
- MARTÍNEZ QUESADA, J.: Notas documentales sobre artistas y artesanos de Extremadura. "Revista Est. Extremeños", XVI, 2 (1960), páginas 353-362.
- MUNTANER BUJOSA, J.: Para la historia de las Bellas Artes en Mallorca. "Bol. Sdad. Arq. Luliana", LXIX (1953), págs. 1-26; LXX (1954), págs. 143-150; LXXI-LXXII (1955-1956), págs. 236-243; (1957), págs. 403-416; (1964), págs. 283-293.
- PERERA, A.: Carlos IV, "mecenas" y coleccionista de obras de arte. "Arte Español", (1958), págs. 8-35.
- PÉREZ BUENO, L.: Miscelánea de las antiguas Artes Decorativas españolas. Madrid, 1941.
- PÉREZ VILLAAMIL, M.: Arte e industrias del Buen Retiro. Madrid, 1904.
- PÉREZ CONSTANTÍ, P.: Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago de Compostela, 1930.
- QUINTANILLA, M.: Algunas notas sobre artífices segovianos (1560-1660). "Est. Segovianos", XIV, 40-41 (1962), págs. 71-188.

RUBIÓ I LLUCH, A.: Documents per a l'història de la cultura catalana mig-*eval*. Dos vols. Barcelona, 1908-1921.

VALLADARES, R. de: Exposición de los productos de la Industria Española. Año de 1845. "Semanario Pintoresco Español". Madrid, 1845.

VILLALPANDO, M. y VERA, J. de: Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI. "Est. Segovianos", 10 (1952), páginas 59-160.

HIERROS FORJADOS

ANDRÉS, T.: El rejero Juan Francés. "A. E. A.", 1956, págs. 189-210.

ARFE Y VILLAFANE, J. de: Varia conmensuración para la escultura y arquitectura. Sevilla, 1585.

ARTIÑANO, P. M.: Exposición de hierros artísticos españoles. "Revista de Arte Esp.", VII (1919), pág. 308.

—: Catálogo de la Exposición de hierros antiguos españoles. Madrid, 1920.

—: El tesoro artístico de España. Los Hierros. Barcelona, s. a.

BAILLY, P. F.: Ferronneries d'Espagne. Casablanca, 1952.

BELDA NAVARRO, C.: La obra de rejería de la catedral de Murcia. "Anales de la Univ. de Murcia", XXIX (1970-1971), págs. 207-243.

BETI Y BONFILL, M.: El arte medieval en Morella y San Mateo. Herreros y forjadores. "Bol. Sdad. Castellonense de Cultura", VII, página 273.

BYNE, A. y STAPLEY, M.: Rejería of the Hispanic Renaissance. New York, 1914.

CAMÓN AZNAR, J.: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI. "Summa Artis", XVIII. Madrid, 1961.

CAMPS CAZORLA, E.: Hierros antiguos españoles. Madrid, 1941.

CHAMOSO LAMAS, M.: Juan Bta. Celma, un artista del siglo XVI. "Cuadernos de Est. Gallegos", 1957, págs. 302-320.

DOTOR, A.: Un arte español. La rejería. "Reconstrucción", junio-julio, 1948, págs. 219-230.

GALLEGO DE MIGUEL, A.: El arte del hierro en Galicia. Madrid, 1963.

—: Rejería castellana. Salamanca. Caja de Ahorros de Salamanca. Salamanca, 1969.

—: El maestro Juan Francés y las rejas del Hospital de Santiago de Compostela. "Homenaje a Cayetano de Mergelina", págs. 351-367.

GARCÍA CUESTA, T.: Cinco rejas de la catedral de Palencia. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", XXI-XXII (1954-1956), págs. 109-124.

GARCÍA CHICO, E.: Documentos para la historia del arte en Castilla. Maestros rejeros. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", XXX (1964), págs. 263-289.

GÓMEZ-MORENO, M.: Bartolomé el rejero. "Don Lope de Sosa", abril, 1923.

GUDIOL I CUNILL, J.: Les reixes catalanes i els seus autors. Página artística de "La Veu de Catalunya", 28 mayo 1914.

HEVIA GRANDIA, V.: La reja gótica de la catedral de Oviedo. "Bol. Inst. Est. Asturianos". Oviedo, 1948, págs. 109-111.

LAFOND, P.: La ferronnerie espagnole. "L'Art Decoratif". París, 1911-1912.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: Hierros españoles. "Coleccionismo". Madrid, 1918.

LEGUINA, Enrique de: Arte antiguo. Obras de hierro. Madrid, 1914.

MARTÍN GIL, T.: Hierros artísticos en la catedral de Coria. "Arte Español", 1944.

MARTÍNEZ SUEIRO, M.: La rejería de la catedral de Orense. "Com. Prov. Monum. Orense", 1917.

ORDUÑA Y VIGUERA, E.: Rejeros españoles. Ensayo artístico arqueológico. Madrid, 1915.

PÉREZ BUENO, L.: Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII. Barcelona, s. a.

PRATS, A.: La rejería madrileña en el siglo XVIII. "Cortijos y Rascacielos", 51 (1949), pág. 568.

RIVERA RECIO, J. F.: El cardenal Tavera y los maestros de rejas de la catedral toledana, Céspedes y Villalpando. "Bol. R. Acad. de Toledo", 1947, págs. 1-14.

SAGREDO, D. de: Medidas del Romano, 1526.

SANCHÍS SIVERA, J.: Contribución al estudio de la ferretería valenciana (siglos XIV y XV). "Arch. Arte Valenciano", VIII (1922), páginas 72-103.

SANROMÁN, F. de B.: La capilla de San Pedro de la catedral de Toledo. "A. E. A. A.", IV (1928), págs. 227-235.

SANZ SERRANO, A.: Joyas de forja en la catedral de Cuenca. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1947, págs. 95-100.

TÉLLEZ, G.: Las rejas de la primada. "Provincia" (Bol. Diput. Prov. Toledo), núm. 62 (1968).

VERGARA, F.: Rejería ubetense (siglo XVI). "Paisaje" (Jaén), VIII, núm. 75 (1951), págs. 72-78.
—: Rejería ubetense (conclusión). Úbeda, núm. 30 (1952), pág. 6.

BRONCES

- AULLÓ COSTILLA, M.: Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronceos religiosos españoles. "Arte Español", 1946, págs. 105-112.
ECHALECU, J. M.: Los talleres reales de ebanistería, bronceos y bordados. "A. E. A.", 1955, págs. 237-259.
HERNÁNDEZ OTERO, A.: El altar mayor de la catedral. "Est. Segovianos", II (1952).
LEGUINA, E. de: Arte antiguo. Obras de bronce. Madrid, 1907.
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: El panteón de El Escorial. "Goya", 56-57 (1963), págs. 140-147.
SAN VICENTE, A.: La capilla de San Miguel del patronato Zaporta en la Seo de Zaragoza. "A. E. A.", 1963, págs. 99-118.
TERÁN, M. y CAMPS, E.: La obra maestra de los bronceos españoles: La reja del sepulcro de Cisneros. "A. E. A. A.", V (1929), páginas 107-108.

ORFEBRERÍA

- A.: La estatuita de plata de San Jorge, del Museo de Barcelona. "A. E. A. A.", VII (1931), pág. 94.
A.: Plata renacentista. "Arte y Hogar", 94 (1953), págs. 36-37.
A.: La plata y sus estilos. "Arte y Hogar", 155 (1958).
A.: Contrato entre los artífices Roque Muñoz y Agustín de Medina. "Est. Segovianos", VIII, 24 (1956), págs. 159-160.
ABBAD RÍOS, F.: Manual de Orfebrería. Madrid, 1949.
—: Jerónimo de la Mata, orfebre del siglo XVI. "Seminario de Arte Aragonés", III (1951), págs. 7-15.
AGAPITO Y REVILLA, J.: Las custodias de plata de Castilla y León. "Bol. Sdad. Castellana Exc.", núms. 5-6-7-19-30-78 (1903-1909).
—: Notas sobre orfebrería artística. "Bol. Sdad. Castellana Exc." núm. 16 (Abril 1904).
—: Una cruz de Juan de Arfe. "Bol. Sdad. Castellana Exc.", núm. 108 (Diciembre 1911).
—: Un precedente de la custodia de plata de Santa María de Ríoseco. "Bol. Sdad. Castellana Exc.", núm. 187 (Julio 1918).
AGUILAR PRIEGO, R.: La custodia de la parroquia del Sagrario de la catedral de Córdoba. "Bol. R. Acad. Córdoba", 1947, pág. 123.
AGUILAR PRIEGO, R. y VALVERDE MADRID, J.: El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque (1567-1640). "Bol. R. Acad. Córdoba", 1963, págs. 14-73.
ALBERT Y LLAURÓ, R.: Un inventari de joies del temps del rei Martí. "Miscel·lania Puig i Cadafalch", II. Barcelona, 1947-1951.
ALCOLEA GIL, S.: Los "Argenters" de Barcelona. Barcelona, 1955.
—: La orfebrería barcelonesa. Barcelona, 1957.
—: Expansión de la orfebrería barcelonesa. Barcelona, 1964.
—: Orfebrería civil hispánica. Desde la antigüedad hasta la época musulmana. Barcelona, 1967.
—: Orfebrería civil hispánica. Orfebrería cristiana (siglos IX al XV). Barcelona, 1968.
—: Orfebrería civil hispánica. Renacimiento y Barroco. Barcelona, 1969.
—: Orfebrería civil hispánica. Siglos XIX y XX. Barcelona, 1970.
AMADOR DE LOS RÍOS, J.: Tablas alfonsinas. Tríptico relicario de la S. I. Catedral de Sevilla. "Museo Esp. de Antigüedades", II (1973), págs. 71-90.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: La orfebrería en Sevilla. Sevilla, 1925.
ARAGONESES, M. J.: El broche románico de Santo Toribio de Liébana y su probable origen milanés. "Murgetana" (Murcia), 1961, páginas 31-39.
ARCE, A.: Riquísimo báculo episcopal de España en Jerusalén. "A. E. A.", 184 (1973), págs. 437-440.
ARCO, R. del: Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII). "Bol. R. Acad. Buenas Letras Barcelona", 6 (1911-1912), págs. 374-380.
—: El santuario de Nuestra Señora de Salas. "A. E. A.", XVIII (1946), págs. 110-130.
ARFE, J. de: Quilatador de plata, oro y piedras. Valladolid, 1572.
—: Varía conmensuración para la Arquitectura y Escultura. Sevilla, 1585.
—: Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la S. I. de Sevilla. Sevilla, 1587.
ARTIÑANO, P. M.: Catálogo de la Exposición de Orfebrería civil española. Sdad. Española Amigos del Arte. Madrid, 1925.
B. M. D.: Juan Ruiz el Vandalino. "Paisaje" (Jaén), X, núm. 84 (1953), págs. 524-525.
BALSA DE LA VEGA, R.: Orfebrería gallega. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", XX (1912), págs. 1-19, 122-145, 153-173, 307-312.

- BATLLE I PRATS, LL.: Documents per a la biografia i obres dels artistes gironins Francesc Artau i Pere Compte. "Miscel·lania Puig i Cadafalch", I. Barcelona, 1947-1951, págs. 139-148.
- BERTAUX, E.: Exposición retrospectiva de Arte en 1908. Zaragoza, 1910.
- : Pere Moragues, argentier et imagier. "Est. Universitaris Catalans", 1909, págs. 399-403.
- BETI BONFILL, M.: Las cruces gemelas de San Mateo y de Linares de Mora. "Bol. Sdad. Castellonense de Cultura", 1927.
- : Los Santalínea, orfebres de Morella. Castellón, 1928.
- BOUZA BREY, F.: Jacobo de la Piedra, grabador y platero compostelano del siglo XVIII. "Cuadernos de Est. Gallegos", XV, 45 (1960), páginas 27-62.
- : La imagen argénte de N.ª S.ª de la cofradía del Rosario de Santiago de Compostela. "Compostellanum", IX, 2 (1964), páginas 29-203.
- : El grabador y platero compostelano Ángel Piedra (1735-1800). "Cuadernos Est. Gallegos", XXV (1970), págs. 165-199.
- CAMÓN AZNAR, J.: La Arquitectura y la Orfebrería españolas del siglo XVI. "Summa Artis", XVII. Madrid, 1959.
- CAMPILLO, T. del: El báculo de don Pedro Rodríguez de Luna. "Revista Arch. Bibl. y Museos", VII, 1877, págs. 1-5 y 17-23.
- CAMPS CAZORLA, E.: Exposición de Orfebrería y Ropas de culto (siglos XV al XIX). Catálogos de orfebrería. Madrid, 1941.
- : El relicario tortosí de San Eulalio. "A. E. A.", 1942, págs. 27-34.
- : La custodia de la catedral de Sigüenza y su autor. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 461-472.
- : Las fechas en la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX. "A. E. A.", 1943, págs. 88-96.
- CANDAMO, L. G.: Coleccionismo. Los sonajeros de plata. "Arte y Hogar", 168 (1959).
- : Joyeros del siglo XVII. "Arte y Hogar", 171 (1959).
- CANTOLLA, S. de la: Una obra de Juan de Arfe. "Bol. Sdad. Esp. Excurs.", XIX (1911), págs. 16-23.
- CARRO GARCÍA, J.: El platero Andrés de Campos Guevara, en Santiago de Compostela. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1944-1945, págs. 145-160.
- CASTAÑEDA ALCOVER, V.: El altar de plata de la catedral de Valencia. "Arch. de Arte Valenciano", 1917, págs. 129-132.
- CAVESTANY, Julio: La Real Fábrica de Platería. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1923, págs. 284-295.
- CEBALLOS ESCALERA, I.: La cruz de Vilabertrán. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1950, págs. 167-181.
- COLOMER, I. M.: Una nissaga d'argenters. "Centro Comarcal Leridano", núm. 72, VI (1964), febrero.
- CONSTANS, L.: La arqueta de Banyoles. Aparece la fecha de su construcción. "Anales y Bol. Museos Arte Barcelona", IX (1951), páginas 9-12.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.: Sobre Antonio Fernández Cantero, platero madrileño de la primera mitad del siglo XVIII. "A. E. A.", 185 (1974), págs. 78-81.
- : Un cáliz de Francisco Becerril en el Museo Arqueológico Nacional. "A. E. A.", 186 (1974), págs. 164-168.
- CUESTA FERNÁNDEZ, J.: La catedral de Oviedo. Oviedo, 1957.
- C. M., J. M.: La cruz parroquial y la custodia de Fuente de Santa Cruz (Segovia). "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", XXX (1964), páginas 330-331.
- CHABÁS, R.: La custodia de San Jerónimo de Cotalba. "El Archivo", I, núm. 15 (1886), pág. 119.
- : Alhajas de la capilla de Jaime I. "El Archivo", IV (1890), pág. 289.
- DALMASES, N. de: La orfebrería barcelonesa del siglo XVI según los "Llibres de Passantfies", (Tesis de licenciatura, inédita). Barcelona, 1972.
- DAVILLIER, Ch.: Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance. Documents inédits tirés des archives espagnoles. París, 1879.
- DÍEZ CANSECO, G.: Cruz procesional de Mucientes. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1934-1935, págs. 351-355.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: Noticias de plateros madrileños de los siglos XVI y XVII. "Rev. Arch. Bibl. y Museos", 1920, pág. 565.
- DONAPETRY, J.: La cruz procesional de Santa María del Campo, de Vivero. "Bol. Com. Prov. Monumentos Lugo", IV, 33 (1950), páginas 11-13.
- DURÁN Y CAÑAMERAS, F.: La orfebrería en Cataluña en la Edad Media. "Rev. Arch. Bibl. y Museos", 1915, págs. 79-117 y 249-302.
- DURÁN I SANPERE, A.: Orfebrería Catalana. "Estudis Universitaris Catalans", 8 (1914), págs. 148-201.
- : Algunas obras del antiguo tesoro municipal de Barcelona. "Barcelona. Divulgación Histórica", II (1946), págs. 184-188.
- ELBERN, V. H.: Orfebrería en la Edad Media románica. "Goya", 43-45, 1961, págs. 113-119.
- ESCOLANO GÓMEZ, F.: La custodia de la catedral de Baeza. "A. E. A. A.", 1936, págs. 179-180.
- ESPÍ VALDÉS, A.: Vida y obra del pintor Gisbert. Inst. Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1971, págs. 67-68.
- EXPOSICIÓN platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX. Santiago de Compostela, 1962.
- FEDERICO FERNÁNDEZ, A. de: Datos y conclusiones sobre la custodia procesional de la catedral de Sigüenza. "Rev. Arch. Bibl. y Museos", LXX, 1-2 (1962), págs. 188-301.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: El tesoro de la catedral compostelana. "Colección Obradoiro". Santiago de Compostela, 1959.
- : Sobre la orfebrería del oratorio de Don Lope de Mendoza. "Cuad. Est. Gallegos", XIV, 44 (1959), págs. 313-322.
- FLAMA: Els darrers mestres argenters de Barcelona. Página artística de la "Veu de Catalunya", 28 agosto 1916.
- FOLCH I TORRES, J.: Els Argenters de Barcelona. Página artística de "La Veu de Catalunya", 12 junio 1913.

- GALLEGO DOMÍNGUEZ, O.: Plata labrada que en 1601 había en Orense. "Bol. Museo Arq. Orense", 1949, págs. 95-148.
- GARCÍA CHICO, E.: Juan Lorenzo, platero. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1941-1942, págs. 151-153.
- : Plateros palentinos. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1942-1943, págs. 204-206.
- : La Ciudad de los Almirantes.
- : La custodia de la catedral de Palencia. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1946-1947, págs. 133-137.
- : Papeletas de orfebrería castellana. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1951-1952, págs. 57-63.
- : Nava del Rey. Santos Juanes: cruz procesional. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1954-1956, págs. 158-159.
- : Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros del siglo XVI. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1962, págs. 69-179.
- : Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII. Valladolid, 1963.
- GARCÍA MARTÍN, M. J.: Juan de Arfe y la custodia de Arfe. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1941-1942, págs. 257-268.
- GIMÉNEZ SOLER, A.: Algunas coronas reales de Aragón. "Bol. R. Acad. Buenas Letras, Barcelona", 1903, págs. 62-67.
- GÓMEZ-MORENO, M.: El arca de las reliquias de San Isidoro de León. "A. E. A. A.", VIII (1932), págs. 205-212.
- : El Arca Santa de Oviedo, documentada. "A. E. A. A.", 1945, págs. 125-136.
- : Preseas reales sevillanas. "Archivo Hispalense", 1948, pág. 191.
- GONZÁLEZ HURTEBISE, E.: Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón (1412-1424). "Anuari del Institut d'Estudis Catalans", I (1907), págs. 148-188.
- GUDIOL I CUNILL, J.: L'Orfebreria en l'Exposició Hispanofrancesa de Saragossa. "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", II (1908), pàgina 103.
- : Gravadors argenters catalans. Pàgina artística de "La Veu de Catalunya", 31 enero 1916.
- : L'Exposició de creus. Pàgina artística de "La Veu de Catalunya", 20 noviembre 1913.
- : La custodia de la catedral de Barcelona. Pàgina artística de "La Veu de Catalunya", 11 junio 1914.
- : L'Orfebreria catalana del segle IX al XVIII. Barcelona, 1915.
- : Les creus d'argenteria a Catalunya. "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", VI (1915), pág. 265.
- GUTIÉRREZ, J.: Autor y fecha de la cruz procesional de Santa María de Mahón. "Rev. de Menorca", XIV (1949), págs. 176-180.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: Orfebrería de Canarias. Madrid, 1947.
- : Los plateros madrileños de la Cera Verde. "A. E. A. A.", 1952, págs. 87-89.
- : La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias. "A. E. A. A.", 1952, págs. 111-128.
- : El platero Juan Laureano de Pina y Tierra Santa. "A. E. A. A.", 1955, págs. 150-151.
- : Una cruz del platero Juan Franci, en Londres. "A. E. A. A.", 1956, págs. 133-136.
- : La cruz procesional de Mondéjar. "A. E. A. A.", 1957, págs. 140-141.
- : Adición al platero Juan Franci. "A. E. A. A.", 1959, págs. 334-335.
- HERRERA, A.: Bandeja de plata del Pilar de Zaragoza. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1894, págs. 122-124.
- HILLGARTH, J. N.: Un relicario de Mallorca en el Museo Victoria and Albert de Londres. "Sdad. Arq. Luliana", 1960, pág. 662.
- HUFFER, H.: Los hallazgos en la catedral de Toledo y la corona real castellana. "Clavileño", 1951, págs. 1-7.
- IGUAL ÚBEDA, A.: Dietario del platero Suárez. Valencia, 1930.
- JANER, F.: Relicario de N.ª S.ª del Cabello. "Museo Español de Antigüedades", VIII.
- JOHNSON, A. M.: Custodias for the processions of Corpus Christi. "Notes Hispanic". New York, 1941.
- : The Royal Factory for silversmiths, Madrid. "Notes Hispanic". New York, 1942.
- : Hispanic Silverwork. Hispanic Society. New York, 1944.
- JUNQUERA, P.: Ornamentos sagrados y relicarios del monasterio de San Lorenzo. "Goya", núm. 56-57 (1963), págs. 180-190.
- LAINÉZ ALCALÁ, R.: Antigua orfebrería española. Madrid, 1941.
- LAYNA SERRANO, F.: Una cruz de Becerril en La Puerta (Guadalajara). "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1936, págs. 103-108.
- LEGUINA, E. de: Arte antiguo. La plata española. Madrid, 1894.
- : Portapaz de Uclés. Jarro del Pilar de Zaragoza. "Bol. Sdad. Esp. de Exc.", 1895, págs. 19-20.
- : Estudio de la orfebrería en España. Madrid, s. a.
- LEIRÓS, E.: La custodia de la catedral de Orense. "Bol. Com. Prov. Mon. Orense", XV, 1946, págs. 145-163.
- LOZOYA, Marqués de: Algunas notas sobre plateros segovianos del siglo XVI. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1926, págs. 92-103 y 152-163.
- : Notas sobre plateros segovianos del siglo XVI. "Estudios Segovianos", 1971, págs. 205-231.
- LUENGO, J. M.: La custodia de la catedral de Baeza. "A. E. A. A.", 1936, págs. 179-190.
- LUENGO, J. M.: Las piezas de orfebrería de Grajal de Campos (León). "A. E. A. A.", 1940-1941, págs. 76-78.
- LLOMPART, G.: La orfebrería mallorquina en torno a 1400. "Mayurqa", 1974, págs. 87-121.
- LLORDÉN, A.: Ensayo histórico documental de los maestros plateros malagueños de los siglos XVI y XVII. Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la historia del arte de la platería en la ciudad de Málaga. Málaga, 1947.
- : Las dos grandes custodias de la catedral malagueña. "Ciudad de Dios", CLXV, 3 (1953), págs. 539-569.
- MADURELL, J. M.: El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupiá y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona. "Anales del Instituto de Est. Gerundenses", IX, 1954, pág. 11.

- : Obras de plateros barceloneses en iglesias gerundenses (1392-1698). "Anales del Instituto de Est. Gerundenses", XV, 1961-1962, páginas 103-203.
- : Plateros judíos barceloneses. "Sefard", XXVI, 2 (1967), págs. 290-300.
- MAÑERO, M. T.: La cruz procesional de Buitrago. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1941-1942, págs. 269-273.
- MARQUÉS CASANOVAS, J.: El frontal de oro de la Seo de Gerona. "Anales del Instituto de Est. Gerundenses", XIII, 1959, págs. 213-233.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Una exposición de cruces y marfiles religiosos en Valladolid. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1954-1956, págs. 140-150.
- : La custodia de la catedral de Orense. "Cuad. Est. Gallegos", XXIV (1969), págs. 99-109.
- MARTÍNEZ QUESADA, J.: Notas documentales sobre artistas y artesanos de Extremadura. "Rev. Est. Extremeños", 1959, págs. 623-631.
- MARTORELL I TRABAL, F.: Pere Moragues i la custodia dels corporals de Daroca. "Estudis Univ. Catalans", 1909, págs. 225-232.
- MASFERRER Y CANTÓ, S.: Libros de Passanties. "Revista de Joyería", IV, 34, febrero 1933.
- : Llibre d'advertiments. "Revista de Joyería", IV, 35, marzo 1933.
- : Libro de marcas. "Revista de Joyería", IV, 36, abril 1933.
- MERINO URRUTIA, J. B.: Cruces parroquiales de Ezcaray y Ojacastro. "Berceo", IX (1954), págs. 131-133.
- MITJÁ, M.: Aventuras de unas joyas en el transcurso de los años 1432-1437. "Arte Español", XXV (1963-1967), págs. 163-170.
- MONREAL, L. y MILICUA, J.: Exposición Nacional de Arte Eucarístico. "Catálogo-Guía". Barcelona, 1952.
- MULLER, P. E.: Jewels in Spain. 1500-1800. Hispanic Society. New York, 1972.
- : Spain's Golden Age in silver. "Apolo", 122 (1972), págs. 264-271.
- NIETO ALCALDE, V. M.: El arca románica de las reliquias de San Eugenio. "A. E. A.", 1966, págs. 167-177.
- OMAN, Ch.: Medieval Silver Nefs. Victoria and Albert Museum. London, 1963.
- : English Influence in Spanish Silver. "Apolo", LXXIX, 23 (1964), págs. 51-53.
- : The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665. London, 1968.
- : Las joyas de N.ª S.ª del Pilar de Zaragoza. "Seminario de Arte Aragonés", XIII-XV (1968), págs. 107-114.
- ORBANEJA, C.: La custodia de Santa María en Medina de Rioseco. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1932-1933, págs. 105-110.
- : La custodia de la catedral de Valladolid. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1932-1933, págs. 227-246.
- : Cruz procesional de San Salvador de Peñafiel. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1933-1934, págs. 201-205.
- : La custodia de la catedral de Palencia. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1933-1934, págs. 393-400.
- OTERO TÚÑEZ, R.: Algunas noticias sobre Francisco Pecul. "Cuad. Est. Gallegos", 55 (1963), págs. 247-250.
- PALAZUELOS, Vizconde de: Cáliz y patena de la catedral de Toledo. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1896-1897, pág. 65.
- PARKHURST, Ch. P.: Notes on a Spanish silver baldachin. "Allen Memorial Art. Museum Bulletin", VII, 3 (1950), págs. 75-82.
- PEINADO GÓMEZ, N.: Piezas del Museo Provincial de Lugo. "Bol. Com. Mon. Lugo", VII, 57-58 (1962), págs. 130-134.
- PÉREZ, J. M.: Orfebres o argenteros en la arceprel de Jérica. "Anales del Centro de Cultura Valenciana", 23 (1935), pág. 138.
- : La cruz parroquial de Xérica. "Arch. Arte Valenciano", VI (1920), págs. 23-31.
- : Orfebres y argenteros en la catedral de Segorbe. "Anales del Centro de Cultura Valenciana", 25 (1936), pág. 18.
- PÉREZ BUENO, L.: Referencias de platería civil. "Revista de las Artes y los Oficios", núm. 4.
- : Del orfebre Antonio Martínez. La "Escuela de Platería" en Madrid. Antecedentes de su establecimiento. Años 1775-1777. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 225-234.
- PÉREZ CONSTANTÍ, P.: Notas compostelanas. La custodia de Arfe. "Bol. Sdad. Castellana Exc.", núm. 187, (Julio 1918).
- PUIG, J.: Plateros en Catf. "Bol. Sdad. Castellonense de Cultura", XVIII (1943), págs. 178-187.
- PUJOL TUBAU, P.: L'urna d'argent de Sant Ermengol, bisbe d'Urgell. "Inst. d'Estudis Catalans", I (1921), pág. 22.
- QUINTANILLA, M.: Plateros segovianos (1563-1653). Notas documentales. "Estudios Segovianos", IX, 1957, págs. 163-202.
- QUINTERO, P.: Cruz de la catedral de Málaga. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1909, pág. 286.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba. Colecc. Documentos Inéditos Historia de España, CVII. Madrid, 1893.
- : Artistas exhumados. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1902, pág. 196.
- : Estudios sobre la historia de la orfebrería toledana. Toledo 1915.
- RIAÑO, J. F.: Spanish industrial art (Gold and Silver Work). Londres, 1877.
- RODRÍGUEZ, R.: Enrique de Arfe en la catedral de León. "Archivos Leoneses", V, 10 (1951), págs. 131-153.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.: Documentos de Arte Gallego (II). "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1962, págs. 245-250.
- : Documentos Arte Gallego (III). "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1964, págs. 235-248.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, V. y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Catálogo del Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid. Valladolid, 1965.
- RUIZ ALCÓN, M. T.: Palacio de Oriente: relicario y nuevo joyero. "Reales Sitios", V, 16 (1968), págs. 63-72.
- S. C.: Agremiación de plateros en Logroño. "Berceo", VI, 21 (1951), págs. 642-645.
- SAENZ DÍEZ, M. D.: Manual de joyeros con la teoría y práctica. Madrid, 1781.

- SALAS, X. de: Una obra de Bartomeu Coscollá. La Verónica de la Verge a la catedral de Valencia. "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lania d'Estudis Literaris Històrics i Lingüístics". Barcelona, 1936, vol. II, págs. 425-439.
- SALTILLO, Marqués del: Plateros madrileños (1590-1660). "Bol. R. Acad. Historia", CXXXVII, II (1955), págs. 201-245.
- SAN VICENTE. Angel: La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-1599). Zaragoza, 1975.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Los Arfe. Madrid, 1920.
- : La corona de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo. "A. E. A. A.", IV (1928), págs. 245-246.
- SÁNCHEZ JARA, D.: Orfebrería murciana. Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ MORENO, J.: Noticias para la historia de la orfebrería en Murcia. "A. E. A. A.", 1943, págs. 174-180.
- SÁNCHEZ SERRANO, C. M.: Cruz procesional de Requena de Campos. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1935-1936, págs. 77-82.
- : Cruz procesional de Palenzuela. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", 1936-1939, págs. 71-75.
- SANCHÍS SIVERA, J.: La cruz procesional de Onteniente. "Almanaque de las Provincias". Valencia, 1910, págs. 135-140.
- : La orfebrería valenciana en la Edad Media. "Rev. Arch. Bib. y Museos", 1922.
- SANCHO CORBACHO, A.: Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII. Sevilla, 1970.
- SANCHO CORBACHO, H.: Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando. "Estudios Arte. Sevillano", 1973, págs. 95-139.
- SANCHO DE SOPRANÍS, H.: La custodia del Corpus de la catedral de Cádiz. "Archivo Hispalense", 107 (1961), págs. 245-301 y 108. (1961), págs. 33-73.
- SANTOS, R. dos: Una custodia de Toledo en la India portuguesa. "Goya", 1954, pág. 15.
- SANZ Y SANZ, H.: La custodia de la catedral de Segovia. "Estudios Segovianos", 1969, págs. 341-352.
- SARTHOU CARRERAS, C.: La orfebrería religiosa de Villarreal. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1946, págs. 135-136.
- SENTENACH, N.: Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. "Rev. Arch. Bib. y Museos", 1908-1909.
- SERRA I VILARÓ, J.: Marc Olzina, argenter de Barcelona. Página artística de "La Veu de Catalunya", 30 enero 1913.
- SERRANO FATIGATI, E.: Cruz del tesoro de la catedral de Pamplona. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", X, 1902, págs. 182-184.
- STOKSTAD, M.: Notes on a Barcelona silver reliquary. "The Register Museum Art, University of Kansas", II, 9-10 (1963), págs. 48-56.
- SUBÍAS I GALTER, J.: Els pal·lis d'or i argenteria a l'orfebreria romànica catalana. "Miscel·lania Puig i Cadafalch", I, Barcelona, 1947-1951, págs. 373-382.
- : El retablo de plata de la Seo de Gerona. "Anales Inst. Est. Gerundenses", VIII, 1953, págs. 218-229.
- : Los libros de Passantfes. "Goya", 52 (1963), págs. 224-228.
- TORMO, E.: Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV: Las cruces procesionales de Játiva y Onteniente. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", XXVIII, 1920, págs. 193-204.
- TORRALBA, F. La catedral de Tarazona.
- TRAMULLES Y FERRERA, J.: Prontuario y guía de artífices plateros. Madrid, 1734.
- TRENS, M.: Las custodias españolas. Barcelona, 1952.
- TWINING, Lord: A history of the crown jewels of Europe. Londres, 1960.
- VALDOVINOS, C.: Sobre Antonio Fernández Cantero, platero madrileño de la primera mitad del siglo XVIII. "A. E. A. A.", 185 (1974), páginas 78-81.
- VALVERDE MADRID, J.: El platero Damián de Castro. "Bol. R. Acad. Córdoba", XXXV, 86 (1964), págs. 31-125.
- VALVERDE MADRID, J.: Leyendas y realidades sobre la custodia de Fuente Ovejuna, "Vida y Comercio", núm. 37, Córdoba, 1962.
- : Galería de cordobeses ilustres. El platero Tomás Jerónimo de Pedrajas (1690-1757). "Informaciones" (Córdoba), 25 abril 1967.
- VALLE-ARIZPE, A. de: Notas de Platería. México, 1941.
- VARGAS BLANCO, R.: Gonzalo Calahorra, autor de la cruz parroquial... de Covarrubias. "Bol. Com. Mon. Burgos", 1950, páginas 75-77.
- VIELVA, M.: La Custodia y el altar de plata de la catedral de Palencia. "Bol. Sdad. Castellana Exc." núm. 42 (Junio 1906).
- VILASECA BORRÁS, LI.: El Reial Col·legi d'Argenters de Reus i els seus antecedents. Reus, 1970.
- X.: San Vicente Ferrer (estatuilla de plata, Siglo XV), "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1896-1897, pág. 112.

ESMALTES

- A.: La arqueta de Bañares. "Berceo", abril-junio, 1947, pág. 177.
- ALCOLEA, S.: Los esmaltes en la orfebrería catalana. Barcelona, 1962.
- ARCO, R. del: Esmaltes aragoneses. "Vell i Nou", septiembre 1920.
- ARTIÑANO, P. M.: Esmaltes españoles. "Arte Español", XII (1923), págs. 424-441.
- FLORIT Y ARIZCUN, J. M.: Los jaeces esmaltados de la colección del conde de Valencia de Don Juan. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1904, páginas 96-101.
- GARCÍA ALCÓN, F.: El tesoro parroquial de Linares de Mora. "Teruel", 25 (1961), págs. 239-252.

- GAUTHIER, M. M.: Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et meridionaux. Aperçus sur l'origine et la diffusion de ce motif au XII siècle. "Cahiers Civilization Medievale", I, 3 (1958), págs. 349-369.
- : Les emaux limousins champlevés. "L'Information d'Histoire de l'Art", III, 3 (1958), págs. 67-78.
- : Los esmaltes meridionales en la Exposición internacional de arte románico de Barcelona y Santiago de Compostela. "Goya", 48 (1962), págs. 400-407.
- : Emaux du Moyen Age Occidental. Friburgo, 1972.
- GÓMEZ-MORENO, M.: La urna de Santo Domingo de Silos. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 493-502.
- GUDIOL CUNILL, J.: Les xapes de guarniment. Página artística de "La Veu de Catalunya", 10 marzo 1917.

- HERNÁNDEZ PERERA, J.: Los esmaltes románicos y su origen español. "Goya", 11 (1956), págs. 297-303.
- HILDBURGH, W. L.: Spanish Medieval Enamels and their relation to the origin and development of coppel champlevé enamels on the twelfth and thirteenth centuries.
- : Medieval Copper Champlevé Enameled images of the Virgin and Child. Oxford, Society of Antiquaries of London, 1955.

JUARISTI, V.: Esmaltes con especial mención de los españoles. Barcelona, 1933.

LEGUINA, E. de: Arte antiguo. Esmaltes españoles. Madrid, 1909.

- ROSS, M. C.: Esmaltes románicos de León. "Rev. Sdad. Esp. Amigos del Arte", 1934, págs. 219-222.
- : Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 181-184.
- : Algunos esmaltes españoles del siglo XVII. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 298-299.
- : The earliest Spanish cloisonné enamels. "Notes Hispanic", Nueva York, 1942, págs. 81-93.

SANCHÍS SIVERA, J.: La esmaltería valenciana en la Edad Media. "Archivo Arte Valenciano", 1921, págs. 3-50.

TORRALBA SORIANO, F.: Esmaltes aragoneses. Zaragoza, 1938.

MUEBLES Y ARTESONADOS

- A.: Hispanic Furniture. Fifteen to Seventeenth Century. "Apolo", 122, 1972, págs. 318-320.
- A.: Las sillas españolas de los siglos XVI y XVII. "Arte y Hogar", 157 (1958).
- A.: Teoría del sillón español. "Arte y Hogar", 200-201, 1961.
- A.: Una consola de Ventura Rodríguez. "Arte y Hogar", 199, 1961.
- AGUILÓ, M. P.: Muebles catalanes del primer tercio del siglo XVI. "A. E. A.", 187 (1974), pág. 249.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S.: Artesonados. "Generalitat" (Valencia), 1, 1962, págs. 21-39.
- ALCOLEA, S.: Techos góticos en Barcelona. "Diario de Barcelona", 7 julio 1962.
- ALOMAR, G.: Mobiliario de un castillo a fines del siglo XIV según el inventario del castillo de Peratallada del año 1395. Sobre el ambiente interno y tipo de muebles en los castillos de la Baja Edad Media. "Castillos de España", 1972, págs. 8-57.
- ARAGONESES, M. J.: Las artes de la madera en España. Algunos ejemplares de Álava y Treviño (Burgos). "Rev. Arch. Bib. y Museos", LX (1954), págs. 605-626.
- CAVESTANY, J.: Sobre nuestras artes industriales. Muebles combinados. "Arte Español", XXI (1956), págs. 201-203.
- CLARET, J.: Muebles del palacio de Peralada. "Revista de Gerona", XIX (1973), núm. 62, págs. 23-32.
- ECHALECU, J. M.: El mueble español en el siglo XVIII. "A. E. A.", 1957, págs. 29-54.
- ENRÍQUEZ, M. D.: El mueble español en los siglos XV, XVI y XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, 1951.
- : Colección de muebles del Museo Nacional de Artes Decorativas. "Rev. Arch. Bib. y Museos", LXV (1958), págs. 615-618.
- FEDUCHI, L. M.: El mueble en España. Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan. Madrid, 1950.
- : Antología de la silla española. Madrid, 1957.
- : Spanish Furniture. "Apolo", LXXIX, 23 (1964), págs. 35-39.
- : Colecciones reales. El Mueble. Madrid, 1966.
- : Historia del mueble. Madrid, 1966.
- : El conjunto ebanístico de la Biblioteca de El Escorial. "Rev. Arch. Bib. y Museos", LXXI (1966), págs. 275-279.
- : El mueble español. Barcelona, 1969.
- GÓMEZ-MORENO, M.: Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería, hecho por Diego López de Arenas en este año de MDCXVIII. Edición facsímil con introducción y glosario técnico por.... Instituto Valencia de Don Juan. Madrid, 1966.
- GUDIOL I CUNILL, J.: Cadires plegadisses. Página artística de "La Veu de Catalunya", 5 febrero 1914.
- JUNQUERA MATO, J. J.: Aranjuez: Muebles en el Museo de Trajes. "Reales Sitios", 1971, págs. 33-40.

- LAFUENTE FERRARI, E.: Las artes de la madera en España. Madrid, 1941.
- LOZOYA, Marqués de: Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX, con el mueble popular. Barcelona, 1962.
- NOVAS GUILLÁN, J.: Sobre el mobiliario. "Museo de Pontevedra", IV, 16, págs. 186-196.
- PAVÓN MALDONADO, B.: El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas. "A. E. A.", XXXVIII (1965), 301-320.
- PÉREZ BUENO, L.: De mobiliario español del siglo XVIII. "A. E. A.", 1942, págs. 211-221.
- : Mobiliario. Siglo XVI. "A. E. A.", 1947, págs. 63-64.
- RÁFOLS, J. F.: Techumbres y artesanados españoles. Barcelona, 1926.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, M.: El Museo Romántico. El mueble en España. Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ PINILLA, T.: Importaciones de muebles de Augsburgo en 1584. "A. E. A.", 1966, págs. 324-325.
- SANZ ARTIBUCILLA, J.: El real monasterio cisterciense de Veruela. "Seminario de Arte Aragonés", II, págs. 29-36.
- SEBASTIÁN, S.: Techos turolenses emigrados. "Teruel", 22 (1959), págs. 271-224.
- TRAMOYERES, L.: Los artesanados de la casa municipal de Valencia. "Arch. Arte Valenciano", III (1917), pág. 53.
- TRAVER TOMÁS, V.: El ebanista valenciano J. V. Hervás. "Bol. Sdad. Castellonense de Cultura", 1947, págs. 24-39.

CORDOBANES Y GUADAMECÍES

- DEBENGA, A.: Estuche de cuero del monasterio de Las Huelgas. "Arte Español", 1915, págs. 404-406.
- FERRANDIS TORRES, J.: Guadamecés. Madrid, 1945.
- : Cordobanes y Guadamecés. Madrid, 1955.
- FIGUEROLA, J.: Cuiros decorats (guadamacils). Página artística de "La Veu de Catalunya", 25 marzo 1918.
- GUDIOL CUNILL, J.: Guadamacils catalans. Página artística de "La Veu de Catalunya", 14 agosto 1913.
- MADURELL MARIMÓN, J. M.: Guadamacilers i Guadamassils. Real Academia Buenas Letras. Barcelona, 1972.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: Guadamecés. "Bol. Sdad. Esp. Excurs.", IX, 1901, págs. 154 y 191.
- SUTRA VIÑAS, J.: Los guadamecés del marqués de Sant Mori. "Revista de Gerona", XX (1974), núm. 66, págs. 45-50.

MARFILES Y AZABACHES

- ESTELLA, M.: Puntualizaciones sobre obras en marfil. Un grupo de "Cristos" fechados por los mismos años. "A. E. A.", 176 (1971), páginas 430-435.
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: Un nuevo Santiago de azabache. "A. E. A.", 1943, págs. 350-352.
- FERRANDIS TORRES, J.: Marfiles y azabaches españoles. Barcelona, 1928.
- FRAGUAS FRAGUAS, A.: Notas de azabachería compostelana. "Museo de Pontevedra", 14 entrega, págs. 61-67.
- LAFUENTE FERRARI, E.: Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado. "Arte Español", 1950, pág. 97.
- : Un nuevo cristo en marfil de Gaspar Núñez Delgado. "Academia", 1953, pág. 19.
- MARTÍNEZ BARBEITO, A.: Azabaches de la colección Martínez Barbeito. "Abrente", 1971, págs. 114-127.
- MON, F.: El arte del azabache. "Bellas Artes", IV (1973), págs. 26-29.
- PARDO CANALÍS, E.: Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (1713-1795). "Goya", 70 (1966), págs. 224-227.
- PROSKE, B. G.: A token of pilgrimage. "Arts in Virginia". Virginia Museum, 1 (1969), págs. 24-31.
- STOKSTAD, M.: The Pieta: a spanish jet pax. "The Register of Museum of Art". Universidad de Kansas, II, 7 (1961), págs. 23-30.
- T. P.: Azabaches compostelanos. Numerosa y valiosa colección en la cual destaca por su variedad la de las populares "figas". "Lucus", Revista de la Diputación Prov. de Lugo, 16 (1963), págs. 28-31.

TEJIDOS

- AINAUD DE LASARTE, J.: Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona. "Toletum", núms. 69-70-71, (1959), páginas 3-11.
- ARTIÑANO, P. M.: Catálogo de la Exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard. Madrid.
- BEJARANO ROBLES, F.: El arte de la seda en Málaga durante el siglo XVI. Málaga, 1947.
- EXPOSICIÓN la seda en la liturgia. Barcelona, 1952.
- GÓMEZ-MORENO, M.: El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1946.
- MAY, F. L.: The Textile Collection (Hispanic Society, New York). "Apolo", núm. 122 (1972), págs. 298-300.
- MONTEVERDE, J. L.: El Museo de telas medievales del Real Monasterio de Las Huelgas. "Bol. Com. Mon. Burgos", 1949, págs. 233-249.
- NIÑO MAS, F.: Antiguos tejidos artísticos españoles. Madrid, 1942.
- PÉREZ BUENO, L.: Fábricas de tejidos de seda, oro y plata de Valencia. Su relación con los Cinco Gremios Mayores de Madrid. 1753-1755. "A. E. A.", 1946, págs. 326-339.
- : Los tejidos de seda en los siglos XVII y XVIII. "Rev. de las Artes y los Oficios". Madrid, 1948.
- RIVERA MANESCAU, S.: El primer terciopelo español. "Bol. S. E. A. A. Univ. Valladolid", XVIII (1952), págs. 65-68.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII. Valencia, 1959.
- TORRELLA NIUBÓ, F.: El moderno resurgir textil de Barcelona. Cámara Oficial de la Industria. Barcelona, 1961.

TAPICES Y ALFOMBRAS

- A.: Tapiz catalán (siglo XVI). "Bulletin Metropolitan Museum", New York, abril, 1948, pág. 231.
- BOFILL, F. P.: Dos alfombras españolas. "Anales y Bol. Museos Arte, Barcelona", IV (1946), págs. 511-517.
- CARRÉ, J.: El tesoro artístico de los Corporales de Daroca. "Bol. Sdad. Esp. Excursiones", 1922, pág. 278.
- FERRANDIS TORRES, J.: Exposición de alfombras antiguas españolas. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1933.
- : Alfombras antiguas españolas. Madrid, 1941.
- GARCÍA RÁMILA, I.: Breves pero curiosas noticias sobre el arte textil en los siglos que fueron. "Bol. Inst. Fernán González", XLI, 158 (1962), págs. 5-14.
- GIMÉNEZ DE AGUILAR: Notas acerca de la antigua fabricación de alfombras en Cuenca. "Rev. Española de Arte", 7, pág. 370.
- GUDIOL CUNILL, J.: Per l'història de la tapisseria a Catalunya. Página artística de "La Veu de Catalunya", 1 noviembre 1917, 21 enero, 11 febrero y 4 marzo 1918.
- IPARRAGUIRRE, E.: Real Fábrica de Tapices. 1791-1971. Madrid, 1971.
- JUNQUERA, P.: Tapices españoles y flamencos del palacio de la Almudaina. "Reales Sitios", 24 (1970), págs. 25-32.
- LAFUENTE FERRARI, E.: La tapicería en España. Madrid.
- MANSO ZÚNIGA, G.: En torno a una Exposición. "Bol. R. Sdad. Vascongada", XVII, 2, 1961, págs. 145-150.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: Acerca de la tapicería en España. "A. E. A.", 1953, págs. 128-129.
- SAMBRICIO, V. de: Tapices de Goya. Madrid, 1946.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Una fábrica de tapices en Pastrana (siglo XVII). "A. E. A. A.", X (1934), pág. 273.
- : Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica. C. S. I. C.. Madrid, 1950.

BORDADOS

A.: Frontal de estilo flamenco en la catedral de Valencia. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1895-1896, pág. 55.

BARRENO SEVILLANO, M. L.: Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid, durante la segunda mitad del siglo XVIII. "A. E. A.", 187 (1974), págs. 273-300. (Por su publicación posterior a la redacción del texto no se han podido incorporar al mismo sus aportaciones).

CABRÉ AGUILÓ, J.: El retablo bordado de Don Pedro de Mendoza, obispo de Osma. "A. E. A. A.", V (1929), págs. 1-20.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: Noticia de un pontifical bordado para Fernando VI. "A. E. A. A.", 1934, págs. 269-271.

DURÁN Y SANPERE, A.: Bordadores de la corte en el siglo XIV. "Bol. R. Acad. Buenas Letras Barcelona", XXVI (1956), págs. 61-86.

EXPOSICIÓN de bordados antiguos en Sevilla. "Ilustración Artística", núm. 862, 1898, pág. 438.

FLORIANO, A. C.: El bordado español. Madrid, 1941.

NIÑO, F.: Las mitras de Roda. "A. E. A.", 1940-1941, págs. 138-147.

—: Una obra del bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos. "A. E. A.", 1940-1941, pág. 309.

PALOL, P. de: El bordado del Génesis en la catedral de Gerona. "Goya", 9, 1955, págs. 168-176.

—: Une broderie catalane d'époque romane. La Genèse de Gérone. "Cahiers Archeologiques", VIII (1956), págs. 175-214.

Q., M.: El bordador Juan Bautista Daza. "Estudios Segovianos", 9, 1951, págs. 500-502.

—: Notas documentales de bordadores segovianos. "Estudios Segovianos", VI, 16-17, 1954, págs. 329-334.

SANCHÍS SIVERA, J.: El arte del bordado en Valencia (siglos XIV y XV). "Revista de Archivos y Bibliotecas", XXXVI (1917), pág. 200.

SERRANO FATIGATI, E.: Manga grande del Corpus de Toledo. "Bol. Sdad. Esp. Exc.", 1903, págs. 4-8 y 25-26.

TURMO, I.: La capa del emperador Carlos V, de Santiago de Sevilla. "A. E. A.", 1952, págs. 257-265.

—: Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII). Sevilla, 1955.

—: Algunos bordados del Museo Lázaro Galdiano. "Goya", 33 (1959), págs. 147-154.

VILLALPANDO, M.: XIII Exposición de Arte Antiguo. El bordado en Segovia. "Estudios Segovianos", XIII, 39 (1961), págs. 499-508.

VILLANUEVA, A. P.: Los ornamentos sagrados en España. Barcelona, 1935.

ZARCO, J.: Bordadores, tapiceros, según papeles de El Escorial. "Religión y Cultura", 1930.

ENCAJES

ARTIÑANO, P. M.: Los encajes españoles durante el reinado de los Austrias. "Arte Español", 1920, págs. 97-114.

—: Los encajes en España durante el reinado de los Borbones. "Arte Español", 1922, págs. 61-87.

—: Randas españolas. Un incunable para la historia del encaje. "A. E. A. A.", I, 1925, págs. 219-224.

BAROJA DE CARO, C.: El encaje en España. Barcelona, 1933.

—: El arte del encaje. Madrid, 1942.

EXPOSICIÓN: El encaje de seda... organizada por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona. Mayo-junio 1962.

FERRE, A.: De la colección de encajes del Museo. "Anales y Boletín Museos Arte Barcelona", 1944 (3), págs. 7-21.

MAY, F. L.: Hispanic lace and lace making. New York, 1939.

ROMEVA, P.: Historia de la industria catalana. Barcelona, 1953.

ÍNDICE DE TEMAS

Academia de la Historia, Madrid, 258
 Academia de San Fernando, Madrid, 307
 Acetres, 248
 Aguamaniles, 123, 256, 261
 Aleros de madera, 326
 Aldabones de bronce, 100
 Alfombras, 370, 372, 375
 Alfombras de guadamecí, 333
 Altares de plata, 211, 241
 Amuletos de azabache, 346
 Ánforas de oleos, 183, 192, 242
 Anillos, 125
 Arcas de madera, 294, 299
 Arcones de madera, 294
 Armarios de madera, 294, 297, 299, 304
 Arquetas de plata, 97, 120, 123, 140, 146,
 160, 163, 166, 174, 191, 198, 201, 206,
 212, 213, 214, 218, 234, 244, 251,
 272, 274
 Art Institute, de Chicago, 202, 390
 Atriles, 97, 100, 214, 238, 251

Báculos, 125, 144, 218, 251, 258, 271
 Balcones de forja, 80, 84, 85, 86, 91
 Baldaquinos, 119, 164, 219, 243
 Bancos de madera, 294
 Bandejas, 139, 197, 214, 223, 233, 243, 251,
 261
 Bargueños, 299, 304, 333
 Batientes de hierro, 93, 94
 Blandones, 195, 219
 Braseros, 15, 100, 187, 195, 214, 228, 248
 Broches, 126
 Bronces, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 105,
 106, 198
 Bustos, 151, 237
 Bustos-Relicarios, 152, 154, 164, 178, 192,
 196, 197, 201, 205, 206, 223, 224,
 244, 274

Cabujones, Decoración de, 123, 124, 125,
 134, 227
 Cálices, 123, 124, 140, 143, 151, 152, 154,
 159, 160, 163, 164, 165, 174, 177, 183,
 187, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 201,
 202, 214, 223, 234, 237, 238, 242, 243,
 244, 248, 256, 258, 261, 278, 283
 Cálices con esmaltes, 289
 Camafeos, 124, 125, 134, 164, 165
 Camas de madera, 300, 308, 311
 Camas baldaquino, 307
 Candelabros, 43, 52, 53, 54, 97, 98, 196,
 201, 205, 206, 214, 219, 223, 224, 227,
 234, 237, 241, 248, 251, 271
 Capas pluviales, 354, 359, 387, 388, 395,
 399, 400
 Carros procesionales, 237, 243
 Casullas, 354, 390, 402
 Cetros, 177, 178, 183, 188, 192, 206, 224,
 258
 Cincelado, Técnica del, 59, 110, 120, 126,
 146, 188, 192, 205, 219, 238, 243, 248,
 261, 262, 272

Colección Bello, Puebla de los Ánge-
 les, 338
 — Biosca Riera, 333
 — Castillo Olivares, 399
 — Davillier, 338
 — Duque de la Unión, Cuba, 233
 — Escalante, Madrid, 284
 — Laiglesia, 359
 — López Dóriga, 333
 — Marqués de Viana, Córdoba, 229, 333
 — Melvin Gutman, Nueva York, 207
 — Morales Acevedo, 334
 — Patrimonio Nacional, Madrid, 338
 — Pomar, Palma de Mallorca, 248
 — Regordosa, Barcelona, 208
 — Rodríguez Bauzá, Madrid, 338
 — Siravegne, 333
 — Sotomayor de Herruzo, Córdoba, 338
 — Torres de Sánchez Dalp, Sevilla, 334
 Cómodas, 304
 Consolas, 304
 Copones, 196, 201, 219, 224, 234, 237, 242,
 243, 251, 258
 Coronas, 123, 125, 153, 159, 163, 187, 188,
 201, 214, 237, 251, 258, 261, 262
 Crismeras, 191
 Crucifijos de marfil, 338, 340
 Cruces Patriarcales, 201
 Cruces procesionales con esmaltes, 283,
 284
 — — 123, 134, 139, 143, 144, 145, 146,
 151, 152, 153, 154, 160, 163, 165, 174,
 177, 178, 183, 184, 187, 188, 191, 192,
 195, 196, 197, 198, 202, 206, 207, 213,
 218, 219, 223, 224, 227, 237, 242, 243,
 244, 251, 262, 268, 277, 278, 282, 283
 Cruces-Relicarios, 278
 Cubiertas de evangeliarios, 124, 125, 140,
 166, 196, 272, 282, 283
 Cunas, 308
 Custodias, 140, 144, 145, 146, 151, 152,
 153, 154, 160, 163, 164, 173, 174, 177,
 178, 183, 184, 187, 188, 191, 192, 195,
 196, 197, 198, 201, 202, 205, 206, 207,
 211, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 223,
 224, 228, 233, 237, 238, 241, 243, 247,
 248, 251, 252, 255, 258, 261, 262
 Custodias-Copones, 151, 154
 Custodias con esmaltes, 283
 Custodias-Relicarios, 139
 Dalmáticas, 399, 400
 Dípticos de plata, 124
 Doseles bordados, 396
 — de plata, 247
 Escritorios o Canteranos, 304
 Esculturas de marfil, 389
 Esmaltes, empleo de, 124, 126, 134, 139,
 140, 144, 145, 146, 151, 154, 159, 160,
 163, 164, 165, 201, 207, 213, 214, 218,
 219, 224, 238, 248, 274, 277
 Esmaltes alveolados, 268, 283
 — campeados, 271, 272, 283

Esmaltes pintados, 184, 284, 289
 — traslúcidos, 143, 154, 166, 188, 277, 278,
 282, 283
 Espadas con esmaltes, 277
 Especieros de plata, 195
 Estampado, técnica del, 331
 Estandartes bordados, 399
 Estolas bordadas, 381
 Estribos con esmaltes, 289
 Exposición de Industrias del Real Conser-
 vatorio de Artes, Madrid, 340
 — Universal de Barcelona, 334
 Facistoles, 59, 100, 201
 Ferreteado, Técnica del, 331
 Frontales bordados, 381, 382, 387, 388,
 390, 395, 399, 400
 — de guadamecí, 333
 — de plata, 114, 119, 120, 214, 218, 220,
 224, 227, 234, 237, 238, 241, 242, 243,
 244, 268, 334
 Fuentes de plata, 188, 195, 201, 207, 233
 Grabado, Técnica del, 331
 Gradas de altar, 241, 242, 244
 Grutescos, decoración de, 51, 52, 53, 97,
 187, 188, 191
 Hispanic Society, Nueva York, 146, 201,
 256
 Imágenes de bulto, en plata, 124, 152, 163,
 164, 165, 196, 205, 206, 224, 227, 233,
 234, 241, 242, 243, 244, 248, 282
 Incensarios, 93, 160, 251
 Instituto Amatller de Arte Hispánico, Bar-
 celona, 11
 — Municipal de Historia, Barcelona, 100
 — Valencia de Don Juan, Madrid, 229,
 256, 271, 272, 297, 337, 340, 345, 346,
 360, 372
 Jaeces, en plata y esmaltes, 282, 289
 Jarrones, 262
 Jarros de plata, 201, 202, 218, 220, 241
 Joyas, 207, 208, 229, 255, 256, 257
 Lámparas de bronce, 106, 242
 — de plata, 144, 165, 213, 220, 223, 227,
 233, 234, 241, 242, 244, 248
 Laudas sepulcrales en bronce, 94
 Lignum Crucis, 123, 139, 144, 145, 146,
 154, 159, 163, 174, 201, 228
 Mazas de plata, 153, 220, 242
 Medallones, Decoración de, 44, 46, 51,
 52, 53, 54, 59, 60, 62, 65, 66, 69, 83,
 97, 98
 Mesas de madera, 304, 311
 — de plata, 228, 229
 Mitras bordadas, 381, 382
 Museo Allen Memorial Art, Ohio, 219
 — Arqueológico, Bilbao, 94
 — — Valladolid, 383

- Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 19, 144, 256, 274, 284, 297, 326, 333, 338, 339, 345, 346, 382, 387
- de Arte de Cataluña, Barcelona, 294
 - de la Universidad, Kansas, 345
 - del Ayuntamiento, Valencia, 207
 - de Barcelona, 354, 360
 - de Bellas Artes, Budapest, 338
 - de Berlín, 337, 338
 - Británico, Londres, 207, 338
 - de Burgos, 271
 - de la Catedral, Huesca, 132
 - Cau Ferrat, Sitges, 19, 297
 - Cluny, París, 114, 271
 - Diocesano, Barcelona, 123
 - — Gerona, 333
 - — Orense, 124, 125
 - — Seo de Urgel, 271
 - — y Catedralicio, Valladolid, 241
 - Episcopal, Astorga, 294
 - Ermitage, Leningrado, 154, 272
 - Historia de la Ciudad, Barcelona, 132, 224
 - Lázaro Galdiano, Madrid, 229, 272, 297, 337, 338, 360
 - de Lugo, 346
 - del Louvre, París, 98, 154, 278, 338
 - Metropolitano, Nueva York, 75, 124, 272, 282, 289, 372
 - Nacional de Artes Decorativas, 333, 334, 359, 360
 - Parroquial, Daroca, 208, 224, 243
 - Picasso, Barcelona, 317
 - de Pontevedra, 340, 345
 - del Prado, Madrid, 208, 339
 - Provincial Textil, Tarrasa, 360
 - de San Vicente, Toledo, 198
 - de Solsona, 20
 - Victoria y Alberto, Londres, 139, 145, 153, 154, 159, 163, 174, 177, 184, 188, 191, 192, 195, 196, 201, 202, 213, 223, 256, 272, 289, 339, 381
 - de Vich, 20, 93, 134, 272, 277, 289, 333, 334, 382, 387, 402
 - de Viena, 207, 340
- National Gallery, Washington, 272
- Navetas, 165
- Palios bordados, 396, 400
- Peanas de plata, 241
- Pendones bordados, 380, 381, 382
- Pespunteado, Técnica del, 331
- Pilas bautismales, 94
- Píxides, 154, 159, 160
- Placado, Técnica del, 110
- Placas de esmaltes, 284, 289
- Platos con esmaltes, 289
- Políptico de esmaltes, 287
- Portapaces de azabache, 345
- con esmaltes, 284, 289
 - de plata, 154, 183, 188, 191, 192, 195, 237, 238, 244, 247, 251, 262
- Púlpitos de bronce, 100, 106
- Rebajado, Técnica del, 332
- Rejas de hierro y bronce, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 70, 75, 76, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 91, 92, 98, 99, 100, 105, 106
- Rejas de plata, 242, 244
- Relicarios de plata, 106, 144, 151, 152, 153, 154, 159, 160, 165, 184, 187, 191, 192, 196, 201, 206, 207, 214, 218, 223, 224, 248, 261, 262, 282, 283
- Repujado, Técnica del, 37, 43, 44, 46, 54, 59, 62, 76, 83, 93, 110, 120, 124, 125, 139, 143, 146, 174, 187, 188, 191, 192, 195, 202, 219, 224, 228, 237, 238, 241, 243, 248, 261, 272, 332
- Retratos en azabache, 340
- Retablos bordados, 390
- de guadamecí, 334
 - de plata, 132, 133, 143, 144, 152, 153, 261, 277
- Rijksmuseum, Amsterdam, 228, 300
- Sacras de plata, 106, 234, 241, 262
- Sagrarios de plata, 241
- Saleros de plata, 202
- Sillas de mano, 307
- plegables de madera, 293
- Sillones frailerros, 303, 333
- o sitiales, 297
- Tabernáculos de plata, 192, 205, 228, 242
- Tallado, Técnica del, 331
- Tapices, 364, 365, 366, 369
- Techumbres angulares, 317, 318
- doradas, 312
 - mudéjares, 313, 314, 317, 318, 323, 324, 326
 - planas, 313, 314
- Terciopelos estampados, 359
- Ternos, 354, 359, 387, 393, 394, 395, 399, 400, 401
- Tinteros de plata, 251
- Torneado, Técnica del, 192
- Trípticos de esmalte, 284
- de marfil, 339
 - de plata, 224
- Tronos de plata, 213, 214, 234, 251, 278
- Urnas de plata, 144, 145, 202, 213, 219, 223, 227, 228, 234, 237, 241, 242, 243, 247, 248, 251, 261
- Vajillas de plata, 125, 143, 144, 146, 152, 153, 159, 166, 274,
- Vinajeras de plata, 214
- Walters Art Gallery, Baltimore, 154, 208, 272

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abarrátegui, Marcos (rejero), 91
 Abril, Pascual (orf.), 202
 Acosta, Sebastián de (bord.), 399
 Acosta Bencomo, Felipe (orf.), 258
 Adam (ensamblador), 307
 Adrover, Luis (orf.), 152
 — Vicente (orf.), 152
 Aguilar, Beatriz (bord.), 394
 — Lucas (orf.), 218
 Aguirre, Gregorio de (rejero), 85
 Airón, Duque de, 233
 Alba, Duque de, 187, 255
 Albarado Gallofré, José (orf.), 262
 — González, José (orf.), 247
 Albareda, Juan (tapicero), 364
 Alcaide, Sebastián (orf.), 237
 Alcalá, Andrés (rejero), 28
 Alcañiz, Felipe (orf.), 183
 Alcaraz, Pedro (rejero), 29
 Aldazábal, Cristóbal de (bord.), 395
 Alejandro, Pedro Lucas (orf.), 197
 Alemán, Mateo (orf.), 178
 — Nicolás (orf.), 178
 Alencastre, Antonio (tapicero), 375
 Alerigues, Francisco (orf.), 151
 — Juan (orf.), 282
 — Miguel (orf.), 151, 282
 Alexandre (orf.), 238
 Alfaro, Diego de (orf.), 195
 — Francisco de (orf.), 205, 219
 Alfonso (bord.), 388
 Alfonso V, de Aragón, 364
 Alfonso VIII, 349
 Alfonso, El Magnánimo, 282
 Almaguer, Diego de (orf.), 220
 — Pedro de (orf.), 220
 Alonso, Andrés (orf.), 218
 — Francisco (orf.), 192
 Álvarez, Alonso (orf.), 164
 — Diego (broncista), 106
 — Fernando (bord.), 395
 — Francisco (bord.), 395
 — Francisco (orf.), 188
 — Gabriel (bord.), 395
 — Juan (bord.), 388
 — Juan (orf.), 243
 — Manuel (rejero), 97
 — Rodrigo (orf.), 177
 — de Molina, Juan (rejero), 61
 — de Revellón, Fernando (bord.), 399
 Álvaro Cayetano (azabachero), 345
 Amarillas, Marqués de las, 233
 Amezá, Gaspar de (rejero), 85
 — Rafael de (rejero), 85
 Amiconi, J. (pintor), 366
 Amorós, Francisco (ebanista), 312
 Ampurias, Conde de, 139
 Anaya, Diego de, Arzobispo, 28
 Andino, Cristóbal (rejero), 46, 51, 52
 — Pedro de (arq. orf. y rejero), 51
 Andrade, Domingo (arq.), 76
 Andrés, Gregorio de, 11
 Andreu, Juan (broncista), 79
 Andreu Ramón (orf.), 133, 277
 Ángel, Pedro (orf. grab. y broncista), 201
 Anglesola, Nicolás (orf.), 153
 Aragón, Pascual de, Cardenal, 100
 Arana, Juan de (orf.), 196
 Aranda (orf.), 243
 — Bartolomé de (orf.), 237
 — Blas de (bord.), 395
 Arandes, Gaspar (orf.), 227
 Arbasia, César (pint.), 206
 Arcayna, Pedro (pint.), 314
 Arce y Cacho, Celedonio N. de, (esc.), 339
 Arenas, Hernando (rejero), 38, 54
 Arerio, Alfonso, Obispo, 271
 Arfe, Antonio de (orf.), 61, 98, 183, 187,
 188, 191, 195
 — Enrique de (orf.), 173, 174, 178, 183,
 191, 192, 198
 — Juan de (orf.), 173, 178, 187, 192, 195,
 197, 198, 201, 205, 212, 214, 219
 Argilaga, Francisco (orf.), 140
 Argumaez, Juan (orf.), 197
 Arias, Antonio (tej.), 359
 — Pérez (orf.), 119
 Arnal, Guillelm (orf.), 131
 Arnau de Gurb, Obispo, 125
 Arrillaga, Juan de (rejero), 75
 Arroyo, Juan de (rejero), 75
 Artigas, José (orf.), 262
 Artiñano, P. M. 9, 11, 402
 Arve, Marcos de (bord.), 399
 Astorga, Marquesa de, 218
 Astorí, Vidal (orf.), 282
 Austria, Ana de, 207, 365
 — Juan de, 289
 — Juan José de, 227
 — Margarita de, 211
 — Mariana de, 211, 213
 Ávila, Fr. Juan de (rejero), 30, 37
 — Laurencio de (rejero), 36
 Ayala, Diego de (orf.), 36
 — Juan (orf.), 163
 — y Rojas, Alonso de (orf.), 223
 Azcaín, Lázaro de (rejero), 76
 Aznárez, José (orf.), 244
 Bacariza (orf.), 261
 Baeza, Francisco (arq.), 36
 Balcobe, Enrique (orf.), 191
 Ballesteros, Hernando "el viejo" (orf.) 195
 — Manuel, 284
 Ballín, Claude II (orf.), 251, 252
 Balsa de la Vega, R. 11
 Banderberg, Esteban (tapicero), 365
 Barba, Juan Bautista (orf.), 206
 Barba, Arnaldo de, Obispo, 387
 Barbut, Abraham (orf.), 140
 — Salomón (orf.), 140
 Barcelona, Fr. Cosme de (bord.), 400
 — Fr. Rafael de (bord.), 395
 Barco, Alonso de (rejero), 59, 60
 — Juan del (rejero), 59, 75
 — Pedro del (rejero), 75
 Baroja, Gregorio (orf.), 201
 Barrera, Juan de la (bord.), 394
 Barroso, Miguel (pint.), 396
 Bartolomé de Jaén (rejero), 35, 38, 43, 62
 Bartomeu (orf.), 133, 274
 Bayeu, F. (pint.), 366
 — Ramón (pint.), 369
 Becerra, Gaspar (esc.), 202
 Becerril, Alonso (orf.), 188, 289
 — Antonio (orf.), 188, 289
 — Cristóbal (orf.), 188, 201, 289
 Bellera, Antonio (rejero), 79
 — Ramón de, Obispo, 387
 Bello, Gaspar (orf.), 192
 Beltrán de la Cueva, Francisco (orf.), 251
 Benavente, (orf.), 206
 — Álvaro, 59
 — Juan de (orf.), 202, 218
 Benedí, (orf.), 243
 Benedicto XIII, 144, 154, 274
 Benet, Juan (orf.), 153
 — Matías, (orf.), 154
 Benítez, Pedro (orf.), 241
 — de Arán, Alonso (orf.), 237
 Benito, Juan (rejero), 53
 Berenguer, Francisco (arq.), 92
 Berínci, Giovanni Battista (broncista), 99
 Bernal, Alfonso (rejero), 29
 Bernés, Pedro (orf.), 132, 133, 139, 140,
 143, 152, 277, 278
 Bernestolfo, Ildefonso (bord.), 399
 Berrio, Juan de (orf.), 202
 Berroeta, Juan de (entallador), 300
 Berta, Thomas (tapicero), 364
 Bertrán, Alonso (rejero), 54
 — Juan (bord.), 387
 — Pere (herrero), 20
 Biscá, Antonio (orf.), 144
 Blanch, Consoli (orf.), 140
 Blanco, Juan (rejero), 86
 — Lucas (orf.), 191
 Blanquer, Homs (esc.), 338
 Blasco, Domingo (orf.), 154
 Bobadilla, Bernardino de (orf.), 192
 Bonet, Antonio (bord.), 401
 Bonifás, Luis (esc.), 109
 Bonmacip, Pere (herrero), 20
 Bonnín, José (orf.), 262
 Borbón, Isabel de, 214
 Borgoña, Juan de, 178
 Bosque, Pedro del (bord.), 395
 Bouiller, José (orf.), 242
 — Manuel (orf.), 241
 Bouquet, Gabriel (tapicero), 366
 Bourse, Guillén de (rejero), 61
 Bracho, Alejandro (broncista), 100
 Brauver, Juan (orf.), 247
 Bravo, Fernando (rejero), 52, 53
 Buenafuente, Tomás, (orf.), 252
 Buenamadre, Esteban de (rejero), 45
 Buenaño, Blas de (rejero), 75
 Buensuceso, Fr. Cayetano del (bord.), 400
 Bujil (rejero), 28

Burgés, Romeu (herrero), 20
 Burgos, Fr. Gonzalo de (bord.), 393
 Burgués, José (orf.), 262
 Busquets, Antonio (tapicero), 364

Cabo, Luis (orf.), 256
 Cabrera, Jaime (pint.), 314
 Cabrero, Pablo, 255, 256
 Calahorra, Gonzalo (orf.), 191
 Calvó, Bernardo, Obispo, 125
 Camañes, Eloy (orf.), 227
 Cambra, Jacob Abraham de la (orf.), 140
 Camino, Francisco del (rejero), 76
 Camiña, Alonso de (bord.), 395
 Camón, J., 11
 Campis, Bernat (tapicero), 364
 Campmany, A., 132
 Campos, Francisco (tapicero), 375
 Campos Guevara, Andrés de (orf.), 218
 Camps, Onofre (rejero), 85
 — Cazorla, E. 11
 Canales, Benito (tapicero), 375
 Canalias, Jaime (pint.), 314
 Cano, Alonso (pint. y esc.), 338
 Cantero, Justo (orf.), 218
 Canyes, Marcos (orf.), 144, 145, 282
 Cañamache (rejero), 27
 Capellades, Pedro (orf.), 143, 278
 Capuz, Francisco (esc.), 338
 — Julio, (esc.), 338
 — Raimundo (esc.), 338
 Carbonell, Guillén (herrero), 21
 — Gerónimo (orf.), 223
 — Jorge (bord.), 395
 — Juan (orf.), 139, 223, 278
 Cardiel (orf.), 243, 261
 Cardona, Eribaldo de, Obispo, 125
 Carducho, B. (pint.), 396
 Carlos II, 227
 Carlos III, 230, 252, 255, 307, 339, 365
 Carlos IV, 307, 308, 360, 369
 Carlos V, 324
 Carreras, F. (orf.), 247
 — y Falgueras, Francisco (orf.), 262
 Carreres, José (rejero), 85
 Carrillo, Antonio (orf.), 219
 — de Albornoz, Cardenal, 387
 Carrión, Gaspar (tapicero), 375
 — Hernando, (orf.), 187
 Carvajal, Antonio (ebanista), 312
 — Gabriel de (bord.), 394
 Casal, Diego (orf.), 242
 — José (orf.), 242
 — Pablo (orf.), 242
 Casas Novoa, F. (arq.), 84, 100, 241
 Casielles, Andrés G. (rejero), 84
 Castanya, Lázaro de la (orf.), 184
 Castellano, José (orf.), 251
 Castellanos, Lorenzo (bord.), 394
 Castellnou, Jaime (orf.), 153
 — Juan de (orf.), 146, 152
 Castillo, Agustín del (rejero), 44
 — Antonio del (pint.), 109, 211
 — Bartolomé del (orf.), 220
 — José del (pint.), 369
 — Juan del (bord.), 395
 — Juan Bautista (esc.), 338
 Castro, Constantino (tapicero), 375
 — Damián de (orf.), 234, 237
 — Juan de (orf.), 234
 Catá, Pedro (rejero), 79
 Cavestany J., 312
 Ceán Bermúdez, J. A., 188, 338
 Cebrián, Cardenal, 401
 Cedeira, Jorge "el Mozo", (orf.), 205
 — Jorge "el Viejo" (orf.), 192

Cedillo, Conde de, 178
 Celma, Juan Bautista (rejero), 65, 70, 75, 79, 98
 — Juan Tomás (esc., pint. y rejero), 65, 66, 69, 98
 Cenete, Marquesa del, 187
 Cepeda, Diego de (bord.), 394
 Cerda, Alfonso de la, 382
 — Infante de la, 346
 Cerdanya, Pedro (calderero), 100
 Cerolles, Marcos (orf.), 143
 Cerón, Antonio (tapicero), 365
 Ceroni, Juan Antonio (broncista), 99
 Cervantes, Cardenal, 166
 — Nicolás (orf.), 106, 258
 Céspedes, Domingo de (rejero), 51, 52, 53, 61
 Cetina, Bernardo Juan (orf.), 153
 — Francisco (orf.), 153
 Cientolini, Bernardo (orf.), 220, 223
 Ciprés, Antonio de (bord.), 394
 Cisneros, Cardenal, 394
 Claret, Sebastián (carpintero), 326
 Claudio (orf.), 174
 Clemente VI, 274
 — José (orf.), 219
 Cobos, Francisco de los, 52
 Coll, Antonio (orf.), 184, 289
 — Carlos (bord.), 395
 — Juan (orf.), 184, 289
 Colmenero, Roque (orf.), 241
 Company, Arzobispo, 400
 Compte, Galcerán (orf.), 146
 Concepción, Fr. José de la (arq.), 79
 — Fr. Juan de la (orf.), 99, 214
 Conde, Domingo (orf.), 256
 — Sebastián (rejero), 76
 Cordero, José (rejero), 76
 Córdoba, Fr. Francisco de (bord.), 395
 — Sebastián de (orf.), 195, 205
 Corradini, Antonio (esc.), 339
 Corral, Jerónimo del (esc.), 59
 — Tomás del (bord.), 396
 — de Villalpando, 52
 Cortés, Hernán 207
 Coscollá, Bartolomé (orf.), 143, 152
 Cosida, Jerónimo (pint.), 196, 284
 Cosso, Marcos Antonio (broncista), 105
 Covarrubias, Hernando de (bord.), 393
 — Marcos de (bord.), 394
 Credensa, Nicolau de (pint.), 334
 Crescenzi, Juan Bautista (pint.), 99
 Cristóbal (orf.), 174
 Cruilles, Berenguer de, Obispo, 133
 — Gilaberto de, Obispo, 133
 Cruz, Alonso de la (orf.), 178
 — Fr. Eugenio de la (orf.), 99, 214
 — Marcos de la (rejero), 76
 Cubells, Tomás (orf.), 144
 Cubillana, Juan de, 43
 Cuenca, Antón de (rejero), 29
 Cueto, (orf.), 183
 Cueva, Beltrán de la, 177
 Cuevas, Agapito (rejero), 91
 Cupí, Jaime (bord.), 387

Chueca, F., 308

Daganzo, Mahomad de (herrero), 28
 Dalmau, José (guadamecilero), 334
 — Luis (pint.), 364
 Danyó, Mateo (orf.), 153
 Dargallo, Antonio (orf.), 243
 Daries, Bernardo (orf.), 152
 David, J. L. (pint.), 308
 Dávila Cimbrón, Diego (orf.), 98

Davillier, Ch., 11
 Davó, Nadal (orf.), 153
 Defaucheur, Alejandro (orf.), 255
 Delgado, Pedro (rejero), 37, 62, 83
 Desí, Miguel (bord.), 388
 Despuig, Guillermo (orf.), 140
 Despujol, familia, 388
 Díaz, Pedro (bord.), 394
 — Santos (rejero), 75
 — del Corral, Juan (tapicero), 97
 — — Ruí (rejero), 52, 97
 Díaz de Espinosa, Juan (bord.), 396
 Diona, Juan (orf.), 143
 Domenech, P. (tapicero), 364
 Domingo (orf.), 191
 Domínguez, Antonio (orf.), 234
 — Juan Antonio (orf.), 105
 Donante, Juan (orf.), 178
 Doncel, Juan (rejero), 29
 Druel, Guillermo (orf.), 151
 Duarte, Manuel (orf.), 219
 Dueñas, Alonso de (orf.), 192
 — Eulogio (rejero), 91
 Duflos, Agustín (orf.), 255
 Duperier, Pierre Joseph (rejero), 80, 83
 Durán, A., 11
 Duval, Jean (orf.), 255

Eans, Diego (orf.), 164
 Echevarría, Antonio de (orf.), 243
 Egas, J. (arq.), 35
 Elías, Juan (orf.), 244
 — Juan (rejero), 60
 Eloria, Ignacio (orf.), 256
 Elorza, Antonio (rejero), 85
 — Bartolomé de (rejero), 75
 Encalada, Sebastián de (orf.), 191
 Enrique IV, 166, 390
 Enriquez, familia, 28
 Ensenada, Marqués de, 252
 Ermengoz, Vicente (bord.), 388
 Ervenat, Guillermo (rejero), 45
 Esmandia, Miguel (rejero), 79
 Espetillo, Andrés Francisco (orf.), 243
 — Francisco (orf.), 243
 Espinal, Celedonio (ebanista), 311
 Espinosa, Martín de (orf.), 178
 Esteban, (rejero), 38
 Esteve Bonet, José (esc.), 248
 Estévez Salas, Fernando (esc.), 261
 Estrada, César (orf.), 244
 — Domingo (orf.), 244
 — Gabriel J. de (tapicero), 375
 — José (orf.), 244
 — Loys (rejero), 61
 Estruch, Bernardo, 145

Fabregas y Falgueras, Joaquín (orf.), 262
 Fanegas, Juan (carpintero), 326
 Fanelli, Virgilio (esc., orf. y broncista), 100, 212, 213
 Faralt, Cayetano (rejero), 86
 Fargas Vilasaca, Miguel (guadamecilero), 334
 Feduchi, L. M., 11, 293
 Felipe II, 202, 207, 212, 233, 289, 324, 350, 365, 395, 405
 Felipe III, 197, 211, 214, 289, 338
 Felipe IV, 208, 212, 214, 224, 228, 340
 Felipe V, 248, 354, 359, 366, 406
 Felipot, Juan Bautista (estofador de seda), 359
 Fernai, Rodrigo (orf.), 165
 Fernández, Baltasar (orf.), 191
 — Isabel (bord.), 388
 — Gonzalo (herrero), 16

- Fernández Juan (orf.), 192
 — Luis (bord.), 395
 — Manuel (orf.), 195
 — Rodrigo (orf.), 192
 — Ruy "el Mozo", (orf.), 183
 — Sadornín (rejero), 61
 — de Luna, Lope, Arzobispo, 283
 — del Moral, Lesmes (orf.), 198
 — Sarela, C. (arq.), 84
 — Tercero, Pedro (orf.), 195
 — de Valenzuela, Pedro, 65
 Fernando III, 165, 166, 382
 Fernando VI, 233, 399
 Fernando VII, 266, 311, 369
 Ferrá, B., 317
 Ferrán Vallés, Adrián (esc.), 308
 Ferrandis, José, 9, 11, 337, 340, 369
 Ferrando, Jerónimo (orf.), 207
 — Ferrer, Juan Bautista (orf.), 247
 Ferrer, Guerau (orf.), 184
 — Juan (tapicero), 365
 Ferret, Magín, (orf.), 227
 Ferro Caaveiro, Lucas (arq.), 84, 242
 Ferroni, Juan B. (broncista), 106
 Fervenzas, Francisco (orf.), 242
 Figueroa y Vega, Juan de (orf.), 238, 241
 Filipini, Francisco (broncista), 99, 214
 Flamenco, Pedro (rejero), 61
 Flandes, Pedro de (bord.), 395
 Flecha, José (ensamblador), 300
 Florentín, Francisco (orf.), 195
 Floriano, A. C., 12
 Foix, Cardenal, 387
 Fonolleda, Canónigo, 388
 Fonseca, Alfonso IV, Arzobispo, 165, 394
 — Alonso de, 30
 Fontaine, P. F. (arq.), 308
 Forment, Damián (esc.), 196
 Fornaguera, Buenaventura (orf.), 227
 Foz, Jaime (bord.), 388
 Framengo, Vicente (orf.), 164
 Francés, Juan (rejero), 30, 35, 36, 37, 44,
 45, 53, 61, 94
 Franci, Juan (orf.), 187, 188, 218
 Francisco (orf.), 178
 Francuchi, Francisco (broncista), 99
 Frías, Gregorio (orf.), 195, 206
 Fuente, Fr. Jerónimo de la (bord.), 400
 Fuentes, Gaspar de, 59
 Furquet, Juan (orf.), 251
 Fuster, Salvador (orf.), 262

 Gabay, Jucef (orf.), 140
 Galí, Juan (rejero), 79
 Gallego, Amelia, 11, 91
 Gallén Ferreres, Manuel (orf.), 262
 Galve, Juan (orf.), 152
 Gálvez, Vicente (orf.), 248
 Gamboa, (ensamblador), 300
 — Diego de (rejero), 70
 Gamero, Justo (orf.), 258
 Gante, Guillermo de (orf.), 192
 Garast, Usin (tapicero), 364
 Garcés, Manuel (tapicero), 375
 García (orf.), 244
 — Alonso (rejero), 52, 60
 — Antonio (rejero), 84, 100
 — Domingo (rejero), 84
 — Gaspar (orf.), 191
 — Ginés (rejero), 79
 — Juan (rejero), 66
 — Manuel (orf.), 106, 258
 — Martín (rejero y relojero), 29, 36, 37
 — Sancho (bord.), 388
 — Arnal (orf.), 131
 — Bouzas, Antonio (orf.), 243

 García Crespo, Manuel (orf.), 241
 — Chico, E., 11
 — Gómez (orf.), 153
 — Manrique, Juan, Arzobispo, 166
 — de Quiñones, Andrés (arq.), 80
 — de los Reyes, Bernabé (orf.), 237
 — Ruiz (rejero), 60
 — Zerón, Ginés (orf.), 251
 — Juan (orf.), 251
 Gardner, Starkie, 46
 Gargollo Alexandre, Vicente (orf.), 238
 Garrido, Pedro (orf.), 242
 Garro, Fermín (orf.), 224
 — Lamberto (orf.), 243
 Gasch, Guiliém (orf.), 131
 Gascón de Gotor, A., 395
 Gasparini, Matías, 105, 106
 Gati, Pedro (broncista), 99
 Gaudí, Antonio (arq.), 92
 Gaudín (orf.), 252
 Gauthier, M. M. 11, 278
 Gaves, Juan (orf.), 151
 Gay, Antonio (herrero), 22
 Gelabert, José (herrero), 79
 Gelmírez, Diego, Arzobispo, 119
 Germain, F. T. (orf.), 252
 Giquinto, Corrado, 366, 400
 Giardoni (orf. y broncista), 106
 Giménez, Mateo (bord.), 400
 Giorgetti, Gian Antonio (esc.), 339
 Giralte, J. (esc.), 94
 Gisbert, Antonio (pint.), 262
 Godoy, Manuel, 233
 Gombau, Ramón (orf.), 139
 Gómez, Diego (rejero), 29
 — Luis (rejero), 84
 — de Ceballos, Pedro Vicente (orf.), 251
 — de los Heros (orf.), 178
 — de Mora (arq.), 99
 — Moreno, M. 28, 45
 — de los Ríos, Antonio (bord.), 399
 — de Valdivieso, Juan (bord.), 399
 Góngora, Luis de (bord.), 394
 González, Diego (rejero), 29
 — Domingo (bord.), 399
 — Gonzalo (orf.), 207
 — Juan (orf.), 163
 — Juana (bord.), 388
 — Pedro (orf.), 195
 — Rafael (orf.), 213
 — Rui (bord.), 388
 Gonzalo, Obispo, 125
 Gordiola, Francisco (orf.), 184
 Gozalbo, D. (orf.), 153
 Goya, Francisco de (pint.), 256, 369, 375
 Gregori, Gaspar (carpintero), 323
 Guadalajara, Salvador de (rejero), 51
 Gudiol, J., 11
 Guerau, Antonio (pint.), 317
 Güergo, Domingo de (rejero), 75
 Guerrero Lovillo, J., 91
 Guido, Antonio (orf.), 152
 Guillén, Arnáu (rejero), 45
 Guilles Legaré (orf.), 229
 Guasch, Benito (bord.), 395
 Guina, Antonio (tapicero), 364
 Guixer, Pere (herrero), 20
 Gumiel, Pedro (arq.), 35
 Gurea, Berenguer (bord.), 388
 Gutiérrez, Alonso (orf.), 177, 191
 — Pedro (tapicero), 365
 Guzmán, Francisco (rejero), 83
 — G. (orf.), 202

 Hanequín, Diego (rejero y relojero), 45
 Hermosilla, Bartolomé de (orf.), 195

 Hernández, Alonso (rejero), 60
 — Domingo (rejero), 76
 — Francisco (rejero), 70
 — Gabriel (rejero), 59
 — Marcos (orf.), 202
 — Mariano (orf.), 258
 — Miguel (rejero), 60
 — Nicolás (tapicero), 365
 Hernández Perera, J., 11, 188
 Herrera, Juan de (arq.), 99, 300
 — Juan de (orf.), 195
 — Juan Bautista (orf.), 228
 — Barnuevo, Sebastián de (pint.), 109, 213
 Herrero, Juan de (rejero), 75
 Hilario (rejero y reloj.), 46
 Hildburg, W. L., 11, 271, 272
 Houasse, M. A., (pint.) 366
 Hugón (rejero), 45
 Huguet, Jaime (pint.), 388
 Huidobro, Diego de (rejero), 38

 Iglesia, Gabriel de la (rejero), 80
 — Martín, Francisco de la (rejero): 83
 Iglesias, Francisco (rejero), 75
 Iofre (orf.), 119
 Isabel II, reina, 258, 311
 Isaura, Francisco (orf.), 262
 Izquierdo, Bartolomé (orf.), 214

 Jaén, Alonso de (orf.), 183
 Jamete, E. (esc.), 53
 Jardines, Miguel (broncista), 150
 Jener, Matías (orf.), 196
 Jerónimo, fray (bord.), 390
 Jerónimo, Román (carpintero), 324
 Jiménez, Manuel (orf.), 105
 Jódar, Juan de (rejero), 70
 Jofre, Miguel (orf.), 151
 Jordi, Francisco (pint.), 314
 Jorge (orf.), 119
 — (orf.), 160
 Juan II, 166
 Juanes, Juan de (pint.), 284, 334, 395
 Jufré, Bernat (rejero), 27
 Juliá, Pere (herrero), 20
 Juni, Juan de (esc.), 59, 191

 Lacasa, Juan (orf.), 243
 Lagúnez, Francisco (rejero), 70
 Lainez, Antonio (orf.), 206
 — Rodrigo (orf.), 178
 Lamaison, Pedro (orf.), 196, 197
 Lamy, René María (dibujante), 359
 Langer, Antonio (tapicero), 366
 Lapi, Geri (bord.), 387
 Lara, Francisco (carpintero), 324
 — Castañeda, Bernardo de (orf.), 220
 Lastrada, Bernardo (orf. y grab.), 244
 Laureano, Juan (orf.), 211
 Lavança, Antonio de (orf.), 282
 Lazcano, Pedro (rejero), 69
 Lemosín (rejero), 44
 Lencero, Abras (rejero), 28
 León, Mateo de (bord.), 394
 — Pedro (rejero), 79
 — Rodrigo de (orf.), 205, 289
 — Soto, Antonio de (orf.), 214
 Lerma, Duque de, 228
 Ligonde, Manuel (rejero), 75
 Lira, Miguel de (rejero), 60
 Liz, José (orf.), 242
 Lizuaín, Francisco (bord.), 400
 López, Diego (carpintero), 324
 — Diego (orf.), 191
 — Francisco (rejero), 62
 — Jorge (orf.), 218

- López Juan (rejero), 53, 60, 62
 — Juan (orf.), 97, 187
 — Luis (orf.), 201
 — Manuel (ebanista), 312
 — Pablo (orf.), 251
 — Pero (bord.), 393, 394
 — Vicente (pint.), 106
 — de Arenas, Diego, 326
 — de Ayala, Adelardo, 262
 — de Escuriaz, Diego (pint.), 396
 — Ferreiro, A., 340
 — de Robledo, Juan (bord.), 400
 — Salgado, Bernabé (rejero), 80
 — Urisarri, Juan (rejero), 60, 66
 — Valenzuela, Diego (bord.), 399
 Lorenzo (orf.), 165
 — Clemente (rejero), 84
 — Francisco (rejero), 84
 — Juan (orf.), 192, 218
 — Lorenzo (rejero), 84
 Losada, José (pint.), 261
 Losilla (orf.), 261
 Lozano, Macías (rejero), 61
 Luances, Gonzalo de (bord.), 395
 Luna, Álvaro de, 166
 Luque y Lena, Juan de (orf.), 237
- Llácer, Leonardo (orf.), 153
 Llano, Fernando (pint.), 152
 Lleó, Gaspar (orf.), 247
 Lleopart, Berenguer (pint.), 314
 Llinares, Ginés (carpintero), 323
 — Pedro (carpintero), 323
 Llopart, Bernardo (orf.), 144, 145
 — Pedro (orf.), 247
 — Simón, 145
 Llordén, A., 11, 220
 Llorente de Herreros (rejero), 59, 60
 Lluc, Jaime (orf.), 206
- Macazaga, Ignacio (orf.), 256
 Macías, Alonso (rejero), 75
 Madoz, Pascual, 261
 Madrazo, Federico de (pint.), 258, 290
 Madrigal, Alonso de, 37
 Madurell, J. M., 11
 Maduxer, Gabriel (bord.), 395
 Machuca, Pedro (arqu.), 324
 Maella, M. S. (pint.), 366, 375
 Maeso, Ángel (ebanista), 311
 Maestre, Marcos (bord.), 399
 Mainar, J., 293
 Maldonado, familia de los, 28
 Maltes, Antonio (orf.), 196
 Mandil, Vidal Jacob (bord.), 382
 Manso, Aloy de (herrero), 22
 Marcer, Pedro (orf.), 227
 Marcuello, Andrés (orf.), 196
 Margarit de Pau, Cardenal, 388
 María Cristina, Reina, 311
 — Luisa, Reina, 255
 Marigorta, Cristóbal de (rejero), 66
 — Pedro de (rejero), 66
 Marín, Prudencio (orf.), 207
 Marino, Francisco (orf.), 164
 Márquez, Lorenzo (orf.), 201
 Martí Llopart, José (orf.), 256
 Martín, Cristóbal (ebanista), 312
 Martínez (orf.), 188
 — Fábrica de los (orf.), 261
 — Alonso (rejero), 80
 — Diego (rejero), 86
 — Estanislao (orf.), 248
 — Fernando (orf.), 248
 — Francisco (rejero), 52, 54, 59, 75
 — Gaspar (rejero), 79
- Martínez Ginés (orf.), 220
 — Pedro (herrero), 16
 — Pedro (bord.), 395
 — Pedro (orf.), 119, 164
 — Balibrea, Melchor (orf.), 248
 — Barrio, Antonio (orf.), 252, 255
 — Campos, General, 262
 — Montañés, Juan (esc.), 338
 — Silíceo, Juan, Cardenal, 52
 Martorell, Bernardo (pint.), 382
 — Francisco (orf.), 247
 — Simón (orf.), 139, 278
 Masriera Manovens, Francisco (orf.), 262, 290
 — José (orf.), 262
 — Vidal, José (orf.), 262
 Mata, Jerónimo de la (orf.), 197, 284
 — Juan de la (orf.), 206
 Mateos, Gaspar (orf.), 220
 Matóns, Juan (orf.), 227, 244
 Maymó, Bernardo (orf.), 227
 Medina, José de (orf.), 220
 — Pedro de (orf.), 178
 — Mondragón, Juan de (orf.), 202
 — de Riosco, Duque de, 187
 Medinasidonia, Duque de, 394
 Medrano, Severino de (tejedor), 354
 — Seseña, José (tejedor), 354
 Meléndez Valdés, Cardenal, 45
 Mena, Pedro de (esc.), 338
 Méndez, Antonio (orf.), 238
 — Jerónimo (rejero), 80
 — Juan (rejero), 62
 — Busto, Antonio (rejero), 76
 Mendoza, Lope de, Arzobispo, 164, 283
 Menéndez, Gonzalo, Obispo, 124
 Mengs, A. R., (pint.), 366, 369
 Mercader, Antonio de (orf.), 178
 Mercado, Rodrigo de, 69
 Merino, Francisco (orf.), 197, 198, 201, 205, 206, 212
 Merla, Juan (tapicero), 364
 Mesa, Pedro de (bord.), 394
 Metler, Juan (tapicero), 365
 Millán, Ignacio (broncista), 106
 Mira y Feijóo, Francisco (orf.), 242
 Miró, Pedro (orf.), 151
 Molero, Gregorio (tejedor), 354
 Molero, Miguel (tejedor), 354, 359
 Molina, Antonio de (rejero), 59
 Moliner, Francisco (orf.), 256
 Mónaco, Juan de (broncista), 99
 Monardes, Nicolau, 338
 Monclá, Joan, de (herrero), 20
 Monegro, Miguel Jerónimo (orf.), 195
 Monroy, Arzobispo, 238
 Monserrat, Fr. Lorenzo de (bord.), 395
 Montalbergo, Pedro Pablo de (pint.), 334
 Montalvo, Bernabé de (rejero), 60
 Montaos, Antonio de (orf.), 219
 — Isidro de (orf.), 219
 Montero y Aller (orf.), 261
 Montesinos, Sebastián de (bord.), 399
 Montoya, Alejo de (orf.), 201
 Montoya, Pedro, Obispo, 390
 Moragues, Gabriel (orf.), 144
 — Pedro (orf.), 139, 283
 Morales, Antonio (orf.), 205, 241
 —, Cristóbal (tejedor), 354
 —, José (orf.), 219
 —, José Antonio (orf.), 241
 Morel, Bartolomé (rejero), 94
 Moreno, Benigno (rejero), 60
 — Domingo (herrero), 76
 — Francisco (bord.), 394
 — Juan (rejero), 86
- Moreno, Moya, Alonso (orf.), 220
 Moreu, Perris (rejero), 45
 Moro, Antonio (pint.), 207
 Morón Yañez, Cristóbal (rejero), 76
 Morris, William, 262, 312
 Moya, Francisco de (orf.), 244
 Muller, Priscila, 11, 207
 Montalva, Pascual (orf.), 143
 Muñoz, Diego (orf.), 163, 177
 Muñoz II, Diego (orf.), 191
 — Marina (bord.), 399
 — Sancho (rejero), 38, 54
 Murillo (orf.), 243
- Nadal del Bosch (orf.), 143
 Napoleón, 308
 Nápoles Mudarra, Juan de (orf.), 218
 Navarrete, J. F. de (pint.), 396
 Navarro, Juan (entallador), 97
 — Luis (bord.), 396
 Nebot, Juan (orf.), 184
 Nicolás (orf.), 165
 Nicolau, Francisco (tapicero), 364
 — José (orf.), 196
 Nieva, Antonio de (orf.), 256
 Nivel, Juan (orf.), 256
 Noriega, Salvador (orf.), 220
 Nunet, Pedro (bord.), 388
 Núñez, Francisco (rejero), 60, 100
 — de Castro, Gaspar (orf.), 238
 — Delgado, Gaspar (esc.), 338
- Ocampo, Francisco “el Menor” (rejero), 83
 Ochandiano, Andrés de (bord.), 395
 Olcina, Juan (orf.), 154
 Oliba, Abad, 120
 Oliván (orf.), 243
 Olivera, Marcos de (orf.), 220
 Olmedo, Diego de (orf.), 178, 191
 Olzina, Marcos (orf.), 145, 282
 Oman, Ch., 11
 Oña, Pedro de (pint. y dor.), 59
 Oñate, Juan de (orf.), 178
 Oquendo, Antonio de (orf.), 177, 178
 Orbatur (tapicero), 364
 Ordóñez, Andrés (orf.), 187
 — Rodrigo (bord.), 394
 Ordoño, Obispo, 125
 Orellana, M. A. de, 338, 339
 Orense, Bartolomé (bord.), 396
 — Bernardo (bord.), 396
 Oriol, Bartolomé (tapicero), 364
 Orna, Juan de (orf.), 177
 Ortall, Francisco (orf.), 145, 146, 152
 Ortega Bravo, Obispo, 36
 Ortigueira, Juan de (orf.), 205
 Ortiz de Rivilla, Juan (orf.), 214
 Osma, G. de, 340
 Ovexe, Guillén (tapicero), 364
- Pacheco, Francisco, 394
 — Rodrigo (orf.), 258
 Paían (orf.), 120
 Palacín (orf.), 243
 Palacio, Braulio (orf.), 223
 — José (orf.), 244
 — Pedro (orf.), 244
 Palafox, Antonio, 375
 Palau, Berenguer (orf.), 145
 — Juan (orf.), 202
 — Juan Bautista (orf.), 207
 — Pedro Juan (orf.), 184, 289
 Palencia, Antón de (rejero), 62
 — Antonio (rejero), 33
 — Juan de (rejero), 62
 Pallarés, Juan de (orf.), 213

- Palol, P. de, 380
 Palomares, Catalina de (bord.), 399
 Palomino, M. (orf.), 258
 Pancorbo, Cristóbal de (orf.), 214
 Pantoja de la Cruz (pint.), 208, 340
 Paret, Luis (pint.), 85
 Parets, Bernat (rej.), 20
 Paris, Francisco Germán de (bord.), 395
 Pastor, Juan (orf.), 237
 Paulo, (rejero), 28
 Pecul, Claudio (orf.), 242
 — Francisco (orf.), 106, 242
 — Jacobo (orf.), 242, 261
 — Luis (orf.), 242
 Pedrajas, Tomás Jerónimo (arq. y orf.), 237
 Pedraza, Francisco (orf.), 192
 — Juan de (orf.), 214
 Pedro (rejero), 60
 Pedro, (orf.), 164
 Pedro I, 165
 Pedro el Ceremonioso, 274, 277
 Peironceli, Pedro (ebanista), 312
 Peláez, Pedro (orf.), 119
 Pellicus (tapicero), 364
 Peña, Álvaro de la (rejero), 60
 — Diego de la (orf.), 244
 Peñaranda, Miguel de (bord.), 394
 Pera, Juan (bord.), 387
 Percier, P. F. (arq.), 308
 Pérez, Antonio (rejero), 84
 — Bartolomé (rejero), 76
 — Bernardino, 66
 — C. (orf.), 183
 — Fernán (orf.), 119
 — G. (orf.), 243
 — Gonzalo (orf.), 163
 — Juan (bord.), 395
 — Juan (orf.), 152, 163
 — Juan (rejero), 76
 — Lamberto (tapicero), 365
 — Pedro (herrero), 16
 — Pedro (orf.), 214
 — Simón (orf.), 242
 — de Albéniz, Pedro (orf.), 243
 — de Ormaeui, Juan, 94
 — Quijano, Juan (orf.), 202
 — de Montalbo, Antonio (orf.), 213
 — Miguel (orf.), 213
 — de Villamil, 178
 — de Villarreal, Jerónimo (orf.), 206
 Perutxena, Juan (orf.), 224
 Picaud, Aymerico, 119
 Pichardoni, José (broncista), 106
 Piedra, Ángel (orf. y grab.), 241
 — Jacobo (orf. y grab.), 242
 Pina, Juan Laureano de (orf.), 238
 Pineda, Diego de (orf.), 219
 — Hernando de (rejero), 76
 Pinto, Gaspar (orf.), 191
 — Luis (orf.), 219
 Piña, Mariano (orf.), 218
 Piñol, Antonio (orf.), 248
 — Carlos (orf.), 248
 Pisa, Bernabé de (orf.), 153
 — Juan de (orf.), 152
 Pizarro (orf.), 163
 Pizzala, Carlos (orf.), 258, 290
 Plasencia, Juan de (carpintero), 324
 Poch, Pedro Joan (orf.), 196
 Polanco, Francisco (pint.), 394
 Polo, Cayetano (herrero), 83
 Pomés, José (rejero), 86
 Ponç, Eloy (herrero), 22
 — Juan (herrero), 22
 — Guillermo (herrero), 22
 Ponç Salvador (herrero), 22
 Ponte, Baltasar da (orf.), 205
 Portella, Buenaventura (orf.), 224
 — Vicente (orf.), 224
 Portillo, Alonso de (orf.), 164, 283
 Portugal, Fadrique de, Obispo, 36
 Posse, Juan (orf.), 219, 241
 — Juan (orf.), 241
 Pozo, Juan del, Canónigo, 44
 — — (rejero), 28
 — — (tallista), 317
 Pozzi, Andrea (esc.), 339
 Prado, Melchor de (arq.), 106
 — Pedro del (esc.), 338
 Pradesaba, Manuel (orf.), 247
 Praves, Francisco de (arq.), 218
 Príncipe de Viana, 282
 Procaccini, A., 366
 Provencio, Rafael (orf.), 251
 Puebla, Juan de la (orf.), 218
 Puig, Joan de (herrero), 20
 — Luis (orf.), 228
 Pulido, Ángel (rejero), 91
 Queirold, Francesco (esc.), 339.
 Querol, Mariano (esc.), 340.
 Quevedo, Jorge de (orf.), 214.
 Quinzá, Bernardo (orf.), 248.
 Ráfols, J. F., 11, 312, 314.
 Ramírez, Juan (orf.), 187.
 — Pedro (rej.), 62.
 — de Arellano, R., 11.
 — de Fuenleal, obispo, 54.
 Randulfo (orf.), 119.
 Ras, Hugo de (rej.), 37.
 Real (orf.), 223.
 — Guillén (orf.), 144.
 Rebollo, Pedro (rej.), 59.
 Reboredo (orf.), 261.
 Reciente, Tomás (orf.), 220.
 Reinalte, Francisco de (orf.), 214.
 Relojero, Juan (rej.), 44.
 Requesens, Luis de, 382.
 Reus, Miguel de (pint.), 284.
 Rey (orf.), 261.
 — Matías (broncista), 100.
 Reyes Católicos, 29, 43, 163, 166, 350, 364, 390.
 Reynalte, Francisco (orf.), 207.
 Riaño, J. F., 11.
 Ribadeo, Pedro de (orf.), 164, 177.
 Ribas, Francisco (arq.), 252.
 Rico, José (orf.), 238.
 Ricoy, Alberto (rej.), 84.
 Rinalt, Bartolomé (orf.), 160.
 Ris, Antonio (rej.), 80.
 Risel y Almarza, Vicente (orf.), 255.
 Rivas, José (bord.), 401.
 Rivera, Antonio de (orf.), 220.
 Rivero, Francisco (herrero), 83.
 — Sebastián (herrero), 83.
 Rizzi, F. (pintor), 100.
 Roa, Diego de (rej.), 65.
 Robledo, Manuel de (bord.), 400.
 Robles, Domingo de (rej.), 62.
 Roche, Nicolás (orf.), 256.
 Roda, Agustín (orf.), 228.
 — Andrés (rej.), 65.
 Rodríguez, Alonso (bord.), 395.
 — Antonio (orf.), 198.
 — Domingo (tapicero), 365.
 — Francisco (orf.), 241.
 — Gaspar (rej.), 52, 60, 66.
 — Gregorio (rej.), 80.
 — José (orf.), 220.
 Rodríguez Juan (bord.), 388.
 — Llorente (orf.), 191
 — Miguel (orf.), 241.
 — Ventura (arq.), 105, 307.
 — de Babia, Juan (orf.), 202.
 — Blanco, Pedro (orf.), 192.
 — Liberal, Juan (rej.), 75.
 — Machado, Pedro (esmalador), 289.
 — de Villarreal, Antón (orf.), 163, 283.
 — — Lope (orf.), 163, 283.
 Roettiers, J. N. (orf.), 252.
 Roig, Juan (esc.), 244.
 Roig y Jalpí, J. G., 119
 Roldán, Pedro (esc.), 338.
 Romay, Juan de (bord.), 395.
 Romero, Antonio, 59.
 Romeo des Feo (orf.), 144.
 Ros, Felipe (orf.), 206, 224.
 Ros de Olano, 262.
 Rosmihal, León de, 166.
 Rovira, Domingo (esc.), 227.
 Roure, Sebastián (orf.), 196.
 Rubio, Antonio (rej.), 86.
 — José (rej.), 86.
 Ruiz, Alonso (bord.), 394.
 — Francisco (orf.), 191.
 — Juan (orf.), 192.
 — Hernán (pint.), 94.
 — Matías (rej.), 75.
 — Funes, Pedro (orf.), 248.
 — de Urra, Esteban (orf.), 243.
 Rutiner, Diego (bord.), 395.
 Ruz, Baltasar (rej.), 61.
 Sabatini, Francisco (arq.), 106, 366
 Sadurní, Antonio (bord.), 387
 Sagredo, Diego de, 46, 51
 Salamanca, Fr. Francisco de (rejero), 28, 30, 37, 38, 43, 44, 46
 — Juan de "el Joven" (rejero), 60
 — — "el Viejo" (rejero), 60, 70
 Salas, Buenaventura (orf.), 244
 — Carlos (esc.), 244
 — Hernando de (rejero), 75
 — Juan de (bord.), 395
 — Sebastián (rejero), 75
 Salinas, Andrés de (orf.), 212
 — Francisco Andrés (broncista), 100
 — Vicente (orf. y broncista), 100, 212
 Sallent, Arnau (bord.), 387
 Salvador, Antonio (esc.), 339
 — Juan (orf.), 151
 — Carmona, J. A. (grab.), 339
 — — Luis (esc.), 340
 Salzillo (esc.), 248
 Sánchez, Alonso (orf.), 213
 — Francisco (broncista), 100, 106
 — Gil (bord.), 388
 — Juan (orf.), 183
 — Juan (rejero), 29
 — M. (rejero), 80
 — Ruperto (orf.), 261
 — Cantón, F. J., 173
 — de la Cruz, Martín (orf.), 220
 — Soto, Cristóbal (orf.), 237
 Sanchis Sivera, J., 11
 Sancho, Antonino (orf.), 196
 — J. (tallista), 317
 — Miguel (rejero), 45
 Sandoval y Rojas, Cardenal, 396
 San Marcos, Maestro de (pint.), 278
 San Martín, Juan de (orf.), 212
 Santalinea, B. (tallista), 317
 — Bartolomé (orf.), 154
 — Bernardo (orf.), 153, 282

Santalínea, Gaspar (orf.), 207
 — Juan (orf.), 154
 Santa Úrsula, Hugón de (rejero), 36
 Santos, Esteban de los (bord.), 400
 Sanz, Juan (orf.), 241
 Savanan, Esteban (rejero), 69
 Scot, Juan (herrero), 69
 Sebastián, Domingo (rejero), 75
 Segarra, Pedro (tapicero), 364
 Segovia, Fr. Juan de (orf.), 163, 278
 — Fr. Pedro de (bord.), 399
 Seguí, Isidro (ebanista), 311
 — Pedro (ebanista), 311
 Segura, Juan (orf.), 219
 Sendil y Aliberch, Pedro (rejero), 86
 Senra y Posse, Andrés (orf.), 261
 Seoane, Juan de (rejero), 76
 Serafi, Pere (pint.), 364
 Serlio, Sebastián, 52, 323
 Serra, (pint.), 278
 Serrano (ensamblador), 300
 — Duarte (orf.), 202
 Serras, Francisco (orf.), 151
 Sest, Valero de (rejero), 45
 Sevanien, Mateo, (bord.), 382
 Sicilia, Sebastián de (bord.), 394
 Sigüenza, Fr. Francisco de (bord.), 399
 Siloe, Diego de (arq.), 46
 Sobrado, Pedro (herrero), 61
 Soler, Pedro (orf.), 261
 Sorribas, Cosme, (rejero), 62
 Soto, Francisco de (orf.), 195, 205
 Spagna, Giuliano (broncista), 99
 Spano, Antonio (esc.), 338
 — Francisco (esc.), 338
 Stuyck y Vandergoten, Livinio (tapicero), 369
 Suárez, Antonio (orf.), 220
 Subirats, Jaime (herrero), 22
 Suero de Argüello (orf.), 198
 Sunyer, José (esc.), 247
 Suñol, Juan (orf.), 262

 Talamanca, Juan (orf.), 152
 Tavera, Cardenal, 323
 Tejedor, Jaime (rejero), 45
 Teniers, D., (pint.), 369
 Tenorio, Mencía, 213
 Tercero, Juan (orf.), 195
 — — Antonio (orf.), 220
 — de Rojas, Pedro (orf.), 220
 Thomas, (orf.), 119
 Tibaldi, Peregrino (pint.), 396
 Tirso de Molina, 289
 Toledo, Fr. Juan de (bord.), 395
 Tomé, Narciso (arq.), 234
 Tormo, Elías, 143
 — Obispo, 395
 Toro, Francisco de (rejero), 97
 Torralba, F. 284
 — Antón, (orf.), 197
 Torre, Pedro de la (arq.), 213
 Torres, Gabriel (carpintero), 326

Torres, Balbás, L., 312
 Tous, Alfonso de, Obispo, 387
 Tovar, Luis de (bord.), 395
 Tramulles, Francisco (orf.), 247
 — José (orf.), 247
 Travessa, Jaime (tejedor), 407
 Trias, Berenguer (orf.), 139
 Trujillo, Simón de (bord.), 394
 Turena, Guillén de (broncista), 98
 Turmo, Isabel, 11, 394
 Tutxó, Bartolomé (orf.), 132

 Urizar, Simón de (bord.), 400
 Urquijo, Juan Francisco (orf.), 255
 Urquiza, Domingo (broncista), 106
 Usiere, Gerardo (bord.), 382

 Vaamonde, Vicente (orf.), 242
 Valadier, Luis (orf.), 242
 Valdés, Isabel (bord.), 388
 — Leal, Juan de (pint.), 109, 211
 Valdivieso, Diego de (orf.), 201
 — Juan Lorenzo (orf.), 251
 Valencia, Fernando de (rejero), 65
 Valenzuela, Pedro de (orf.), 234
 Valero, Pedro (orf.), 248
 Valladolid, Cristóbal de (tapicero), 364
 — Juan de (orf.), 187
 Valle, Francisco (bord.), 395
 — José (orf.), 243
 — Juan (bord.), 395
 Vallebrero (bord.), 395
 Vallés, Bartolomé (tapicero), 364
 Vallido, Manuel (orf.), 233
 Valls, Pedro (orf.), 247
 — Ramón (orf.), 146
 Valmanya, José (ebanista), 311
 Valverde Madrid, J., 195
 Vandellós, Jerónimo (orf.), 197
 Van der Borch, Sebastián, 83
 Vandergoten, Cornelio (tapicero), 365,
 369
 — Jacobo "el Mozo" (tapicero), 365
 — Jacobo "el Viejo" (tapicero), 366
 Vargas (orf.), 258
 — Luis de (pint.), 394
 — Machuca, Manuel (orf.), 234
 — — Manuel Timoteo (orf.), 234
 Vasco de la Zarza (esc.), 35, 36
 Vázquez, Diego (orf.), 178
 — Francisco (orf.), 220
 — Juan Bautista (esc.), 94, 97, 98
 — — Jacinto (orf.), 220
 Vega, Francisco de la (bord.), 395
 Vegue y Muñoz, Claudio (orf.), 258
 Velasco, Antonio de (orf.), 213
 — Juan Francisco (orf.), 242
 — Hernando (orf.), 213
 Velázquez, Diego de (pint.), 208, 340
 — de Medrano, José (orf.), 206, 224
 Vélez, Toribio (rejero), 75
 Vendetti, Antonio (broncista), 105, 106
 — Fabio (orf. y broncista), 106, 247

Ventura, Juan Manuel (broncista), 106
 — Manuel (orf.), 244
 Veragua, Duque de, 195
 Verdiguier, M. (esc.), 237
 Vergara, Francisco (esc.), 109
 — Nicolás, "el Joven" (esc.), 97, 201
 — Nicolás "el Viejo" (arq. y esc.), 97, 198
 Vergel, Carlos (orf.), 196
 Vía, Francisco (orf.), 227
 Viclant, Andrés (bord.), 382
 Victoria, Duque de la, 261
 Vidal, Nicolás, (broncista), 105
 — Román (herrero), 22
 Vieites, Matías (orf.), 219
 Vigo, Domingo de (rejero), 84
 Viguera, Juan de (orf.), 220
 — Tineo, Juan de (orf.), 220
 Vila, Juan (orf.), 197
 Vilalta, Joan (herrero), 20
 Vilardell, Francisco (orf.), 134, 278
 Villa, Francisco de (orf.), 238
 Villaamil, J., 340
 Villabona, Pedro de (rejero), 69
 Villalegre, Conde de, 212
 Villalobos, Juan de (orf.), 202
 Villalpando, Francisco de (arq., esc. y
 rejero), 51, 52, 60, 97
 Villanueva, Jaime, 119
 Villaverde de Limía, Marqueses de, 233
 Villegas, Luis (bord.), 396
 Villoldo, Pablo de (rejero), 61
 Vinyals, José (pint.), 247
 Viña, Juan de la (orf.), 164
 Visiegra, Carlos (rejero), 80
 Vitoria, Juan de (rejero), 60
 Viveros, Antón de (rejero), 27, 45
 Vives, Vicente (orf.), 256
 Vizcaino, Bartolomé (herrero), 76
 Vozmediano, Diego de (orf.), 183
 — Juan de (orf.), 195

 Willemus (orf.), 120
 Wouwermans (pint.), 369

 Ximénez, Pedro (rejero), 76
 — de Vilanova, Martín (orf.), 145

 Yañez, Juan (orf.), 163
 — Pedro (herrero), 16
 — de la Almedina, Fernando (pint.), 152
 Yepes, Fr. Antonio de, 268
 — Juan de (rejero), 38

 Zabalza, Diego de (orf.), 214
 Zagala, Juan (rejero), 43
 Zayadatti, Carlos (orf.), 248
 Zia, Teodoro (orf.), 255, 256
 Zialceta, Domingo (rejero), 75
 Zuloaga, Eusebio (rejero), 91
 — Plácido (rejero), 91
 Zúñiga, Antonio de (orf.), 220
 Zurreño, Antonio (orf.), 105
 — Damián (orf.), 214, 251

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Acin - Larrosa (Huesca), 19
Ager (Lérida), 146, 227
Ágreda (Soria), 37, 214
Agüero (Huesca), 183
Aguilar de Campó (Palencia), 218
Aibar (Navarra), 160
Ajofrín (Toledo), 187, 213
Alacuas (Valencia), Castillo de, 323
Alagón (Zaragoza), 244
Alarcón (Cuenca), 201
Álava, 256
Alba de Tormes (Salamanca):
— Iglesia de San Pedro, 183
Albarracín (Teruel), 27, 85
— Catedral, 233
Albayola, 183
Albero Alto (Huesca), 244
Alcalá de los Gazules (Cádiz), 220
— de Henares (Madrid), 35, 36, 202, 323, 396
— Convento de Carmelitas, 323
— de los Franciscanos, 213
— Iglesia Magistral, 35, 80, 97, 251
— de San Francisco, 65
— Palacio de los Arzobispos de Toledo, 323
Alcañiz (Teruel), Castillo de, 317
Alcaraz (Albacete), 195, 333, 372, 375
Alcora (Valencia), 153
Alcover (Tarragona):
— Iglesia de la Sangre, 314
Alcoy (Alicante), 262
Aldeadávila de la Ribera (Salamanca), 359
Alemania, 105, 303, 337
Alfabia (Mallorca), 297
Alicante, 86
Allariz (Orense), 274
Almadén (Ciudad Real), 230
Almagro (Ciudad Real), 407, 408
Almeida de Sayago (Zamora), 198
Almendrales (Badajoz), 326
Almunia de Doña Godina (Zaragoza), 217
Alpartir (Zaragoza), 244
Amberes (Holanda), 366
Amorebieta (Vizcaya), 234
Ampudia (Palencia), 164
Ampurias (Gerona), 134
Amsterdam (Holanda), 228, 300
Andalucía, 45, 52, 66, 83, 91, 192, 223, 283, 308, 318, 324
Andorra (Teruel), 197
Andújar (Jaén), 62, 205
Angüés (Huesca), 252
Aniñón (Zaragoza), 183, 224
Antequera (Málaga), 220, 238, 338
— Iglesia de San Pedro, 206
— de San Sebastián, 220
— de los Santos Mártires, 206
Añoover de Tajo (Toledo), 234
Arabell (Lérida), 184
Aracena (Huelva), 43
Aragón, 30, 45, 65, 69, 79, 94, 100, 144, 206, 223, 261, 283, 313, 317, 395
Aralar (Navarra), Santuario de San Miguel, 271
Aranda de Moncayo (Zaragoza), 154, 243, 261
Arándiga (Zaragoza), 197
Aranjuez (Madrid), 242
— Casa del Labrador, 308, 339
— Palacio Real, 80, 106
Arcos de la Frontera (Cádiz):
— Iglesia de San Pedro, 83, 237, 238
— de Santa María, 76, 83, 219, 400
Archidona (Málaga):
— Iglesia de Santa Ana, 195
Ares del Maestre (Castellón), 207
Arévalo (Ávila):
— Iglesia del Salvador, 60
Argés (Toledo), 206
Arles del Tec (Francia), 151
Artajona (Navarra), 272
Astorga (León), 164, 174, 183, 191, 202, 218, 283, 294, 407
— Catedral, 16, 123, 126, 191, 218, 381
— Convento de Santa Clara, 60
Astudillo (Valladolid), 164, 177, 243
Atienza (Guadalajara):
— Iglesia de San Bartolomé, 80
Ávila, 16, 35, 36, 37, 163
— Casa de Oñate, 52
— Catedral, 35, 36, 52, 80, 166, 197, 241, 283, 345, 400
— Convento de Santa Clara, 334
— Iglesia de San Vicente, 16
Avión (Francia), 154, 274
Axpe de Busturia (Vizcaya), 223
Ayora (Valencia), 153
Badajoz, 94
— Catedral, 79, 188, 340, 399
Badules (Zaragoza), 243
Baeza (Jaén), 38, 43, 62
— Catedral, 43, 201, 238
Balconchán (Zaragoza), 159
Baleares, 27, 69, 166, 196, 228, 262, 278, 300, 308
Baltimore (EE. UU.), 154, 208, 272
Bañalbufal (Menorca), 228
Bañares (Logroño), 272
Bañolas (Gerona), 146
Baquerín de Campos (Palencia), 218
Barbastro (Huesca), 224
Barcelona, 10, 11, 19, 20, 21, 79, 91, 100, 113, 123, 125, 131, 132, 139, 144, 145, 146, 159, 163, 184, 196, 206, 207, 208, 224, 247, 256, 261, 262, 271, 274, 278, 283, 294, 308, 311, 312, 314, 323, 324, 326, 332, 354, 360, 364, 365, 380, 381, 382, 387, 400, 407, 408
— Ayuntamiento, 224, 262, 314
— Casa "dels Canonges", 314
— del Marqués de Llió, 314
— Vicens, 92
— Catedral, 20, 21, 69, 119, 134, 140, 144, 159, 184, 257, 278, 282
— Convento de Montesión, 314
— Diputación, 224, 323
— Hospital de Santa Cruz, 79
— Iglesia de San Cugat del Rec, 140, 224
— de San Jaime, 144
— de San Justo y Pastor, 184
— de San Miguel, 139
— de Santa Ana, 19
— de Santa María del Mar, 144, 146, 184, 227
— de Santa María del Pino, 184, 247, 387
— Les Corts, 92
— Lonja, 314
— Monasterio de Jerusalén, 206
— de Pedralbes, 304, 405
— Palacio Berenguer de Aguilar, 314
— de la Generalidad, 145, 326, 388
— Güell, 92
— Larrard, 86
— Moya, 86
— Virreina, 86
Barco de Ávila (Ávila), 183
Barluenga (Huesca), 317
— Iglesia de San Miguel, 317
Basilea (Suiza), 114
— Catedral, 114
Baza (Granada):
— Colegiata, 192
— Iglesia de San Juan, 238
Belchite (Zaragoza), 284
Belmonte (Cuenca), Colegiata, 59
— de Calatayud (Zaragoza), 224
Belmontejo (Cuenca), 191
Benevento (Italia), 196
Benifazá, Monasterio de, 248
Berlangua de Duero (Soria), 36, 37
— Colegiata, 37
Berlín, 337, 338
Bernedo (Álava), 243
Berriatúa (Vizcaya), 223
Besançon (Francia), 395
Betanzos (Coruña), 241, 242
— Iglesia de Santiago, 37
Bienvenida (Badajoz), 238
Biescas (Huesca), 197
Bijuesca (Zaragoza), 243
Bilbao, 69, 84, 85, 94
— Catedral, 160
— Convento de la Cruz, 223
— Iglesia de Santiago, 94
Biota (Zaragoza), 183, 197, 244
Bizancio, 126, 267
Bohí, Valle de (Lérida), 313
Borjas del Campo (Tarragona), 227
Braga (Portugal), Catedral, 125
Brihuega (Guadalajara), 359
Briviesca (Burgos), 166
Brozas (Cáceres), 83
Bruselas (Bélgica), 365
Buendía (Cuenca), 188

- Budapest (Hungría), 338
 Buirago (Madrid), 188
 Bujalance (Córdoba), 205, 234
 Bujanda (Álava), 206, 243
 Bujaraloz (Zaragoza), 244
 Burbáguena (Teruel), 197
 Burgo de Osma (Soria), 30, 35, 36, 197
 — Catedral, 30, 35, 390, 395
 Burgos, 28, 37, 52, 75, 163, 165, 177, 191, 197, 350, 365, 388,
 — Catedral, 28, 44, 51, 66, 75, 85, 177, 271, 274, 345, 382, 395
 — Iglesia de San Cosme, 52
 — Monasterio de las Huelgas, 333, 349, 382
 Cáceres: Ayuntamiento, 382
 — Catedral, 60
 — Iglesia de Santiago, 59, 178
 Cádiz, 65, 76, 206, 220, 237, 238
 — Catedral, 83, 174, 195, 220, 237, 251
 — Iglesia de San Juan de Dios, 237
 Calahorra (Logroño), 44, 177, 191, 202, 218, 381
 — Catedral, 44, 69
 Calatayud (Zaragoza), 284
 — Iglesia de Santa María, 100, 224
 Calceña (Zaragoza), 224
 Calzada de Valdunciel (Salamanca), 192
 Camariñas (La Coruña), 407
 Campazas (León), 191
 Campillo de Aragón (Zaragoza), 224, 244
 Campo de Criptana (Ciudad Real), 188
 Canarias, Islas, 183, 195, 206, 219, 223, 234, 238, 258, 399
 Canfranc (Huesca), 183
 Capdet (Valencia), 153
 Caravaca (Murcia), Iglesia del Salvador, 79
 — Iglesia de Santa Cruz, 248
 Carboeiro (Pontevedra), Monasterio de, 123
 Cardona (Barcelona), 132, 145, 206, 282, 364
 Carmona (Sevilla), 219
 — Iglesia de San Bartolomé, 219
 — — de Santa Clara, 219
 Carranza, (Vizcaya), 233
 Carucedo (León), 241
 Casbas (Huesca), 244
 Castejón de los Monegros (Huesca), 284
 — de Valdejasa (Zaragoza), 243
 Castelló de Ampurias (Gerona), 20, 132
 Castellón, 151
 Castilla, 44, 45, 52, 125, 126, 166, 177, 178, 272, 274, 284, 317, 364, 365, 372
 Castrillo de Matajudíos (Burgos), 202
 Castro Padame (León), 202
 Castrotierra de Valduerna (León), 191, 202
 Cataluña, 27, 45, 69, 79, 85, 120, 132, 134, 166, 184, 196, 206, 224, 244, 268, 271, 272, 274, 277, 278, 282, 289, 298, 300, 307, 308, 313, 314, 334, 360, 364, 406, 407
 Catf (Castellón), 144, 154, 248
 Cebrero (Lugo), 124
 Cenarruza (Vizcaya):
 — Iglesia Parroquial, 66, 160
 — — de Santo Tomás de Bolívar, 206
 Cerdaña, 93
 Cervera (Lérida), 20, 132, 144, 145, 151, 359
 Ciudadela (Menorca): Catedral, 228, 248, 262
 Ciudad Real, 202, 213
 — Rodrigo (Salamanca): Catedral, 80
 Colonia (Alemania), 173
 Conil (Cádiz), 206
 Córdoba, 11, 29, 62, 76, 91, 192, 195, 201, 205, 212, 229, 234, 237, 331, 333, 338
 — Catedral, 29, 62, 76, 100, 174, 178, 192, 195, 220, 289, 338
 — Iglesia de San Nicolás, 234
 — — de San Pedro, 237
 — — de la Trinidad, 205
 — Mezquita, 312
 Coria (Cáceres), 30, 36
 — Catedral, 36, 45, 51, 83
 Costoges (Francia), 19
 Covarrubias (Burgos), 191
 Cuba, Isla de, 233
 Cubel (Zaragoza), 183
 Cubells (Lérida), 151
 Cuenca, 35, 38, 54, 143, 187, 188, 201, 202, 214, 271, 289, 337, 372
 — Catedral, 38, 44, 54, 85, 105, 188, 324, 338
 — Iglesia de San Andrés, 188
 — — de Santiago, 54
 — Palacio Episcopal, 70
 Cuencabuena (Teruel), 283
 Cuevas de Cañart (Teruel), 154
 Chantilly (Francia), 407, 408
 Chelva (Valencia), 248
 Chert (Castellón), 262
 Chiloeches (Guadalajara), 28
 China, 267
 Chinchilla (Albacete), 27, 370
 — Iglesia de Santa María del Salvador, 27
 Daroca (Zaragoza), 27, 45, 139, 154, 159, 183, 197, 208, 224, 243, 244, 283, 284, 387, 390
 — Casa de los Luna, 323
 — Colegiata, 27
 — Iglesia Parroquial, 45, 100
 Dueñas (Palencia): Convento de San Agustín, 59
 Durango (Vizcaya), 84, 85
 Écija (Sevilla), 205
 — Iglesia de Santa María, 220
 Egipto, 267
 Éibar (Vizcaya), 84, 85
 El Arahál (Sevilla), 258
 — Iglesia de la Magdalena, 234
 El Burgo de Ebro (Zaragoza), 284
 Elciego (Álava), 66
 El Escorial (Madrid), 350
 — Casita del Príncipe, 339, 400
 — Monasterio de, 11, 98, 99, 106, 197, 202, 212, 213, 214, 258, 290, 294, 300, 330, 339
 — Palacio, 308, 311
 El Frago (Zaragoza), 243
 Elgoibar (Guipúzcoa), 66, 75, 84
 Elna (Francia), Catedral, 132
 Elorrio (Vizcaya), 85, 160
 El Pardo (Madrid), Casita del Príncipe, 308
 El Paular, Monasterio de (Madrid), 44
 El Puig, Monasterio de (Valencia), 22
 Erla (Zaragoza), 197
 Escalona (Toledo), 166
 Espartinas (Sevilla), Convento de Loreto, 233
 Espluga de Francolí (Tarragona), 151
 Estella (Navarra), 160, 244
 Estany, (V. Santa María del Estany)
 Extremadura, 65, 83
 Ezcaray (Logroño), 177
 Flandes, 60, 93, 105, 297, 338, 364, 366, 387
 Florencia (Italia): Iglesia de San Juan, 277
 Fortuna (Murcia), 248
 Fraga (Huesca), 183, 227
 Francia, 105, 303, 307, 337, 359, 360, 387, 405, 406, 407
 Fuente de Cantos (Badajoz), 219
 Fuentes de Jiloca (Zaragoza), 183
 Fuenteovejuna (Córdoba), 195
 Fuentepeelayo (Segovia), 178, 191
 Galicia, 37, 53, 61, 65, 76, 91, 94, 123, 124, 183, 192, 205, 218, 229, 241, 283, 313, 401
 Gandía (Valencia): Colegiata, 196, 262, 400
 Garraf (Barcelona), 92
 Gauteguiz de Arteaga (Vizcaya), 160
 Génova (Italia), 99, 212, 213, 350, 354
 Gerona, 21, 126, 132, 133, 146, 159, 274, 278, 333, 381, 388
 — Catedral, 114, 124, 132, 133, 134, 139, 140, 143, 146, 184, 224, 227, 268, 271, 277, 365, 380, 382, 388
 — Iglesia de San Félix, 227, 388
 Ginebra (Suiza), 258, 290
 Granada, 43, 195, 238, 258, 332, 350, 353, 360, 390, 395
 — Catedral, 43, 166, 195, 238, 390, 395
 — Convento del Ángel, 251
 — Palacio de Carlos V, 97, 324
 Grañén (Zaragoza), 183
 Grecia, 267
 Guadalajara, 28, 80
 — Palacio del Infantado, 28
 Guadalajara (México), 233
 Guadalupe (Cáceres), 37, 387, 388, 393, 399, 400, 401
 — Monasterio de, 37, 93, 163, 207, 278, 390
 Guadix (Granada): Catedral, 238
 — Iglesia de Santiago, 258
 Guatemala, 234
 — Convento de San Francisco, 394
 Gueñes (Vizcaya), 160
 Guipúzcoa, 69
 Guissona (Lérida), 145
 Hellín (Albacete): Iglesia de la Asunción, 86
 — Iglesia del Rosario, 86
 — — de Santa Clara, 86
 Hiniesta (Cuenca), 188
 Holanda, 303
 Hospitalet, (Barcelona), 86
 Huesca, 132, 154, 183, 224, 243, 252, 313
 — Ayuntamiento, 299
 — Catedral, 45, 79, 206, 223, 224, 244, 274, 300, 400
 — Convento de Santa Clara, 272
 — Iglesia de San Lorenzo, 224
 — Santuario de Salas, 132
 Huete Cuenca), 188
 Husillos (Palencia), 272
 Ibiza, 144, 160
 — Catedral, 278
 Icod (Tenerife), 223
 Igualada (Barcelona), 139, 278
 Illescas (Toledo): Hospital de la Caridad, 70, 213
 Illueca (Zaragoza): Casa del Conde de Argillo, 323
 Inca (Mallorca), 154
 India, 267
 Inglaterra, 303, 307, 312, 337

- Italia, 105, 126, 268, 274, 284, 303, 318, 338, 350
- Jaca (Huesca), 244
— Catedral, 16, 19, 124, 224, 395
Jaén, 38, 198, 201, 238, 242
— Catedral, 192
— Iglesia de San Andrés, 43
Japón, 267
Játiva (Valencia): Colegiata, 143, 248, 262, 278, 401
Jemeín (Vizcaya), 223
Jerez de la Frontera (Cádiz), 237, 399
— Cartuja, 83, 100
— Colegiata, 220
— Iglesia de la Merced, 234
— de San Mateo, 65
— Palacio de los Bertemati, 84
— de los Domecq, 84
Jérica (Castellón), 143, 206, 248, 278
- Kansas (EE. UU.), 345
- La Bastida (Álava), 243
Labraza (Álava), 395
La Coruña, 241, 242
— Ayuntamiento, 242
— Colegiata, 242
La Floresta (Lérida), 318
Lagrán (Álava), 343, 395
La Granja (Segovia): Palacio de, 308
La Guardia (Álava): Iglesia de Santa María de los Reyes, 160
La Jana (Castellón), 154
La Laguna (Tenerife): Catedral, 256, 261
— Iglesia de la Concepción, 223, 255
La Orotava (Tenerife), 258
— Iglesia de la Concepción, 237, 258, 261
Las Palmas de Gran Canaria, Catedral, 188, 195, 196, 214, 219, 223, 237, 258, 261
La Ventosa (Cuenca), 188
Leganiel (Cuenca), 191
Leningrado, 154, 272
León, 16, 28, 44, 61, 120, 123, 164, 174, 177, 187, 191, 197, 202, 218, 388
— Catedral, 28, 30, 76, 84, 173, 174, 198
— Hospital de San Marcos, 324
— Iglesia de San Isidoro, 16, 84, 119, 124, 174, 177, 191, 337, 381, 382
— de San Marcelo, 241
— de Santa María del Mercado, 16
Lequeitio (Vizcaya): Iglesia de la Asunción, 94
Lérida, 86, 132, 151
— Catedral, 184, 227, 262
Letur (Albacete), 370
Lezo (Guipúzcoa), 75
Lietor (Albacete), 370
Lima (Perú), 223, 234
Limoges (Francia), 11, 267, 268, 271, 272, 284
Linares (Jaén), 38
— de Mora (Teruel), 144, 283
Liria (Valencia): Iglesia de la Sangre, 317
Litago (Zaragoza), 243, 261
Lituenigo (Zaragoza), 244
Logroño, 59, 85, 202, 243, 395
— Catedral, 69
Londres, 139, 145, 153, 154, 159, 163, 174, 177, 184, 188, 191, 192, 195, 196, 201, 202, 207, 213, 223, 252, 256, 261, 272, 289, 338, 339, 381
Longares (Zaragoza), 283
Longas (Huesca), 244
Lorca (Murcia), 196, 251
— Ayuntamiento, 251
— Colegiata, 248, 251
— Iglesia de San Juan, 228
— de San Patricio, 251
— de Santa María, 153, 196
Lucena (Córdoba), 100
Luesia (Huesca), 244
Lugo, 192, 241, 242, 346
— Catedral, 61, 106, 198, 242, 401
Luna (Zaragoza), 243
Lyon (Francia), 359
- Lloret de Mar (Gerona), 227
- Madrid, 19, 75, 105, 106, 125, 144, 163, 187, 195, 197, 198, 202, 208, 211, 212, 214, 229, 234, 242, 252, 255, 256, 258, 261, 271, 272, 274, 284, 289, 290, 297, 307, 308, 326, 332, 337, 338, 339, 340, 345, 346, 359, 360, 365, 366, 372, 382, 396, 399
— Armería Real, 125, 166
— Ayuntamiento, 188, 396, 400
— Catedral, 234, 400
— Convento de las Descalzas Reales, 214
— de la Trinidad, 213
— Hospital Real, 75
— Iglesia de la Almudena, 251
— de Atocha, 91
— de las Salesas Reales, 80, 400
— de San Justo y Pastor, 214
— Monasterio de la Encarnación, 70, 75
— Palacio Real, 105, 106, 220, 255, 261, 308, 339, 400
Magán, 201
Mahón (Menorca), 227
Málaga, 11, 195, 206, 220, 353, 360
— Catedral, 84, 195, 206, 258
— Convento de San Agustín, 214
— Iglesia de los Mártires, 220
Mallorca, 86, 278, 307, 308, 313, 317, 388, 395
Maluenda (Zaragoza), 317
Manresa (Barcelona), 20, 196, 360
— Catedral, 387
— Iglesia de Santa María de la Aurora, 20
Mansilla de la Sierra (Logroño): Ermita de Santa Catalina, 16
Marcilla de Campos (Palencia), 164
Marchena (Sevilla): Iglesia de San Juan, 195, 205
Margão (India), 188
Mataró (Barcelona), 79, 360
Mazarambroz (Toledo), 201
Medina Azzahra, (Córdoba), 313
Medinaceli (Soria), 36
— Iglesia de Santa María, 37
Medina del Campo (Valladolid), 59, 60, 75, 191
— Colegiata, 66, 75
— Convento de Gracia, 75
— de Santa Isabel, 60
— Hospital de Simón Ruiz, 60
— Iglesia de San Francisco, 66
— de Santo Tomás, 60
— Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, 65
Medina de Pomar (Burgos): Convento de Santa Clara, 75
Medina de Rioseco (Valladolid): Iglesia de San Francisco, 51
— Iglesia de Santa Cruz, 241
— de Santa María, 51, 52, 59, 187
Medina Sidonia (Cádiz): Iglesia de Santa María la Coronada, 100, 237
Mediona (Barcelona), 206
- Menasalbas (Toledo), 187
Mérida (Badajoz): Basílica de Santa Eulalia, 312
Mesones de Isuela (Zaragoza), 197
México, 170, 212, 220, 223, 233, 394
— Catedral, 399
Mianos (Zaragoza), 85, 244, 247
Milán (Italia), 212
Miraflores (Burgos), Cartuja de, 37, 177
Miranda de Ebro (Burgos), 66
Molina (Murcia), 248
Mombeltrán (Ávila), 36
Mondéjar (Guadalajara), 187, 188, 214
Mondoñedo (Lugo), 125, 241, 242
— Catedral, 61
Mondragón (Vizcaya), 60, 66, 85
Montalegre (Barcelona) Cartuja de, 146
Montblanch (Tarragona), 132
— Iglesia de San Miguel, 317
Montoro (Córdoba), 201
Montpellier (Francia), 274
Montserrat (Barcelona): Monasterio de, 144, 151, 152
Mora (Toledo), 213
Morata de Jiloca (Zaragoza), 244
Moratalla (Murcia), 248
Morella (Castellón), 132, 144, 151, 153, 154, 207, 262, 282
— Iglesia de Santa María, 153, 154, 262
Moró (Lérida), 93
Motril (Málaga), 220
Moyá (Barcelona), 206
Mucientes (Valladolid), 177
Murcia, 27, 45, 144, 165, 228, 248, 350
— Catedral, 27, 69, 86, 211, 213, 248, 251, 400
— Iglesia de San Bartolomé, 248
— de San Lorenzo, 248
— de San Miguel, 248
— de San Nicolás, 248
— de Santa Eulalia, 251
Muro (Mallorca), 196
Muros (La Coruña), 242
- Nájera (Logroño), 114
— Iglesia de Santa María la Real, 119, 268
Nápoles (Italia), 339
Navalvillar de Pela (Badajoz), 400
Navarra, 159, 165, 268
Noguera (Teruel), 85
Nuevo (Huesca), 183
Nueva York, 75, 124, 207, 272, 282, 289, 372
- Ocaña (Toledo), 324
Ohio (EE. UU.), 219
Ojacastró (Logroño), 177
Olius (Lérida), 19
Olot (Gerona), 196, 307, 360
Ondárroa (Vizcaya), 160
Onteniente (Valencia), 143, 278, 338
Oñate (Vizcaya), 69, 85
— Iglesia de Bidaurreta, 69
Orduña (Vizcaya), 69
Orense, 70, 124, 125, 241, 242
— Catedral, 66, 165, 219, 241, 242, 271
Orgaz (Toledo), 234
Orihuela (Alicante), 27, 43
— Catedral, 27, 43, 69
— Iglesia de Santiago, 86
Orihuela del Tremedal (Teruel), 85
Osorno (Palencia), 44
Osuna (Sevilla), 62
Oviedo, 268, 271
— Catedral, 16, 27, 76, 84, 120, 123, 124, 174, 218
— Iglesia de San Tirso, 165

- Padrón (La Coruña), 124, 212, 229, 241, 242
- Palencia, 52, 75, 163, 177, 202, 218
- Catedral, 44, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 66, 191, 243, 334, 365, 381
 - Iglesia de Santa Clara, 61
 - Palenzuela (Palencia), 164, 191
 - Palma de Mallorca, 132, 144, 152, 154, 248, 262, 274, 278, 297, 317, 338
 - Ayuntamiento, 326
 - Casa Forteza, 86
 - — de los Marqueses de Sollicherich, 86
 - — Morell, 308
 - — Vilallonga, 323
 - Catedral, 27, 69, 132, 196, 228, 244
 - Iglesia de la Concepción y Santa Eulalia, 334
 - Palacio del Marqués de Vivot, 248
 - Pamplona, 16, 37, 160, 206, 224
 - Catedral, 16, 45, 271, 387
 - Paredes de Nava (Palencia), 202
 - Paret Delgada (Tarragona): Santuario de, 317
 - París (Francia), 98, 114, 154, 229, 252, 255, 258, 261, 271, 274, 278, 337, 338, 359, 365
 - Biblioteca Nacional, 278
 - Pastrana (Guadalajara), 188, 365
 - Peñaranda (Salamanca), 60
 - Peñaranda de Duero (Burgos): Palacio de, 324
 - Peralada (Gerona), 151
 - Convento del Carmen, 317
 - Peratallada (Gerona): Castillo de, 314
 - Perpiñán (Francia), 113, 132, 151, 274, 282
 - Iglesia Mayor, 21
 - — de San Juan, 282
 - Persia, 267
 - Perú, 394
 - Piedrahita (Ávila), 80
 - Pinilla de Toro (Zamora), 192
 - Piña de Campos (Palencia), 61
 - Piñel de Abajo (Valladolid), 177
 - Pistoia (Italia): Catedral, 277
 - Plasencia (Cáceres): Catedral, 66
 - Plencia (Vizcaya), 160
 - Pobla de Claramunt (Barcelona), 247
 - Pobladora de Aliste (Zamora), 198
 - Poblet, Monasterio de (Tarragona) 144, 272
 - Pompeya (Italia), 230, 308, 360
 - Nonferrada (León), 183, 202
 - Iglesia de la Virgen de la Encina, 241
 - Pontevedra, 340, 345
 - Iglesia de Santa María la Grande, 165
 - Porreras (Mallorca), 144
 - Portugal, 192
 - Portugalete (Vizcaya): Iglesia de Santa María, 223
 - Priego (Córdoba), 234
 - Provenza (Francia), 268
 - Puebla de los Ángeles (México), 233, 338
 - de Arenoso (Castellón), 248
 - de Montalbán (Toledo), 258
 - Puentedeume (La Coruña): Iglesia de Santiago, 242
 - Puerto Real (Cádiz), 206
 - de Santa María (Cádiz), 220
 - — Calle del Arcipreste, 84
 - Puigcerdá (Gerona), 45, 224
 - Ayuntamiento, 317
 - Realejo Bajo (Tenerife): Iglesia de la Concepción, 196
 - Requena (Valencia), 125, 143
 - de Campos (Palencia), 163
 - Retascón (Zaragoza), 159, 197
 - Reus (Tarragona), 247, 262
 - Iglesia de San Pedro, 151, 227, 247
 - Rialp (Huesca), 145
 - Roda de Isábena (Huesca), 293, 381
 - Roma, 242, 339
 - Roncesvalles (Navarra), 125, 160, 166
 - Ronda (Málaga), 83
 - Rosellón (Francia), 272, 274
 - Rute (Córdoba), 195
 - Sagunto (Valencia): Iglesia del Salvador, 317
 - Palacio Obispa, 317
 - Sahagún (León), 192
 - Iglesia de San Francisco, 59
 - Monasterio de San Benito, 173
 - Salamanca, 16, 28, 30, 37, 45, 46, 60, 76, 83, 91, 119, 164, 192, 212, 241, 258, 365, 375, 406, 407
 - Casa de las Conchas, 28, 324
 - Casa Fonseca, 324
 - Catedral Nueva, 60, 75, 80, 91, 124, 164, 192
 - — Vieja, 16, 28, 53, 124, 272
 - Convento de Santa Isabel, 165
 - Iglesia de San Adrián, 28
 - — de San Esteban, 80, 192, 234
 - Plaza Mayor, 80
 - Universidad, 28, 62, 80, 324, 395
 - Salas de los Barrios (León), 164
 - Salvaterra de los Barros (Badajoz) 233,
 - Samaniego (Álava), 160
 - San Cugat del Vallés (Barcelona), 120, 140, 145, 247
 - San Feliú de Buxalleu (Gerona), 224
 - San Fernando (Cádiz), 91
 - Sangüesa (Navarra), 160
 - San Juan de la Peña (Huesca): Monasterio de, 125, 244
 - San Justo de la Vega (Palencia), 174
 - Sanlúcar (Cádiz): Ayuntamiento, 220
 - Iglesia Mayor, 220
 - — de San Francisco, 76
 - — de Santa María de la O, 83, 237
 - Palacio de los Duques de Medina Sidonia, 29
 - San Martín de Canigó, Monasterio de, 120
 - San Mateo (Castellón), 132, 143, 144, 151, 154
 - Iglesia Arciprestal, 140, 154
 - San Miguel de Cuixá, Monasterio de, 120
 - San Miguel de Uncastillo (Zaragoza), 197
 - San Millán de la Cogolla (Logroño), Monasterio de, 75, 76, 218, 337
 - San Pedro de Cardeña (Burgos): Monasterio de, 400
 - San Salvador de Oña (Burgos), 258
 - Santa Coloma de Queralt (Tarragona), 314
 - Colomba de Somoza (León), 174
 - Santa Cruz de Campezo (Álava), 160
 - Santa Cruz de la Palma (Canarias): Iglesia del Salvador, 258
 - Santa Cruz de Tenerife, Iglesia de la Concepción, 237
 - Iglesia de San Francisco, 237
 - Santa Gadea del Cid (Burgos), 177
 - María del Campo (Burgos), 177
 - — de Huerta (Soria): Monasterio de, 80
 - — del Estany (Barcelona), 213, 382,
 - — de Mellid (La Coruña), 16
 - — del Páramo (León), 174
 - Santiago de Compostela (La Coruña), 16, 30, 35, 37, 61, 65, 84, 91, 100, 123, 165, 192, 195, 205, 211, 212, 214, 218, 229, 241, 242, 261, 271, 340, 345, 399
 - Casa del Cabildo, 84
 - Catedral, 53, 61, 66, 84, 91, 98, 105, 123, 124, 159, 164, 183, 187, 192, 205, 219, 241, 242, 251, 261, 283, 395
 - Colegio de Fonseca, 91
 - Hospital Real, 35, 37, 105
 - Iglesia de San Martín Pinario, 105, 242
 - — de Santa María Salomé, 192
 - — de Bonaval, 242
 - Universidad, 84
 - Santiago de la Puebla (Salamanca), 45
 - del Burgo (La Coruña), 16
 - Santiponce (Sevilla), 338
 - Santo Domingo de la Calzada (Logroño), Catedral, 44, 198
 - — de Silos (Burgos), Monasterio de, 124, 177, 251, 268, 284, 317, 400
 - Santoyo (Palencia), 164
 - Segorbe (Castellón): Ayuntamiento, 323
 - Catedral, 22, 228, 248, 284
 - Segovia, 44, 52, 60, 166, 177, 197, 218, 243, 324
 - Casa Nonide, 324
 - Catedral, 44, 60, 61, 70, 80, 85, 91, 105, 106, 163, 177, 213, 219, 324
 - Iglesia del Salvador, 243
 - — de San Martín, 43
 - — de San Miguel, 177
 - — de Santa Columba, 178
 - Monasterio del Parral, 324
 - Santuario de la Fuencisla, 80
 - Selva del Campo (Tarragona), 151
 - Sestrica (Zaragoza), 244
 - Seo de Urgel (Lérida), 151, 271, 313, 380, 381, 387
 - Catedral, 45, 120, 125, 144, 151, 247
 - Sépúlveda (Segovia), 178, 191
 - Sevilla, 28, 29, 37, 38, 43, 54, 62, 76, 83, 94, 131, 165, 166, 178, 195, 198, 201, 205, 206, 211, 212, 219, 223, 228, 237, 238, 324, 326, 332, 334, 350, 353, 360, 366, 387, 399
 - Alcázar, 62, 228
 - Cartuja, 94
 - Casa Consistorial, 324
 - Casa de las Dueñas, 318
 - Casa de Pilatos, 62, 318
 - Catedral, 29, 38, 43, 51, 62, 76, 83, 94, 165, 195, 197, 201, 205, 238, 258, 278, 283, 394, 399
 - Colegio de Santa María de Jesús, 62
 - Convento de la Merced, 62
 - — de San Pablo, 192
 - Iglesia del Sagrario, 76
 - — del Salvador, 211
 - — de San Isidoro, 83
 - — de Santa Ana, 219
 - — de Santa Catalina, 83
 - — del Santo Ángel, 211
 - Monasterio de Santo Domingo, 338
 - Universidad, 94, 233
 - Sicilia (Italia), 282
 - Siena (Italia), 282
 - Sigena (Huesca), 317
 - Sigüenza (Guadalajara), 35, 36, 37, 178, 202, 396
 - Catedral, 36, 37, 54, 70, 75, 80, 202, 234, 400
 - Silos (Tenerife), 206
 - Simancas (Valladolid), 75
 - Iglesia del Salvador, 60
 - Sitges (Barcelona), 19, 85, 297
 - Solsona (Lérida), 19, 20
 - Soneja (Castellón), 262

- Sorauren (Navarra), 160
 Soria, 37, 252
 Sos del Rey Católico, (Zaragoza) Iglesia de San Esteban, 27
 Soses (Lérida), 139
- Talavera de la Reina (Toledo), 359
 — Iglesia de San Ginés, 65
 Tarazona (Zaragoza): Catedral, 98, 243, 354
 — Convento de San Francisco, 184
 — Iglesia de la Magdalena, 244
 Tarragona, 132, 139, 140, 196, 227, 312
 — Catedral, 69, 79, 85, 151, 227, 314, 338
 Tarrasa (Barcelona), 10, 360
 Tarroja (Tarragona), 151
 Telde (Gran Canaria): Convento Franciscano, 237
 — Iglesia de San Juan Bautista, 237
 Tenerife, Isla de, 407
 Teror (Gran Canaria): Iglesia de la Virgen del Pino, 237
 Teruel, 197, 317
 — Catedral, 27, 197, 237, 244, 317, 354
 — Iglesia de San Pedro, 152
 Toledo, 11, 28, 30, 35, 36, 52, 54, 60, 61, 70, 94, 97, 99, 131, 160, 163, 165, 178, 187, 188, 198, 201, 202, 205, 211, 212, 213, 214, 283, 323, 332, 350, 353, 354, 360, 387, 388, 399
 — Catedral, 28, 30, 35, 37, 51, 52, 53, 54, 91, 94, 97, 98, 105, 120, 124, 125, 139, 163, 173, 178, 187, 198, 201, 212, 213, 234, 274, 289, 324, 345, 354, 387, 390, 396
 — Colegio de Infantas, 53
 — Hospital de Afuera, 323
 — — de Santa Cruz, 324
 — Iglesia del Salvador, 53
 — — de San Juan de la Penitencia, 35
 — — de San Lorenzo, 35
 — — de San Román, 53
 — — de Santa Isabel de los Reyes, 70
 — — de Santa Leocadia, 258
 — — de Santiago del Arrabal, 187, 206
 — — de Santo Tomás, 258, 394
 — Palacio de Rodrigo Niño, 53
 Tordesillas (Valladolid), 202
 — Iglesia de Santa Clara, 16
 Torla (Huesca), 183
 Toro (Zamora), 52, 60
 Torrecilla del Rebollar (Teruel), 197
 Torrijo de la Cañada (Zaragoza), 243
 Torrijos (Toledo), 178
 Torroella de Montgrí (Gerona), 227
 Tortosa (Tarragona), 132, 274, 364
 — Catedral, 22, 140, 154, 196, 227, 228, 247, 272, 282, 387
 Toscana (Italia), 268
 Traiguera (Castellón), 153, 154
 Tramacastilla (Teruel), 85
 Tronchón (Teruel), 154
 Tudela (Navarra), 69
 Tulebras (Navarra), Monasterio de, 244
- Tuy (Pontevedra), 66, 241, 242
 — Catedral, 61, 165, 242, 251, 354
- Úbeda (Jaén), 38, 43, 52, 62, 195
 — Hospital de Santiago, 62
 — Iglesia de San Nicolás, 62
 — — de San Pablo, 62
 — — de Santa María, 43
 Uclés (Cuenca): Monasterio de, 178, 188, 289, 297, 324
 Ujué (Navarra), 16
 Uncastillo (Zaragoza), Iglesia Parroquial, 206
 — Iglesia de Santa María, 243
 Undués Pintano (Huesca), 244
 Used (Zaragoza), 183
 Uzquiano (Álava), 160, 283
- Valdeconejos (Teruel), 146, 283
 Valdecuenca (Teruel), 85
 Valdeolmillos (Palencia), 177
 Valdeorna (Zaragoza), 159
 Val de San Lorenzo (Palencia), 174
 Val de San Román (León), 183
 Valencia, 10, 11, 22, 27, 45, 86, 131, 132, 133, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 159, 165, 166, 206, 207, 247, 274, 278, 313, 332, 338, 339, 350, 353, 354, 359, 375, 388, 395
 — Catedral, 22, 143, 146, 152, 227, 228, 247, 262, 334, 388
 — Consulado, 317, 323
 — Convento de Santo Domingo, 153
 — Iglesia de San Esteban, 152
 — — de San Juan del Mercado, 143
 — — de San Nicolás, 153
 — Palacio de la Generalidad, 323
 — — del Marqués de Dos Aguas, 86
 Valencia de Don Juan (León): Iglesia de San Pedro, 164, 177
 Valladolid, 11, 44, 52, 59, 60, 65, 75, 163, 177, 187, 197, 198, 201, 202, 206, 211, 218, 241, 262, 268, 332, 365, 383, 406
 — Catedral, 75, 241, 262
 — Iglesia de la Magdalena, 59
 — — del Salvador, 66
 — — de San Benito, 59, 65, 66
 — — de San Martín, 75
 — — de San Miguel, 202
 — — de la Veracruz, 59
 — Monasterio de la Trinidad, 65
 Valldemosa (Mallorca): Cartuja de, 297
 Vallecillo (León), 191
 Vejer de la Frontera (Cádiz), 206
 Vélez (Málaga), 220
 Venecia (Italia), 350, 405
 Ventas con Peña Aguilera (Toledo), Santuario de, 201, 258
 Verdú (Lérida), 146, 154
 Vergara (Guipúzcoa), 66
 Vich (Barcelona), 20, 93, 125, 132, 134, 144, 146, 272, 274, 277, 282, 289, 333, 334, 382, 387, 388, 402
- Catedral, 20, 79, 120, 139, 145, 196, 227, 244, 247, 278, 364, 388, 395
 — Iglesia del Carmen, 85
 — — de la Piedad, 247
 Viena, 207, 340
 Vigo (Pontevedra): Colegiata, 238
 Villabertrán (Gerona), 134
 Villacañas (Toledo), 399
 Villacusa de Haro (Cuenca), 37, 188
 Villafranca del Panadés (Barcelona), Iglesia de Santa María, 22
 Villafra (Álava), 243
 Villagarcía de Campos (Valladolid), Colegiata, 65, 88
 Villalaco (Palencia), 218
 Villalengua (Zaragoza), 197, 224, 261
 Villalón de Campos (Valladolid): Iglesia de San Miguel, 44
 Villamuño (León), 174
 Villamuriel de Cerrato (Valladolid), 243
 Villanueva de los Caballeros (Valladolid), 218
 — de Gállego (Zaragoza), 206, 223
 Villar de los Barrios, 164
 Villarreal (Álava), 66
 — de Huerva (Zaragoza), 159
 Villarrobledo (Albacete), 70
 Villarroya de la Sierra (Zaragoza), 183
 Villarrubia de Santiago (Toledo), 234
 Villasabariego de Urieza (Palencia), 202
 Villaseca de la Sagra (Toledo), 213
 Villería (Valladolid), 177
 Vinaroz (Castellón), 248
 Vitoria, 91, 243
 — Catedral vieja, 94
 Vivero (Lugo), 192
 Vizcaya, 160, 256
 Vozmediano (León), 202
- Washington (EE. UU.), 272
 Westminster (Inglaterra), 188
- Yébenes (Toledo), 234
 Yepes (Toledo), 54
- Zamora, 16, 45, 60, 83, 192, 313
 — Catedral, 45, 119, 174, 268
 — Iglesia de San Cebrián, 16
 — — de San Pedro, 237
 Zaragoza, 65, 154, 159, 183, 197, 223, 243, 244, 252, 256, 283, 284, 395
 — Aljefe, 318
 — Casa de la Maestranza, 318, 326
 — Iglesia de la Magdalena, 197, 223, 243, 395
 — — del Pilar, 65, 98, 105, 244
 — — del Portillo, 284
 — — de San Felipe y Santiago, 197, 223
 — — de San Juan y San Pedro, 196
 — — de San Pablo, 45, 79, 100, 196, 206, 243, 284
 — — de Santa Cruz, 284
 — Palacio del Conde de Guara, 318
 — Seo, 98, 154, 159, 183, 196, 243, 244, 274, 284, 317

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I. — Toledo. Catedral: Detalle de la custodia mayor.....	Frente a la pág. 168
"	II. — Toledo. Catedral: Detalle del trono de la Virgen del Sagrario.....	" " " 216
"	III. — Burgos. Museo Provincial: Pantocrátor, del frontal o panel esmalta- do procedente de Santo Domingo de Silos.....	" " " 272
"	IV. — Gerona. Catedral: Cruz esmaltada.....	" " " 280
"	V. — Madrid. Museo Arqueológico Nacional: Artesonado procedente de Almendralejo.....	" " " 324
"	VI. — Madrid. Museo Arqueológico Nacional: Alfombra de Cuenca.....	" " " 370
"	VII. — Gerona. Catedral: Tapiz de la Creación (pormenor).....	" " " 378
"	VIII. — Monasterio de Guadalupe: Presentación, del frontal bordado de En- rique IV.....	" " " 388

En este volumen se publican fotografías de:

Allen Art Museum, Oberlin, Ohio: 259.

Archivo Mas, Barcelona: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 306, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 272, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486 y láminas I, II, III, IV, V, VI y VII.

Archivo Moreno (Instituto Fotográfico de Arte Español), Madrid: 480.

British Museum, Londres: 253.

García Garrabella, Zaragoza: lámina VIII.

Foto Ventura, Madrid: 399 y 407.

Manso, Madrid: 403.

Musée de l'Ermitage, Leningrado: 170.

Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 302, 303, 304, 305, 401 y 402.

Museo Provincial Textil, Tarrasa: 430 y 441.

Rijksmuseum, Amsterdam: 271.

Service de Documentation Photographique, Clichés des Musées Nationaux, Paris: 172, 335 y 336.

The Hispanic Society of America, Nueva York: 159, 245, 270, 308 y 310.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: 68.

Victoria and Albert Museum, Londres: 144, 160, 166, 173, 181, 183, 184, 200, 221, 222, 237, 256, 263 y 307.

La reproducción de las fotografías a que se refieren las figuras 355, 361, 362, 365, 366, 367, 386, 404, 405, 417, 418, 419, 445, 446, 480 y 481, ha sido autorizada por el Patrimonio Nacional; las de las figuras 357, 359, 360, 393 y 396, por el Museo Nacional de Artes Decorativas; las de las figuras 302, 303, 304, 305, 343, 351, 353, 358, 363, 389, 391, 401, 402, 408, 461 y láminas V y VI, por el Museo Arqueológico Nacional; las de las figuras 252, 321, 328, 329, 399, 407, 409, 412, 413, 414, 415, 416, 421, 422, 424, 425, 427 y 429, por el Instituto Valencia de Don Juan; la de la figura 345, por el Instituto Amatlán de Arte Hispánico.

F E D E ERRATAS

Página	Línea	Dice	Debe decir
36	33 y 35	Monbeltrán	Mombeltrán
97	12	Martínes Silíceo	Martínez Silíceo
129		Villabertrán	Vilabertrán
139	19	veracruz	Vera Cruz
145	19	ejemplode	ejemplo de
197	14	Esla	Erla
212	12	al Escorial	a El Escorial
294	40	dasarrollan	desarrollan

Este vigésimo volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.
ilustraciones en un solo tono y láminas
en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADOS CALVENTE Y MARTÍNEZ, S. L.,
se acabó de imprimir en ALDUS, S. A., de Madrid,
el día 30 de octubre de 1975.

DOCUMENTACIÓN

INSTITUTO AMATLÉN
DE ARTE HISPÁNICO

R. 11884

ARS
HISPANIAE
XX

ARTES
DECORATIVAS
EN LA
ESPAÑA
CRISTIANA

ALCOLEA

EDITORIAL
PLUS-ULTRA

