

Pisgal

EL BORDADO Y LOS ENCAJES

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

EL BORDADO

Y

LOS ENCAJES

POR

ERNESTO LEFÉBURE

Fabricante de encajes

Administrador del Museo de Artes Decorativas

VERSIÓN CASTELLANA DE J. G. A.



*Donativo
Terrace.
Noviembre 1.983*

PROVINCIAL
TEXTIL

MADRID

LA ESPAÑA EDITORIAL

CRUZADA 4, BAJO, DERECHA

Es propiedad de los Editores.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO Á CARGO DE FELIPE MARQUÉS
Blasco de Garay, 9.—Teléfono 3.145.

PREFACIO

El programa que se ha propuesto desenvolver la Biblioteca de enseñanza de las Bellas Artes, le obliga á llenar bastantes lagunas que existían en la historia de nuestras industrias.

Este libro responde á una de esas lagunas, porque aún no había historia propiamente dicha del *Bordado*. Acaso parezca esto extraordinario, cuando se piensa que pocos trabajos han sido practicados más universalmente. Y, sin embargo, este asunto tan interesante no había tentado á ninguna de esas brillantes plumas que nos han enseñado lo que son la *Porcelana*, la *Loza*, el *Mosáico*, la *Cristalería*, la *Tapicería*, etc. Mientras que los libros que tratan de estas diferentes artes han sido numerosos y leídos con legítima curiosidad, no había ninguno que instruyese á las mujeres que se sirven de la aguja.

Por eso hemos emprendido con alguna vacilación esta tarea tan nueva; y, aunque es grande el cuidado que hemos puesto en realizarla, esperamos que nuestro trabajo provocará otros aún más profundos, y que patentizarán el gran carácter artístico de los bellos bordados. El asunto es digno por todos conceptos de fijar la atención de los sabios y de los artistas: confiamos en llevar este convencimiento al ánimo de los que se dignen aprendernos.

El *Encaje*, más feliz en esto que el *Bordado*, había sido ya tratado históricamente por muchos autores, á los cuales debemos las principales noticias que damos en los capítulos consagrados á esta industria: sus nombres serán citados con tanta frecuencia en el curso de nuestro relato, que juzgamos inútil consignarlos aquí. Pero no queremos dejar de afirmar que nos han facilitado mucho esta segunda parte de nuestra tarea.

La división que hemos adoptado en *encajes de aguja* y *encajes de husos*, nos ha parecido que se imponía absolutamente y que aún no había sido suficientemente establecida en los libros que han precedido al nuestro. Esta división ayudará al lector á distinguir entre encajes de caracteres muy diferentes y que no deben ser aplicados indistintamente á los mismos usos.

El encaje es el más poético de los tejidos. Ha sido cantado en verso con frecuencia; parece que, lejos de velar la

belleza, la rodea de una aureola tan vaporosa, ó de un marco tan bien apropiado, que ha seducido la imaginación de muchos poetas. Pero como el historiador no debe tener en cuenta más que los hechos precisos, nosotros hemos tomado muy poco de las leyendas en verso inspiradas por el encaje.

Nuestro objeto, por otra parte, es, no sólo instruir sobre los hechos que referimos, sino sobre todo llamar la atención acerca del papel que el trabajo de las mujeres desempeña en la producción artística del mundo. Siéntese uno tentado á preguntar si no es por la aguja y el huso, más bien que por el pincel, el buril y el cincel, por lo que debe afirmarse en las artes la influencia de la mujer. En este terreno, reina como soberana; pocos hombres le disputan el uso de estos delicados instrumentos, que convienen mejor á sus ágiles y habilidosos dedos. ¿Pero practica suficientemente estos trabajos la mujer instruída? ¿No podría consagrar más atención, más estudio y mayores esfuerzos, á obtener, desde el punto de vista artístico, todo lo que la aguja y el huso podrían producir?

Plantear la cuestión á espíritus tan impresionables y tan dispuestos á las ambiciones generosas, vale tanto, lo esperamos, como provocar de todas partes un progreso que podría poner las obras de bordado y de encaje al nivel de los objetos de arte en pintura, en grabado y en es-

cultura, que todo el mundo encuentra dignos de figurar en nuestros grandes museos públicos.

Esta ambición es la que han tenido los editores de la Biblioteca de enseñanza de las Bellas Artes. Si la hemos secundado útilmente al escribir las páginas que siguen, habremos conseguido la mejor recompensa de un trabajo en el que hemos intentado poner toda nuestra competencia y todo el amor que profesamos á nuestra industria.

París, 16 Junio 1887.

PRIMERA PARTE

EL BORDADO

CAPÍTULO PRIMERO

DEFINICIONES

EN QUÉ SE DISTINGUE UN BORDADO DE UN ENCAJE.—EL BORDADO.—EL ENCAJE DE AGUJA.—EL ENCAJE DE HUSOS.

Existe en el espíritu del público cierta confusión entre el bordado y el encaje, y á veces aun entre el bordado y los demás tejidos ornamentados. No será, pues, inútil que, en el comienzo de una obra destinada á los que quieren estudiar estas cuestiones, digamos algunas palabras acerca de las diferentes maneras como se fabrican los tejidos ornamentados, y en qué se distinguen los unos de los otros.

Definiciones.—Hay tres maneras de ornamentar los tejidos.

Por la pintura á mano ó por la estampación en color; por el brochado; por el bordado.

1.º La pintura, como manera de decorar un tejido, se emplea especialmente para los abanicos y ciertas telas imitando tapicería; pero se usa más comúnmente la estam-

pación que, por medio de planchas ó de rodillos grabados, imprime en color en la superficie del tejido. Estos procedimientos no carecen de encanto ni de brillantez, pero sus efectos son muy superficiales.

2.º El brochado consiste en hacer aparecer en la superficie, al tejer la tela, en tanto ciertos hilos, en tanto determinados otros; de este modo se obtienen efectos de dibujos y de colores de más cuerpo y penetración que con la estampación.

Los telares para tejer las telas brochadas han sido conocidos desde los tiempos más antiguos; divídense en dos clases: la de los telares de tejidos adornados que fueron muy perfeccionados, al principio de nuestro siglo, por el invento de Jacquard; y la del telar de tapicería llamado de alto ó de bajo lizo, tal como se le puede ver en nuestra manufactura nacional de los Gobelinos y de Beauvais. (1)

3.º En fin, el tercer medio de adornar un tejido es el de que tenemos que hablar en la primera parte de este libro: es el bordado.

El Bordado.—El bordado puede aliarse algunas veces con los dos procedimientos anteriores, acentuando, con algunos puntos sobreañadidos, ó contorneándolas hábilmente, las partes del dibujo estampadas ó brochadas que se quiere realzar. Pero con más frecuencia el bordado se emplea sólo como ornamentación sobre una tela lisa; y como quiera que procede con más libertad y con más independencia que la estampación ó el tejido, puede producir más fácilmente efectos verdaderamente artísticos.

La aguja.—Su instrumento es la aguja; la aguja, que

(1) Véase *la Tapicería*, por Eug. Müntz. Biblioteca de Bellas Artes.

no es, en cierto modo, más que la prolongación aguda y firme del hilo mismo. La aguja no fué al principio otra cosa que una espina de árbol ó de pescado, y ha sido hecha de madera, de hueso, de marfil, antes de encontrar su forma definitiva en metal; la aguja es uno de los más preciosos instrumentos de que puede disponer una mano artista.



FIG. 1.ª—Dama bordando, según Abraham Bosse.

No estando sujeta á las combinaciones sabias, pero forzosamente limitada de una máquina, corre con completa independencia, y conforme al capricho de los dedos que la conducen, por la superficie de la tela ó á través de ésta. Se la ve entonces, como la pluma ó como el lápiz, trazar los contornos más complicados: en dos palabras, escribir y dibujar; además, variando sus hilos, puede extender y variar los colores casi tan libremente como el pincel; en fin, hasta es superior á éste en un sentido, porque puede producir el relieve y emplear

con éxito, cuando no abusa de él, este elemento de decoración que la pintura no obtiene nunca.

El crochet.—La aguja tiene una variedad de forma, aparte de la punta recta, que no podemos olvidar completamente al tratar del bordado. A veces se le ha recurvado la punta, dejando, sin embargo, la extremidad inferior de este nuevo instrumento lo bastante puntiaguda para que penetre fácilmente en la tela. Esto es lo que se llama el *crochet*. El *crochet* hace el punto de cadeneta; coge el hilo, lo conduce, traspasa la tela, lo vuelve á sacar en argolla y obtiene de este modo cierta variedad de bordado que se emplea con mucha frecuencia. Pero lo que sobre todo diferencia el *crochet* de la aguja, es que no tiene ojo para enhebrar el hilo.

El material de la fabricación para hacer un bordado es casi nulo y tan portátil que una mujer laboriosa puede siempre llevarlo en el bolsillo para continuar la tarea en momentos de viaje ó de descanso. Provista de una tela y de una aguja enhebrada no tiene necesidad de otros preparativos que sostener la tela en la mano izquierda mientras que maneja la aguja con la derecha (Fig. 1.^a)

Telares para bordar.—Sin embargo, si la tela donde se borda es una pieza de dimensiones poco portátiles, ó, sin ser de grandes dimensiones, debe recibir un bordado algo complicado, para el cual la bordadora necesite conservar en libertad sus dos manos, empléanse varios géneros de bastidores, cuyo principal objeto es mantener la tela bien tirante. Para las grandes piezas úsase un marco con pies de mesa sin el tablero de arriba (Fig. 2.^a), pero con ganchos interiores en las barras fijas á lo largo, y rodillos de tensión, llamados plegadores, á lo ancho. Algunos telares de

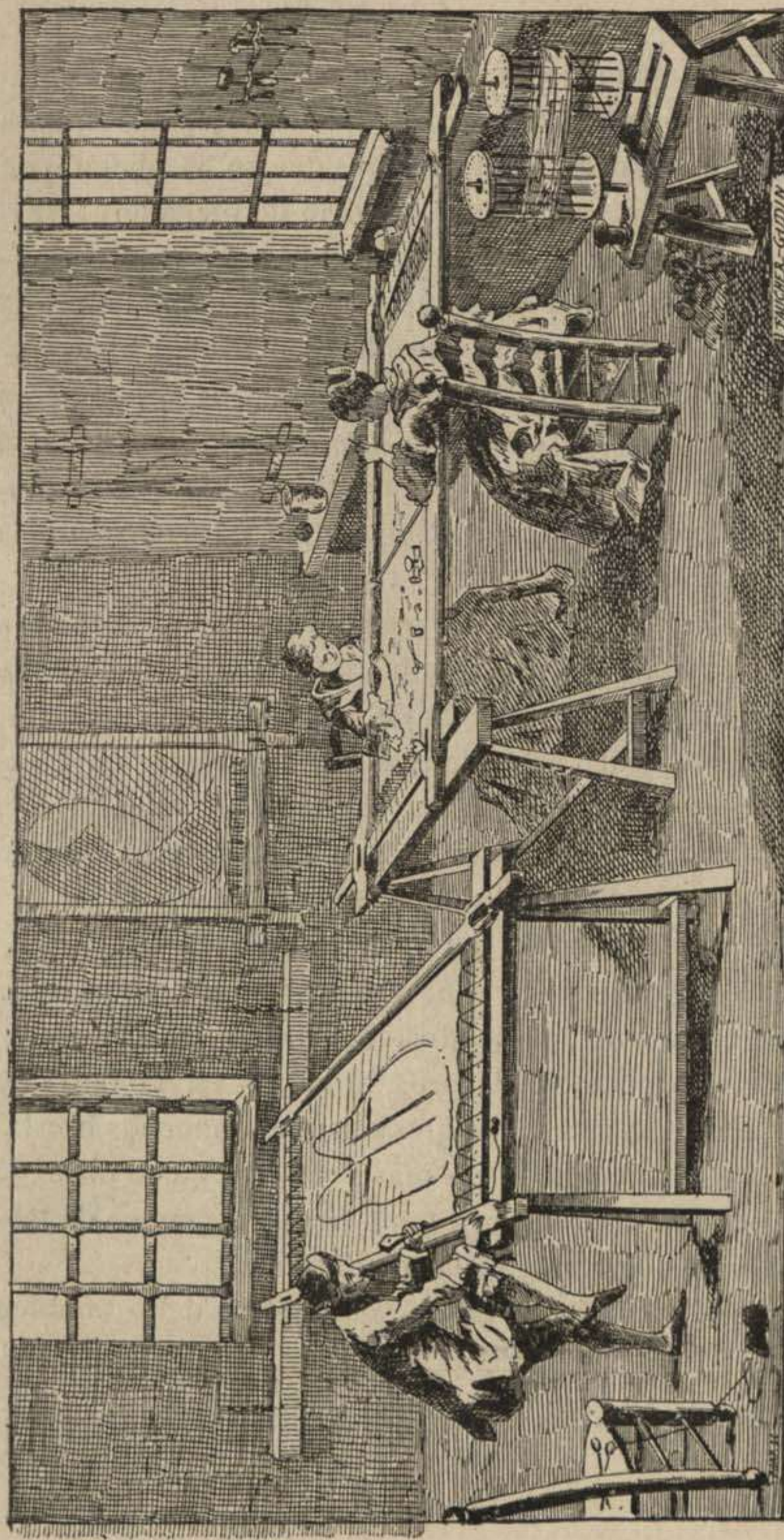


FIG. 2.^a—Grabado tomado de la ENCICLOPEDIA: Arte del bordador, por Saint-Aubin.

bordar, de tamaño menor, están formados de listones paralelos montados sobre tornillos de madera, que sirven para separar ó acercar los listones en los que se ha sujetado de antemano la tela y que hacen el oficio de plegadores. (Figura 3.^a) Otros, en fin, que sirven sobre todo para el bordado de *crochet*, son bastidores redondos como el aro de un tamiz: se dice que su uso nos ha venido de China. Extiéndese en ellos la tela del mismo modo que el parche en un tambor, de donde nace la expresión de bordado al tambor que quiere decir: tela que ha sido bordada extendida en el bastidor-tambor. En el siglo pasado se decía «bordado al *boisseau*.» (1) (Fig. 4 y 5.)

Dibujo de bordado.—Estos preparativos materiales para ejecutar un bordado, suponen menos, desde el punto de vista artístico, que la elección del dibujo y su reporte cuidadosamente hecho sobre la tela. Compréndese, en efecto, que la ejecución, aun la más cuidada, no salva el mal gusto en el dibujo. Darse bien cuenta del objeto que se va á adornar, emplear hilos, colores y materiales que armonicen bien con la tela del fondo, seguir en su composición las reglas de toda sana decoración sin encadenar muy estrechamente la iniciativa del artista, son los preceptos eternamente verdaderos, lo mismo en el bordado que en todas las artes. Desgraciadamente muchos bordados, y con frecuencia de los más perfectos como obra de aguja, pecan por el dibujo, ó también por el empleo de materiales ó de colores de mala combinación.

Una vez decidido el dibujo, el reporte debe también

(1) Medida para áridos, de forma circular, usada antiguamente en Francia.—N. del T.

ser hecho con mucho cuidado sobre la tela y de manera que la bordadora siga bien en todos los detalles el pensamiento del artista. Los procedimientos de reporte son

varios: el mejor, bajo todos conceptos, es cuando el mismo dibujante hace el dibujo en la tela al lápiz ó al pastel: para bordados de importancia no debe confiar á nadie esta interpretación de su composición. Otras veces se pica con una aguja, en todos sus rasgos, el dibujo en papel, y por

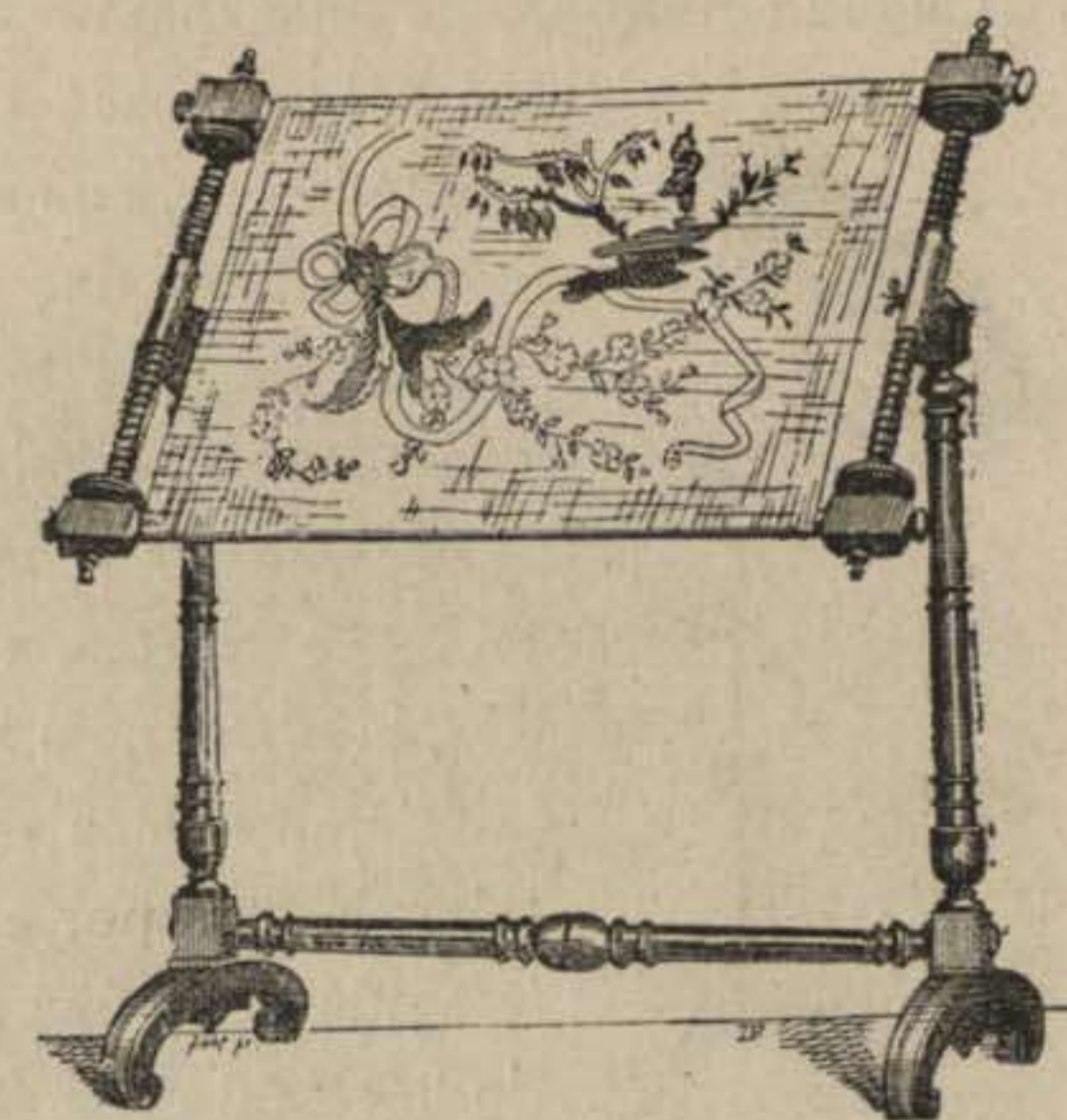


FIG. 3.^a—Telar-bastidor para bordado, de Mlle. Dugrenot.

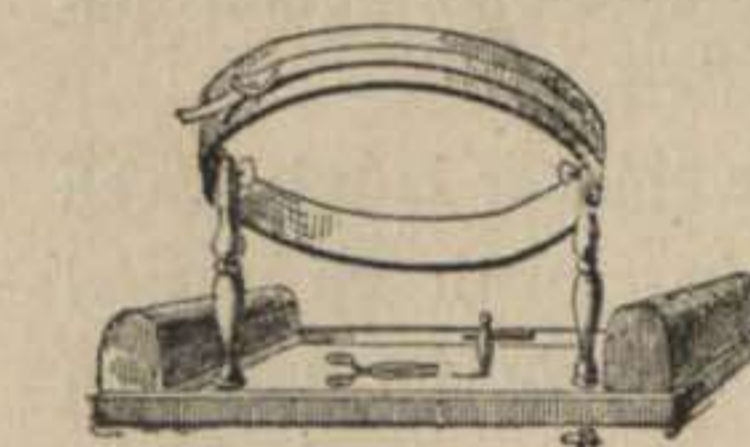


FIG. 4.^a—Telar-tambor. (Grabado tomado de Saint-Aubint.)

se criba un polvo colorante y resinoso que al depositarse sobre la tela se pega á ella, cuando se la calienta un poco, y reproduce todo lo que hay dibujado y aun escrito en el papel. Los libros especiales de labores de señoras están llenos de procedimientos más ó menos ingeniosos para estos reportes.

Cuando la tela donde se va á bordar es un cañamazo ó un tejido de hilos cruzados con regularidad, se puede prescindir del reporte, si el

dibujante tiene el cuidado de marcar el número de hilos en cada parte de su dibujo, que se llama entonces dibujo «á puntos contados.»

Cuando el dibujo ha sido dispuesto de este modo, sea en reporte, sea en modelo á puntos contados, y cuando la tela está bien extendida en uno de los telares ó bastidores de que hemos hablado antes, es cuando se comienza á bordarla.



FIG. 5.ª—Telar-tambor.
(Grabado tomado de Saint-Aubin.)

Manera de trabajar.—Trabajando en estos telares, redondos ó cuadrados, la obrera, no teniendo que sujetar la tela, pasa una mano por debajo del telar, la otra por encima, y se trasmite la aguja de la una á la otra, atravesando la tela á cada puntada.

Es importante fijarse en este procedimiento que ha sido reproducido en parte por las máquinas de coser; pero sobre todo ha servido de modelo en las máquinas de bordar, inventadas en nuestro siglo, para la disposición de su ingenioso mecanismo. Diremos acerca de ello algunas palabras al hablar de los bordados modernos.

Cualquiera que sea la manera de colocar la tela, ya en la mano, ya en un bastidor, debemos insistir en que el bordado es un trabajo de ornamentación hecho sobre un tejido. Para que haya bordado es necesario que haya un tejido de fondo sobre el cual se haga el bordado. El fondo del tejido debe desempeñar siempre un papel en las disposiciones del dibujo preparado para un bordado. Ciertamente que algunas veces se hacen bordados sobre caña-

mazos ordinarios y sobre tejidos destinados á desaparecer por completo bajo las puntadas de la bordadora; pero el dibujo que se borda en ellos, no debe, sin embargo, dejar de resaltar sobre un fondo generalmente liso que hay que hacer alrededor. Y esto no cambia en nada las condiciones generales de la definición que hemos adoptado como



FIG. 6.ª—Pergamino preparado para hacer encaje de aguja.

la más exacta del bordado, á saber; que es un trabajo de ornamentación hecho sobre un tejido.

Estas explicaciones precisas eran necesarias para ayudar á distinguir el *Bordado* del *Encaje*, que vamos á definir ahora.

El encaje.—Sentamos desde el principio que el encaje

no es un procedimiento de ornamentación sobre el tejido de fondo como el bordado.

El encaje es por sí mismo un tejido, tejido de puntos claros, cuyo fondo, lo mismo que el dibujo, está hecho completamente por el trabajo de la encajera.

El encaje es un tejido, de la misma manera que lo son el punto de media, la malla y la pasamanería.

El tejido de un encaje puede ser hecho por dos procedimientos, completamente diferentes el uno del otro.

Hácese encajes con aguja, y también con ayuda de husos. De aquí las dos clases bien distintas: los encajes de aguja y los encajes de husos.

Encaje de aguja.—El encaje de aguja se hace colocando primeramente algunos hilos de trama sobre un dibujo picado ó dibujado sobre papel ó sobre pergamino (fig. 6.); estos primeros hilos servirán de soporte ó de armadura para enlazar los puntos de contornos ó de relleno que constituirán el encaje de aguja. El trabajo de estos puntos tiene mucha analogía con el del bordado; pero se distingue de él, como se ve, en que no está hecho sobre un tejido de fondo previo.

Dibujo para un encaje de aguja.—El dibujo de un encaje de aguja, debe también resentirse de esta diferencia: no hay que creer que un dibujo pueda servir indistintamente para un bordado ó para un encaje. El que compone un dibujo de bordado tiene sólido apoyo en su tela de fondo; el que dibuja para un encaje debe preocuparse de sus límites. Formar un todo armonioso, y que tenga solidez á pesar de su ligereza; preocuparse, sobre todo, del efecto de contraste entre los vacíos y los llenos en su tejido de puntos claros; recortar graciosamente las orillas,

uniéndolas bien; y, en fin, prepararle más ó menos flexibilidad y ligereza, según el género de encaje de que se trate: tales son las reglas, muy numerosas y con frecuencia



FIG. 7.^a—Trabajo de randa.



FIG. 8.^a—Relleno vestido y enrejado.

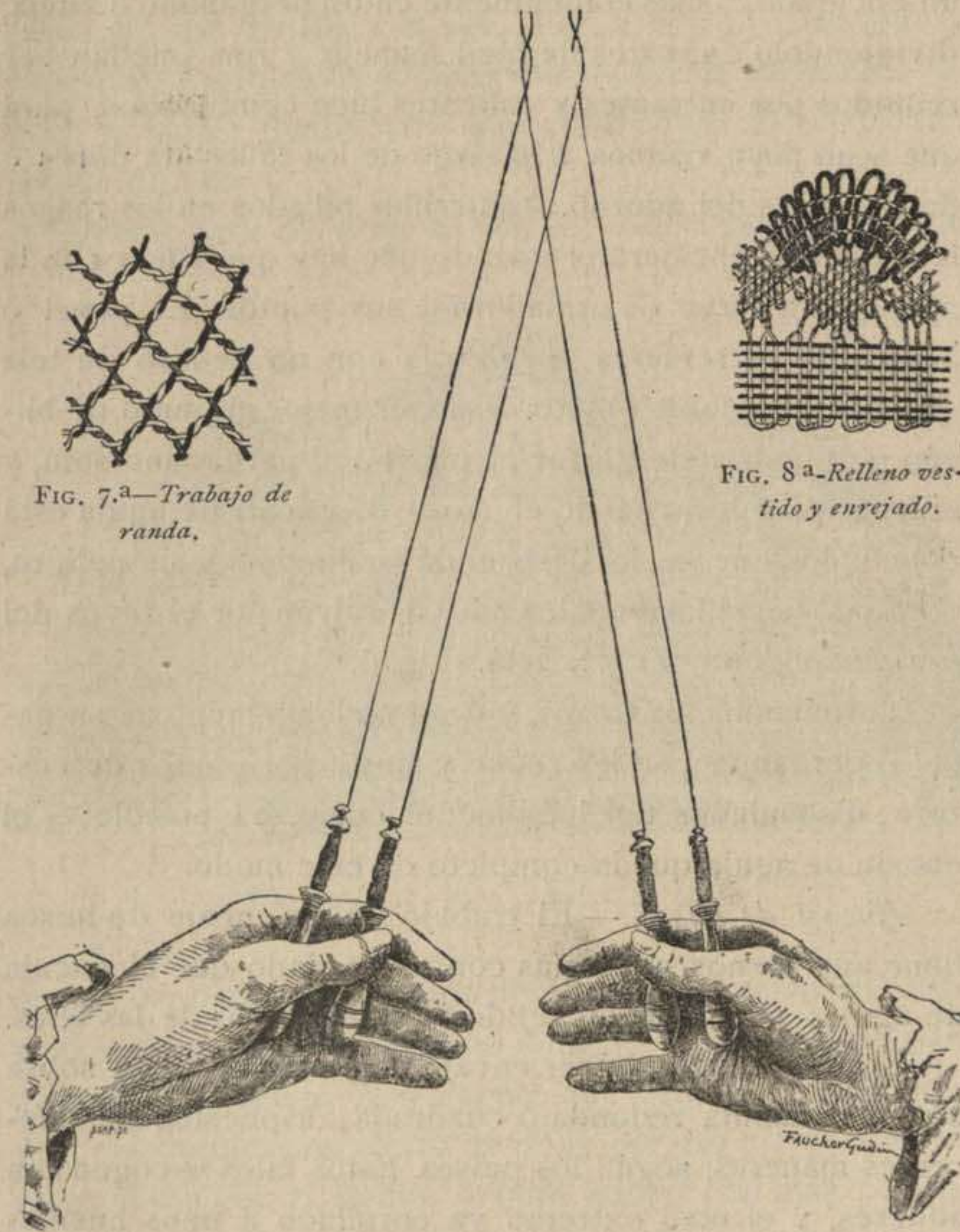


FIG. 9.^a—Manera de hacer el encaje de husos.

dificiles de observar, que debe seguir el artista que prepara un dibujo para un encaje.

Manera de trabajar.—El encaje de aguja no exige más que una preparación muy sencilla, una vez decidido el dibujo. Se reproduce éste á pluma en un papel fuerte, en un encerado, ó más comúnmente en un pergamino ó vitela, dividiéndolo en trozos de fácil manejo y que puedan ser reunidos por entrantes y salientes bien combinados, para que sean poco visibles, á lo largo de los tallos de flores ó de las líneas del adorno. Agujerillos picados en los rasgos facilitan á la encajera el trazado que hay que hacer con la aguja, para servir de armadura á sus puntos. El papel ó pergamino se refuerza por detrás con un pedazo de tela que tiene un doble objeto: sostener mejor el punto de hilván que podría desgarrar el papel ó el pergamino solo, y además permitir, cuando el trozo de encaje de aguja está concluído, que se le desprenda fácilmente y sin peligro, cortando sencillamente los hilos de hilván por el revés del pergamino, entre él y la tela. (Fig. 6.^a)

Terminados los trozos, y desprendidos luego de su papel ó pergamino, se les reúne y ajusta por puntos de costura, disimulados tan hábilmente como sea posible; y el encaje de aguja queda completo de este modo.

Encaje de husos.—El trabajo de un encaje de husos tiene aún menos analogías con el bordado que el encaje de aguja; más bien los tendría con el tejido de las telas.

Los hilos, para hacer encaje de husos, se fijan sobre una almohadilla redonda ó cuadrada, dispuestos de diferentes maneras, según los países. Estos hilos se cogen con alfileres, y el otro extremo va enrollado á unos husillos de madera, de hueso ó de marfil, que la obrera cruza y recruza con arreglo á varios procedimientos bastante sencillos por sí mismos, puesto que los usan con éxito niñas

de ocho ó diez años, pero que, sin embargo, exigen gran destreza de dedos. Por lo demás, cualquiera que sea el número de husos que haya en un telar, se trabaja generalmente con cuatro á la vez. (Fig. 7, 8 y 9.) Cruzando y trenzando los hilos es como la obrera forma los puntos de lleno y los de fondo claro que constituyen el tejido del encaje de husos.

Dibujo para el encaje de husos.—Para este género de

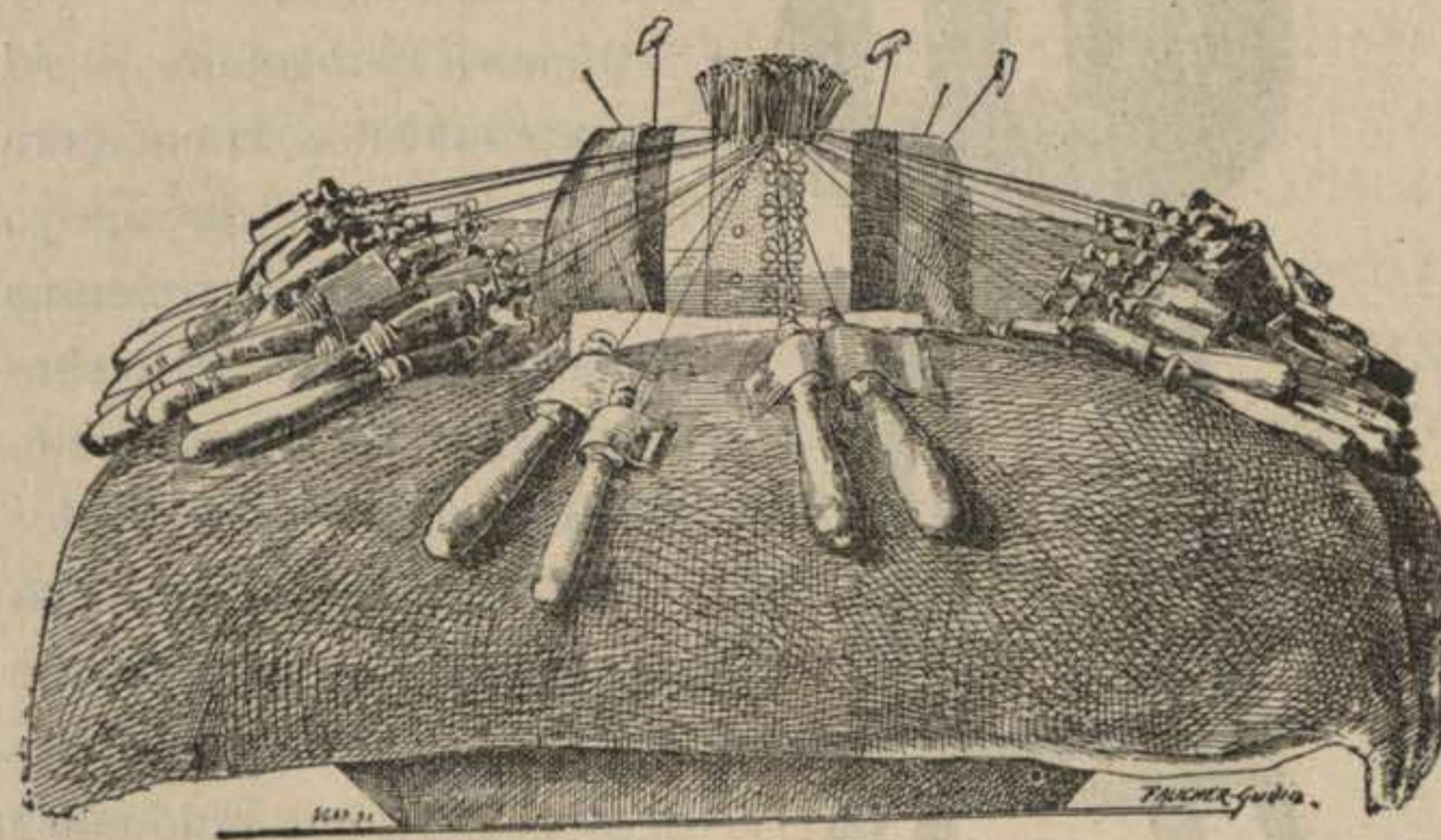


FIG. 10.—Telar para el encaje de husos.

encaje, se prepara el dibujo teniendo en cuenta la fabricación á que se le destina; no debe ser lo mismo que para el encaje de aguja. Ciertamente que éste tiene más solidez, más nobleza en cierto modo, y por eso era costumbre otras veces que el punto, ó para hablar con más propiedad el encaje de aguja, no se usara más que en las grandes circunstancias y á cierta edad. Pero hay que reconocer que el encaje de husos tiene más flexibilidad y más gracia, y que para usarlo en mantillas, en velos y en *fichus*,

es superior al de aguja y se presta mejor á envolver graciosamente la cabeza y los hombros de una mujer. El dibujo debe, pues, acomodarse á esta diferencia de empleo; tan cierto es que en las artes decorativas cada procedimiento industrial tiene su aplicación especial y más apropiada, que ésta es una de las notas necesarias para el

artista que busca con convicción la verdadera armonía de los conjuntos.

Manera de trabajar.—Al trenzar los hilos, la encajera necesita puntos de apoyo para que los cruzamientos no se enreden ni se deshagan (fig. 10 y 11); los sostiene con alfileres colocados después de cada punto claro, y estos alfileres, para que se sepa su situación exacta, necesitan ser colocados de antemano, lo cual constituye un trabajo importante que hay que hacer para la traducción del dibujo. La división de trozos no se hace del mismo modo que

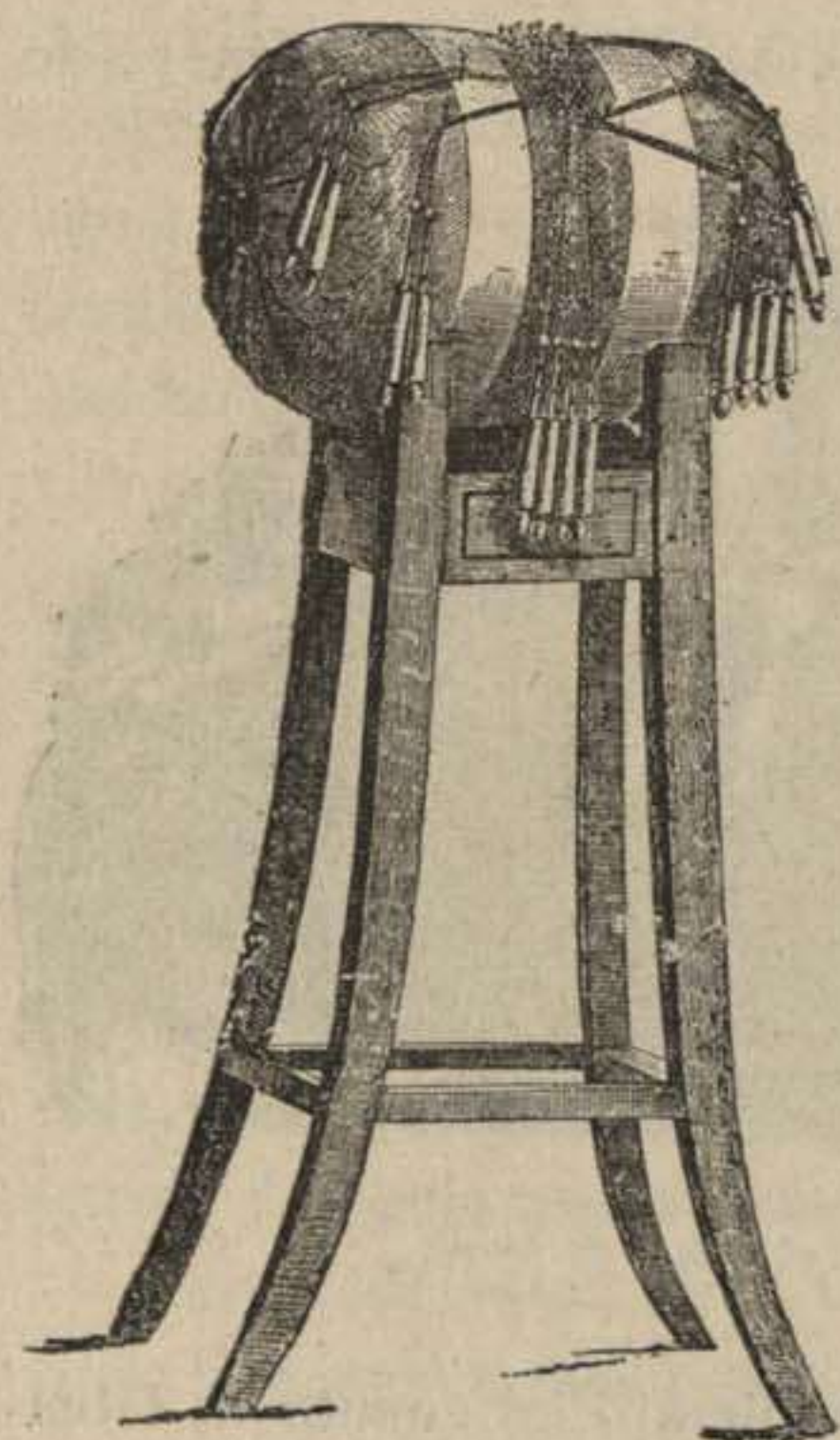


FIG. 11.—Otra forma de telar de husos.
— Grabado tomado del *Tratado del encaje*, por Luisa d'Alq.

para los encajes de aguja. Excepción hecha de los géneros flamencos, en los cuales las divisiones en piezas pequeñas son análogas á las del trabajo de aguja, la mayoría de los encajes de husos se cortan en tiras paralelas, que después se unen por medio del punto llamado de chiripa.

Punto de chiripa.—Este punto, inventado, según se dice, en Bayeux, en el siglo pasado, por una obrera llamada Cahagnet, ha permitido hacer con husos piezas mucho mayores que otras veces. Consiste en la fabricación, en la orilla de cada tira trabajada con husos, de una semi-malla solamente en vez de una malla entera. Cuando se quiere reunir las tiras hechas por separado, se las acerca y se completa con aguja la malla intermedia. De este modo se forma una nueva malla completamente igual á las otras, y que, no pudiendo ser notada cuando está bien hecha, hace la unión completamente invisible.

El encaje de husos es más liso y admite menos fácilmente relieves que el encaje de aguja; por otra parte, estos relieves estarían menos en armonía con su carácter, que es, como hemos dicho, ser sobre todo flexible y ligero.

Resumen.—Por lo que precede se ve que el bordado es del todo distinto de los encajes, y que, además, los encajes de aguja y los encajes de husos están hechos por procedimientos tan diferentes que no hay que temer ahora ninguna confusión.

Habiendo establecido para en adelante en qué se distingue un bordado de un encaje, añadiremos que el bordado ha precedido ciertamente á la invención del encaje. Ya veremos después que es muy dudoso que la fabricación del encaje propiamente dicho haya sido conocida en los tiempos antiguos, mientras que está probado en absoluto que el bordado ha sido practicado desde la más remota antigüedad.

Comenzaremos pues, por hacer la historia del bordado, que es el primero en antigüedad, y después hablaremos de los encajes.

CAPÍTULO II

EL BORDADO EN LA ANTIGÜEDAD

Los hilos.—La aguja, inventada al principio para la costura, es decir para la reunión de las telas, se encargó bien pronto de adornarlas: de aquí nació el bordado. Tenía á su disposición todos los hilos que servían para tejer. Cuando no eran bastante resistentes, fueron retorcidas juntas muchas hebras, y se creó de este modo toda una serie de grosores de hilos, que permitieron á las bordadoras variar sus efectos

Los procedimientos de teñir, por sus descubrimientos sucesivos, pusieron toda una paleta á disposición de las bordadoras, como el retorcido les había dado la serie de grosores.

Los primeros hilos empleados fueron la lana, el lino y el algodón. La seda vino la última.

La lana.—Los patriarcas son pastores; sus rebaños de cabras y de carneros les proporcionan al mismo tiempo que el alimento los materiales para los primeros tejidos: la lana es el primer hilo.

Entre tanto, el Egipto, una de las comarcas más ad-

lantadas en civilización y en industria, se fija en ciertas plantas cuya corteza se puede dividir en largos filamentos: el cáñamo y el lino. El cáñamo proporciona el cordaje para las naves y las redes para los pescadores.

El lino.—El lino, cuyo descubrimiento es atribuído á la diosa Isis, se emplea para los tejidos á la vez sólidos y ligeros. Da una tela que se blanquea tan bien que, una vez conocida, es considerada como la única digna de ser consagrada á las prácticas religiosas; hácese de ella el emblema de la pureza; los sacerdotes deben vestir de lino para los sacrificios; las telas que adornan los altares, las que sirven para las diferentes ceremonias, y hasta para los funerales, son de lino. Con frecuencia se marca su empleo sagrado bordándolas con finos bordados. De lino son, según los preceptos del *Exodo*, cap. XXXI, las vestiduras destinadas al ministerio del gran sacerdote Aarón y de sus hijos, y con las cuales deben revestirse al desempeñar sus sagradas funciones. El ephod del gran sacerdote es una especie de túnica de lino adornada de colores de jacinto, de púrpura y de carmesí: debe llevar en el pectoral doce piedras preciosas en las cuales vayan grabados los nombres de los doce hijos de Jacob (1).

El algodón.—Durante este tiempo la India emplea el algodón que crece en ella naturalmente: las caravanas procedentes del Ganges y del Indus enseñan su uso á los pueblos del norte del Asia y probablemente á los egipcios, mientras que los griegos permanecen mucho tiempo sin conocerlo. Sólo cuando llegan á la India el año 333 antes de Jesucristo, capitaneados por Alejandro el Grande ven-

(1) *Historia del pueblo de Israel*, por Ledrain, t. 1.º, p. 140.

cedor de Darío, es cuando notan según Estrabon, (1) que los vestidos usados por los pueblos vencidos están hechos «del árbol de lana,» ó más bien «de la lana producida en nueces,» primeras y exactísimas definiciones que dieron del algodón.

La seda.—En cuanto á la seda, producto originario y especial de la China, donde 1.200 años antes de nuestra Era se le llamaba ya «hilo divino,» parece haber sido casi desconocida en Occidente hasta la época de Julio César. Aristóteles (siglo IV antes de J. C.) habla mucho del Βόμβυξ, como de un gran gusano que sufre tres metamorfosis: (2) dice que fué en la isla de Cos donde Panfila, hija de Platés, hiló el primer capullo y con ello hizo un tejido. Pero estos hechos no están probados. La Persia, la India y el Egipto parece que no conocieron la seda sino poco tiempo antes de la era cristiana; las primeras telas de seda llegan á Roma hácia la época de Julio César, y Virgilio, en la segunda *Geórgica*, es uno de los primeros autores que hablan de la seda. Bajo el emperador Tiberio era todavía muy rara y alcanzaba un precio enorme. Se la pagaba su peso en oro, *libra enim auri libra serici*. Una libra de seda costaba una libra de oro.

Los hilos de oro.—Pero lo que realzaba mucho la riqueza de los bordados, aun bastante tiempo antes del conocimiento de la seda, era el empleo de hilos de oro y de plata.

La idea de batir el oro y la plata con martillo, hasta reducirlos á una hoja muy sutil, y de cortarlos en cintillas

(1) Estrabon, lib. XV, cap. 1.º

(2) Aristóteles, *Historia antigua*, lib. x: x.

estrechas para mezclarlas con las hebras de los tejidos, se remonta casi á los primeros tiempos de la historia.

Plinio atribuye la invención á Atalo, rey de Asia. (1) Es en el Asia, dice, donde el rey Atalo ha encontrado el medio de mezclar hilo de oro en los bordados, por lo que esas telas han sido llamadas Atálicas. Nos cuenta la Biblia (2) que la hija del rey está deslumbradora en su vestidura tejida de oro. En fin, Dionisio de Halicarnaso nos asegura que Tarquino fué el primero que apareció en Roma con ropas bordadas de oro.

Estos detalles nos permiten ya sentar que el bordado ha tenido desde el principio á su disposición lo que le es indispensable, á saber: la aguja, ese instrumento incomparable al que los siglos no han añadido, por decirlo así, ningún perfeccionamiento; y, como materiales, una colección de hilos de varios colores, gruesos y riquezas.

Pruebas de la antigüedad del bordado.—Al avanzar en nuestro asunto encontramos abundantes pruebas de que el bordado ha sido practicado desde las primeras edades.

La necesidad de distinciones sociales llevó á los hombres á adornar sus vestiduras casi tan pronto como se vistieron. La sencillez de ejecución del bordado que, como hemos explicado, no exige otros materiales que una aguja é hilo, ha respondido á esta necesidad de crear atributos para los jefes, de enriquecer los objetos destinados al culto religioso, y, por lo que se refiere á las mujeres, de satisfacer ese afán innato de agrandar que las hace tan ingeniosas para adornar su belleza.

(1) Plinio, *Historia natural*, lib. viii.

(2) *La Santa Biblia*, salmo XLIV.

Los salvajes.—Hasta parecería resultar de ciertos usos observados en pueblos primitivos de Africa, que la idea de ornamentación por el bordado ha podido preceder al uso



FIG. 12.—*El rey Assurnasirpal*, seg in los bajorelieves de alabastro de Nimrud.

de los tejidos; porque se citan jóvenes negras que, no teniendo por vestidos más que collares ó cinturones de plumas, encontraban, sin embargo medio, cuando llegaban á

la edad de casarse, de bordarse sobre la piel diferentes figuras de flores y de animales de los colores más cambiantes!

Los Asirios.—Por lo mismo no nos extraña comprobar en las esculturas de los monumentos más primitivos, que las vestiduras de los personajes están con frecuencia guarnecidas de adornos que son evidentemente bordados. Tenemos un ejemplo en los bajorelieves de Nimrud esculpidos en alabastro, en los cuales MM. Perrot y Chipiez nos hacen notar los bordados de las vestiduras del rey Assurnazirpal (Fig. 12.)

Los Judíos.—La Biblia está llena de pasajes donde son enumeradas, y á veces descritas en sus menores detalles, labores de bordados. Lo que asombra, sobre todo, es que las bordadoras habían llegado, aun en aquellos tiempos tan remotos, á una gran habilidad de ejecución, porque abordaban con frecuencia los asuntos más complicados para reproducirlos con la aguja. Se ve en el *Exodo* que Moisés hizo fabricar para el *Sancta Santorum* un velo de lino retorcido, bordado de figuras de querubines de color de púrpura, violeta y carmesí guarnecido de una presilla y colgado con cincuenta anillos de oro de ganchos de bronce.

Salomón, cuya magnificencia es proverbial, había hecho también bordar para el templo un velo de fondo azul adornado de querubines de púrpura y escarlata. Sobre otras colgaduras había hecho bordar toda clase de flores y de frutos de la tierra: todo lo que puede adornar estaba allí representado, á excepción de figuras de animales.

Ezequiel dice al pueblo hebreo: «Los mercaderes de Shebah, de Assuhr y Chilmad eran tus mercaderes: ellos

te vendían toda suerte de vestiduras azules, de labores de *bordado*, y de cofres ricamente adornados.» Más lejos dice al pueblo de Tiro que celebraba sus fiestas sagradas en el mar: «Antes de partir, izad estos días en los mástiles de

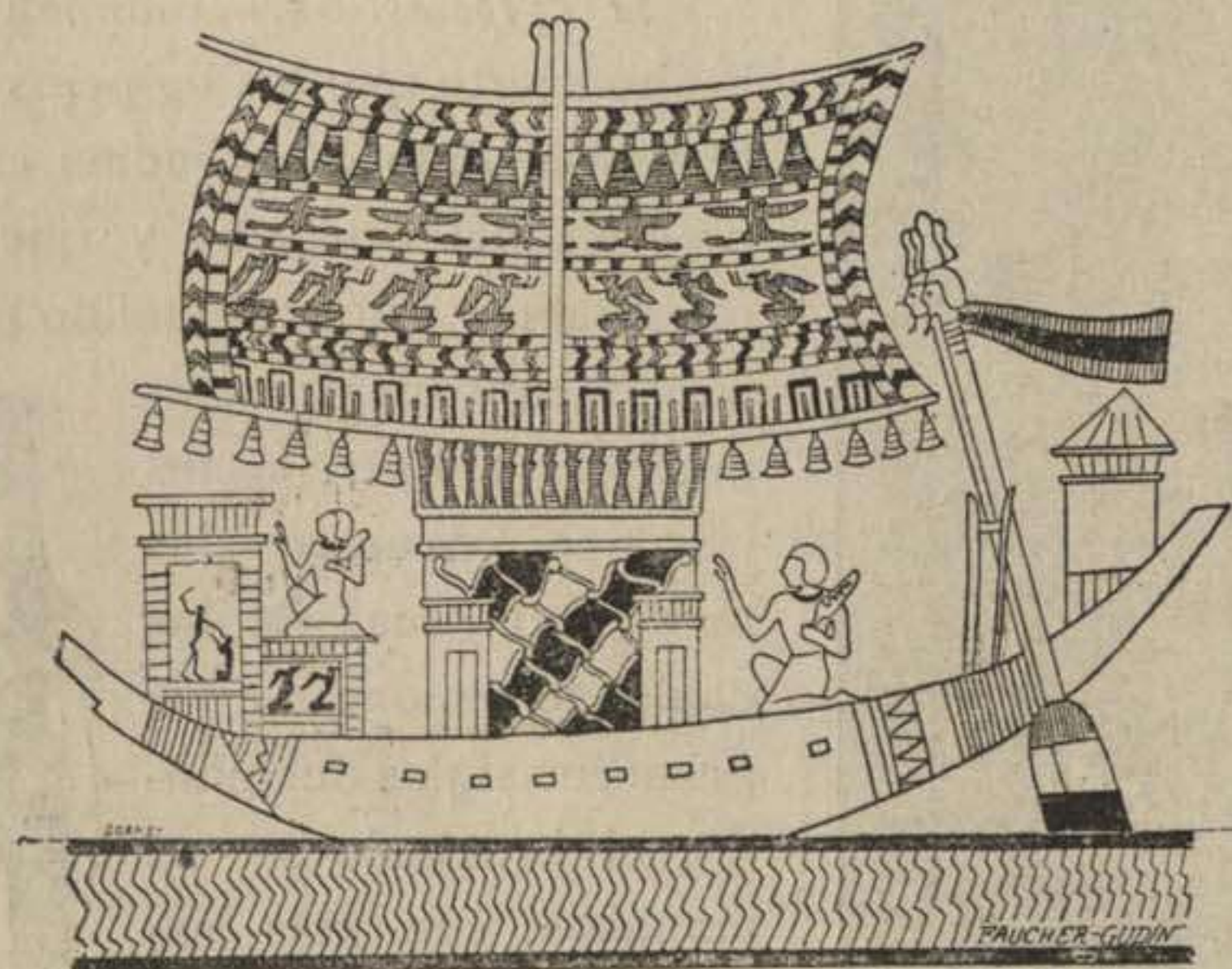


FIG. 13.—Nave egipcia, tomada de Gardner Wilkinson, t. II, p. 167.

vuestras naves (Fig. 13) velas de lino bordadas por los egipcios.» (1)

En fin, Josefo, en las guerras de los judíos, refiere que el velo presentado al templo por Herodes, el año 19 antes de J. C., era una cortina babilónica de cincuenta codos de altura y diez y seis de ancho, bordada de azul y rojo, y cuyo tejido era maravilloso; la mezcla de los colores daba una imagen del universo y representaba todos los astros y todos los elementos.

Estos pasajes, entre muchos otros, prueban que el arte

(1) *Biblia, Guerras de los Judíos, libro V, cap. V.*

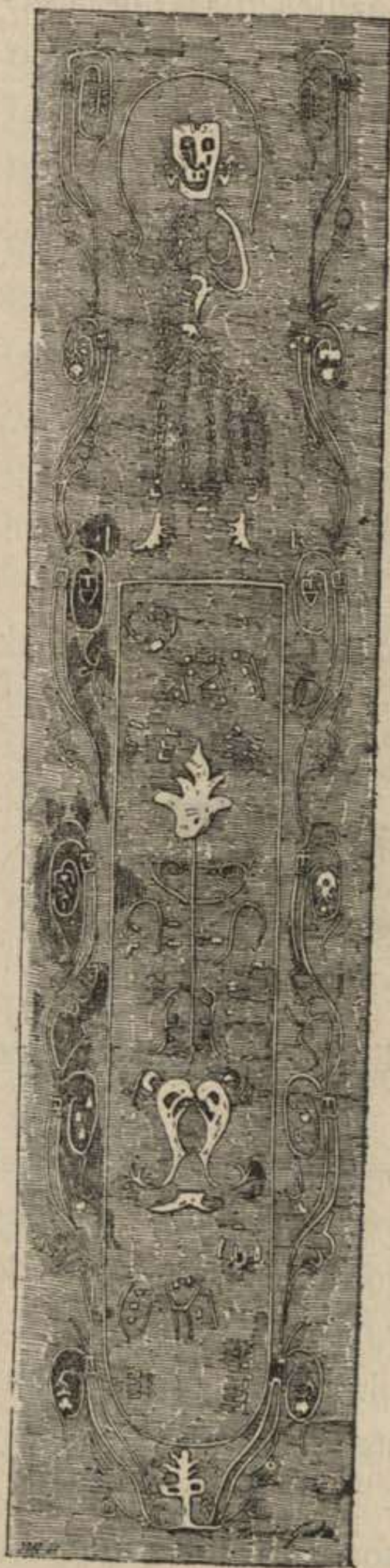


FIG. 14.—Banda de sudario en tela copto-egipcia, del Museo de Artes decorativas.

del bordado había llegado, entre los judíos, y en aquellos remotos siglos, á un grado muy alto de perfección.

Los egipcios.—Es también un hecho cierto que los egipcios habían precedido á los judíos en la práctica del bordado, y que de ellos habían éstos aprendido probablemente sus procedimientos. (1) Entre las telas que envuelven las momias, algunas de las cuales se remontan á los primeros siglos del mundo, el brochado se ve empleado con más frecuencia que el bordado; sin embargo, poseemos algunas telas de aquella procedencia en nuestros museos, y damos aquí su reproducción. (Fig. 14).—¡Venerables reliquias de la antigüedad, sin los cuidados extraordinarios de que os ha rodeado la piedad de los egipcios hacia sus muertos, habríais desaparecido en el polvo, como los demás tejidos hechos durante los



FIG. 15.

(1) *Arqueología egipcia*, por Maspero, página 285. (Biblioteca de Bellas Artes.)

primeros diez mil años que ha vivido el género humano!

En las vestiduras de los personajes principales representados en las pinturas que adornan las paredes de los sarcófagos de madera procedentes de Egipto, distingüense perfectamente labores de bordado (Figura 15.)

En los muros de la necrópolis de Tebas, los retratos de Ramsés III, (fig. 16), el del Faraón Mienp-tah-Hotefimat, y el de la reina Taia (1), (fig. 17) esposa de Amenofis III, son pruebas convincentes de que el bordado se empleaba al menos en el traje de los soberanos.

Los griegos.—Los griegos atribuían á



FIG. 16.—Ramsés III, necrópolis de Tebas.

(1) Véase también la obra de Prisse d'Avesnes.

Minerva una gran habilidad para tejer y trabajar con la aguja. La historia de Aracnea, (1) convertida en araña por haber querido rivalizar con la diosa, está contada con grandes detalles en las



FIG. 17.—La reina Taia, necrópolis de Tebas.

Metamorfosis de Ovidio, y ha sido citada por todos los autores que han hablado de los tejidos en la historia antigua. Homero dice que Páris había llevado á Troya habilísimas bordadoras de Sidón. La reputación de Tiro y de Sidón existía ya. En el canto III de la *Iliada* hace el relato de las ocupaciones de Helena: «Estaba en su palacio trazando un bordado sobre una gran tela que tenía la blancura del alabastro, y en la cual representaba los numerosos combates que los troyanos, hábiles en domar los corceles, y los griegos acorazados de bronce, habían sostenido por su amor.» Más adelante, en el canto XXII es Andrómaca quien «formaba el doble tejido de una vestidura deslumbradora; su mano la embellecía con bordados de colores variados.» (2)

(1) *La Tapicería*, por Eug. Müntz. (Biblioteca de Bellas Artes).

(2) Homero, *Iliada*, cantos XIX y XXII.

En la *Odisea* nos muestra al divino Ulises, «vestido con un amplio manto de púrpura, de una lana fina y flexible, sujeto con un brillante broche de oro. La parte delantera del manto estaba adornada con un rico bordado, que representaba un perro de caza sujetando con fuerza entre sus patas un pintado cervatillo y lanzando ávidas miradas sobre su presa palpitante. Los espectadores admiraban aquellas maravillosas vestiduras; las mujeres tenían fijos los ojos en aquellos animales, figurados con oro, y que parecían tener vida.»

Combates y cacerías son los asuntos reproducidos por el bordado durante muchos siglos, y que ya en los tiempos de Homero parecían ejecutados de una manera muy hábil. Los indios sobre todo, no se cansan de ocupar sus agujas en estos fondos de «cacerías de animales» sin variar nada. (1)



FIG. 18.—Estatua egipcia en bronce, existente en el Museo de Atenas.

(1) Véase la *Relación del viaje de Marco Polo á las Indias*, escrita en 1323.

Un pasaje del *Orestes* de Esquilo nos muestra á Agamenón rehusando, á su vuelta de Troya, pisar las ricas telas



FIG. 19.—Fragmento de estatua griega, que indica el empleo de los bordados.

que Clitemnestra había tendido á su paso: «¡Andar un mortal sobre púrpura ricamente bordada y tejidos de gran precio! ¡No, no me atreveré jamás!»

Virgilio, en la *Eneida*, dice que el hijo de Anquises da al valeroso Cleanto, vencedor en una lucha, un rico manto, cuya descripción hace de este modo: «Una clámide de trama de oro, alrededor de la cual serpentea en doble orla la púrpura de Tesalia. Sobre este tejido va bordado el hijo de Tros, en medio de las selvas, con la javelina en la mano, cansando en su carrera á los ligeros ciervos. Vésele lleno de fuego y anhelante, cuando de pronto el ave de Júpiter, arrojándose desde el monte Ida, lo coge

entre sus garras y lo eleva á los aires.»

El lujo de los bordados no se propagó entre los pueblos antiguos sin protesta de los moralistas. Diodoro de Sicilia nos dice que Zaleuco, legislador de los locrienses, no permitió el uso de los bordados más que á las cortesanas; y el profeta Ezequiel reprocha á las mujeres de

su tiempo el llevar ropajes *sobrecargados de bordados*.

Los babilonios.—Pero las riquezas sacadas de la Persia, de la India, del Egipto, de la Caldea, de la Asiria, de Babilonia y de la Fenicia se esparcían cada vez más. Babilonia sobre todo, era el centro donde se fabricaban los bor-



FIG. 20.—Pintura sobre un vaso griego.

dados más ricos. Ya hemos visto que el velo del templo era una cortina babilónica $\Omega\epsilon\pi\lambda\sigma\varsigma$ Βαβυλωνίος, y esta expresión se encuentra constantemente en los autores antiguos. Aristóbulo, describiendo la tumba de Ciro, dice que el cuerpo estaba en un féretro de oro, colocado sobre un lecho de oro curiosamente trabajado y cubierto con una magnífica tela babilónica ricamente bordada.

En Atenas, la estatua de Minerva Atenea, esculpida por Fidias para el Parthenon, se destacaba sobre una especie de manto bordado, colgado detrás de ella en las co-

lumnas del templo. (1) Cada cuatro años renovaban y llevaban en procesión á la fiesta de las Panateneas, el nuevo peplos bordado por las virginales manos de las Ereforas: era un gran trozo cuadrado de lana, de color azafrán, en el cual estaban bordados en diversos colores los trabajos de la diosa. (Fig. 23.)



FIG. 21.—Merodach-Idin-Akhy, según una piedra grabada del Museo Británico.

Nuestros museos están llenos de esculturas y de vasos griegos y etruscos en los cuales se ven con frecuencia personajes adornados de bordados. (Figs. 19, 20, 22 y 23.)

Una hermosa piedra grabada, conservada en el Museo Británico de Londres, nos muestra los bordados que guarnecían el traje de uno de los reyes de Babilonia, Merodach-Idin-Akhy que reinó once siglos antes de J. C. (Fig. 21.)

Estrabón, (2) al relatarnos las campañas de Alejandro contra los persas, nos dice cuánto se asombraron los griegos al ver en Megastenas túnicas bordadas de oro y pedrerías, como también al ver usar vestiduras de

muselina muy fina, bordada de flores.

Estas expediciones de los griegos por el Asia han producido, desde el punto de vista de la industria en los

(1) Véase el estudio hecho por M. Ronchard sobre el Peplos de Atenea, y su libro *La Tapicería en la antigüedad*.

(2) Estrabón, libro XV, cap. 1.º

tiempos antiguos, un efecto análogo que el que después veremos que producen las Cruzadas. Poniéndose en contacto con los pueblos de Oriente, es como se inician los de Occidente en procedimientos de fabricación y en un lujo cuya iniciativa corresponde, sin ninguna duda, á las ricas é industriosas poblaciones del Asia, inspiradas por el esplendor de un cielo sin nubes y viviendo sobre un suelo cuya fecundidad produce una fauna y una flora incomparables por la brillantez de sus colores.

Las victorias de Alejandro lo hicieron dueño de la famosa tienda de Darío, cuya riqueza y cuyos adornos fueron el asombro del vencedor. Entonces fue cuando hizo bordar para sí mismo un magnífico manto por los hábiles chipriotas.

Tejidos ligeros, gasa y muselina.—Pero si se admiraba la opulencia y el brillo de ciertos bordados, también se fabricaban, para otros usos, obras delicadas de gran finura. Hemos visto en Estrabón que los griegos de Alejandro se asombraron, tanto como al ver vestiduras bordadas de oro y de pedrería, al ver ropas de finísima muselina bordada



FIG. 22.—Hecate, diosa del matrimonio, según un vaso griego.

de flores. Y es que, en efecto, hay tanto arte en hacer una obra de gran finura como en aumentar riquezas en un tejido más resistente.



FIG. 23.—*Minerva Atenea*, en un vaso griego del Museo del Louvre.

tra en su palacio de Alejandría á César y sobre todo á su rival Antonio (2).

(1) George Birbwood, *The Industrial arts of India*, t. II, p. 250.

(2) Lucano, libro X.

Empleábanse también gasas ligeras para hacer velos. De gasa venida de Oriente era el velo conque las mujeres ricas de Roma se cubrían la cabeza para ir al templo, y que se llamaba *flammeum*. Su uso se prolongó hasta entre los primeros cristianos, porque uno de sus más antiguos escritores, en el reinado de Tito, critica la coquetería de las mujeres que asisten al divino sacrificio con la cabeza cubierta con velos «completamente transparentes, adornados también á veces con bordados.» Estos velos han sido el origen de la mantilla que se usa en todos los países meridionales para ir á la iglesia.

Frigia.—Los bordados de Babilonia y de toda el Asia se exportaban á Grecia y á Italia por todo el litoral de la Frigia: por eso los romanos designaban los bordados con el nombre de *phrygionæ*, y á un bordador le llamaban *phrygio*. Igualmente se designaba con el nombre de *chrysoclavum* (1) y *auroclavum* las telas tejidas con oro; pero cuando una obra estaba bordada con oro, se le llamaba más especialmente *auriphrygium*. Esta palabra *auriphrygium* es el origen de la palabra francesa *orfroi*, con que se designa las franjas bordadas de oro que llevan las capas pluviales, casullas y otras vestiduras religiosas.

Estos bordados, empleados en Grecia y en Roma, y que procedían lo más frecuentemente de Asia, conservaban el carácter oriental de sus dibujos: no debe por ello causarnos extrañeza saber que cuando un conquistador volvía, cargado de laureles, á recibir en Roma los honores del triunfo, se le revestía con la *toga palmata*, cuyas palmas de oro bordadas, parecidas á las que vemos toda-

(1) De la palabra griega χρυσός, oro.

vía en los chales de Cachemira, indicaban bien su origen asiático, y no tenían nada del carácter de los ornamentos clásicos de Roma ó de Atenas.

Siempre que se quería atribuir un carácter distintivo á una vestidura, se acudía al bordado. Así, la madre de los Macabeos, queriendo excitar su valor en el momento en que iban á partir para la guerra, vistió á sus siete hijos con blancas túnicas de lino que les había preparado, y se separó de ellos diciéndoles: «¡Mis manos maternas han hilado este lino, tejido y bordado esta tela; que ella os sirva de bandera si vencéis á los enemigos de vuestro Dios y de vuestra patria; que os sirva de sudario, si el hierro del infiel os quita la vida!»



FIG. 24.—Personaje representado sobre una tumba etrusca, en Vulci.

El arte de la aguja ha sido empleado, como las demás artes, para traducir los sentimientos del corazón humano. Sus progresos han marcha-

do al mismo paso que las artes primitivas, tales como la arquitectura, la pintura y la escultura, y como éstas ha seguido todas las fases de la historia de la civilización.

Resumen.—Para resumir en lo que se refiere á los tiempos antiguos, el bordado ha sido conocido desde los tiempos más remotos; los egipcios principalmente, y todos los pueblos del Asia, desde los babilonios, los hebreos y los frigios, hasta los indios y los chinos, lo han practicado con grande habilidad; los pueblos europeos, y especial-

mente los griegos y romanos, que ocupan el mayor lugar en la historia antigua de nuestra civilización, han sido iniciados en los procedimientos del bordado por los orientales y lo han practicado, pero quedando inferiores á éstos, puesto que, con ocasión de los honores del triunfo, era de Asia de donde sacaban los hermosos bordados, enriquecidos de oro, con que se adornaba á los triunfadores.

En fin, vemos que la seda ha sido, de todos los hilos, el último conocido en Europa. Por consiguiente, hasta la época de Cristo, donde se detiene este capítulo, los bordados eran hechos en lana, en algodón y muchos en lino; con bastante frecuencia se les mezclaban hilos de oro y de plata; pero la China era casi la única que usaba la seda.

Los asuntos tratados en los bordados eran flores, árboles y animales, colocados á menudo como en procesión; los más importantes representaban cacerías y hasta combates; también eran los astros y la representación de los diversos elementos y de las fuerzas de la naturaleza bajo la forma de divinidades; entre los griegos, los dioses estaban en todas partes. Entre los judíos vemos solamente querubines, y ningún emblema de la persona divina, cuya venida era su única religión. Los ornamentos eran sencillos, semejantes á los que vemos en la ornamentación arquitectónica. En fin, el bordado era todavía un objeto raro y de gran lujo; no se le veía empleado más que en los templos y en los palacios, por los sacerdotes ó por los grandes personajes.

Desgraciadamente no podemos juzgar por nosotros mismos de los objetos muy notables que había producido ya el arte del bordado, como acaban de probárnoslo los relatos de los principales escritores hebreos, griegos y

romanos. La fragilidad de estas obras no ha dejado llegar hasta nosotros ningún resto de los peplos de Atenea, ó alguna *Phrygia chlamys* de los romanos, ni menos un trozo de aquellas famosas piezas en que la aguja había trazado las hazañas de griegos y troyanos. Nada existe tampoco de los célebres velos del templo de Jerusalem.

Aparte de algunos restos encontrados en las tumbas egipcias, donde la ciencia de los embalsamamientos llegó á su apogeo y nos ha conservado algunos pedazos de la envoltura de los reyes sepultados bajo las pirámides, no conservamos nada de los tejidos hechos antes de la Era cristiana.

CAPITULO III

DE LA ERA CRISTIANA HASTA LAS CRUZADAS

El engrandecimiento del imperio romano, que se extendía por toda la tierra entonces conocida, sirve, desde el principio de nuestra Era, al desenvolvimiento de la civilización y favorece la transmisión de los procedimientos industriales que hasta allí habían sido casi desconocidos de los bárbaros.

En lo que se refiere al bordado, vamos á asistir á dos movimientos distintos: por una parte, la riqueza y el lujo se van acentuando en el centro de aquel vasto imperio, primero en Roma, bajo los Césares y Antoninos; después en Bizancio, cuando en el siglo III traslada Constantino á allí su capital. De otra parte se establece un activo comercio entre el Oriente y los pueblos occidentales, gobernados al principio por los procónsules romanos y luego por sus primeros reyes, á medida que se emancipan de la dominación romana.

Una vez enseñados por las importaciones orientales, los obreros de Francia, de España, de Inglaterra, de Alemania, etc., practicaron á su vez el bordado, y, sin dejar

de copiar durante mucho tiempo las telas de Oriente, llegaron, sin embargo, y cada vez más, á tomar sus modelos de los objetos que les rodeaban y á crear un arte local en bordado, como lo hicieron en arquitectura.

Cogiendo otra vez el hilo de la historia del bordado en la época en que se abre la Era cristiana, pasaremos rápidamente sobre la tradición que consigna que la santa Virgen, en el momento en que el ángel Gabriel vino á anunciarle la encarnación del Hijo de Dios, bordaba un velo para el templo, lo que quiere decir, probablemente, que aquel velo era para cubrir su cabeza cuando fuese al templo.

Los primeros cristianos, perseguidos casi siempre, se dieron poco al lujo del bordado. Perret, en su libro *Las Catacumbas de Roma*, nos señala, sin embargo, muchas



FIG. 25.—Grabado tomado de *Las Catacumbas de Roma*.

pinturas, en las que los trajes están adornados de «callículas,» trozos de tela de colores de mucho resalte, cortados en pedazos redondos ó cuadrados, y que se cosían sobre el pecho y en el borde la túnica. (Fig. 25)

Estas aplicaciones fueron por mucho tiempo el único ornamento de las albas. En las Catacumbas, estos adornos son poca cosa; pero debemos mencionarlos, sin

embargo, porque después tomarán más importancia y darán origen á esas hermosas franjas, de que tendremos que

hablar con mucha frecuencia al estudiar las vestiduras religiosas.

En la corte de los emperadores romanos no debían faltar los encargos á los que practicaban el arte de la aguja. Fue aquella una época de fausto y locas prodigalidades, en que las representaciones y los juegos públicos eran un medio de gobernar al pueblo: *Panem et circenses*.

El emperador Augusto, para rivalizar con el lujo que Antonio y Cleopatra habían desplegado en Egipto, hizo venir cruzando el Asia enormes cantidades de telas bordadas de la Persia, y acaso de la China, que repartió en Roma para las fiestas y los triunfos.

Hablábase entonces ya, como de maravillas, de los cubre-lechos de convidados, con bordados babilónicos, *triclínaria babilónica*, que Metelo Scipión había pagado en 800.000 sextercios (168.000 pesetas) durante su consulado, desde el año 52 al 46, antes de Jesucristo. Cien años después, el emperador Nerón volvió á comprarlos en el enorme precio de cuatro millones de sextercios, ó sean 840.000 pesetas de nuestra moneda.

¿Era un bordado ó una tapicería, como deja comprender Eug. Müntz, aquel inmenso velarium con que hizo cubrir Nerón el gran teatro de Roma, y que representaba el cielo, las estrellas y al dios Apolo guiando un carro tirado por fogosos corceles? Todo hace pensar, en razón al tiempo considerable que se habría necesitado para hacer una pieza tan inmensa de tapicería, que debía ser bordada, lo que puede hacerse con más rapidez.

Lampridius ha descrito los suntuosos manteles que el emperador Heliogábalo, sucesor de Calígula en 217, hizo bordar para las mesas de su palacio, y en los cuales

estaban figurados con aguja todos los manjares que podían emplearse en el servicio de una comida.

Esto podía estar ricamente bordado, pero era con seguridad poco artístico. Por lo demás, como dice con mucha justicia Eug. Müntz, la tendencia general del arte romano era la sustitución de la belleza con la riqueza.

El creciente lujo de las vestiduras es una de las formas de aquella decadencia del gusto, que se manifiesta con fuerza irresistible después del reinado de los Antoninos.

Los senadores llevaban hacía muchos siglos la toga blanca adornada sólo en los bordes con dos bandas (claves) de color púrpura: esto era la *laticlavia*. Pero bajo el Imperio, el número de claves fué aumentado sucesivamente hasta siete filas paralelas; después se las hizo de oro, y esta vestidura fué llamada *auriclavia*.

Hasta la mitad del siglo III, los emperadores, desdenando los adornos femeninos, se habían contentado con la toga de púrpura. Pero Aureliano (270-275) adoptó el primero en su traje un lujo digno de los monarcas asiáticos: las telas más ricas, el oro y las perlas fueron empleadas en el adorno de su toga; nada parecía bastante suntuoso á aquel feroz soldado.

Diocleciano (284-305) aumentó todavía aquella pompa, que desde entonces pareció inseparable de la dignidad imperial. Por otra parte, como los reinados eran entonces cortos, se quería gozar de prisa; y se necesitaba un procedimiento rápido para ejecutar lo que acaso en tiempos más tranquilos se habría encargado al tejido. El bordado respondía mejor á estas exigencias, y así se explica que en aquellas épocas la aguja eclipsase completamente á la lanzadera; el bordado sirvió no sólo para adornar las vesti-

duras, lo cual estaba dentro de sus condiciones, sino también para reemplazar de mala manera la tapicería monumental.

Si el lujo de los bordados fué grande en Roma en tiempos de los emperadores, aún fué mayor cuando Constantino trasladó á Bizancio la silla imperial. En contacto más estrecho con la opulencia asiática, la corte de los emperadores ya no reconoció límites á su fausto y á sus prodigalidades. Hay que leer en *El Arte bizantino* de Bayet las descripciones de las telas imitadas del Asia, en las que, como dice Francisco Michel, (1) véase «grifos, basiliscos, licornios, leones, tigres, elefantes, águilas, pavos reales y otras aves revueltas entre ruedas grandes y pequeñas, manzanas de oro, palmas, arbustos y flores.» Los textos bizantinos emplean constantemente las designaciones siguientes que serán repetidas durante toda la edad media: *Pallia cum rota*, tela con ruedas; *stuculata*, con losanges; *quadrápula*, *exápula*, *octápula*, adornada con medallones cuadrados, exágonos, octógonos, etc.; *virgata*, á rayas; *cum bestiis et avibus*, con animales y pájaros; en fin, *cum historia*, para designar los asuntos bíblicos y mitológicos.

El bordado empleóse, sobre todo, en efecto, en los tejidos *historiados* é inspirados en el Nuevo Testamento, ejecutando todo lo que la imaginación de los artistas bizantinos dibujó de más ingenioso para interpretar los relatos evangélicos, que en aquellos momentos transformaban el mundo antiguo. Estos asuntos eran desarrollados en grande en las colgaduras que se usaban entonces con frecuencia entre las columnatas y los pórticos de los palacios y

(1) Francisco Michel, *Estudios sobre las telas de seda*.

basílicas. Estos grandes paños soportaban mejor que las vestiduras los pesados bordados bizantinos.

Pero nada daba lugar á un justo empleo de bordados hechos con todo esmero, á juzgar por las descripciones que nos han quedado, como los manteles ó paramentos de altar. Pablo el Silenciaro (1) nos dice que «sobre el mantel del altar de Santa Sofía, veíase, bordado en el centro, á Cristo vestido con una túnica de púrpura y un manto de oro de brillantes reflejos: en la mano izquierda tenía abierto el libro de los Evangelios, y extendía hacia adelante la derecha. A sus lados veíase á San Pedro y San Pablo vestidos de blanco, llevando el uno un libro sagrado y el otro la cruz fija en un báculo de oro. Los personajes estaban colocados bajo una cúpula dorada. En los bordes veíanse trazados los milagros de Cristo y diversos episodios, entre los cuales había representado el artista, por adulación, al emperador Justiniano y su esposa visitando las iglesias y distribuyendo limosnas.»

Estos asuntos convenían sin duda admirablemente con su sagrado empleo. Pero no sucedía lo mismo cuando se trató de reproducir escenas del Nuevo Testamento en las vestiduras profanas.

En el mosaico de la iglesia de San Vital en Ravena, se vé todavía una Adoración de los Magos bordada en el borde del manto que llevó la emperatriz Teodora. (2) A ejemplo de la corte, todo personaje rico llevaba bordado en sus vestiduras algun asunto religioso; un senador se vanagloriaba, según se asegura, de llevar en su traje de ce-

(1) Pablo el Silenciaro, *Descripción de Santa Sofía*. V, 755 y siguientes.

(2) Véase la reproducción dada en *El Mosaico*, por M. Gerspach, pag. 63. (Biblioteca de Bellas Artes.)

remonia hasta ¡600 figuras! Estos abusos nos hacen comprender la indignación de San Asterio, obispo de Amasea fulminando contra los orgullosos «que llevaban el Evangelio á la espalda en vez de llevarlo en el corazón. Se tiene ansia, añadía, de poseer para sí, para su mujer y para sus hijos, vestiduras adornadas con flores y figuras innumerables, de suerte que cuando los ricos se muestran en público, los niños se reúnen y los señalan con el dedo riendo. Vese en ellas osos, leones, panteras, toros, perros, bosques, rocas, cazadores, y todo lo que los pintores saben copiar de la naturaleza. No era bastante adornar así los muros, había que animar las mismas túnicas y los mantos que las cubren. Los más religiosos, entre los ricos, sugieren á los artistas asuntos sacados de la historia evangélica y hacen representar á Jesucristo en medio de sus discípulos, ó bien sus varios milagros, etc.»

Este lenguaje nos hace apreciar la importancia, con frecuencia exagerada, que se concedía al bordado en el imperio bizantino. Una de las formas de dibujo adoptadas más á menudo por los bizantinos es la de representar animales, y sobre todo pájaros, colocados dos á dos de frente y separados por el *hom*, árbol sagrado de la Persia, especie de palmera tomada como símbolo á la religión de Zoroastro, que lo llama árbol de la vida. Repetido durante toda la Edad Media, se encontrará constantemente este asunto en los tejidos y en los dibujos de bordado que habremos de describir.

Comenzábase á explotar regularmente la seda en Occidente. Viendo que la China, aunque entregaba sus telas, tenía siempre prohibida severamente la exportación de los gusanos de seda, el emperador Justiniano empleó,

para procurárselos, una extratajema que le dió resultado. Hizo que dos monjes peregrinos (1) trajeran de China á Bizancio gusanos de seda escondidos en sus báculos de bambú. Sólo entonces comenzó, en el Asia Menor primero, y después sucesivamente en el Mediodía de Europa, la cría regular de los gusanos de seda y el empleo de sus preciosos hilos.

La riqueza de las materias empleadas, la complicación de los dibujos y la exageración de los relieves, hicieron que los bordados bizantinos excediesen con frecuencia las reglas del buen gusto. Las vestiduras iban recargadas de bordados de tal modo que perdían toda flexibilidad y caían derechas y rígidas, aprisionando el cuerpo en una vaina fastuosa. (2) Pero los bizantinos ejecutaron las figuras con un arte notable que no alabaremos bastante, y que fué muy admirado cuando sus obras vinieron á Occidente.

¿Existen todavía bordados bizantinos anteriores al siglo VIII? Es probable, porque se habla de ellos en Londres, y se dice que el Museo del *Ermitage*, en San Petersburgo, posee una tela de lana de color púrpura, bordada de palmas verdes y amarillas, que procedería de un sepulcro que se remonta á los primeros siglos de nuestra Era.

Hubo una clase de objetos, entre los que se hacían en Bizancio, en los cuales la acumulación de bordados, con sus relieves pronunciados y su gran riqueza de trabajo, tenía razón de ser. Nos referimos á la confección de arneses de gala para los caballos. (3) Decía San Crisóstomo

(1) Uno de ellos es conocido en la historia con el nombre de Cosmas Indicopleuta.

(2) Eug. Müntz, *La Tapicería*.

(3) Véase, acerca de los caballos cubiertos con gualdrapas bordadas, la *Historia del Imperio de Constantinopla*, por Ducange.

que los ricos daban á sus caballos «adornos de mujeres, resplandecientes de oro.» Se puede juzgar de ello todavía en las cortes orientales, donde este lujo se ha conservado casi sin alteración para los caballos y los elefantes. Se emplea allí el oro, no sólo en hilos y en trenzas, sino hasta en placas embutidas en el cuero y en las telas: se le mezcla con lentejuelas, pedrerías y vidrios de todos colores y de todos tamaños; las franjas son análogas y agitan sus facetas al piafar el animal. Todo este lujo centellea en las plazas públicas, bajo los rayos del sol de Oriente, y forma un conjunto de una opulencia sin igual y muy apropiado á la majestad del soberano.

En el siglo VII, la conquista musulmana comenzó á abrir brecha en el poder de la corte bizantina. Pero el triunfo del mahometismo, lejos de estorbar el desarrollo de las artes textiles, tan íntimamente ligadas con las costumbres del Oriente, imprimióle más bien nuevo impulso.

Las vestiduras de los califas hacen soñar con todo lo que se cuenta de su esplendor. Hasta los objetos de cuero son bordados: acabamos de hablar de las sillas y de los arneses, y hasta las botas de tafete rojo y las vainas de sable ó de puñal son á veces verdaderos objetos de arte como obras de bordado.

¿Qué diremos de los tapices y de las colgaduras? Que sean tejidas ó bordadas, nos producen, desde hace siglos, admiración por su colorido, sin que podamos en este punto sobrepujarlos.

Viviendo nómada y bajo la tienda, el árabe ha bordado muy ricamente con frecuencia la de su jefe. Cuando el califa Harum-al-Raschid envió, en 802, presentes á Carlo

Magno, no olvidó poner entre ellos magníficas telas y una tienda artísticamente bordada.

Como antes el tabernáculo de los hebreos, la *Kaaba* de la Meca fué decorada con los tejidos más ricos. Los fieles rivalizaban por cuál de ellos ofrecería los más raros y los más hermosos para adornar el sepulcro de Mahoma.

En 776, el peso de los tapices colgados de las paredes comprometía la solidez del santuario; hasta las columnas estaban recubiertas con ellos. Casi todos tenían anchas franjas bordadas de flores y de follaje, enlazando los caracteres tan pintorescos de las oraciones del Islam sobre el fondo verde consagrado al Profeta. Estas costumbres se han conservado hasta nuestros días; el santuario sigue cubierto con un gran *velum*, en el que hay bordados versículos del Corán. Todos los años, en la época de la peregrinación á la Meca, es reemplazado el antiguo velo con uno nuevo llevado de Egipto sobre un camello destinado especialmente á este transporte; los peregrinos se reparten y conservan como sagradas reliquias los pedazos del velo antiguo.

No hay que creer que el arte del bordado se extinguiese con el imperio bizantino: los griegos conservaron las mejores tradiciones de este trabajo.

M. Müntz nos refiere en su *Historia de la Tapicería* la dificultad que hay para reconocer, al traducir los autores bizantinos, si las piezas que describen han sido tejidas como tapicería ó bordadas á aguja. Y añade con mucha razón: «Entre los diferentes procedimientos, uno solo ha sido conocido y aplicado de un extremo á otro de la Europa; el del bordado. Y todavía conservó Bizancio, du-

rante muchos siglos, el privilegio de producir las composiciones á la vez más ricas y más perfectas.»

La lucha de los iconoclastas causó la emigración á Italia de numerosos artistas bizantinos: el *Liber Pontificalis*, ó crónica de los Papas, escrito por Atanasio el Bibliotecario en 687, consigna la aparición de ricos bordados en Roma, ejecutados por obreros venidos de Grecia y de Constantinopla.

Existe en el tesoro de Bamberg, en Baviera, un bordado bizantino que para nosotros es incontestablemente una muestra muy notable de aquella época. Esta tela ha sido encontrada en el sepulcro de Gunther, muerto siendo Obispo de Bamberg en 1062. (Fig. 26.) Representa al Emperador Constantino, dueño del mundo, adelantándose sobre un caballo blanco para recibir el homenaje del Oriente y del Occidente, personificados por las dos Romas bajo la figura de dos reinas con la frente ceñida de coronas murales y viniendo, con los pies desnudos, á ofrecer al monarca, la una el casco de guerra y la otra la corona de laurel de la paz (1). Esta pieza es capital por la dignidad y la nobleza de las actitudes, así como por la limpieza de su ejecución. Tiene tanto carácter como los más hermosos mosaicos bizantinos, tan justamente admirados.

Dejando á Bizancio y sus esplendores, vamos á examinar ahora las obras más sencillas y más cándidas, pero con frecuencia muy justas de sentimiento, que producían en aquella época las comarcas occidentales.

Los galos, nuestros padres, practicaron muy antiguamente el bordado; Plinio nos lo afirma diciéndonos que

(1) Cahier y Martín, *Miscelánea de arqueología*, t. II, p. 251.

eran muy hábiles «en bordar los tapices, en prensar la lana para hacer fieltro y en emplear los desperdicios para hacer colchones, cuya invención se les debe.»

Cuando la dominación romana trajo á las Galias un principio de civilización, y, sobre todo, cuando los reyes merovingios, y después de ellos los carlovingios, cubrieron el país de abadías, tomó nuevo impulso la producción de los bordados como la de todas las demás artes.

Los romanos eran conquistadores; fortificaban las poblaciones, hacían grandes trabajos, pero apenas se dedicaban al comercio. Los griegos, por el contrario, comerciantes y buenos navegantes, venían en seguimiento de sus ejércitos y acaparaban todo el comercio entre el Oriente y los países abiertos á la circulación por el trazado de las vías romanas á través de las selvas de las Galias y de la Germania. Yendo con sus barcos á tomar en los puertos de la Frigia, principalmente en Gaza, las mercancías que las caravanas traían á través de la Palestina meridional, el país de Madián y el reino de los Sabeos del Yemen, las transportaban á la isla de Delos, de la cual habían hecho, al decir de Festus y de Estrabón, el mercado mayor del mundo. Después se dirigían, con las pacotillas llevadas á hombros ó en mulos, á todos los lugares donde se reunían las muchedumbres.

Las peregrinaciones á los sepulcros de los santos habían provocado la creación de grandes ferias periódicas; y así vemos venir á Francia mercaderes griegos, en el reinado de Dagoberto, á las ferias establecidas por su ministro San Eloy en la llanura del Landit, cerca de la abadía que se alzaba sobre la tumba de San Dionisio.

Alrededor de los monasterios centralizábase no sólo el

comercio sino hasta la misma industria. Como ha dicho muy bien Mignet en sus *Estudios históricos*, los monaste-

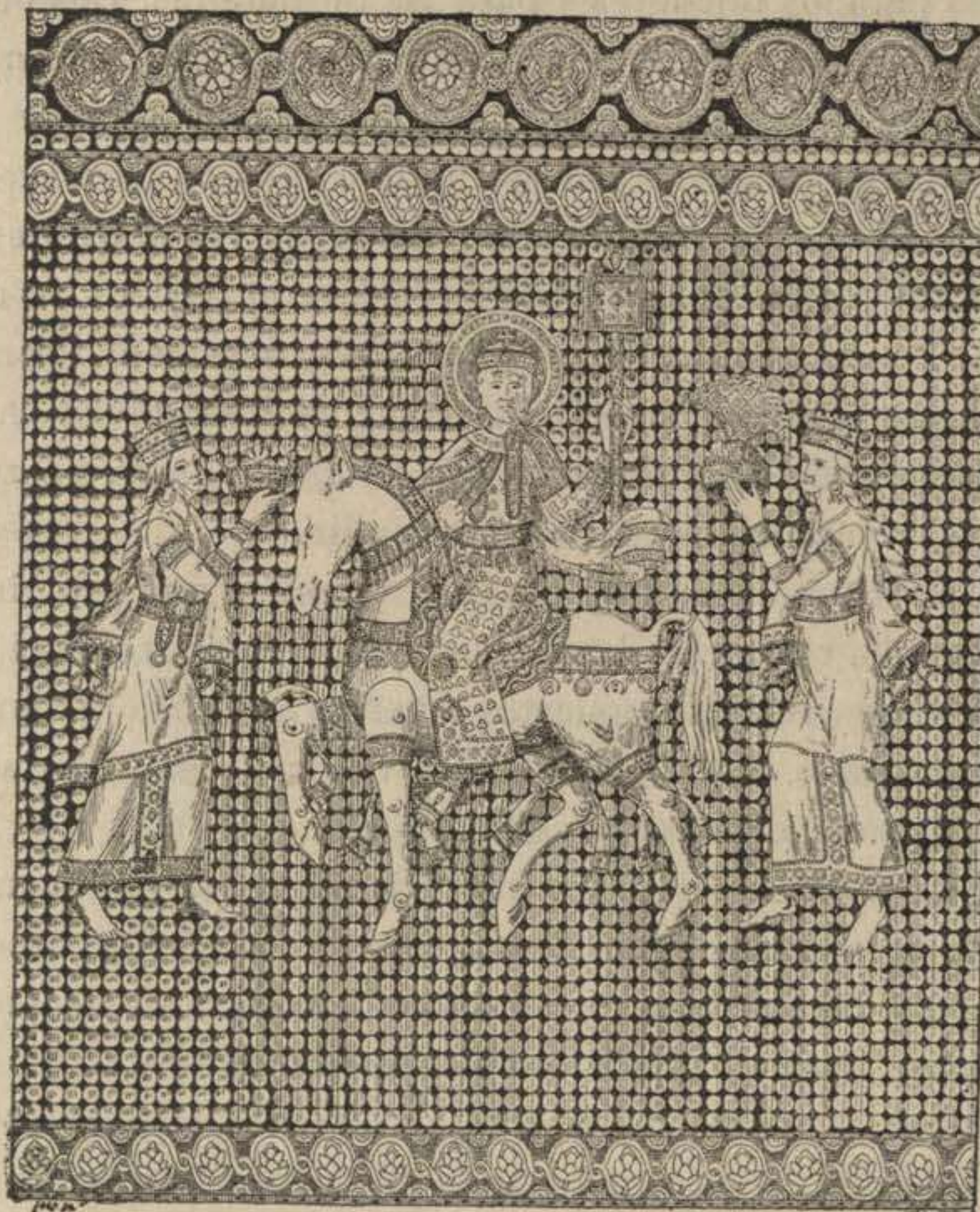


FIG. 26.—Bordado bizantino procedente del sepulcro de Gunther, Obispo de Bamberg.

rios «eran talleres donde se ejercía los oficios y donde se practicaba lo que quedaba de las artes del mundo antiguo.» Perpetuábase especialmente en los claustros el arte de escribir los manuscritos y de hacer esas magníficas iluminaciones en las que los colores y el oro iban á ofrecer á

las bordadoras tan seductores modelos. El famoso monasterio de San Gall, en Suiza, encerraba talleres muy importantes para los tejedores y para las bordadoras. Los obispos y los abades alentaban, sobre todo, la fabricación de tejidos ornamentados que realzaban el esplendor de las ceremonias religiosas; Gregorio de Tours, en su *Historia de los Francos* que abraza un período de 174 años, desde el 417 al 591, menciona frecuentemente los tejidos de una gran riqueza que cubrían, durante las procesiones, los muros de las iglesias. San Yrieix los menciona también en su testamento de este modo: *Velola per ipsius oratorii parietes*, velos para las paredes de la capilla.

En los funerales desplegábase también un gran lujo: se bordaba ricamente las telas con que se adornaba á los grandes personajes expuestos muertos á la veneración de las multitudes. Trescientas abejas de oro tenía bordadas el paño mortuorio del rey Childerico.

Los asuntos religiosos reproducidos más frecuentemente eran del Antiguo Testamento: Sanson destrozando al león, y Daniel en la cueva de los leones, motivos que la primitiva iglesia había adoptado como símbolos de las luchas y de las persecuciones de los mártires. (1) Del Nuevo Testamento elegíase sobre todo la Trinidad, la Anunciación y la Adoración de los pastores y de los magos.

Estos bordados estaban trabajados en tela de lino con lana y algunas veces seda; los más ricos estaban también adornados con hilos de oro, pero en pequeña cantidad. Los puntos empleados eran el pasado, que es el más sencillo de todos, el plumetis y el relleno; el fondo del tejido

(1) Estos bordados se llamaban *leonata*, adornados con asuntos de leones.

quedaba á la vista. Encuéntrase á menudo en los autores la frase de telas «acu pictæ» pintadas con aguja, expresión excelente y que define mejor que ninguna otra el papel que el bordado desempeñaba entonces.

Frecuentemente se bordaba cruces en una tela y se las rodeaba de un círculo: esta disposición era llamada «*stauracis*,» de *σταυρός*, cruz, en griego, y está mencionada en el *Liber Pontificalis* y también en una carta de Paulo I á Pepino el Breve en 757 (Fig. 32).

Los monasterios fabricaban ornamentos sacerdotales que por su riqueza indican bien de cuánta autoridad iban gozando más cada vez los obispos.

Protectores únicos del pueblo ante la autoridad casi siempre despótica de los señores y de los reyes, y moderadores de la justicia un poco brutal administrada por los príncipes, los obispos representaban entonces el más alto poder moral. Sus vestiduras fueron adornadas más cada día, á fin de atraer el respeto y dar importancia á las solemnidades que presidían. El arte del bordado estaba encargado sobre todo, de darles este carácter: las capas, las casullas y las dalmáticas iban siendo más adornadas de día en día.

El empleo de los diferentes ornamentos fué fijado por los concilios. La capa es la vestidura para las procesiones, y provista de una capucha llámase pluvial, por estar destinada á resguardar de la lluvia.

Para ofrecer el santo sacrificio el sacerdote lleva la casulla, *casula*, mientras que el diácono va revestido con la dalmática.

La cabeza del obispo va cubierta con la mitra, cuya franja horizontal, ó *circulus*, forma una especie de corona

donde se engastan piedras preciosas en el bordado algunas veces. En el centro se alza otra franja vertical llamada *titulus*.

Al ser consagrado y como señal de su investidura, el obispo recibe guantes en los que el bordado marca emblemas religiosos en color ó en oro.

Hasta el calzado del prelado va con frecuencia bordado, y de ello tenemos muchos ejemplos en los tesoros de nuestras viejas catedrales, donde se conservan muchos objetos de este género.

A partir de la época á que nos referimos, podemos apreciar los bordados que se hicieron sin tener que contentarnos, como para los tiempos antiguos, con lo que dicen los autores. En los museos, en los tesoros de las iglesias, en las ricas colecciones particulares tenemos objetos de indiscutible autenticidad que nos permitirán seguir con precisión los desenvolvimientos del arte del bordado.

En el Museo de Tapicería de Florencia se pretende poe ser *Vela di pieta* de Dagoberto, que datarían del siglo VII, y también tapices bordados de Auxerre del año 840.

Los sepulcros de santos y de obispos de aquel tiempo, encontrados en excavaciones, han permitido recoger fragmentos de bordados como el precioso trozo que se conserva en el tesoro de Tongres. En Troyes ha sido encontrado otro donde hay figuradas serpientes y pájaros realizados de placas de oro.

En la catedral de Metz se conserva una capa, donada por Carlo Magno. Es de seda roja con grandes águilas de alas abiertas, de un hermoso estilo; unos monstruos les muerden las patas. Los colores empleados en este bordado son el amarillo, el azul y el verde.

A los que quieran profundizar en el estudio del traje en tiempo de Carlo Magno (767-814) les recomendaremos la lectura de la vida del gran emperador, escrita por su contemporáneo Eginhard, (1) monje de San Gall, de la que Guizot nos ha dado una nueva edición. Allí se ve «que, en las grandes solemnidades, Carlo Magno se mostraba con un justillo bordado de oro, sandalias adornadas de



FIG. 27.—Calzado de Carlo Magno, existente en el tesoro de Saint-Denis.

piedras preciosas, un sayo ó manto sujeto con un broche de oro, y una diadema centelleante de oro y pedrería; pero el resto del tiempo sus vestiduras se diferenciaban poco de las de las gentes del común » (2)

Este gran monarca protegió todas las artes, y las princesas de su corte, desde Berta, la de los grandes pies, su

(1) Eginhard. *Vita Karolis imperatoris*.

(2) En Aix-la-Chapelle y en Nuremberg hay vestiduras que se dice haber sido usadas por Carlo Magno.

madre, hasta sus hijas, fueron muy hábiles en el bordado. Un cronista ha dicho:

«Sus hijas hizo bien enseñar
Y aprender á coser y bordar.» (1)

Santa Gisela, su hermana, fundó muchos monasterios en Aquitania y en Provenza, donde se enseñaba á las religiosas todos los trabajos de aguja.

En los bordados del tiempo de Carlo Magno, las águilas son el motivo principal de ornamentación, y se las llamaba «aquilata.» Hízose entonces de las águilas el emblema del imperio de Occidente; y desde Aix-la-Chapelle, donde el emperador tenía su capital, se esparcieron por Alemania, llegando á ser la marca de toda casa soberana.

Después de la época de Carlo Magno, se hicieron notar muchas princesas por su habilidad en el bordado. Judith, madre de Carlos el Calvo, fue madrina de Haroldo, rey de Dinamarca, que vino á hacerse bautizar con toda su familia en Ingelheim, en 826, y le regaló en aquella ocasión un traje bordado por ella misma y enriquecido con pedrerías.

Adelaida, esposa de Hugo Capeto (987-996,) ofreció á la iglesia de San Martín de Tours una capa en la cual había ella bordado en oro, en la parte de la espalda, á Dios Padre rodeado de serafines y querubines, y sobre el pecho á Dios Hijo en forma de cordero adorado por las cuatro figuras simbólicas.

Pero hay un nombre que domina á todos los demás, el de la reina Matilde. Verdad es que nos queda de ella una

1) *Crónica rimada*, de Felipe Mouskés.

tela bordada, de las llamadas «acu pictæ,» que por su importancia ha merecido fijar la atención de todos los historiadores.

El museo de Bayeux (Calvados,) es el poseedor de esta pieza que la tradición más comprobada atribuye á la reina Matilde, esposa de Guillermo el Conquistador, muerto en 1087. Algunos críticos han pretendido que era obra de la emperatriz Matilde, su nieta, viuda en 1125 de Enrique V, emperador de Alemania, y esposa en segundas nupcias de Geoffroy, conde de Anjou. En todo caso, fue ejecutada ciertamente bajo la inspiración de los que habían asistido á los acontecimientos que representa, y se necesitaron acaso muchos años para bordar una pieza de tela que tiene más de 200 piés de largo.

Es, como dicen las antiguas crónicas, «un tapiz muy largo y estrecho de tela bordada de imágenes é inscripciones, representando la conquista de la Inglaterra.» Las dimensiones exactas de esta banda son 70^m,34 de largo por 0^m,50 de ancho.

El fondo es una tela fuerte de hilo de lino sobre la cual han sido dibujadas personas, caballos, barcos, etc., etcetera, en junto 1.255 figuras, con hilos de lana sobrepuestos y sujetos por otros hilos que los cruzan de distancia en distancia. Los colores de la lana, aunque caprichosamente variados, expresan bien los efectos que se quiso producir. Inscripciones intercaladas explican, por otra parte, que la reina ha representado la conquista de Inglaterra por los normandos capitaneados por su real esposo. Comienza la historia en el momento que Haroldo abandona la corte del rey Eduardo, y termina después de la batalla de Hastings. Es una especie de epopeya á la aguja. El dibujo de

las figuras recuerda la infancia del arte, pero la pieza es curiosa por su candor y por su incontestable autenticidad. (1)

De todos modos, es un bordado de aguja hecho al *relleno* en lana sobre tela de lino, y no una tapicería, como se la llama sin razón generalmente.

Dícese que después de la victoria de Hastings, Guillermo el Conquistador se presentó ante los señores de su nuevo reino, vestido con un manto cubierto de bordados anglo-sajones. Acaso sea este el que encontramos comprendido en el inventario de la catedral de Bayeux de 1476, en el cual después de haber mencionado la tienda de *tela* bordada que representa la conquista de la Inglaterra, se cita también «un manto del rey Guillermo, entretejido de oro, sembrado de crucecillas y florones de oro, y cuyo borde es una franja con imágenes á todo alrededor; y un manto con el cual, como se ha dicho, estaba vestida la duquesa, todo sembrado de pequeñas imágenes formando franja por delante.»

Estas vestiduras bordadas pasaban por haber sido hechas en Inglaterra, país que, en efecto, era ya célebre por sus bordados.

En el siglo VII, la primera abadesa del monasterio de Ely, santa Eteldreda, ofreció al Obispo san Cutberto un ornamento sagrado que ella había bordado y enriquecido con hilos de oro y pedrerías. (2) En la catedral de Durham se conserva la capa y el manípulo de «*opus anglicum*» encontrados en el sepulcro de San Cutberto.

(1) Véase *La Tapicería de Bayeux*, por Julio Comte, Rothschild editor.

(2) San Cutberto: *An account of the state in which his remains were found*, by Rev. J. Raine.—Durham, 1828.

Deubart, obispo de Durham, dice Mme. F.-B. Palliser, concedió la renta vitalicia de una granja de 200 acres, en el año 800, á la bordadora Eanswitha, con la obligación de cuidar, reparar y renovar las vestiduras bordadas de los sacerdotes.

Alfredo el Grande, rey de Inglaterra de 871 á 900, lle-



FIG. 28.—Fragmento del bordado de Bayeux.

vaba á la guerra un estandarte célebre, en el cual habían bordado las princesas danesas un magnífico cuervo.

Edgita, esposa de Eduardo el Confesor (1041 á 1066), era muy reputada por su habilidad en los trabajos de aguja; y el anglo-sajón Godric, sheriff entonces de Buckingham, daba á Alcuin un trozo de terreno á condición de enseñar á su hija el arte del bordado.

Todos estos hechos nos hacen comprender porqué la reina Matilde, al legar su túnica á la abadía de la Santa Trinidad de Caen, cuida de indicar que ha sido bordada en Winchester por la mujer de Alderet. Lega también el manto de oro que hay en su cámara para hacer con él una capa, y en fin su cinturón de oro, adornado de diversos

emblemas, que servirá para colgar la lámpara del altar mayor.

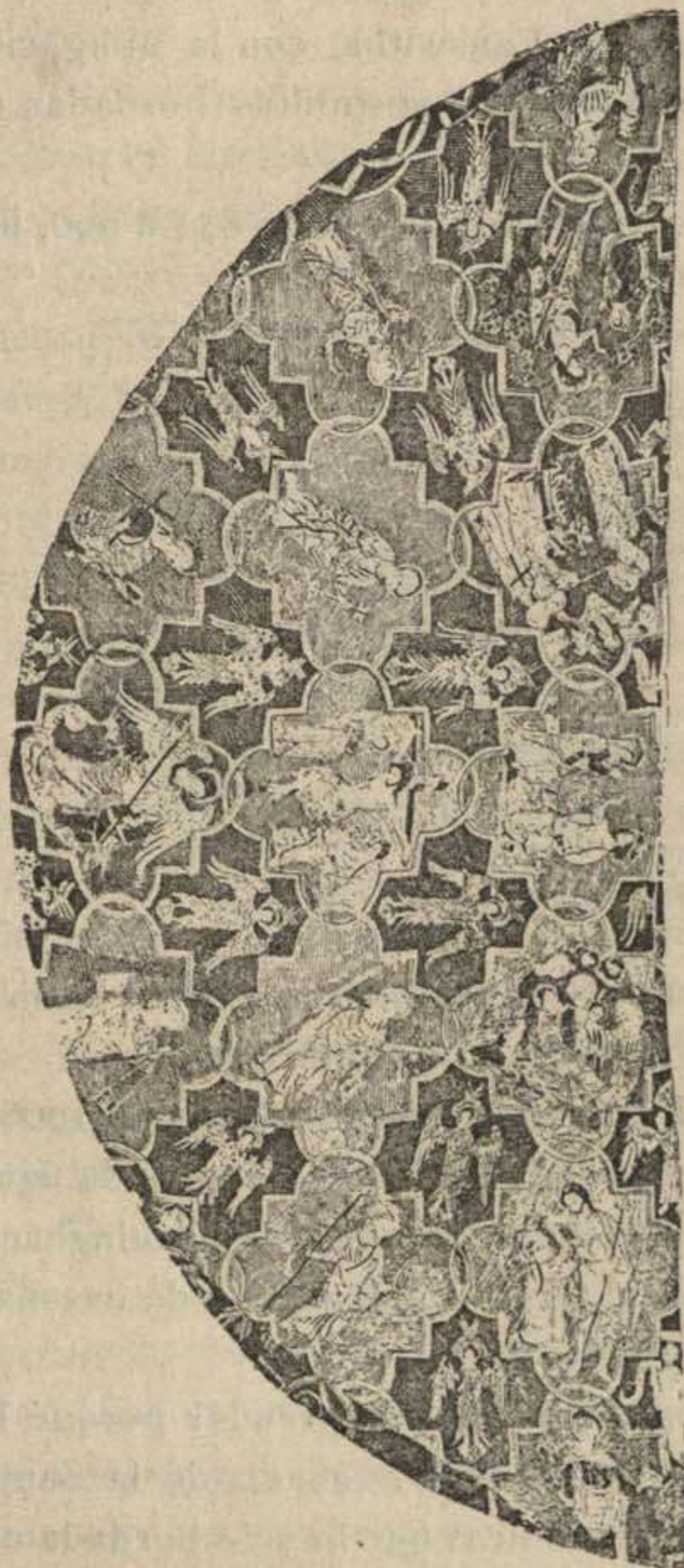


FIG. 2J. — *Capa de Sión* existente en el Museo de Kensington.

El rey Haroldo había donado al monasterio de Croyland un *velum* de oro en el que estaba representada la ruina de Troya, lo que prueba que era tan aficionado á las letras como á los bordados. M. de Ronchaud hace notar cuán interesante es el recuerdo de los bordados de Helena en el sitio de Troya, relacionado con la gran epopeya bordada por la reina Matilde para la conquista de Inglaterra. (1)

(1) *La tapicería en la antigüedad*, de Ronchaud.

Pero se puede preguntar, dice Mme. F.-B. Palliser, ¿qué es el «*opus anglicum?*» Felizmente, añade, en la capa del monasterio de Sión, conservada en el South Kensington Museum (1) encontramos una muestra inapreciable del bordado inglés del siglo XIII. Vemos que todo el dibujo está trabajado á punto de cadeneta, (*modern tambour or crochet*) dispuesto en líneas circulares, en el que parece obtenido el relieve por medio de vaciados hechos con hierros calientes. (Fig. 29.)

Esta conclusión es tal vez un poco absoluta: el punto de cadeneta pudo ser inventado por alguna bordadora anglo-sajona que tuviera la ingeniosa idea de servirse de un anzuelo en lugar de aguja, y el *crochet* fué así encontrado. Pero es probable que las hábiles bordadoras de Inglaterra no limitaran sólo al punto de cadeneta la ejecución de los notables bordados tan celebrados en aquella época, y que les fueran conocidos y familiares los diversos puntos empleados hasta entonces: así, por ejemplo, bordaron frecuentemente con las cuentas de vidrio que se hacían en Escocia. Mme. F.-B. Palliser parece convenir en ello, puesto que termina diciendo que el *opus plumarium* ó *plumétis* era de uso general.

Como quiera que sea, esta capa de Sión es una pieza del más alto interés. La reproducción que de ella damos, muestra á Cristo crucificado en el centro, con la Virgen y San Juan Evangelista. Encima está el Padre Eterno distribuyendo gracias á petición de la Virgen. Debajo el arcángel San Miguel matando al dragón. Los demás medallones

(1) *Enciclopedia Británica*.—Edimburgo, 1878, t. VIII, p. 162.—Véase también *Cantor lectures*, de Alan F. Cole, 1886, p. 31.

contienen episodios de la vida de Cristo, alternados con los apóstoles. Cada asunto está encerrado en un medallón cuadrilobulado. En los intervalos hay ángeles, y todo el dibujo va dando la vuelta.

Esta pieza debía ser mayor, y es visible que las bandas con blasones del siglo XIII que la rodean (y que no reproducimos) han sido añadidas posteriormente, porque una parte de los asuntos se encuentran truncados por esos añadidos. Lo que queda constituye incontestablemente la pieza más admirable del antiguo *opus anglicum*.

San Dunstan, el monje artista de Inglaterra en el siglo XII, de quien nos queda todavía una miniatura auténtica, es citado como por haber hecho dibujos para bordados. Los calígrafos anglosajones pasan por ser los primeros que han empleado las suntuosas iniciales «dragontinas» adornadas con follajes y trazos terminados en una cabeza de dragón.

De este modo se reunieron hábiles dibujantes y hábiles bordadoras para fundar, del siglo VIII al XII, la gran reputación del *opus anglicum*.

M. de Caumont y M. Gaussen han dado en sus obras la reproducción de una notable casulla, (fig. 30), de una estola, (fig. 31), y también de una mitra, que pertenecieron á Santo Tomás Becket, martirizado en Cantorbery el 29 de Diciembre de 1170. Estos bellos objetos se conservan en la catedral de Sens. La casulla está adornada con asuntos alrededor del cuello, cuyo dibujo parece sacado de los más hermosos entrelaces trazados por los iluminadores de manuscritos anglosajones.

En el tesoro de la catedral de Namur se conserva una mitra bordada que perteneció al obispo Jacobo de Vitry

muerto en 1244. (1) Está cubierta de bordados en oro y plata, figurando en la cara principal el martirio de San Lorenzo, y en el reverso el de Santo Tomás de Cantorbery. En el Museo de Munich hay otra mitra casi semejante.

Según el Rev. J. Raine, en la herencia de Hugo Pudsey, muerto en 1194, siendo obispo de Durham, había casullas de tafetán rojo, ricamente bordadas y enriquecidas con hojas de oro, con roeles y con perlas.

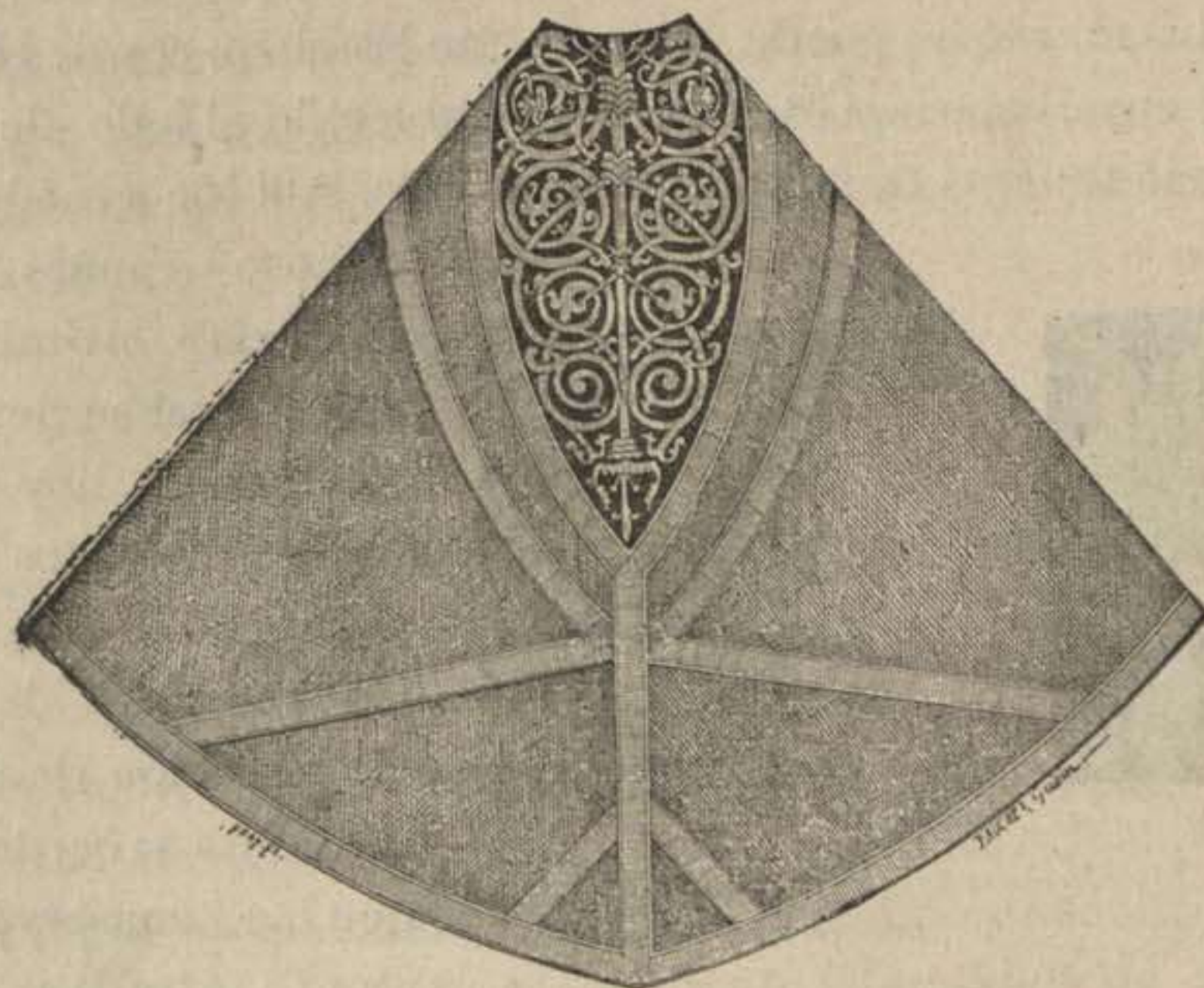


FIG. 30.—Casulla de Santo Tomás de Cantorbery, en Sens.

En 1246, el papa Inocencio IV, admirando los ricos ornamentos de los miembros del clero inglés, venidos á Roma, encargó otros iguales, para su uso personal, á los

(1) Didron, *Anales Arqueológicos*

abades cistercienses de Inglaterra. Acaso sea este el origen de dos capas del Vaticano que recuerdan mucho la llamada de Sión, de Kensington.

San Enrique, emperador de Alemania de 973 á 1024 donó á la catedral de Ratisbona un bordado que los sabios P. Cahier y Martin, en su *Miscelánea de Arqueología*, estiman ser del «opus anglicum.»

Este emperador, San Enrique, debió tener una gran afición al bordado, porque también donó un magnífico ornamento á San Pedro de Roma.

Lo mismo se puede decir de San Esteban, rey de Hungría, cuya esposa, Gisela, había establecido al lado de su palacio talleres de tejido y de bordado. Allí fue creado el

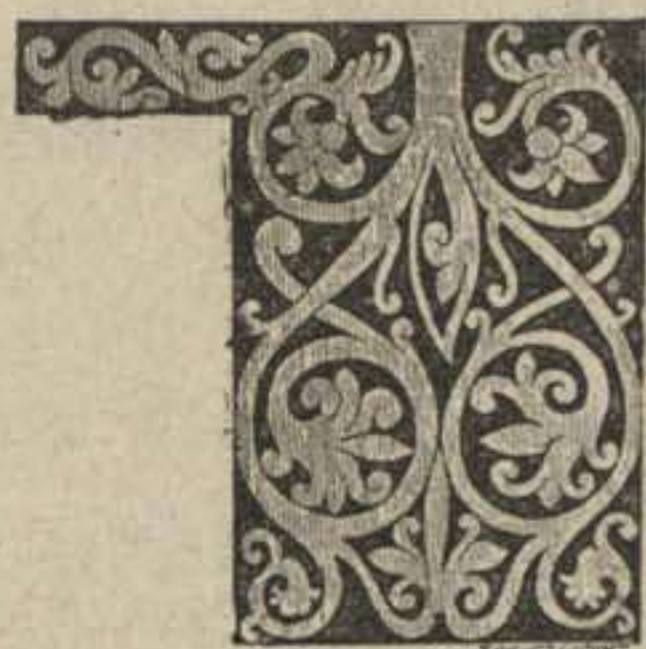


FIG. 31.—Detalles de la estola de Santo Tomás de Cantorbery.

famoso «punto de Hungría,» nombre con el cual se designa todavía hoy los fondos rayados en zig zags. A esta hábil reina se debía la ejecución de una vestidura sacerdotal que se conservaba en la abadía de Saint-Arnould, cerca de Metz. Fué regalada por el papa León IX, que ofició allí con esta vestidura el 5 de Octubre de 1049, en la consagración de la iglesia reconstruída por los monjes de Saint-Arnould. Era una casulla de raso carmesí, de reflejos azulados como el cuello de una paloma torcaz. Sobre el fondo estaba bordado un arbusto en forma de candelabro, en cuya copa había dos pájaros frente

á frente; el conjunto formaba un losange, con los grupos vecinos dispuestos del mismo modo. La casulla estaba cerrada en redondo, con una abertura para pasar la cabeza. De esta abertura bajaba una banda de seda púrpura, de 80 de ancho, sobre la cual estaba bordado, con hilo de oro, Jesucristo, sentado, bendiciendo con la mano derecha, y teniendo abierto en la izquierda el libro de los Evangelios: por debajo San Pedro, y más abajo San Pablo, disposición que hemos visto ya empleada en Santa Sofía de Constantinopla. Los apóstoles estaban figurados del mismo modo en la banda vertical, que separaba la vestidura por detrás. En este lado, en la parte superior, había la inscripción siguiente, en letras capitales bordadas en oro y seda:

† S. HVNGARORVN R. ET GISLA
DILECTA SIBI CONIVX
MITTVNT HAEC MVNERA DNO
APOSTOLICO IOHANNE

«Esteban, rey de Hungría, y Gisela, su cara esposa, han enviado estos presentes al señor apostólico Juan.»

El único papa nombrado Juan, contemporáneo del rey Esteban, es Juan XVIII, que ocupó la Santa Sede de 1003 á 1009; esta vestidura se remontaba, pues, á los primeros años del siglo XI.

En el tesoro de San Pedro, de Roma, se conserva una obra de bordado griego de aquella época, que, hoy todavía, está considerada por los inteligentes como el objeto bordado más hermoso que existe en el mundo. Es la célebre dalmática imperial. (Fig. 32.)

He aquí la descripción que de ella hace Ed. Didron en su Memoria sobre las Artes decorativas en 1878.

El fondo de esta dalmática es de seda azul y sembra-



FIG. 32.—Dalmática imperial, conservada en San Pedro de Roma, (Lado que figura el Juicio final.)

do de crucecillas de oro y plata, rodeadas de círculos de oro. Sobre las dos caras, y sobre las hombreras, hay dispuestos diversos asuntos que concurren á la expresión de

una sola idea: la gloria de Jesucristo en la tierra y en el cielo. Las grandes escenas que ocupan la parte principal de los dos lados, representan la Transfiguración y el Juicio final. Las figuras están bordadas en seda de colores variados, en oro y en plata. Sobre la montaña de la «Metamorfosis» (1) ramas verdes dan nacimiento á rosadas flores y á encarnados frutos; un pájaro está matizado de verde y oro. El otro lado es todavía más notable por la belleza y el gran número de figuras que desfilan por delante de Cristo, salvador y juez.

Inscripciones griegas no permiten ninguna duda acerca del origen de la dalmática, llamada imperial porque, según una tradición muy dudosa, habría sido usada por Carlo Magno con ocasión de su coronación en el año 800. Esto es posible porque en otros tiempos, cuando, en la época de las grandes fiestas de la Iglesia, se encontraba en Roma un soberano, emperador ó rey, permanecía durante la misa al lado del papa y, si se da crédito á una antigua tradición, recitaba, revestido de una dalmática, la epístola ó el evangelio. La leyenda que dice que esta dalmática fue usada por Carlo Magno ha sido muy discutida; pero se puede afirmar que este magnífico ornamento, no es ciertamente posterior al siglo XII. Desde aquella época ha servido al diácono encargado de cantar en griego el evangelio, que es cantado primero en latín, en las fiestas solemnes. El bordado de esta preciosa vestidura es una maravilla que ningún trabajo ha sobrepujado después, ni acaso tampoco igualado.

Las dos caras de la dalmática imperial han sido graba-

(1) Traducción griega de Transfiguración.

das y descritas en los *Anales arqueológicos* de Didron y en el espléndido volumen publicado por la corte de Viena: *Die Kleinodien des Heil-Römischen Reiches Deutscher nation*.

Resumen.—La antigüedad ha sido para el bordado la época fabulosa: de ella no nos queda más que relatos.

La que acabamos de describir, desde Jesucristo hasta el siglo XII, tal vez pueda ser llamada su época heroica. Cristianos en las catacumbas, emperadores romanos dueños del mundo, bizantinos por completo impregnados del fausto oriental, obispos y abades en sus inmensos monasterios, reinas y princesas en sus palacios que eran fortalezas, hé aquí cuantos se interesaron por el arte del bordado durante los doce primeros siglos de nuestra Era. Sus obras tienen una especie de mística solemnidad que las distingue á primera vista. Las telas son fuertes, los hilos un poco gruesos, los puntos poco variados; el dibujo es cándido y acusa francamente los contornos, y sus matices son en colores uniformes: esta ejecución sencilla, aun en los bordados más ricos, marca el estilo de este período con un carácter especialísimo que contrasta claramente con los siglos siguientes que vamos á recorrer.

CAPÍTULO IV

DESDE LAS CRUZADAS HASTA EL SIGLO XVI

Hacia un siglo que Europa se hallaba conmovida por grandes acontecimientos que debían ejercer considerable influencia sobre las artes suntuarias: nos referimos á las Cruzadas.

Iban ya entrando poco á poco en las costumbres del Occidente las peregrinaciones á Tierra Santa, cuando el concilio de Clermont, en 1095, inició aquel gran impulso de las cruzadas que dirigió hacia el Oriente, durante más de doscientos años, todas las fuerzas ricas de Europa. Los señores partieron en tropel para la Palestina, vestidos de hierro enteramente, y cuando volvieron algunos años después venían cubiertos de hermosas telas de Oriente é impresionados por el lujo de Constantinopla y de las ciudades del Asia Menor. Traían vestiduras, bolsas y arneses tan ricamente bordados que llenaban de admiración á las bordadoras del Occidente.

Aquel movimiento se acentuó cuando los pisanos, los genoveses y los venecianos dieron gran desarrollo á su marina y trasportaron los ejércitos á aquellas lejanas cam-

pañás, trayendo en cambio los despojos conquistados á los sarracenos.

En la cuarta cruzada, comenzada en 1202, los cruzados mandados por Balduino, conde de Flandes, y ayudados por los venecianos al mando de su dux Dandolo, apoderáronse de Constantinopla, repartiéndose las riquezas de todo género acumuladas en aquella gran capital. Las fiestas que siguieron á la toma de la ciudad fueron un verdadero deslumbramiento para los cruzados. Podemos juzgar de ello por algunos pasajes de la relación que hace Roberto de Clari, uno de los compañeros de Villehardouin. Hablando de la coronación de Balduino I, que presenció, dice: «Después que se hubo revestido una magnífica armadura, (1) se le echó encima un manto riquísimo bordado y cubierto de piedras preciosas; las águilas bordadas en él resplandecían al sol de tal modo que parecía como si ardiese el manto.»

Mateo París dice que en el saco de Antioquía en 1098, el oro, la plata y las vestiduras preciosas fueron repartidas por partes iguales entre los cruzados, sucediendo que muchos que la víspera morían de hambre y mendigaban por el ejército se encontraron de pronto en la opulencia.

Se puede ver en el tesoro de Alberstadt, en Wesfalia, antiguas telas y bordados bizantinos que están allí desde el año 1204, y que verosímilmente proceden del saqueo de Constantinopla, que ocurrió en el mismo año.

Así el siglo XIII es una época de gran acrecentamiento del gusto por el bordado en Occidente. Muchos de los cruzados regalan á las iglesias objetos traídos de Palestina.

(1) Véase *la Ornamentación de los tejidos*, por Dupont-Auberville y V. Gay, p. 20.

Cuando San Luis, de vuelta de su primera cruzada fué á San Dionisio á dar gracias á Dios por los beneficios recibidos durante su viaje de más de seis años, ofreció un presente de ricas telas bordadas para cubrir con ellas en las fiestas solemnes las urnas de los santos mártires.

Se adornaba entonces todo con paños bordados, no sólo los muros y las vestiduras sacerdotales, sino también se vestía con ellos las estatuas de los santos y se rodeaba los altares con velos colgados como cortinas y de modo que pudieran correr por unas varillas. Estos velos ó cortinas fueron generalmente bordados con imágenes de los santos á que estaban consagrados los altares.

Entonces es cuando se ve aparecer los blasones cuyos escudos, recamados de colores brillantes, han ocupado tan á menudo la aguja de las bordadoras más hábiles.



FIG 33.—Bordado italiano del siglo XIII.

Desde 1147, Luis el Joven había hecho sembrar de flores de lis el escudo de Francia, y Carlos V redujo su número á tres en honor de la Santísima Trinidad. Y de este modo cada señor enarboló sus colores particulares, así en los torneos como en la guerra, y cada familia noble tuvo el derecho de ostentar un blasón.

Estas obras, casi siempre complicadas, exigieron de parte de las bordadoras más cuidado y habilidad en la ejecución. Varióse más que en el pasado la diversidad de puntos empleados en los bordados; y los que más favor alcanzaron en los blasones fueron sobre todo el «opus plumarium» ó *plumetis*, el «pulvinarium» ó *enarenado*, el *de tablero de ajedrez*, el *ondeado* el *adamascado*. En fin, empleóse mucho el «opus consutum» ó *cosido de adornos aplicados*, bordándose aparte las piezas que después se embutían en el tejido, perfilando de oro todo el contorno. Estos *aplicados* eran generalmente cosidos, pero algunas veces eran pegados únicamente. Así encontramos en el inventario de Felipe el Bueno, una capa de paño de damasco blanco, sembrado de ángeles bordados en oro, *sentados solamente con cola* sobre dicha capa.

Este trabajo de bordados de aplicación, hechos aparte y embutidos después con más ó menos relieve en la tela principal, ha desempeñado un gran papel desde aquella época en la historia del bordado. Muy á menudo, los personajes estaban bordados en el tejido de fondo; pero sus cabezas eran ejecutadas aparte, sobre otro tejido especial, raso por ejemplo, para aplicar sobre terciopelo ó sobre paño de oro. Todavía hoy se hace esto muy hábilmente.

Sin negar el mérito de muchas obras muy bellas en las que observaremos este procedimiento, no queremos callar

que tiene esto un grave defecto: el de dañar á la unidad de la obra. Y en las cosas de arte, la unidad de ejecución que nos hace ver en toda la obra, no sólo la misma inspiración, el mismo sentimiento, sino también la misma mano, el mismo pincel, el mismo buril ó la misma aguja, esta unidad es muy preciosa para que se la pueda sacrificar á cuestiones de simplificación ó de rapidez de ejecución. Siempre que se pueda obtener el mismo efecto sin recurrir al procedimiento de adornos aplicados, será preferible: habrá así menos peligro de destruir la flexibilidad de la tela, de transformarla, como se hace á menudo, en un cartón rígido y sin gracia, y se evitará el dejarse arrastrar á una inoportuna exageración de los relieves. Estos defectos son frecuentes en los bordados de aplicación.

Los escudos bordados en las banderas y los oriflomas que flotan al viento y deben ser vistos de todas partes, llevaron también á bordar sin revés ó más exactamente, según la expresión de la época, á bordar «á dos caras.»

También en la época de las Cruzadas es cuando se ve aparecer en los bordados, como en todo, por lo demás, las cifras árabes, que reemplazan á las romanas en las inscripciones colocadas en filacterias, esa especie de cintas que flotan en los bordados y en las tapicerías de la Edad Media, y que explican el nombre y la acción de los personajes.

Hacia el fin del siglo de San Luis (1270), entraron en uso las telas para las encuadernaciones. (1) Empleóse para ello los paños de seda, el terciopelo, el raso y el damasco,

(1) *Los Manuscritos*, de Lecoy de la Marche, pág. 344. (Biblioteca de Bellas Artes).

sembrados de flores bordadas de oro y de perlas. En la Biblioteca de Juan, duque de Berry, cuya descripción ha hecho Douet d'Arcq, las Horas, las Biblias, los Salterios, estaban recubiertos de terciopelo rojo ó violeta, de satén curtido, de paño de seda azulada, de paño de oro, «trabajadas en flores de lis, en pájaros ó en imágenes.» Las hojas, las flores, las figuras de hombres y de animales corren por los tejidos más diversos, trazadas con hilos de oro ó de plata. Las perlas y hasta el coral realzan estos trabajos de paciencia.

El libro de los Oficios de Esteban Boileau, preboste de los mercaderes de 1258 á 1268, da la enumeración muy curiosa de las diversas corporaciones de la villa de París.

Entre las que se relacionan con el asunto en que nos ocupamos, notamos el título de las que siguen, que copiamos textualmente:

«Las hilanderas de seda con husos grandes y pequeños.

»Los cresponeros de hilo y de seda, que hacen cofias para damas, fundas de almohada y pabellones para cubrir los altares, que se hacen á aguja y en telar.

»Los obreros de paños de seda de París, de terciopelo y de bolsería de malla.

»Los tapiceros de tapices sarracenos, que dicen que su trabajo no pertenece más que á las iglesias y á los grandes señores, como el rey y los condes.»

En fin, «los bordadores y bordadoras.»

Muchas de estas bordadoras eran al mismo tiempo hábiles dibujantes, porque en la lista encontramos la señora Margot y la señora Aalés, que eran «iluminadoras.» En la corporación no se podía trabajar oro que no fuera, al mé-

nos, «de ocho *soulz* el bastón (la canilla) ni emplear más que seda de la mejor, ni mezclar hilo con seda, porque la obra es falsa y mala.» Esta corporación estaba constituida en cofradía, bajo el patrocinio de San Clair. Hasta el siglo último se la dividía en maestras y en «ranas:» se llamaba de este último modo, según se dice, á las obreras que, no siendo lo bastante hábiles para llegar á maestras y ganando muy poco, no podían beber más que agua. La obra de examen de un bordador que fuera hijo de maestro, debía ser «una imagen sola que sea de oro, variado, de un medio tercio de alto.» Pero si el obrero no era hijo de maestro, se le exigía «una historia entera, donde haya muchos personajes.» Con los bordadores y bordadoras, el libro de los oficios nombra también «los recortadores y arañadores,» que debían ser obreros especiales para ciertos trabajos accesorios, y los «casulleros, y también los que hacían limosneras sarracenas.»

Estas limosneras ó escarcelas eran sacos ó bolsas que se llevaban exteriormente colgadas de un cordón. Su moda se había propagado durante las cruzadas. El dinero, los papeles, el libro de rezo y los guantes, todo tenía su sitio en la limosnera. Casi siempre estaban ricamente bordadas y marcadas con escudos de armas; y así encontramos también entre las maestras de las obreras que hacían limosneras, á «Margarita la blasonera.»

La más hermosa de estas limosneras antiguas es la que hay en el tesoro de la catedral de Troyes, y que se dice haber pertenecido al conde de Champaña, Tibaldo IV, llamado el *Cancionero* (1201-1233). Se ve en ella el retrato artísticamente bordado de un joven sarraceno vestido con un manto blanco que le envuelve la cabeza y los hombros, y un justillo apretado y una faldilla ancha y flotante. En la

parte inferior está representado inmolando un león á los pies de la reina Eleonora de Aquitania. Los personajes, los arabescos, las hojas, han sido bordadas en seda sobre lienzo, y luego recortados y aplicados sobre un fondo de terciopelo carmesí.

Otra más antigua todavía, si damos crédito á la tradición, sería la publicada por Arnaud en su obra sobre la Champaña, y atribuída á Enrique el Liberal, que vivía de 1152 á 1185.

Se ha encontrado una muy notable en la abadía de San Yved de Braine, al abrir la tumba de Pedro Mauclerc, duque de Bretaña (1212-1250); ha sido dibujada por Gaigerner y publicada por Montfaucon. El campo, en tisú de oro, está adornado de losanges conteniendo veintinueve blasones diferentes; el de Bretaña está en el centro. ¿No parece verse aquí como una lista de los caballeros que el duque de Bretaña capitaneaba en la cruzada y con los cuales había ido á guerrear en Palestina?

En la colección Delaherche encontramos también dos limosneras muy notables de damas, que datan del siglo XIII y están adornadas con bordados en lienzo muy originales. En la que reproducimos (fig. 34) encuéntrase en la parte superior un ángel sentado, con los brazos y las alas extendidos. Abajo, monstruos con cuerpos de cuadrúpedos y bustos humanos personifican los vicios del orgullo y de la galantería. En las iluminaciones de los manuscritos del siglo XIII se encuentran con frecuencia estas personificaciones, que significaban que los vicios rebajan al hombre al nivel de los animales. El bordado de esta limosnera está hecho en seda y en oro de Chipre, y debía ser muy notable en su estado primitivo; el fondo de terciopelo verde,

embutido en lienzo, está desgraciadamente muy gastado. El otro lado es de damasco de Luca rameado, verde y



FIG. 34.—Limosnera de la colección Delaherche, siglo XIII.

sembrado de pájaros. Perteneció en otro tiempo á los castellanos del ducado de Bar.

Estas bolsas estaban siempre adornadas con presillas y agremanes de pasamanería ó de metal, algunas veces hasta con campanillas, según vemos en esta frase de un cronista: «Un bolsillo con campanillas de plata.»

Empleábase en ellas el cuero con frecuencia. Colgaban tanto del traje como del tahalí que sostenía la espada, ó del arnés del caballo.

Conservóse la moda, y después de las cruzadas tomó un aspecto menos guerrero. La bolsa del siglo XIV, de la colección Bonnaffé, que está bordada con personajes tomados del *Roman de la Rose*, es una interesante muestra. Recuerdo una frase del inventario de Carlos V, que habla de bandas bordadas *con damas y árboles*. (Fig. 35).

Del siglo XIV al XVI, la ciudad de Caen tenía fama por las bolsas bordadas llamadas «tascas»; de aquí venía que á la calle donde vivían los bordadores se le llamase calle Tasquière. Estas bolsas se vendían en toda Europa. Santiago de Cahaignes las enviaba como un precioso regalo á José Scaligero, cuando fué nombrado rector de la Universidad de Leyden. Carlos de Bourgueville, señor de Bas, que publicó en 1588 un libro titulado *Investigaciones y antigüedades referentes á la villa de Caen*, nos dice: «En cuanto á las bolsas de Caen, no hay otra población donde se hagan más lindas y elegantes y ricamente estofadas, de terciopelo de todos colores, de hilo, de oro y de plata, para señores y gente de justicia, damas y damiselas, de donde la frase corriente: «Por excelencia bolsas de Caen.»

Carlos de Neufchatel donó, en 1481, á la catedral de Besanzon una mitra que había sido bordada en Caen. (1) El

(1) *Sigilografía de Normandía*, por de Farcy.

bordado estaba enriquecido con piedras preciosas que han desaparecido; pero la mitra existe todavía.



FIG. 35.—Bolsa, trabajo francés del siglo XIV, de la colección Bonnaffé.

Los asuntos bordados en aquella época, sobre todo en las franjas de los ornamentos de iglesia, están generalmente encerrados en marcos cuadrilobulados, (fig. 36), como se ve en las vidrieras. Tal es, por ejemplo, la capa

de San Maximino (Var) que contiene, en una serie de cuadros, las diversas escenas de la vida de Nuestro Señor.

La misma disposición se ve también en el jubón de

Carlos de Blois, muerto en la batalla de Auray (1364): es de seda bordado en compartimientos octógonos, conteniendo alternativamente un león y un águila.



FIG. 36.—Bordado del siglo XV.
(Museo de Cluny.)

Uno de los más bellos bordados religiosos del siglo XIV, es un paño de altar, conservado en San Martín de Lieja, que mide 3 metros de largo por

0,18 de ancho, y que representa, en una sucesión de escenas separadas por árboles y motivos de arquitectura, diferentes episodios de la historia del santo obispo de Tours, patrón de aquella iglesia.

Es ciertamente una obra de aquellos célebres artistas turcnese, que eran á la vez, como lo hemos visto en Inglaterra, en el siglo XI, los más notables dibujantes é iluminadores de manuscritos y los bordadores más hábiles: el pincel y la aguja, aliados, han marcado siempre las grandes épocas del bordado.

Acaso haya que atribuir el mismo origen á una magnífica franja bordada de la colección Spitzer (fig. 37), que representa un árbol de Jessé, y que por el carácter de las figuras y de los ornamentos, se acerca á los más bellos vidrios y manuscritos de la Edad Media. Este ár-

bol, de verde follaje, arranca de Abraham, anciano dormido en la parte de abajo, y encierra en los entrelaces que forman sus dos ramas maestras al rey David, después á Salomón y á la Virgen María, y en la parte de arriba á Cristo en la cruz.

Las cuestiones de genealogía que la formación de los blasones había puesto en boga, explican por qué se trataba con tanta frecuencia entonces esta representación de la genealogía de Jesucristo. El bordado de esta banda es en seda sobre raso. El raso ha sido dejado liso y visible para las carnes; los rasgos, los ojos, los cabellos y la barba están bordados en negro con puntos tan apretados, que se les tomaría por un trazo de tinta. Los fondos son en oro, á punto de Hungría.

Italia y España estaban en aquel momento en plena prosperidad para la fabrica-



FIG. 37.—Arbol de Jessé.

ción de hermosas telas y de ricos bordados. Los sarracenos habían importado desde luego en Sicilia la industria de los tejidos: trabajábase allí muy hábilmente la seda y el

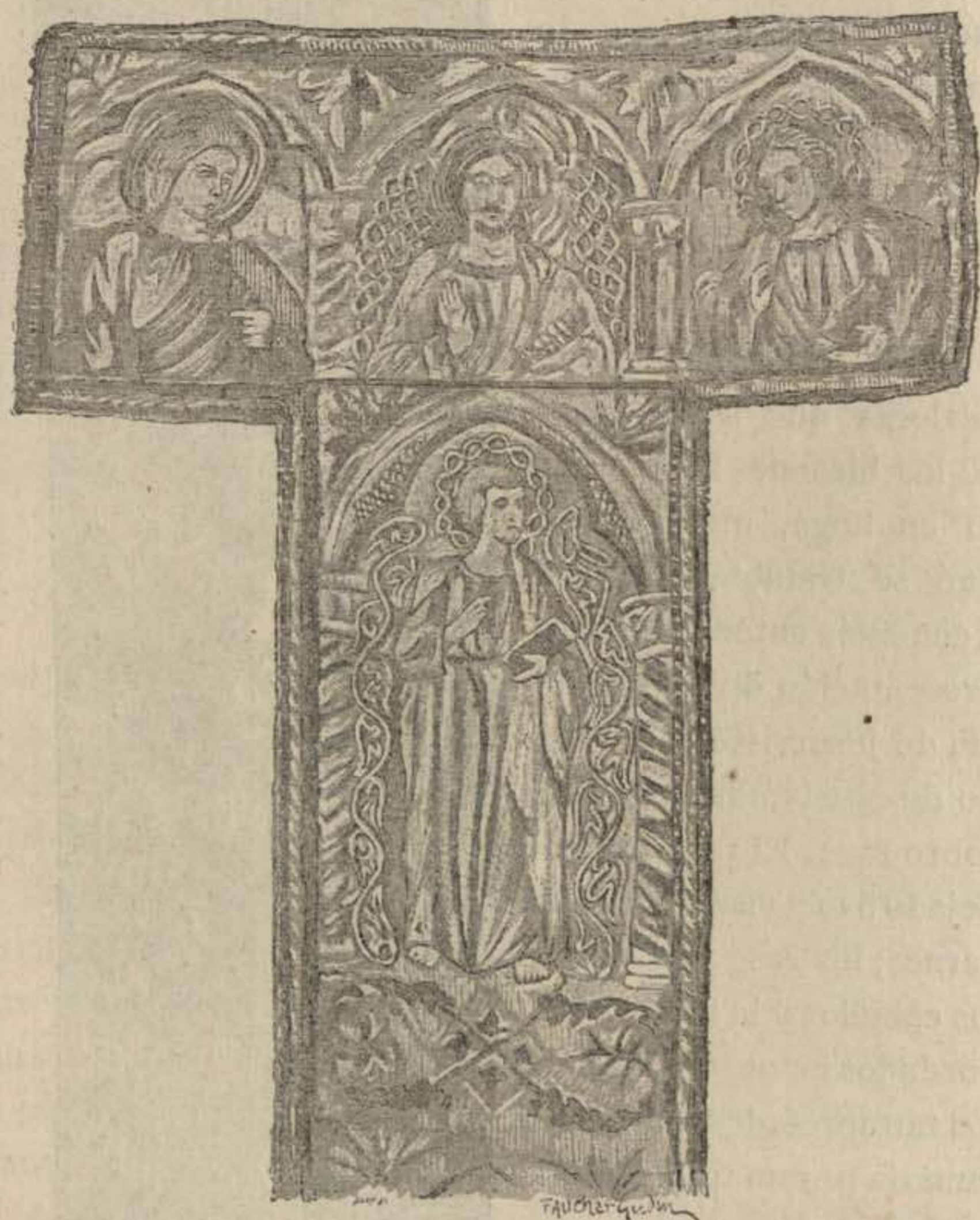


FIG. 38.—Bordado griego, siglo XIII, de la colección Hochón.

oro. El rey Roger II la alentó con todo su poder en Palermo, y hasta aprovechó una feliz expedición que hizo á

Grecia en 1145, para traer cautivos á los más hábiles tejedores y bordadores de Corinto y de Argos, y fijarlos en Sicilia (Fig. 38). Los brocados sicilianos gozaron de gran reputación: trabajábase allí maravillosamente también esos paños de dos colores, recortados y cosidos uno sobre otro con puntos de unión de colores variados, que servían para portieres y tapices conocidos con el nombre de «paños sarracenos.»

De Sicilia, la fabricación de las telas ricas pasó al Norte de Italia y dió origen á las producciones, tan reputadas después, de Génova, de Florencia, de Luca, de Milán y de Venecia.

En España se produjo un movimiento análogo por la influencia de los sarracenos y de los moros. Sábese que éstos trajeron obreros de Persia para trabajar en los monumentos que alzaban en Toledo y en las demás poblaciones de su nueva conquista. No puede asombrar que el bordado viniera al mismo tiempo



FIG. 39.—Bordado del siglo XIV, de la colección Hochón.

de Persia hasta Andalucía. Almería, como Palermo, tuvo sus «casas del Tiraz,» que rivalizaron con las casas del Tiraz de Bagdad. El nombre *tiraz* quedó en la lengua española

para designar los tejidos ornamentados y los trajes hechos con estos tejidos.

Los españoles sobresalieron en las aplicaciones de terciopelo sobre raso, perfiladas con oro y plata. Los dibujos tienen toda la amplitud y el hermoso aspecto ornamental que se admira también en los cueros de Córdoba. Los colores son los mismos, y el oro dice muy bien entre las tintas sombrías que hacen resaltar su brillo.

Algunas veces, sin embargo, el oro batido extiéndese en placas donde van engastadas una ó muchas filas de perlas. Esto es un abuso, y el tejido se presta mal á llevar pedazos enteros de metal. Pero el abuso cesa cuando todo se reduce al empleo de lentejuelas, esos preciosos y pequeños discos de oro, de plata ó simplemente de acero bruñido, que dan á ciertos bordados un esplendor muy vivo y muy seductor sin recargarlos demasiado. Dícese que son los sarracenos los inventores de las lentejuelas; y á imitación suya las han empleado mucho los españoles. Una de las muestras más notables de este género de obras es la casulla bordada por Isabel la Católica, y que fué regalada á la catedral de Granada por el rey Fernando, después de la toma de la ciudad á los moros en 1492: todas las flores de esta magnífica casulla van adornadas de lentejuelas de oro y de plata de varios tamaños y agujereadas en el centro.

Una capa española más moderna, pero del mismo género, ha venido á enriquecer la colección Spitzer. Hay en ella santos personajes bordados en pie en las franjas de terciopelo rojo, y sobrepuestos en los encuadramientos de arquitectura. El relieve de las figuras es extraordinario y está recubierto en todo su espesor de pequeños anillos de

oro, á manera de lentejuelas, en número infinito en este muy espléndido pero muy pesado ornamento. El fondo de la casulla es un paño sembrado de escudos bordados con las armas de España.



FIG. 40.—Bordado dibujado por Lucas de Leyden en su retrato de Maximiliano (1520), perteneciente á M. Dutuit.

Por las cuentas reales del año 1389, vemos que también se hacían lentejuelas en la corte de Francia, porque encontramos en aquellas lo siguiente:

«Por iij marcos xvij esterlines de oro fino de xxij quilates entregados á Esteban de Epernon, batidor, para hacerlo placas y recortarlo en forma de flores de retama para pegarlas sobre dos jubones bordados del rey.» (1)

En 1411, un par de mangas, hechas para el duque de Borgoña, estaban sembradas de «7.500 anillitos de plata que alternaban con 2.000 hojas de oro, de peso, todo, de 12 marcos.»

En aquel tiempo estaban muy en moda las perlas, más todavía que las lentejuelas. No citaremos más que un ejemplo, que vale la pena por su originalidad. Carlos de Orleans gastaba, en 1414, 276 libras en 960 perlas, desti-

(1) F. Michel, *Investigaciones sobre las telas de seda.*

nadas á adornar una hopalanda, en cuyas mangas estaban bordados los versos de una canción, que comenzaba así: «Señora, estoy muy alegre...» La música de esta canción acompañaba á la letra; los espacios estaban bordados en oro, y cada nota, que entonces se escribía cuadrada, estaba formada por cuatro perlas (1). Ciertamente que aquello era muy exagerado, y que los motivos eran más caprichosos para un bordado que verdaderamente artísticos.

En tiempo de Felipe el Hermoso fué cuando la moda de los bordados sucedió en Francia á la de las pieles, que durante más de un siglo habían sido el ornamento principal de los trajes de corte. Felipe, que tenía la manía de reglamentarlo todo, dió en 1294 una ordenanza que permitía el bordado sólo á los príncipes de sangre real; pero no fué observada mucho tiempo, y todo el mundo quiso llevar bordados como los príncipes. Además de los trajes, empleábase el bordado en los objetos del mobiliario de los palacios, desempeñando entonces las telas un papel mucho más importante que hoy.

Los grandes palacios de la Edad Media no tenían todas esas divisiones hechas con tabiques en las construcciones modernas: las piezas eran vastas y casi sin adornos, y se las hacía habitables para los grandes personajes colgando telas por medio de ganchos y de cuerdas para hacer divisiones y cerrar huecos. Los soberanos tenían colgaduras diferentes para cada estación; se decía la cámara de Pascuas del Rey, la cámara de Todos los Santos, la de Navidad. Otras veces se las designaba por los ornamentos que había en las colgaduras ó tapices: cámara de las Cruces,

(1) Quicherat, *Historia del traje*, pág. 254.

de los Leones. Las telas que componían una cámara se dividían en dos partes: una era la tapicería, la otra la *courte-pointerie*. Comprendía esta última todo lo concerniente á la ropa de cama, almohadones de plumas, colchones y otros objetos, adornados casi siempre con bordados, como colchas, cielos de cama y pilastrillas. Adosábase á una de las paredes de la cámara el lecho, cubierto con una colcha y apoyado en un respaldo con dosel guarnecido con tres cortinas. No lejos del lecho alzabase un semidosel, bajo el cual se hacía el tocado del rey (1). Todas estas telas tenían bordados asuntos heráldicos.

El inventario del rey Carlos V, que ha publicado Labarthe y que se encuentra en los *Documentos para la historia de Francia*, presenta numerosos ejemplos de lo que acabamos de exponer. Allí se ve «una cámara de paño de oro, donde hay una cruz de terciopelo bermejo con muchas armas bordadas.»

«Item: una cámara de paño de plata de cinco compases, bordado con las armas de Francia y con delfines, guarnecida de cielo, respaldo, colcha y tres cortinas de cendal de la India.»

«Item: un pabellón de bordado de Francia, con los cuatro evangelistas, extendido en bastones, con cortinas á listas verde y violeta, y rayas de oro.»

Los viajes de los soberanos no eran tan sencillos como hoy; sus bagajes se complicaban con todos los objetos de mobiliario que seguían á la corte en sus peregrinaciones, y sin los cuales no habría podido habitar los castillos donde

(1) *El Mobiliario*, por De Champeaux, p. 75. (Biblioteca de Bellas Artes.)

se detenía. No había que llevar sólo los trajes, sino hasta los lechos y sus guarniciones. Los preparativos para la consagración de Felipe el Largo, en 1317, hicieron necesarios muchos baúles y cofres, uno de ellos grande para contener «las ropas de nuestro señor el Rey (1),» y cuatro balijas «para el lecho y los retretes del Rey.» La reina Juana de Borgoña tenía doce balijas, dos de ellas para su lecho, seis para su guardarropa, dos para sus camaristas, etc. La cámara bordada para la reina en el palacio de Reims, donde debía habitar durante las fiestas de la coronación, estaba adornada «de 1321 papagayos bordados, con las armas del Rey, y de 561 mariposas llevando en las alas las armas de la Reina, que eran las de Borgoña, todo trabajado en oro fino.»

Inglaterra, que tenía un pasado brillante, como hemos visto, en las obras de bordado, posee una pieza auténtica del siglo XIV que es muy interesante y prueba que no había degenerado. Es un paño mortuario que pertenece á la rica corporación de los Mercaderes de pescado (*Fishmongers Company*) y que sirve para los funerales de los dignatarios de la corporación. Está hecho para cubrir un féretro: tiene una superficie plana, dos grandes lados verticales y dos pequeños. La parte de arriba es un rico brocado de oro. En los dos lados pequeños verticales está San Pedro, con vestiduras pontificales (Fig. 41.) teniendo las llaves del Paraíso. (2) En los lados grandes, en el centro, Cristo entregando las llaves á San Pedro; y á derecha é izquierda un caballero y una sirena llevando las armas

(1). Obra citada en la nota anterior, p. 65.

(2) Th. Biais, *Los Bordados antiguos en la Exposición de Londres.*



FIG. 41 — Bordado del paño mortuario de la Corporación de los Pescadores de Londres.

de la corporación de los *Fishmongers*. Todas las figuras

están bordadas en seda y oro. Esta pieza es de un dibujo magistral y de una ejecución admirable.

Flandes distinguióse también por una gran habilidad, en traducir con la aguja los dibujos de sus artistas. Un gran número de franjas bordadas en Flandes, pueden ser comparadas con los trípticos pintados en madera de la época ogival, de que están llenas las iglesias y los museos de Bélgica. Otras tienen todo el carácter de los vidrios antiguos de sus iglesias.

El más hermoso ornamento sacerdotal completo de este estilo, es sin contradicción el que se ve en el museo de Ambras, en Viena. Se compone de una casulla, de dos dalmáticas, de tres capas y de dos antependia. Las figuras de santos que las cubren, están bordadas en seda de diferentes colores sobre paño de oro, según los cartones de los hermanos Van Eyck ó de sus discípulos. Perlas finas rodean á los santos personajes, y sus coronas están realzadas con piedras preciosas. Dícese que estos espléndidos ornamentos sirvieron para la celebración del primer capítulo de la Orden del Toisón de Oro, presidido por Felipe el Bueno el 10 de Enero de 1430. (1)

También podemos atribuir al arte flamenco la mayoría de los bordados que Carlos el Temerario, hijo de Felipe el Bueno, perdió en la batalla de Grandson, el 3 de Marzo de 1476, donde los suizos le cogieron tan rico botín. Felipe de Comines dice que «ganaron su campo y su artillería, y todas sus tiendas y pabellones, de él y de sus gentes, de que había allí gran número, y fueron perdidos todos los bagajes del dicho duque.»

(1) *Elementos de arqueología*, de Reusens, t. II, p. 475.

Du Sommerard ha reproducido las más curiosas de estas felas y muchos orífamas bordados, procedentes de esta victoria, y que se encuentran ahora en la catedral y

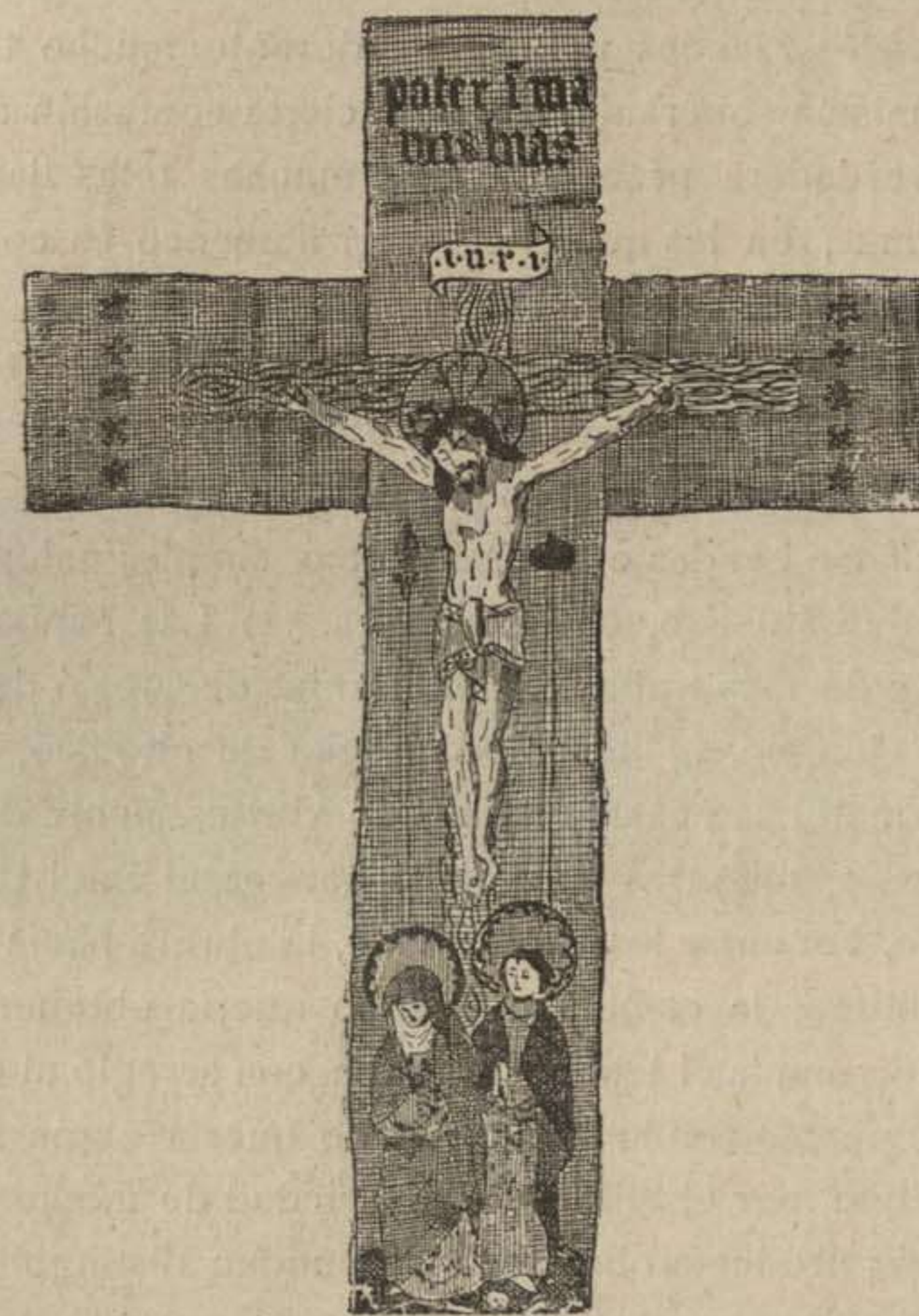


FIG. 42. — *Bordado de Colonia*, de la colección Hochón.
Siglo XV.

en el museo de Berna. Entre las «cuatrocientas piezas de seda, de terciopelo y de tapicería» está el sombrero del duque de Borgoña, de terciopelo amarillo, con un broche de diamantes de donde salían plumas sembradas de perlas.

El principal de estos diamantes era el famoso Sancy, «el más grueso de la cristiandad» decía Comines, y que es citado hoy todavía entre las más bellas piedras preciosas conocidas en el mundo.

Reunidos Flandes y Borgoña durante mucho tiempo bajo la misma soberanía, hay aún cierta confusión acerca de la verdadera procedencia de muchas telas llamadas borgoñonas, en las que el carácter flamenco es con frecuencia muy apreciable.

En Alemania se hacía entonces un género de trabajo que se llamaba *opus coloniense*, obra de Colonia, y que participaba á la vez del tejido y del bordado.

Hacíanse bandas estrechas como simples galones, en telares de bajo lizo, casi portátiles. (1) Las bandas más anchas y de más trabajo, como franjas de capa ó de casulla, por ejemplo, se hacían en un telar de alto lizo, es decir, en que el lizo estaba colocado verticalmente de arriba á abajo, mientras que estaba horizontal en el telar de bajo lizo. Por entre los hilos de éste, la obrera hacía correr la lanzadera, la cambiaba cuando quería obtener matices, interrumpía el tejido y bordaba, con arreglo al dibujo, algunos puntos con la aguja cuando quería algún relieve mayor que por el tejido. Esta variedad de medios en la ejecución producía obras que se pueden distinguir fácilmente á primera vista y que á veces no carecen de cierto carácter. Muy practicado en los siglos XV y XVI, en las orillas del Rhin, este género de trabajo parece haberse perdido después por completo. En estos pequeños telares

(1) Estos pequeños telares de tapicería se ven reproducidos con frecuencia en la portada de los libros de patrones de que hablamos más adelante.

fueron hechas las tapicerías de que habla Eugenio Müntz (1) cuando dice: «En los conventos, y algunas veces en los castillos de Alemania, era donde se ejecutaban los tapices de pequeña dimensión que llenan hoy los museos de Munich y de Nuremberg. «El museo de Kensington, el museo de Cluny y muchas de nuestras célebres colecciones de París, poseen también ejemplares de ellos. En una figura, por ejemplo, todo estará tejido; pero la mitra, si es un obispo, la corona si es un rey, estará bordada con aguja y tomará un relieve que produce un efecto muy agrada-



FIG. 43.—Banda bordada en obra de Colonia, perteneciente al museo de Kensington.

ble. En la banda procedente del museo de Kensington, que reproducimos (fig. 43), y que adornaba algún altar de la Virgen, puesto que lleva en una serie de medallones las palabras del *Ave María* intercaladas con la imagen de la Virgen y otras figuras, las cabezas de los personajes y los objetos que estos tienen en las manos son bordados, mientras que todo el resto del dibujo es tejido.

Una de las cruces de casulla de la colección Hochón

(1) Eugenio Müntz, *La Tapicería*, pág. 174.

(figura 42), es un gran estilo por su misma sencillez. No tiene ningún accesorio inútil, y el fondo, tejido en paño de oro, queda visible y lo bastante descubierto para dejar toda su importancia á los personajes y á las inscripciones. Las cabezas son de aplicación. En medio está Cristo en la cruz, muy expresivo, con las carnes llenas de manchas de sangre bordadas en rojo, y á sus piés la Virgen llorosa, sostenida por San Juan. En los espacios vacíos, bajo los brazos de la cruz, están á un lado la lanza y al otro la esponja. En lo más alto se lee la inscripción *Pater in manus tuas*; y abajo se ve también un santo cubierto de armadura con un oriflama y un escudo, cada uno con nueve roeles. Y, en fin, el nombre del donante Johan Van Querroide.

La hermosa franja de casulla del mismo estilo, que pertenece al conde Carlos Lair, está fechada: Colonia, 1510.

Los accesorios del traje, tales como los adornos de la cabeza, el calzado, los guantes, han dado lugar, con frecuencia, al empleo de bordados muy notables. Se podría escribir un capítulo entero nada más que sobre las mitras de los obispos ó de los abades de monasterios, cuya forma fué modificándose y agrandándose de siglo en siglo. Hasta el siglo XII fueron muy bajas; en el XIII y en el XIV ya se llevan más altas, acentuándose los ángulos; en el XV llegan á la altura y á la forma que han conservado casi sin variación hasta nuestros días.

Una de las bellas mitras del siglo XV, por el hermoso dibujo de sus figuras bordadas, es la que se conserva en Saint-Gildas de Ruys, en Morbihan (1). Mide 0^m38 de alto

(1) *Abecedarío de Caumont*, pág. 729.

por 0^m30 de ancho, y tiene bridas de 0^m37 de largo. El fondo de la mitra es una tela de seda blanca rayada de hilos de plata colocados dos á dos en el sentido de la altura. Cuatro figuras adornan las dos caras y están bordadas en una tela fuerte y aplicadas sobre el fondo de seda. Las de la cara principal son dos santos abades, sin duda los dos patronos fundadores del priorato, y están rodeados de estrellas de hilo de oro. En los colgantes están aplicados de la misma manera: en el uno un San Sebastián cubierto de flechas, y en el otro un santo mártir, entre llamas, al cual le falta la cabeza.

El museo de Cluny posee muchas mitras notables; la colección Spitzer tiene una de trabajo alemán del siglo XV igualmente notable por la finura de sus bordados y por los adornos de orfebrería que la rematan.

¿Hay necesidad de hablar de los guantes bordados y del calzado en que se encuentran también trabajos de aguja muy interesantes? Los prelados, sobre todo, llevaban en las grandes ceremonias guantes y calzado bordados con emblemas y graciosos rasgos.

En los inventarios de la catedral de Bayeux, se decía: «dos mitones de lana ennoblecidos con bordados y sobre las manos dos figuras de Verónicas rodeadas de perlas.»

Las damas también se cubrían las manos con guantes cortados de una tela de seda y artísticamente bordados con hilos de oro y de plata. Por esto habla Petrarca de los guantes que llevaba la «seductora Laura.»

Por lo demás aplicándose más y más el bordado á todas las partes del traje, se llegó en el siglo XV á que toda buena casa tuviera su bordador á sueldo (1).

(1) Quicherat, *Historia del traje*, p. 279.

La manera de preparar los colores necesarios, sea para la pintura sea para teñir los hilos y las telas, era la gran preocupación de los artistas de la Edad Media. Muchos emprendían largos viajes para procurarse las mejores recetas, formando colecciones (1) de ellas que aumentaban ó corregían á medida que su experiencia era mayor. Nada más instructivo á este propósito que el trabajo de investigación á que se entregó en 1409 y 1410 un parisién, Juan Le Bégue, escribano de la moneda que fué á Italia á estudiar los procedimientos de la composición de los colores. En Bolonia descubrió un bordador flamenco llamado Thierry, que había trabajado para el duque de Milán y antes en Londres, y que le enseñó muchos procedimientos nuevos de fabricación de colores. Le Bégue reunió todos estos documentos en un manuscrito que todavía poseemos.

De este modo aumentó constantemente el número de matices de que podían usar los bordadores. A mediados del siglo XV apareció el célebre tintorero Juan Gobelín, fundando en las orillas del Bievre un taller modelo que sus descendientes continuaron durante dos siglos. Esta tintorería ilustró su nombre dando nacimiento á la Manufactura nacional de tapicería de los Gobelinos.

En 1462, Renato de Anjou, que llegó á ser rey de Nápoles y Sicilia, regaló á la catedral de Angers magníficos ornamentos que le habían costado 40.000 escudos, y que habían sido ejecutados por uno de los célebres bordadores de Aviñón, llamado Pedro del Vaillant, al cual permitió usar en adelante el título de pintor del rey de Sicilia. Aquellos ornamentos, dedicados á «el señor San

(1) *Los Manuscritos*, de Lecoy de la Marche, pág. 305.

Mauricio,» patrón de la catedral, se componían de una casulla, de un alba, de una dalmática, de una capa y de un paramento de altar; en junto, cinco piezas que figuran reunidas en todos los inventarios del cabildo, bajo el nombre «el Gran Bordado.» (1) El dibujo representaba toda la historia de San Mauricio, sobre un fondo sembrado de florones. El paño de altar era de terciopelo, *paramentum de velosio, cum armis Domini Renati, Regis Siciliae, et defunctae Reginae Isabellis*, con los escudos de armas de Renato, rey de Sicilia, y de la difunta reina Isabel. Además, la descripción de estos inventarios nos dice que el contorno de los escudos era de paño de oro, *panno aureo, ad ymagines Passionis, alicum lozangiis et coronis, seminata stellis, angelis aureis, quorum quidem incensunt, alii portant cruces et calices*, con imágenes de la Pasión, otras con losanges y coronas, sembrados de estrellas, y ángeles de oro, unos incensando, otros llevando cruces y cálices. La variedad de estos asuntos nos hace comprender hasta qué punto aquel «gran bordado» merecía la admiración que ha provocado durante los 300 años que ha constituido el principal ornamento de la catedral de Angers.

Se puede ver en la iglesia de Naintré, cerca de Chatellerault, en el Vienne, una casulla muy notable de aquella época. En la franja de delante está representado el apóstol Santo Tomás, teniendo en una mano el Evangelio, y en la otra una lanza: debajo se ve un arzobispo, vestido con una casulla con cruz en la parte anterior y llevando una cruz procesional de un solo brazo, que es la insignia arzobispal. En la cruz de la espalda está la santa Virgen, sen-

(1) *Bordados y tisúes de la catedral de Angers*, por de Farcy.

tada como soberana, los pies calzados, como exige la iconografía, teniendo en sus rodillas al niño Jesús representado desnudo; más abajo Santiago el Mayor; y, en fin, Santa Bárbara llevando en la mano la torre en que su padre la hizo encerrar. El conjunto es de un hermoso trabajo. (1)

Allí donde una corte de príncipe ó de rey esparcía los rayos de su lujo, su influencia daba un gran impulso al arte de los bordadores.

Hemos visto este resultado en Flandes bajo Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, cuyos gustos lujosos son conocidos.

Habiendo establecido su corte en Burges Carlos VII, trabajaron allí los más hábiles bordadores. Uno de ellos, Colin Jolye, ejecutó en 1454 una magnífica capa, encargada por el rey, y cuya descripción se encuentra en el *Boletín Arqueológico*, (t. II, pág. 86). Simón Gaules es también un célebre bordador de Burges.

Luis XI se interesaba mucho por la industria de su reino. El 23 de Noviembre de 1466, promulgó en Orleans las cartas-patentes que establecieron telares para hacer paños de seda en la villa de Lyon, «en la que, como se dice, hay ya un comienzo de ellos.» Fijado poco después en Tours, ve allí trabajar hábiles bordadores, de los que el más conocido era Juan de Muncy, y decide asociarles tejedores de seda, haciendo venir de Italia, en 1470, toda una legión de hábiles artesanos, en la cual hay «un aparejador de seda, un tintorero, un hilador y un batidor de oro.» Su jefe era Francisco el Calabrés. Hácense plantacio-

(1) Véase *Bordados y listados*, de M. L. de Farcy.

nes de moreras, se montan telares, y el gro de Tours se hace famoso, porque en 1564 un embajador veneciano cuenta haber encontrado en la Turena ocho mil telares trabajando en las sederías.

Aviñón, desde la estancia de los papas en sus muros, inaugurada por Gregorio X, que había llamado á allí obremos de Sicilia, de Nápoles y de Luca (1309-1377), tenía talleres de casulleros bordadores, que han sido célebres todavía mucho tiempo después. Ya hemos dicho que á Pedro del Vaillant, de Aviñón, había encargado Renato de Anjou, en 1462, el «gran bordado» para San Mauricio de Angers.

Nimes aprendió de los aviñonenses su procedimiento para trabajar la seda, y ha sido después uno de los centros importantes de esta fabricación.

En 1494 vuelve Carlos VIII vencedor, como Renato de Anjou, de una expedición á Sicilia y al reino de Nápoles, trayendo grandes riquezas en objetos de arte y en telas preciosas; y habitando el castillo de Amboise con su esposa, Ana de Bretaña, princesa de gran inteligencia (figura 44), se rodea de artistas italianos que trajo de su expedición. «Y había traído de Nápoles, dice Felipe de Comines, muchos obreros excelentes en muchas obras.» Estos obreros estaban dirigidos por Pantaleón Conte y su mujer, con el sueldo de 20 libras tornesas por mes. (1)

Entonces comienza el movimiento hacia la influencia italiana que va á desenvolverse durante todo el siglo XVI. Y es que Italia llega á ser el centro y asiento de un lujo que

(1) *Archivos del arte francés*, por A. de Montaiglón.

ningún país había conocido desde los esplendores de Bizancio, siete ú ocho siglos antes.



FIG. 44.—Bordados con los colores y lacifra de Ana de Bretaña.
(Colección de Hochón.)

Los Médicis desplegaron un fausto de que nos dan idea algunas pinturas de la época. En el fresco de Benozzo Gozzoli, en el palacio Reccardi de Florencia, se ve á Lorenzo de Médicis á caballo, personificando uno de los reyes Magos; y no se sabe qué admirar más, si su traje centelleante de oro y de bordados, ó el arnés, á la vez tan rico y tan elegante, con que va caparazonado su caballo blanco.

Con los Médicis entramos en la época del Renacimiento de que el siglo XVI va á ser el punto culminante.

Pero antes de dejar la Edad Media para experimentar el deslumbramiento de la nueva época, hagamos justicia á las obras, de un dibujo menos acabado, pero de un sentimiento más verdadero y de un gusto ciertamente más puro, que brotan del siglo XII al XVI y cuya historia acabamos de trazar.

Resumen.—Los tejidos sobre los cuales se bordaba en la Edad Media eran designados con diversos nombres: lienzo, paño de oro, bodequino, tamit ó samis, cendal, lla-

mado á menudo cendal de la India, terciopelo ó veludillo, kamokas y tiraz. Acerca de estas diferentes designaciones se ha escrito mucho. Francisco Michel, en sus *Investigaciones* sobre las telas de seda, ha profundizado este asunto con verdadera competencia.

Nosotros, que tratamos, sobre todo, de la ornamentación por el bordado, más bien que de la fabricación de los tejidos, remitimos al estudio de aquellos escritos á los que quieran más aclaraciones. Volviendo al bordado, diremos que la candidez del dibujo es menor que en el período precedente. Adviértese que la influencia oriental y bizantina, desarrollada por las cruzadas, ha hecho entrar al dibujante y al bordador en una nueva etapa.

La ejecución es también más variada, los puntos mejor distribuidos, el colorido más rico, el modelado está indicado con menos sobriedad; pero el conjunto está todavía lleno de naturalidad.

Los asuntos caballerescos disputan á los asuntos reli-



FIG. 45.—Bordado italiano del siglo XV.
Colección Hochón.

giosos el concurso de los bordadores; y la tendencia es, hasta cuando se trata de santos, á escoger los que tienen un carácter guerrero. Parece como que la religión, aun en el interior de las iglesias y de los monasterios, cabalga, en sueños, con los cruzados camino de Jerusalem.

San Mauricio, centurión de las falanges romanas; San Martín, que fué soldado antes de ser un gran obispo; San Jorge, á quien se representa como un ginete que mata una bestia; y sobre todos el señor San Miguel que atraviesa con su lanza al demonio vencido, este santo á quien todos iban á invocar en la famosa peregrinación al «Monte situado en medio de los peligros del mar»: he aquí los asuntos preferidos por los bordadores del siglo XII al XV.

Cuando se representa á nuestro Señor, es en la *Crucifixión*, rodeado de soldados que lo enclavan en la cruz ó que juegan su túnica á los dados; ó bien en la resurrección en el momento en que, en medio de los soldados asombrados, se ve á Jesús «saliendo de una tumba.»

Cuando Carlos VI quiere hacer un regalo á su yerno el rey de Inglaterra, le envía cuatro ornamentos de iglesia en que están bordados «la bendita Trinidad, el monte Olivete, y San Miguel y San Jorge.» Parece que debe haber siempre en ellos santos con coraza; es el signo de la época.

Ya hemos dicho la importancia de los blasones y de los oriflamas que todos los señores despleaban al viento en el combate y en el torneo. Las princesas ocupan el lugar de jueces en aquellas justas en campo cerrado; y parece como que se pintan á sí mismas cuando bordan para una iglesia una «Nuestra Señora sentada en un trono,» ó bien una «coronación de Nuestra Señora con ángeles alrededor.»

Así, pues, asuntos religiosos y caballerescos, es lo que marca con un sello especial la Edad Media en sus obras de bordado, hasta el punto de que no se las pueda confundir con las posteriores que se revisten de hábitos más pacíficos y de costumbres menos severas. Todo se va á refinar, acaso á perfeccionarse, en los procedimientos de ejecución; pero ya no encontraremos la noble audacia y la leal franqueza que respiran las artes de la Edad Media.

CAPÍTULO V

DESDE EL SIGLO XVI HASTA LA MUERTE DE LUIS XIV

En el siglo XVI, la influencia italiana domina en el bordado como en las demás ramas del arte.

Italia había llegado á ser el país más adelantado en la industria de los tejidos; desde Sicilia hasta Génova, Milán y Venecia, todas las ciudades tenían sus talleres donde se trabajaba habitualmente el lino, el algodón y sobre todo la seda.

Génova y Venecia eran los principales puertos de importación de las sedas de Levante y proveían de ellas á toda Europa. En Sicilia y en Lombardía establecióse también con éxito la cría del gusano de seda. El oro de Luca rivalizaba con el de Chipre. Las agujas de Milán eran tan estimadas como las de Damasco. Todo contribuía á hacer de Italia el principal mercado de las telas preciosas.

La corte pontificia, donde reinaban papas como Julio II de la Rovere; León X de Médicis; Pablo III de Farnesio, sabía atraer á Roma los mejores artistas en todos los géneros. Por la influencia de los papas, por la de los ricos dux de Venecia y de los duques reinantes de Flo-

rencia, de Milán y de Ferrara, los bordadores de Italia tenían asegurados importantes encargos.

Por eso la ejecución del trabajo alcanzó allí un alto grado de perfección. Los menores detalles eran tratados de modo que satisficieran el gusto de gentes muy apasionadas por las cosas artísticas. No se contentan ya con los colores vulgares de la Edad Media: trátase de dar á las figuras un modelado que rivalice con la pintura; aumentase hasta lo infinito la graduación en los matices; empléanse los puntos abiertos y reentrantes unos en otros, y después los puntos que rodean y siguen todas las ondulaciones de las figuras y de las carnes. Hasta se exagera algunas veces añadiendo con pincel retoques de un gusto muy discutible.

Llegó á ser inagotable la variedad de procedimientos de bordado. Los venecianos, tan hábiles vidrieros, bordan con cuentas de vidrios de colores, como ya habían hecho los egipcios. (1) Estos bordados imitan los mosaicos con sus pequeños cubos de color sobrepuestos. El Museo de Kensington posee muchos trozos notables (fig. 46). A pesar de la riqueza de su aspecto, no recomendaremos estos ejemplos desde el punto de vista artístico. Así como las perlas y el engaste de piedras producen buen efecto, cuando van distribuídas en pequeña cantidad, en ciertas partes del bordado que justifica el dibujo, así también su uso exclusivo nos parece lamentable. Su peso quita gracia á la tela y le da una rigidez desagradable; al menor incidente que rompe el hilo que sujeta las cuentas, escápanse éstas

(1) Véase en el Museo egipcio del Louvre los bordados con cuentas encontrados sobre las momias.

y dejan huecos feos. Creo que hay que dejar al mosaico su soberbio papel para decorar las superficies arquitecturales; pero no debe tratarse una tela como un muro.

Por toda la Europa esforzábanse en imitar la manera de bordar de los italianos.

La corporación de los bordadores de París dispone, en 1551, «que en adelante se deberá llenar los desnudos y los rostros con tres ó cuatro sedas, por lo menos, de color encarnado, y no con sedas blancas como antes.» (1)

Los artistas más célebres no se desdeñaban de hacer modelos para bordados. Vasari nos dice que Perino del Vaga dibujó ocho asuntos de la vida de San Pedro para ser bordados en una capa del papa Pablo III.

Rafael mismo ocupóse muchas veces en bordados, y en París tenemos la dicha de poseer una obra cuyo dibujo hizo por encargo del rey Francisco I. Es un medallón ovalado que está en el Museo de Cluny (fig. 47). Formaba parte en otro tiempo de un mueblaje todo bordado sobre fondo de



FIG. 46.—Bordado veneciano con cuentas de vidrio, existente en el Museo de Kensington.

(1) Victor Gay, *Glosario Arqueológico*, pág. 227.

oro, compuesto de la guarnición de un lecho, cuatro sillo-



Fig. 47. — Danza ante el becerro de oro. — Medallón bordado según dibujo de Rafael. — Museo de Cluny.

nes, dieciocho sillas de tijera, un tapiz de mesa, una pan-

talla de chimenea y un dosel, que se llamaba «la cámara de la consagración.» Esta cámara estaba adornada con cuarenta asuntos, representando diversos pasajes de la historia de los hebreos y con muchas figuras. Estos magníficos bordados fueron regalados más tarde á la abadía de San Dionisio, donde se conservaron hasta la Revolución. Pero entonces fueron destruidos, y desgraciadamente no queda más que el medallón de Cluny. Mide 0^m,80 de ancho por 0^m,50 de alto, y representa á los hebreos danzando en la llanura alrededor del becerro de oro, colocado sobre una columna de plata. Entretanto Moisés recibe las tablas de la ley en la montaña. A la derecha se ve las tiendas de los hebreos. Las figuras son de una gracia y de una finura exquisitas, y el conjunto de la ejecución de una habilidad notable. Desgraciadamente, esta pieza importante para la historia del bordado está en mal estado de conservación. Una obra publicada en París en 1775, con el título de *Riquezas sacadas del Tesoro de la abadía de San Dionisio*, nos ha conservado la descripción de la «cámara de la consagración» con sus cuarenta medallones. (1)

Habíamos ya notado en muchos inventarios franceses la mención de «cuadros en bordado.» En el de Carlos V hay: «Un cuadro de bordado en el que está Monseñor el Delfín montado en un caballo negro, teniendo en la mano el bastón con que lo gobierna.»

Margarita de Austria poseía muchos cuadros en bordados portátiles. Uno de ellos es el designado como «de bordado en que están Nuestra Señora, Santa Catalina y San

(1) León de Laborde, *Renacimiento de las artes en la corte de Francia*, tomo I, página 993.

Juan Evangelista, encerrado en un estuche de veludillo bermejo.»

Cuando los Agustinos descalzos se instalaron, en 1659, en el convento de Brou, hicieron un inventario de lo que allí había, y en él encontramos: «Dos cuadros bordados á aguja por la mano misma de la fundadora; representa el uno á Nuestro Señor en el Sepulcro, y el otro la Presentación en el Templo.»

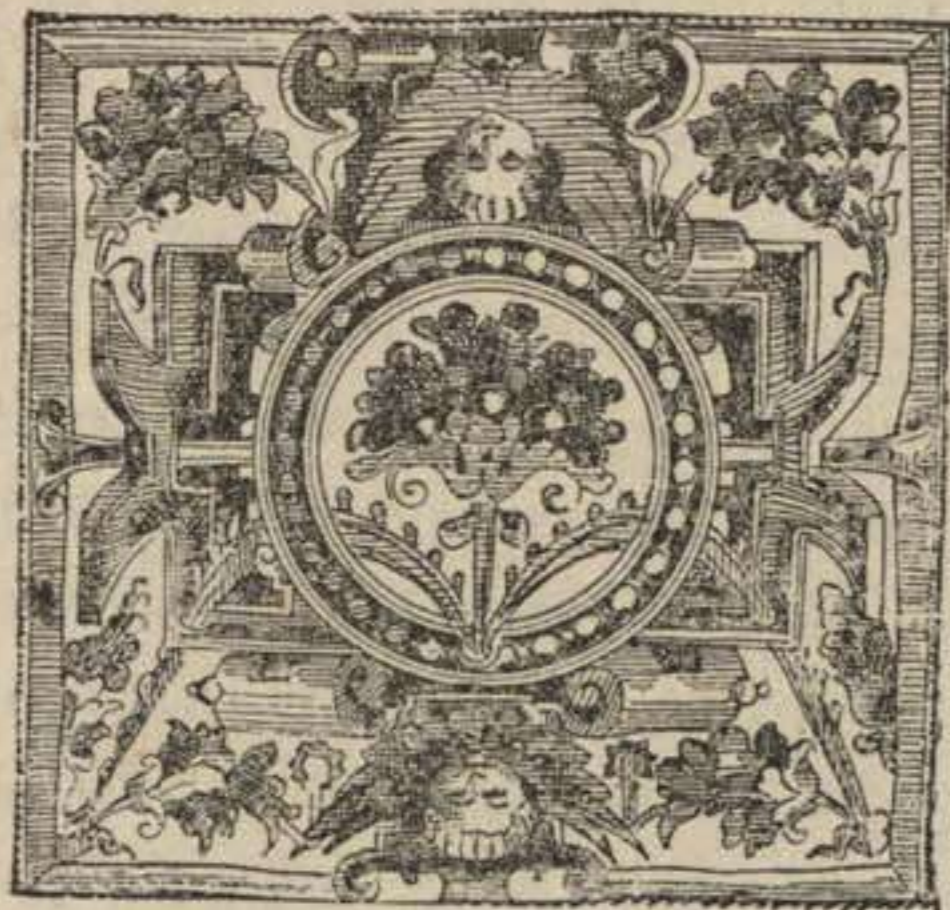


FIG. 48.—Cartucho de bordado italiano del siglo XVI.

Bien pronto fue aumentando el número de estos cuadros. Monsieur León de Laborde ha podido decir: «Entonces bordar era un arte, una rama seria, estimable, de la pintura. La aguja, verdadero pincel, recorría la tela y dejaba detrás de sí el hilo teñido, á manera de color, produciendo una pintura

de tonos dulces y de toques ingeniosos, un cuadro luminoso sin reflejos, brillante sin durezas.»

La colección Spitzer contiene uno de esos cuadros que es muy curioso como escena de costumbres, perfectamente histórico. (Fig. 49.) En el patio de uno de sus palacios, asiste Enrique II, con Diana de Poitiers y numerosos cortesanos, á un combate de sus perros contra un oso atado á una estaca. El ardor de los animales en aquella lucha, el interés que ésta excita entre los espectadores, están maravillosamente interpretados. Apiadada del estado de

uno de los perros, cubierto de sangre, que acaba de ser herida por los dientes del oso, Diana se inclina hacia los guardias para que hagan cesar el combate.

Los rostros de los personajes están muy cuidados, pero sobre todo el del rey. Las sedas empleadas para los rasgos de este rostro son tan finas y están tan hábilmente dispuestas, que queda uno impresionado por la expresión viviente de aquella cabeza.

En los animales la ejecución es más amplia, haciéndose voluntariamente rugosa en el suelo y en la fachada de piedras labradas del castillo. Es una hermosísima obra francesa.

Lo mismo podemos decir de otro cuadro de la misma colección que representa en su parte principal el entierro de Nuestro Señor. Acaso es el que pertenecía á los Agustinos del monasterio de Brou. Por debajo de la escena principal otros recuadros representan el infierno á donde Jesús va á buscar á los profetas y los santos del Antiguo Testamento para sacarlos y llevarlos á la mansión de los elegidos. Todo esto está interpretado con una limpieza y un vigor de dibujo y de aguja verdaderamente notables.

Pero la aguja se ha sobrepujado en la maravillosa ejecución de dos *panneaux* bordados, que van adaptados á un velo de facistol. El más interesante representa una procesión del Santo Sacramento, procesión simbólica porque están allí personificados el Antiguo y el Nuevo Testamento (Fig. 50). Se ve delante al rey David, con la corona en la cabeza, y que, según la tradición, baila y canta salmos acompañándose con su arpa. Cuatro monjes con capas, en actitudes de una perfecta naturalidad, ocupan el centro y llevan el Santo Sacramento en unas andas sobre

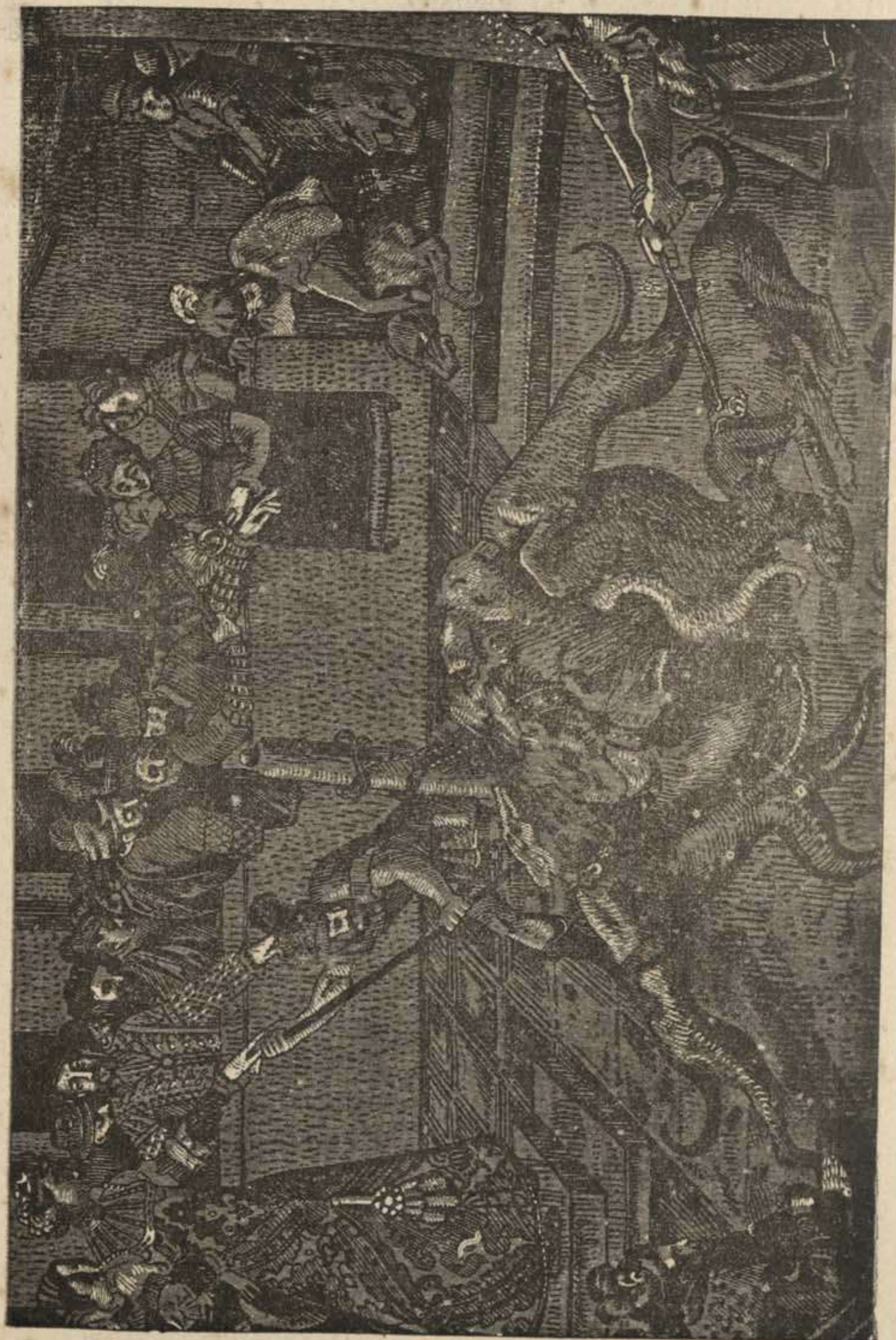


FIG. 49.—*Combate de un oso con unos berros, ante Enrique II y Diana de Poitiers,*

las cuales va un elegante pequeño edículo dorado. Detrás siguen personajes del siglo XVI de tipos variados, sacerdotes, señores, magistrados, gentes del pueblo y hasta un negro. Una mujer, ceñida la frente con una corona, está sentada en una ancha ventana y hace gestos de admiración. El estilo de los personajes, la nobleza y el bello dibujo de las fisonomías y la magistral perspectiva de los monumentos, recuerdan el pincel de Veronés. Llegado á



FIG. 50.—*Panneau de procesión, bordado italiano del siglo XVI.*

este grado de perfección, se puede afirmar que el bordado tiene un encanto á que nada se acerca. Acusado con más franqueza que la tapicería, tiene más brillantez que la misma pintura, y sus sedas hacen jugar la luz en condiciones que ningún otro procedimiento obtiene tan felizmente. Para asuntos de dimensiones restringidas y que deban ser mirados de cerca, el bordado, cuando está hecho con la perfección que en el *panneau* de procesión, no reconoce absolutamente rival.

El Museo de Arte y de Industria de Lyon, posee un cuadro de gran belleza, representando un *Ecce homo*, del cual damos el grabado. Es de la escuela de Rembraudt. (Fig. 51.)



FIG. 51.—*Ecce homo*. Cuadro bordado, del Museo de Arte y de Industria de Lyon.

En esa serie incomparable del Kensington Museum, que constituye la historia entera del bordado. Detengámonos solamente ante una encantadora obra italiana del siglo XVI, que parece inspirada en las *Geórgicas* de Virgilio. Es una arquilla de 0^m, 40 por 0^m, 20 de alto que representa las ocupaciones campestres. El cuadro superior está dividido en cuatro partes iguales, y en cada una hay una escena diferente. La primera representa un aldeano conduciendo su carreta; otra, la fabricación del pan; la tercera, el lagar; la última, campesinos matando un cerdo.

En Kensington se ve un cuadro en el que hay un Pontífice sentado sobre un trono, y teniendo una cruz y el libro de los Evangelios abierto. El cartón es del florentino Rafaelino del Garbo, discípulo y amigo de Filippo Lippi.

Aparte de estos cuadros, aún tendríamos muchas piezas que señalar

Tres de estos asuntos tienen por fondo paisajes encantadores. Las cuatro estaciones están representadas á lo alto, una en cada cara. El bordado de esta notable pieza es al *lancé* de oro unido con seda; sólo los paisajes están todo en seda. Ornamentos de arquitectura de bastante relieve encuadran todos los motivos.

Las bordadoras españolas, muy hábiles en todas estas clases de obras, no dejaron de apropiarse los perfeccionamientos de los italianos. Aunque de una ejecución menos justa que en Italia, algunos de sus bordados apenas ceden, por su brillo y por su encanto, á las telas de Murillo, el maestro por excelencia de la escuela española. Tal sucede señaladamente con un cuadro de la colección Spitzer, que representa, en bordado, una Sagrada Familia sentada al pie de un gran árbol en una campiña inundada de sol.

Algunos cuadros españoles están bordados con relieves tan pronunciados como si fueran de madera tallada: tal un *Adam y Eva* del museo de Cluny, de un gusto deplorable, á pesar de la asombrosa habilidad con que están hechos los relieves.

Aparte de los cuadros, y en un género más ampliamente decorativo, los españoles hicieron magníficos paramentos de altar en terciopelo todo lleno de arabescos de oro: uno de ellos (fig. 52), con escudos de armas ha sido reproducido en diversas ocasiones, especialmente en la interesante Memoria de Gastón Le Bretón sobre la exposición de tejidos en la Unión Central de las Artes decorativas (1).

La pieza de bordado más hermosa que ha figurado en

(1) *Las Artes de la madera, de los tejidos y del papel*, pág. 176, Quantín, editor.

la sección retrospectiva de la Exposición Universal de 1878, es una serie de ornamentos de iglesia españoles, compuesta de cuatro piezas en terciopelo negro, destinadas á



FIG. 52.—Paramento de altar en terciopelo, bordado español del siglo XV.

las ceremonias fúnebres (figs. 53 y 54.) Los motivos principales los forman cuadrados adornados de cartuchos que encierran cráneos humanos, copiados del natural. Una rica ornamentación esparce por todo alrededor su ramaje y sus esmaltes de oro, como un canto de esperanza que consuela de las realidades de la muerte contenidas en los cartuchos (1.)

(1) Teodoro Biaís, *Gaceta de Bellas Artes*, Septiembre 1878.

El dibujo es magistral; y el trabajo preciso y correcto pero sin refinamientos pretenciosos. Los asuntos del centro están bordados al *lancé* en oro unidos con la seda, y por un feliz contraste los cartuchos están rellenos de seda y enlazados con metal. El rameado es de aplicación de oro, pero las hojas y los frutos que suben de él están bordados en armadura de seda modelada y unida con oro. Este conjunto, por lo amplio de su composición, por la riqueza bien proporcionada de los materiales, por la limpieza de su trabajo, y, en fin, por la justa apropiación de sus motivos, forma uno de los modelos más notables cuyo estudio se puede aconsejar.

Otra pieza, que también debe ser española, muy hermosa en sus detalles, pero un poco pesada en sus relieves y en su dibujo, es la cubierta de facistol de la colección Spitzer, que se dice haber sido regalada por Carlos V al monasterio de Yuste, en Extremadura, al cual se había retirado en los últimos años de su vida, en donde murió en 1558. Es una especie de larga banda de terciopelo rojo, cuyo fondo está sembrado de florones trazados con hilo de oro y encuadrados en S, que se encadenan en losanges. En cada extremo hay un *panneau* cuadrado, más rico, conteniendo personajes. De un lado una gran águila de oro de San Juan Evangelista, en relieve muy pronunciado, ocupa todo el ancho, rodeada, en los vacíos que quedan alrededor de la cabeza y de las patas, de grandes lentejuelas de oro recortadas en florecillas; en el centro del cuerpo del águila hay un escudo redondo, donde se ve, en bordado de color, muy finamente tratado, el retrato del santo. En el otro cuadrado está San Juan, sentado en medio de un paisaje, al pie de un gran árbol, escribiendo

su Evangelio bajo la inspiración de la santa Virgen, que se le aparece en los aires. La figura del San Juan ha sido



FIG. 53.—Dalmática española.

retocada con pintura. La ejecución es buena, pero menos refinada que la de los bordados italianos. Una orla de ramas rotas con follaje, trazada en oro sobre terciopelo rojo, encuadra todo este conjunto. (1)

Aquella era la gran época de las escuelas de pintura flamenca y holandesa, y en ellas se inspiraban las bordadoras para producir obras admirables. El cuidado minucioso con

que los artistas flamencos trataban los menores detalles, era un estímulo para el bordado, cuyo campo de acción más restringido justificaba mejor estos refinamientos.

Muchas franjas y cruces de casulla pueden sostener la comparación con los hermosos trípticos pintados en *pan-*

(1) Teodoro Biaís, *Gaceta de Bellas Artes*, 1.º Agosto 1874.

neaux flamencos. La que reproducimos, (fig. 57) que contiene un rey David con gran barba, y otros diversos per-



Fig. 54.—Motivo principal de un ornamento de iglesia española.

sonajes de un gran carácter, es una obra verdaderamente notable.

Pero la maravilla por excelencia del bordado flamenco, es un paramento de altar de 4^m,60 de largo, por 1^m,10 de

alto, que está expuesto en el Museo real de antigüedades y de armaduras de la Puerta de Hal en Bruselas. Procede



FIG. 55.—*Las bodas de Canaán*, motivo del paramento de altar del Museo de antigüedades y de armaduras de Bruselas.

de la abadía de Grimbergen, cuyas armas lleva con las de Cristóbal Outerz, que fué su prior de 1615 á 1647. (1)

(1) Van Ysendeck, *Documentos clasificados del arte flamenco de los siglos XV y XVI*.

Una divisa: *Panis confortans Christus*, indica que el asunto es la glorificación del banquete místico de la Eucaristía. Para marcar bien esta intención, el artista que ha hecho su dibujo ha reunido, en una serie de compartimientos separados por motivos de arquitectura, todos los episodios del Evangelio que dan lugar á la representación de una comida á que asistió Jesucristo. La Cena ocupa, como es natural, el primer sitio; (fig. 55) después vienen las bodas de Canaán y las comidas en casa de Simón el leproso, en casa de Zaqueo, y, en fin, con los peregrinos de Emaus. Nada tan esbelto y elegante como la arquitectura, de un discreto relieve, bordada en combinación de dos oros, brillante y mate, del más feliz contraste, que encuadra y separa los asuntos. Los grupos de personajes están admirablemente distribuidos: Cristo, colocado en tanto en el centro del motivo, en tanto al lado de la mesa, está siempre tratado con deslumbradora majestad. Los rostros, bordados en seda con un gran cuidado, son hermosos y expresivos; los gestos muy en situación; las actitudes noblemente escogidas. Su estado de conservación es admirable. Nosotros no conocemos obra de aguja más importante y de más bella ejecución. Es la joya de un grupo muy



FIG. 56.—*Bordado español*, oro y seda sobre terciopelo, procedente del taller de Fortuny.

notable de bordados de iglesia que posee el Museo de antigüedades de la Puerta de Hal.



FIG. 57.—Cruz de casulla flamenca.
(Colección Hochón.)

ca, barreada de seda roja y bordada de letras de oro» (1422.)

En las cuentas de Margarita de Francia, en 1545, lee-

Hasta aquella época no se había bordado apenas más que en color, aún en el lienzo y en las piezas de ropa blanca.

La ropa blanca, por otra parte, era rara y cara. La reina Isabel de Baviera llevó en su *trousseau* de boda tres docenas de camisas de Holanda, y esta cantidad pareció un gran lujo en la corte de Francia. (1)

Su esposo, Carlos VI, llevó camisas de seda; se hace mención de una de «seda blanca,

(1) Bezon, *Dic. general de los tejidos antiguos y modernos*, t. VIII, pág. 231.

mos: «Cuatro libras doce sueldos por una guarnición de camisa adornada de seda carmesí.»

Se hacían, pues, muy pocos bordados blancos; la ropa blanca era sencilla, raramente fina, y no se pensaba todavía en adornarla.

Pero no sucedió ya lo mismo en el siglo XVI; el lienzo se había perfeccionado mucho y ocupaba un lugar muy importante en el vestido y en el mueblaje.

Las toallas ó servilletas bordadas con cordoncillo de seda roja son de muy buen efecto. Se hizo mucho de esto. (Fig. 58, 59 y 60.)

Bien pronto se sintió la necesidad de dar animación á estos trabajos con efectos más acentuados. Inventóse el *punto cortado*, que produjo disposiciones encantadoras, mezcladas con calados que hacían resaltar como puntos luminosos las partes reservadas del dibujo que rodeaban. Después, el gusto por los fondos claros abrió un nuevo horizonte á los trabajos de aguja, y se bordó en lienzo á *hilos sacados*, no conservando más que los necesarios para sostener el bordado; últimamente se bordó *sobre malla*.

En aquella época se dedicaron á bordar las damas, y los trabajos de aguja fueron considerados como ocupación distinguida. Catalina de Médicis era de una habilidad sin rival en este terreno. Brantome nos dice que se rodeaba de sus hijas Claudia, Isabel y Margarita, con sus primos de Guisa y á menudo la pobre desterrada María Estuardo, reina de Escocia, y que «pasaba gran parte de su tiempo, después de las comidas, trabajando en sus obras de seda, en las cuales era tan perfecta como sea posible.»

Ronsard (1) hablando de la reina Margarita, en su Oda á la Reina, escribía: «Ella dedicaba sus esfuerzos—á hacer muchas hermosas obras—sobre el lienzo, y además —á mezclar la seda y el oro.» Pero para hacer estos bor-

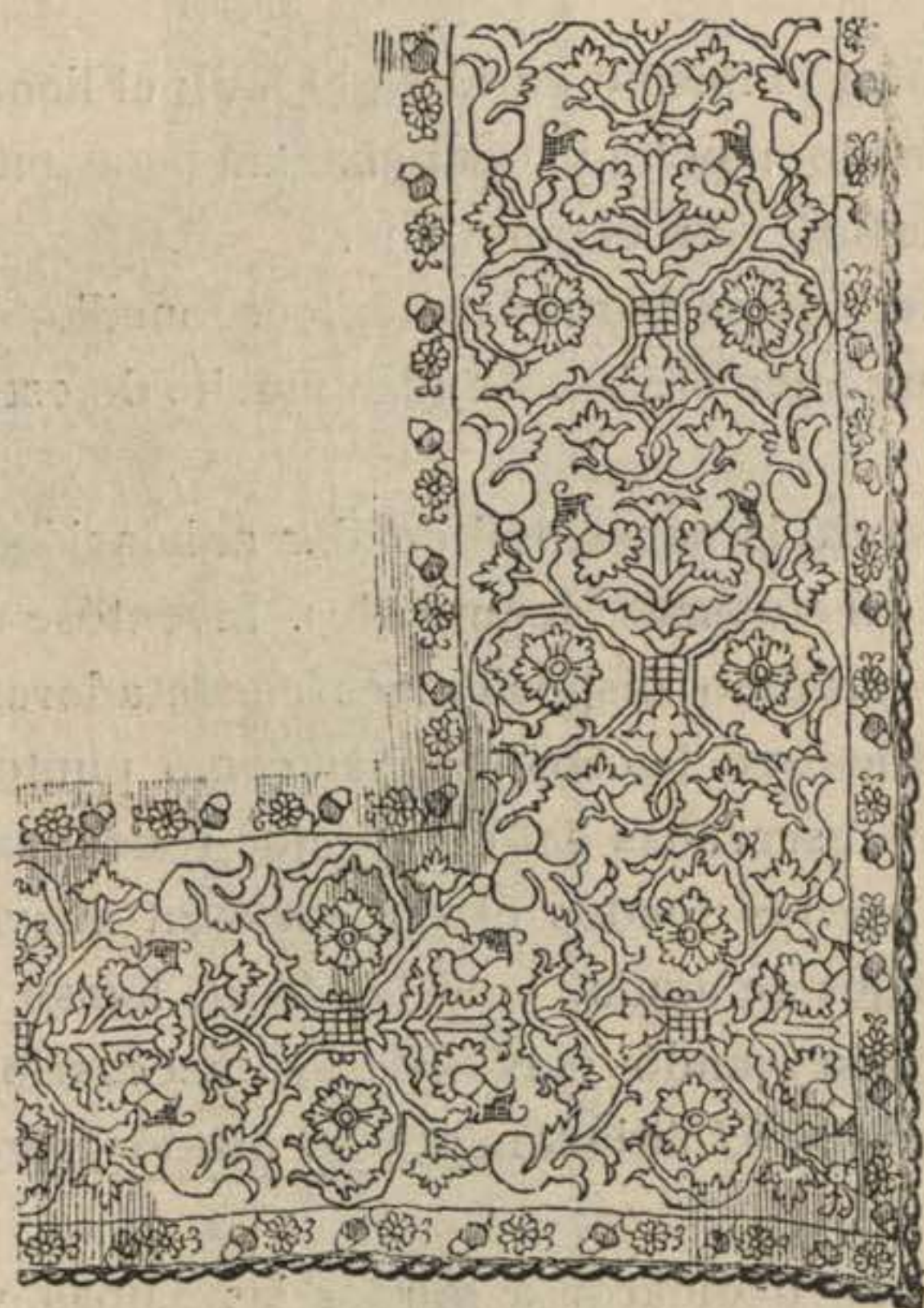


FIG. 58.—Toalla bordada en seda roja.
(Colección E. Bocher.)

dados, tenían necesidad las damas de dibujos especiales. Al principio corrían de mano en mano trazados que cada cual copiaba como mejor podía.

Felizmente acababa de inventarse un procedimiento que podía servir para el caso. El grabado en madera se practicaba hacía un siglo; y hacía poco que Finiguerra había inventado el grabado en hueco sobre metal, del que se podía sacar pruebas, cuando Guttenberg hizo aparecer sus primeros ensayos de impresión tipográfica en 1454. Estos múltiples medios de poner al alcance de todo el mundo los escritos y los dibujos sirvieron, en el comienzo del siglo XVI, para re-

(1) Ronsard, *Oda á la reina de Navarra*, Lib. II, oda VII.

coger los modelos tan buscados y formar con ellos *libros* de patrones. El éxito fué sin duda considerable porque el número de estos libros creció como por encanto. En pocos años Francia, Alemania, Italia, Flandes, Inglaterra tuvieron editores que esparcieron los nuevos dibujos que los más hábiles grabadores añadían á los ya conocidos.

Pedro Quinty, que parece haber sido el primero que se ocupó en esto, publicó en Colonia, en 1527, su «Libro nuevo y sutil tocante al arte y ciencia de bordado y tapicería, como á otros oficios que se hacen con la aguja.»

Francisco Pelegrín en París, William Vostermans en Amberes, Claudio Nourry llamado el príncipe en Lyon, Tagliente, Nicolo de Aristótile, Vavassore el Guadagnino y otros veinte en Venecia, publican muchos libros de patrones muy curiosos.

Al bordar calado se llegó á hacer un nuevo trabajo que poco á poco se separó del bordado. Queremos hablar del encaje de aguja. Ya nos extenderemos en el estudio de estos diferentes libros cuando lleguemos á tratar del encaje.

Sin duda muchos de ellos, y sobre todo los más antiguos, como el de Quinty, no se ocupan más que de bordados. Pero por muchos conceptos, se confunden de tal modo en estos libros las artes del bordado y del encaje, que cuesta algún trabajo distinguir una de otra. Procuraremos establecer algún orden en ello al examinarlos más extensamente en la continuación de este trabajo.



FIG. 59.—Toalla orlada de un bordado con águilas, corona y flores de lis.
(Museo de Cluny.)

Bajo Enrique II los trajes no eran más que bordados. El terciopelo negro, tan en uso entonces, era amenizado con verdaderos esmaltes de oro, que corrían en numerosos filetes y entredoses por los jubones y las capas de



FIG. 60.—Bordado policromo en seda sobre lienzo, del siglo XVI.
(Museo de Cluny.)

los hombres. Los trajes de las damas iban también guarnecidos del mismo modo en el corpiño, alrededor de las mangas y en los bajos de las faldas. Los motivos de dibujo que se ven en ellos más frecuentemente son S opuestas ó alternadas, ramas rotas con follaje, compartimientos con florones y granadas, delfines y toda una serie de graciosos trazos de que los libros de patronos nos han conservado deliciosos detalles. Algunas veces se enlaza en ellos amorosamente la cifra del rey con la de Diana de Poitiers.

En aquella época es cuando se comienza á hacer medias de seda tejidas á mano. Las primeras, según se dice, fueron usadas por Enrique II en las bodas de su hermana Margarita de Francia con Manuel Filiberto, duque de Sa-

boya. Se bordó las medias, como se bordó todas las prendas de vestir, desde la toca de terciopelo hasta las camisas. A su muerte fué expuesto el rey en una cama de respeto, «vestido con una camisa de lienzo de Holanda, bordada en el cuello y en las mangas, con labores muy excelentes (1).»

Después de la muerte de su real esposo, Catalina de Médicis desplegó en su duelo un lujo de que no tenemos idea; hízose construir, sobre todo, un lecho de luto, del cual ha encontrado todos los elementos M. Bonnaffé en el minucioso estudio que ha hecho de las cuentas rendidas al fallecimiento de la reina en 1589. Este lecho era una maravilla de bordado y de riqueza, como se puede juzgar por algunas palabras del inventario:

«Un lecho de terciopelo negro, bordado de perlas, sembrado de medias lunas y de soles, con un fondo, un respaldo, nueve escalones y la cubierta de respeto igualmente bordados de medias lunas y soles; tres cortinas de damasco rameado en fondo de oro y plata, las cuales llevan franjas bordadas de perlas en las orillas.» Estaba armado en una cámara colgada «de terciopelo negro con montantes sembrados de divisas de la reina, sobre bordado de tela de plata.» La cámara de al lado estaba colgada «de encaje blanco sobre fondo de raso negro.»

El reinado de Carlos IX fué muy castigado por las guerras religiosas, y el pueblo sufría gran miseria; así eran numerosas las quejas por el lujo de la corte, y vemos con frecuencia memoriales como el que recibió Catalina de Médicis en 1586, titulado: «Discurso sobre la extrema carestía de los víveres... etc., presentado á la madre del rey por

(1) Relación que hace de ello Godefroy en el Ceremonial de Francia.

un fiel servidor suyo, Du Naillan de Burdeos.» En él se decía, hablando de las gentes de corte, que «sus molinos, sus tierras, sus prados, sus bosques y todas sus rentas se van en bordados, pasamanerías, franjas, cañutillos, recamados, cadenetas, respuntes, etc., que se inventan todos los días.»



FIG. 61. — *Bordado francés en cañamazo.*
(Colección de Mlle. de Bressolles.)

Cuando Enrique II sucedió á Carlos IX, sus miñones no hicieron más que exagerar la moda de los damasquinados de oro sobre terciopelo. Los motivos de esta ornamentación son casi siempre graciosos y explican en parte la larga duración de esta moda; encuéntraseles del mismo modo en los jubones de los hombres que en los finos cincelados de sus dagas; las empuñaduras de sus espadas y

las incrustaciones de marfil de sus mosquetes, repiten estos ramos y estos entrelaces, adornados de pájaros, de perros y de animales deliciosamente dibujados.

Enrique III fundó el 31 de Diciembre de 1578 la Orden del Espíritu Santo, cuyos reglamentos fijaron los menores detalles del ceremonial. Todos los caballeros llevaban vestidos y capas de terciopelo rojo bordados de oro; el bordado marcaba con emblemas especiales el sombrero, el manto, el jubón y hasta los guantes, bordados con un Espíritu Santo en oro y plata en el revés de la mano. Los ornamentos usados por el clero en las ceremonias de la Orden, estaban también bordados con el mismo emblema y con una riqueza extraordinaria.

Sin embargo, cansáronse al fin de los trajes de terciopelo obscuro usados tan generalmente durante un siglo. Prodújose una reacción en favor de los brocados y los brocateles, que eran telas rameadas, cuyos dibujos representaban granadas y otros frutos mezclados con espesos follajes. Los dibujantes debieron buscar modelos en las plantas de formas más exuberantes. Un horticultor inteligente, Juan Robín, creó para ellos un jardín y estufas donde cultivó todas las clases de plantas exóticas, poco conocidas hasta entonces en nuestras latitudes. Esta idea tuvo un gran éxito.

El establecimiento hortícola de Juan Robín fué comprado muy pronto por Enrique IV, y se convirtió, con el nombre de Jardín del Rey, en una de las dependencias de la Corona. El sabio Guy de La Brosse sugirió en 1626 la idea de emplear aquellas plantas para la educación de los estudiantes de medicina, sin perjudicar á los dibujantes de bordados y de tapicerías. Así fué creado en París el pri-

mer Jardín de plantas con su Museum de historia natural, institución que pareció tan excelente que la copió el mundo entero. ¡Quién habría podido creer que el bordado prestara tal servicio al estudio de las ciencias!

Pero, como se podrá sospechar, esta afición á las telas recamadas no hizo más que aumentar las locas prodigalidades de los grandes señores. A pesar de la sencillez personal del buen rey Enrique IV y del humor severo de su ministro Sully, los elegantes aprovechaban las ceremonias públicas para hacer ostentación de un lujo á veces inaudito. Bassompierre cuenta en sus Memorias que se mandó hacer, para el bautizo de Luis XIII, un traje de paño de oro rameado, y bordado de perlas en tan gran número, que le costó 8.000 escudos por las perlas y 6.000 por las telas y las hechuras: en junto 14.000 escudos que representarían hoy un poco más de 167.000 pesetas!

Enrique IV quiso contener el lujo de su corte lanzando muchos edictos contra «los oropeles y los bordados.»

Pero el edicto más importante de este género es el de Luis XIII en 1629, que lleva el título de «Reglamento sobre las superfluidades del vestido.» Este limitó el gasto del traje al mismo tiempo que el de la mesa. El art. 133 es interesante, porque nos da la enumeración de los adornos usados entonces. Dice así:

«Prohibimos todo bordado de lienzo é hilo, é imitación de bordado, ribete de malla en lienzo y recortes de alza-cuellos, cuellos, vuelillos, en clarín y otras ropas blancas, y todos los puntos cortados, encajes y pasamanerías, y otras labores de hilo hechas con husos por hombres y por mujeres, de cualquier clase y manera que esto pueda ser.

»Y prohibimos todo otro adorno en los cuellos, vueli-

llos y otras ropas, fuera de las pasamanerías, puntos cortados y encajes manufacturados en este reino, no excediendo el precio más caro de tres libras la vara, todo junto, banda y pasamanería, y sin fraude.

»Bajo pena de confiscación de los dichos cuellos y de las cadenas, collares, sombreros y capas que se encuentren sobre las personas contraventoras; y además las carrozas y los caballos en los cuales se encuentren.»

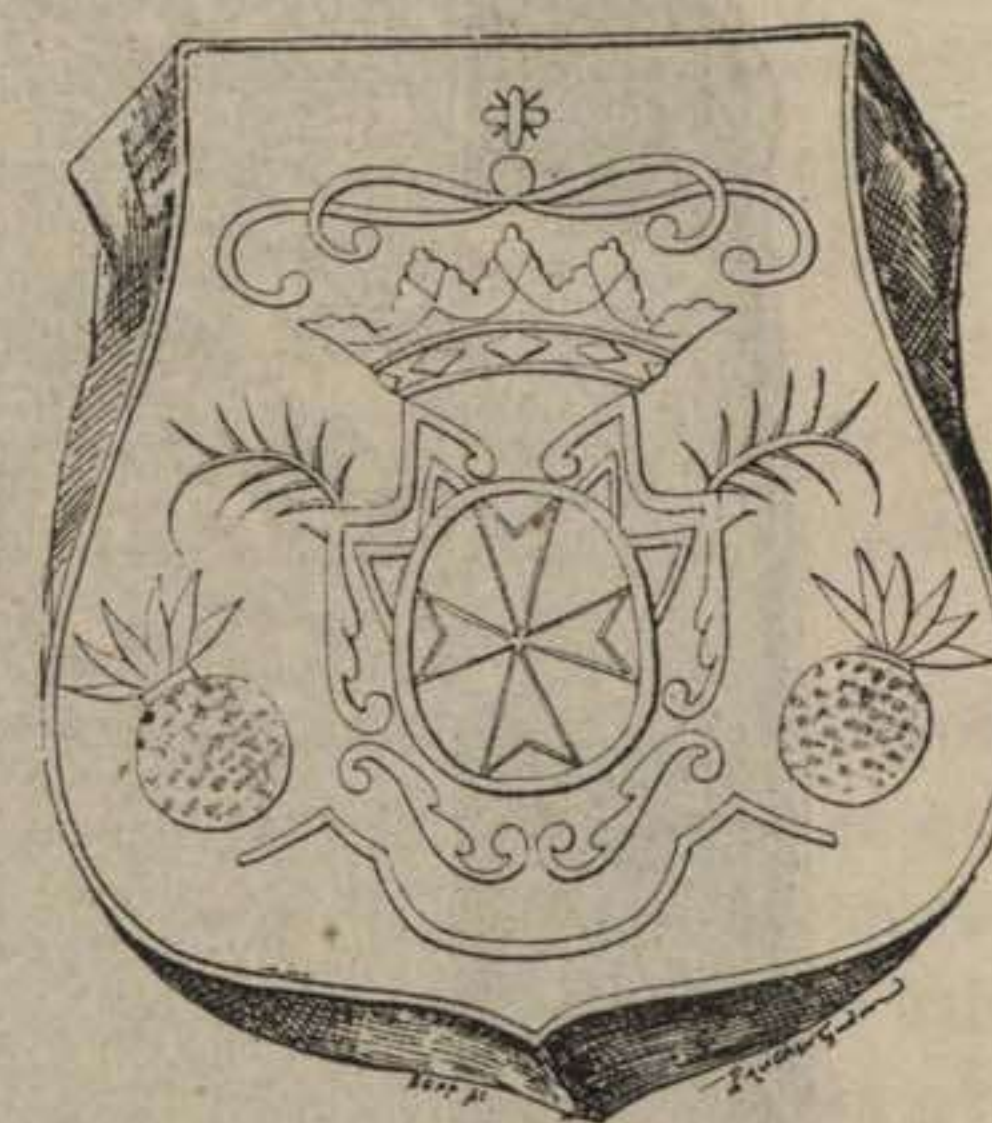


FIG. 62. — Polvorera ó bolsa de granada bordada, época Luis XIII (Museo de Cluny.)

¿Fué tomado en serio este edicto? Hay que dudarlo, viendo los grabados festivos publicados por Abraham Bosse en aquel momento, y de los cuales nos ocuparemos más detalladamente en el capítulo de los encajes.

Por lo demás, estos edictos no se dirigían más que contra los bordados de la corte, pero no tocaban para nada á las vestiduras religiosas, cuya producción era siempre considerable. Luis XIII no puso empeño, por los consejos de su famoso ministro el cardenal Richelieu, en contener la producción de los bellos bordados de iglesia. Hasta encontramos en el libro *Teatro de honor*, publicado en 1620 por Andrés Favyn, la descripción de soberbios ornamentos religiosos encargados por el rey en 1619 á



FIG. 63.—Cruz de casulla Luis XIII, bordada en oro y plata,
de la colección Tassinari y Chatel.

Alejandro Paynet, su bordador, para ser ofrecidos á la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalem.

Una bellísima casulla, toda bordada de adornos de oro en relieve, encuadrando medallones de bordados en color, que poseen MM. Tassinari y Chatel, nos permite apreciar lo que eran los trabajos de aguja en aquella época. (Figura 63.)

Luis XIV dió un gran impulso á la fabricación de bordados; el lujo del mueblaje y el de los vestidos excedió á todo lo que se había hecho hasta entonces.

Europa entera quedó deslumbrada por el lujo desplegado en Versalles. Hasta hubo allí ciertos detalles en que, á fuerza de riqueza, se pasó de medida y se cayó en exageraciones peligrosas. En las habitaciones del rey había cariatides bordadas en oro, de quince pies de altura y relieve á proporción. Aquella sustitución por el bordado de lo que sólo debía ser ejecutado en madera ó en metal, era ciertamente una falta. Una tela y unos hilos no son los elementos que corresponden á la ejecución de semejante programa. Y sea cual sea el esfuerzo realizado en aquella ocasión, no podemos pensar, como Saint-Aubin, que las cariatides de Luis XIV eran «modelos y obras maestras superiores á todo elogio.»

Felizmente el gran rey tuvo mejor gusto para los trajes de corte, y los vestidos azules, designados por él como «vestidos privilegiados» (fig. 64), estaban muy bien entendidos. Se dispuso en 1664 que estos vestidos no podrían ser usados sino por un favor especial del rey y por autorización firmada de su mano. El número de los favorecidos con la autorización era limitado: muerto uno, era nombrado otro en su lugar.

El vestido era azul, forrado de rojo, y bordado con un magnífico dibujo en oro con algunas partes de plata. Las lentejuelas desempeñaban un papel importante. Dados los resplandecientes salones donde habían de ser lucidos estos trajes y las doradas carrozas usadas por los personajes

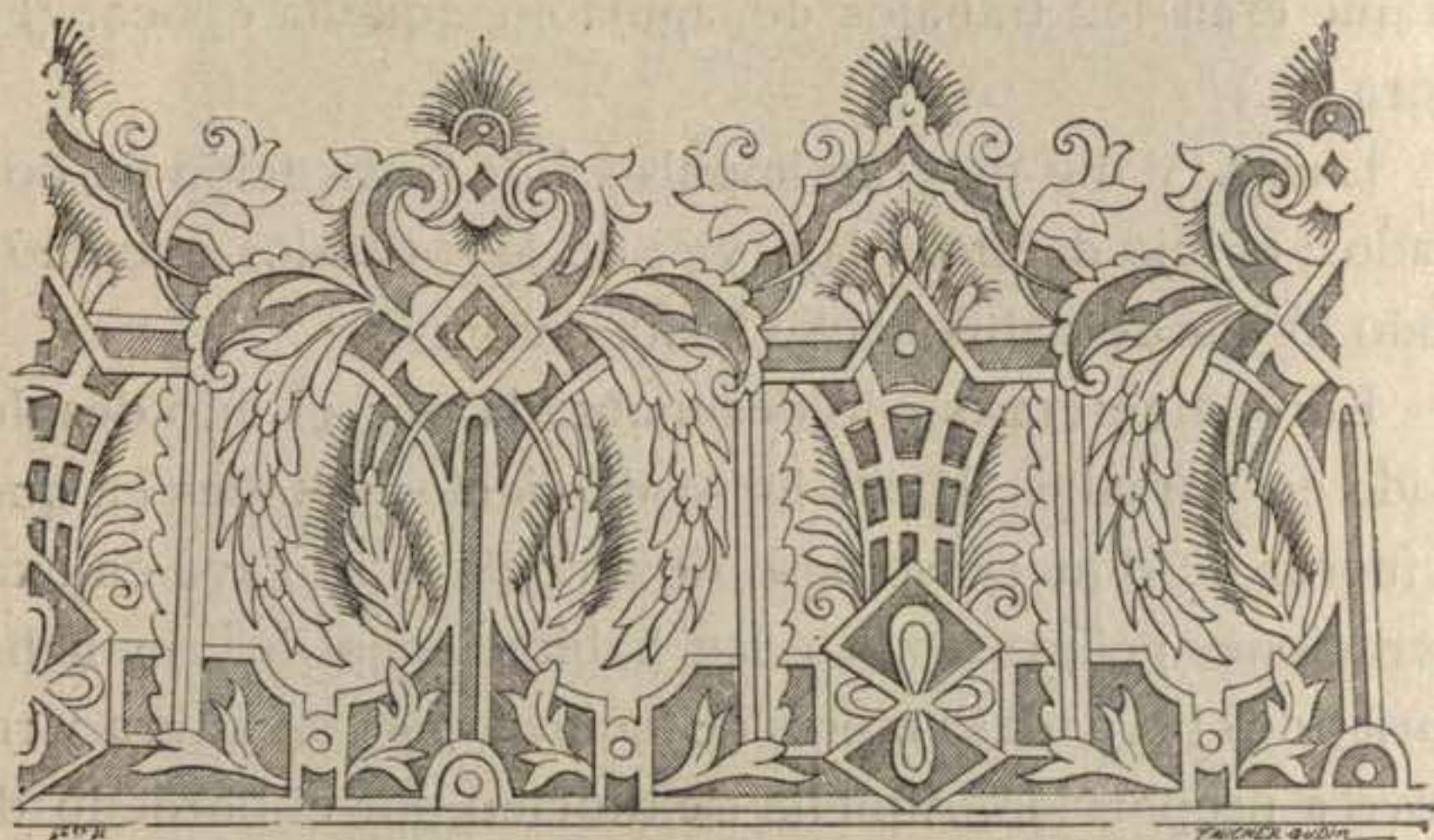


FIG. 64.—Dibujo del bordado de los vestidos privilegiados, según Saint-Aubin.

vestidos de este modo, el conjunto resultaba de una magnificencia bien entendida.

Luis XIV tenía muchos bordadores agregados á su persona: en el estado general de los oficiales domésticos del rey, encontramos á Juan Le Boyteux, á Santiago Remy, á Juan Henry y Esteban Henry, su hijo, mencionados como bordadores, entre sus ayudas de cámara.

El 2 de Junio de 1679, recibió Remy, en pago, 4.000 libras «á cuenta de un brocado en bordado que hacía para el rey.» Se puede juzgar por este solo ejemplo de la importancia de los trabajos que se le confiaba.

Pero aparte de estos bordadores que le estaban particularmente afectos para sus vestidos y su guardarropa, pa-

gaba el rey otros que había hecho instalar en los Gobelinos, donde les habían sido reservados talleres al lado de los ocupados por los artistas en tapicería. Eran Simón Fayette y Filiberto Ballard, y estaban encargados de bordar las colgaduras, los *portiers*, las cortinas y los muebles de varias clases. Fayette tenía la especialidad de bordar las figuras, mientras que Ballard bordaba los paisajes. (1)

Los modelos se los proporcionaban los dibujantes del rey: Bailly, pintor de miniaturas, Bonnemer de Falaise, Testelín y Boulougne el Joven.

En las cuentas de los edificios del rey (2) se encuentran á menudo sus nombres, como lo prueban los extractos que damos á continuación, tomados de los años 1671 y siguientes.

«Pagado: á Testelín, por un cuadro para servir de patrón á los *portiers* de bordado, representando la figura de Júpiter montado en un águila, 300 libras.

A Fayette, á cuenta de las obras que ha hecho durante el año para bordar las figuras, 2.345.

A Ballard, á cuenta de las obras que ha hecho durante el año para bordar los paisajes, 2.855.

A Ballard, por los bordados representando una manera de coger los pájaros al paso, 400 libras.

A Boulougne, por sus dibujos de pájaros, 72 libras.

A Bonnemer, pintor, por seis cuadros representando en vitela, divisas para los bordados del mueblaje de la galería de Versalles, 200 libras.»

Ciertos detalles muestran á qué enormes gastos se en-

(1) A. L. Lacordaire, *Noticia histórica sobre los Gobelinos*.

(2) Julio Guiffrey, *Cuentas de los edificios del rey*.

tregó el rey para los tejidos empleados en su palacio de Versalles. Vemos á Berain dar el dibujo de un terciopelo brochado que el rey encargó á un tejedor de Saint-Maur, y que vino á costar á 1.000 libras la vara. Su fabricación era tan laboriosa y tan lenta, que á la muerte del gran rey, sólo había terminadas algunas varas.

Los dibujos empleados para aquellos hermosos tejidos, aquellas magníficas tapicerías y aquellos ricos bordados tenían todos un gran empaque. La nobleza de las actitudes de los personajes representados, la amplitud de formas en la ornamentación, la opulencia del florido, la buena elección de los atributos, de un simbolismo siempre claro y honesto, como el sol real, los cascos, las espadas, los oroflamas y las trompetas de la victoria, todo esto componía un estilo, cuya grandeza nos impresiona todavía.

Entre los atributos adornados con bordados, notamos la aparición del bastón de mariscal de Francia, que desde aquel momento adquiere la forma que conserva aún en nuestros días. Es un bastón de 18 pulgadas de largo, forrado de terciopelo azul bordado al realce con 36 flores de lis de oro; el nombre del mariscal, con la fecha de la promoción, está grabado sobre la virola de oro que le sirve de puño.

Los admirables retratos de Jacinto Rigaud, Larguilliere y muchos otros, nos muestran en sus menores detalles los hermosos bordados de trajes y de muebles de aquella brillante época, y los grabados de los Nanteuil, de los Leonardo Gautier, de los Pedro Simón, son reproducidos con notable fidelidad.

Los trajes femeninos eran generalmente menos recamados de dorados que los de los hombres. Las mujeres,

con un gusto exquisito, buscaban sus adornos en la riqueza de las piezas de ropa blanca, de los bordados blancos y de los encajes de hilo, que tanto favorecen. Las verdaderas elegantes se mofaban de las que se cubrían de dorados, y vemos á Mad. de Sevigné burlarse de ellas de este modo: «M. de Langlée ha regalado á Mad. de Montespan un vestido de oro sobre oro, rebordado de oro, ribeteado de oro y cubierto de oro rizado, recamado de oro mezclado con oro, que hace la tela más divina que jamás se haya imaginado!!! Las hadas han hecho en secreto esta obra...» ¡Qué encantadora ironía bajo este brillante estilo!

No hay que pensar que en medio de este lujo estuviesen siempre ociosas las mujeres y no tuviesen afición á los trabajos de aguja. Cuéntase que Mad. de Maintenón bordaba, no sólo en sus habitaciones, sino hasta en paseo. «Apenas instalada en su carroza,» dice una carta de la época, «antes de que el cochero hubiese fustigado á los caballos, la dama se puso sus anteojos y sacó la labor que tenía en una bolsa.»



FIG. 65.—Bordado indio policromo.
(Museo de Cluny.)

Por lo demás, cuando Mad. de Maintenón dirigió Saint-Cyr, de lo que más se ocupó, en punto á la educación de las jóvenes nobles que había allí reunidas, fué de enseñarlas á bordar. Una curiosa estampa de la Biblioteca Nacional nos la muestra rodeada de discípulas, todas bordando. Aquellas obras iban graduadas en dificultades, por series de primero, segundo y tercero años. Es sin duda obra de tercer año la que se puede ver todavía en el palacio de Fontainebleau, en el departamento de Mad. de Maintenón, en donde tapices bordados en Saint-Cyr representan escenas chinas sobre fondo junquillo.

Las cajas de labores; los deliciosos estuches para encerrar tijeras, dedales, agujas, etc.; las casillas puestas á propósito en los muebles femeninos, todo, en esta clase de objetos de nuestras colecciones, revela que muchas de las grandes damas sabían aún consagrar sus ocios al arte de la aguja.

Europa entera seguía las modas de la corte de Francia, y jamás acaso se hizo mayor consumo de ricos bordados.

El Oriente, por su parte, continuaba haciendo obras de aguja de una opulencia fantástica. Cuando Sobieski, rey de Polonia, batió á los turcos en 1683, y les obligó á levantar el cerco de Viena, apoderóse de un baldaquino rodeado de cortinas, bajo el cual se custodiaba el Korán y el estandarte de Mahoma en el campo de los turcos. La tela era un brocado de Esmirna de fondo de oro, en el cual había bordados versículos islamitas escritos con turquesas y con perlas finas. Los montantes de los soportes eran de plata sobredorada cincelada admirablemente, con medallones guarnecidos de esmaltes y de pedrería con

profusión. Sobieski se hizo con él un lecho de respeto que fué estimado á su muerte en 700.000 libras tornesas.

Una tentativa curiosa se hizo en aquella época: la de hacer copiar en bordado, por los chinos, las grandes tapicerías decorativas con que Luis XIV había vestido los muros de sus palacios. Es probable que, como el bordado se producía á un precio tan mínimo en el extremo Oriente, tentase esto á negociantes portugueses y holandeses, que eran casi los únicos que entonces tenían relaciones comerciales con aquellos lejanos países. Vasco de Gama había

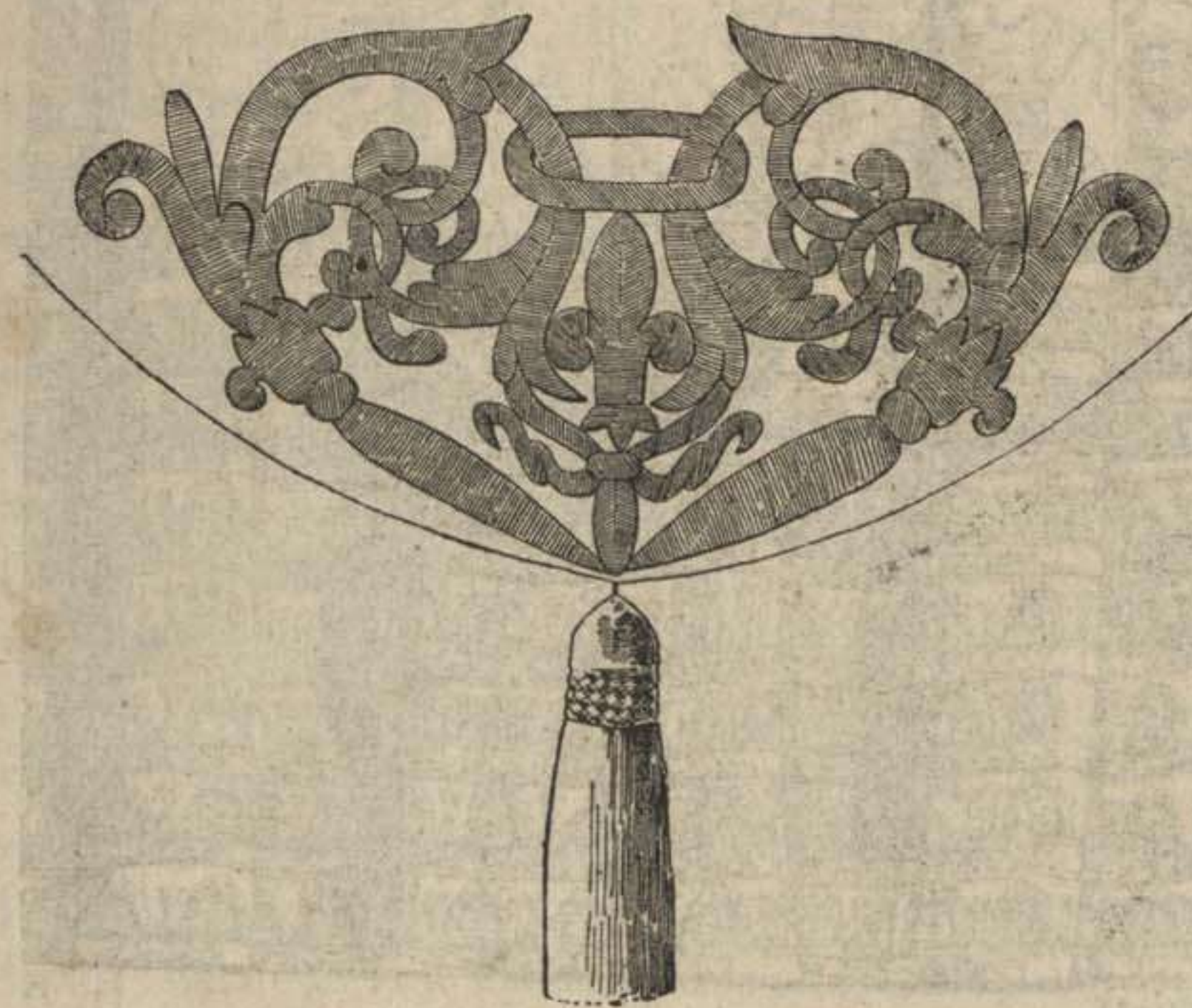


FIG. 66.—Bordado indio con flores de lis en la orla.—Museo de Cluny.

doblado, el primero, el Cabo de Buena Esperanza y había desembarcado en Calcuta en Mayo de 1498. Cien años después, en 1602, los holandeses habían reunido en una

poderosa «Compañía de las Grandes Indias», todas las so-

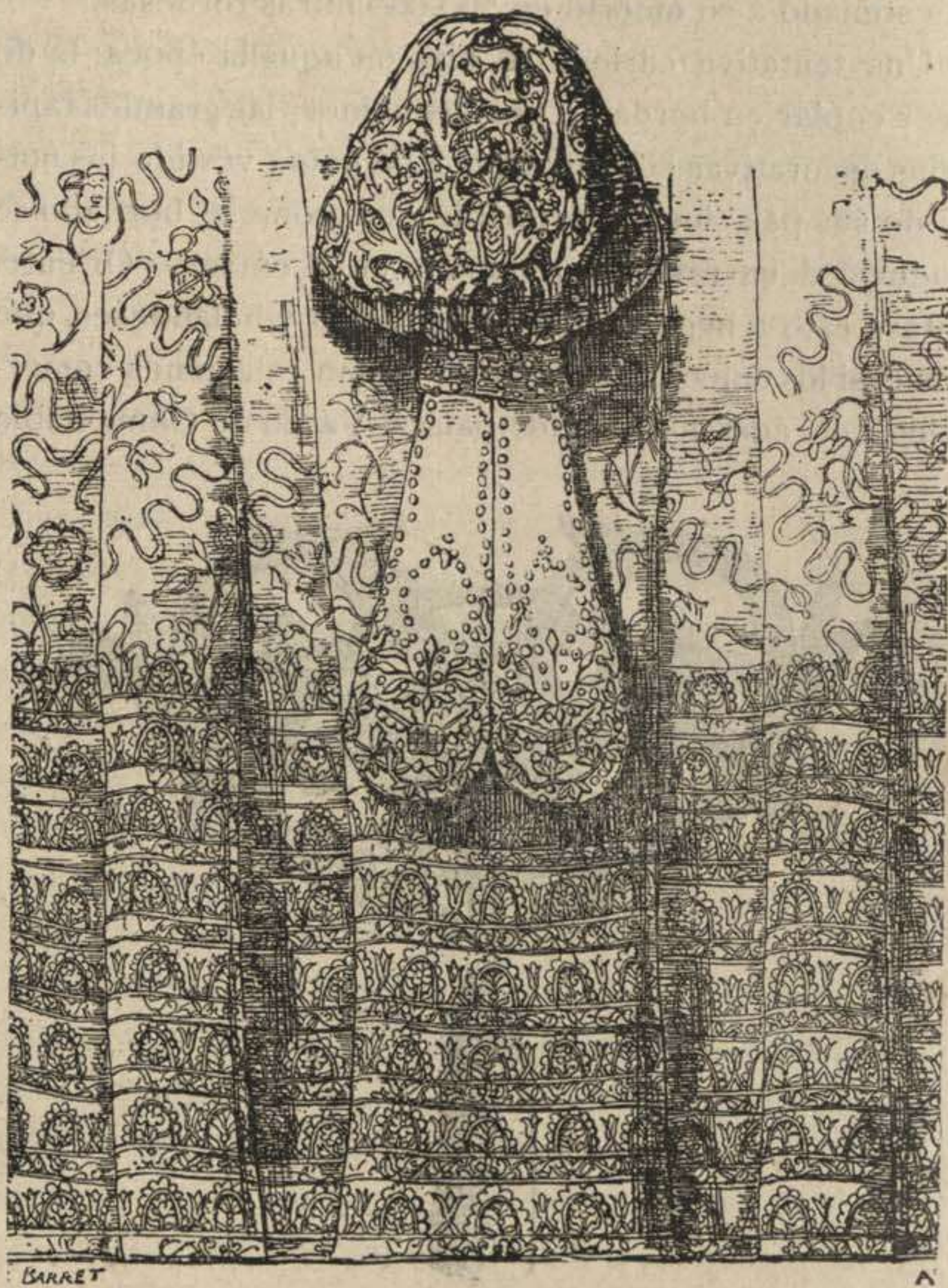


FIG. 67.—Traje bordado en oro y plata sobre terciopelo, que perteneció á Catalina de Brandeburgo. Siglo XVII.—Museo de Buda-Pesth.

ciudades formadas para explotar aquellas comarcas, poco conocidas, del Asia.

Por su parte, Colbert, esforzándose por dotar á Francia de grandes salidas para su comercio, alentó á los armadores de Marsella, Burdeos, Rochefort, Saint-Malo y el Havre para formar una Compañía de las Indias que rivalizase con los portugueses y los holandeses. Acaso fué él quien envió á las bordadoras chinas grandes telas en las cuales se habían trazado en Europa asuntos con personajes, como los de las grandes pinturas de Le Brun y de sus discípulos.

En el Museo de Cluny hay grandes *portieres* en que las flores de lis de la corte de Francia se mezclan en la orla con adornos indios (fig. 66). Pero lo que en ello hay de extraño, es que en la mayoría de estos diseños muchos detalles eran dejados al gusto personal del bordador; y así sucede que vemos personajes de aspecto enteramente europeo, mientras que los detalles de sus vestidos y los accesorios del paisaje ó del mobiliario están ornamentados á la china. Tentativas incompletas en suma, pero que no podemos pasar en silencio, teniendo en cuenta el esfuerzo considerable que acusan de parte de los que las emprendieron.

En resumen, los siglos XVI y XVII son los siglos de esplendor del bordado. Ninguna audacia faltó á los que encargaban obras de aguja, y encontraron en Francia, en Italia, en España y en Flandes obreros maravillosamente hábiles para ejecutar los suntuosos encargos que se les hicieron. El reproche que se les podría hacer, es haber exagerado con frecuencia en fuerza de querer hacer grande y rico. El bordado llegó en aquella época á una perfección que deja muy atrás casi todo lo que se ha bordado después.

CAPITULO VI

DESDE LUIS XV HASTA NUESTROS DÍAS

El reinado de Luis XV, comenzado bajo la nefasta influencia del Regente, cuyas costumbres disolutas dejaron su huella en toda la producción artística de aquella época, contrastó con la amplia ornamentación empleada en el reinado precedente. En vez de celebrar con las artes las victorias de la guerra y los triunfos de la majestad real, se las empleó en traducir con el lápiz y con la aguja los triunfos afeminados del amor. Todo pareció empequeñecerse, achicarse; y los bordados sufrieron la influencia general.

Los tocados de las damas, sobre todo, se complicaron con una multitud de detalles que llegaron hasta lo grotesco. La reina María Leczinska, que era muy delgada, puso en moda voluminosos accesorios para hacer más pomposas sus faldas. Ciertos vestidos llegaron á ser verdaderos monumentos. Uno de los ejemplos más curiosos de aquellas exageraciones es el referido por la marquesa de Crequy, cuando describe el tocado de su abuela la duquesa de La Ferté, célebre entre todas por sus extravagancias.

Llevaba un traje de terciopelo castaño, cuya falda, muy adornada, iba levantada á manera de colgadura con grandes mariposas de porcelana de Sajonia. La parte de adelante estaba formada por un delantal de paño de plata, en el cual había figurada, en bordado, una orquesta colocada en triángulo. Seis filas de gradas estaban llenas de músicos, bordados en relieve, así como sus instrumentos. Todo aquello estaba soportado por un rodete de cuatro varas y media de vuelta (1). La marquesa asegura que las mejillas de los músicos tenían el relieve de una ciruela. ¡Júzguese por esto de lo demás!

El traje de los hombres conservó un aspecto más razonable. Las casacas bordadas, y sobre todo las chupas, adornadas, con tanta finura, con encantadoras flores, que corren graciosamente á lo largo de los ojales, alrededor de los bolsillos y sobre los vuelos de las mangas, están colocadas entre las mejores producciones del arte del bordador. Al mismo tiempo que el lujo se refinaba, se hacía más difícil por lo que hace á los detalles de ejecución. Aquella tendencia llevó á muchos señores, grandes aficionados á los bordados, á no satisfacerse con lo que se bordaba en Europa, y enviaban sus trajes, ya cortados, á que los bordasen en China. (Fig. 68.) Saint-Aubin nos dice que en su tiempo la moda era de los bordados hechos con un cordoncillo fino é igual. «Debemos—añade—este ejemplo á los chinos, en cuyo país muchos curiosos han hecho bordar trajes con la mayor regularidad. Los mercaderes tienen surtido de ellos.» Aquella importación fué excelente: ella nos valió la producción de esos preciosos vestidos del

(1) *Recuerdos de la marquesa de Creguy*, t. I., p. 205.

tiempo de Luis XV y Luis XVI, que no nos cansamos de admirar todavía. (Figs. 69, 70 y 72.)

Acaso jamás se llevó más lejos le estudio en los trabajos de aguja. La seda torcida y la seda floja se mezclaban con nuevas disposiciones de hilos, como el cañutillo y la felpilla, á veces hasta con cintas muy estrechas, como las que sirven de registro ó señales en los libros. El oro y la plata se empleaban siempre en hilos, pero también en granos, en cuentas, en lentejuelas de todos tamaños, y además en flechas, en barras, en láminas, en felpillas, en rizado, en cadeneta y en *sutach*. El número de los puntos aumentó singularmente.

Hasta hemos encontrado obras muy curiosas que tienen todo el aspecto del bordado, bien que no haya sido empleada en ellos la aguja. El método para ejecutarlos debe haber sido éste. Sobre un grabado fijado á una hoja de cartón, se daba con pincel una mano de cola blanca mezclada con cera. Colocado el cartón sobre la plancha caliente de un brasero, se ponía blanda la cera y la cola un poco derretida, y se aprovechaba este momento para pasar una seda floja sobre las partes dibujadas del grabado, que se veía á través de la capa transparente. Bajo la presión de la uña ó de un pequeño instrumento, se pegaba el hilo de



FIG. 68.—Bordado de una casaca á la manera de China, existente en el Museo de Artes decorativas. Siglo XVIII.

seda floja de derecha á izquierda, y de izquierda á derecha, por tantas filas como se necesitaban antes de cambiar de matiz. Cuando este trabajo estaba cuidadosamente hecho y las sedas bien unidas, la ilusión era completa, y se habría creído ver un trabajo de bordado en seda floja. Las carnes eran más difíciles de hacer bien, y se dejaba aparecer las caras del grabado, lo cual denunciaba el procedimiento; algunas veces se las pintaba á la acuarela. Este es un trabajo de fantasía, ingenioso; pero no se debe aconsejar, desde el punto de vista artístico, esta imitación del bordado.

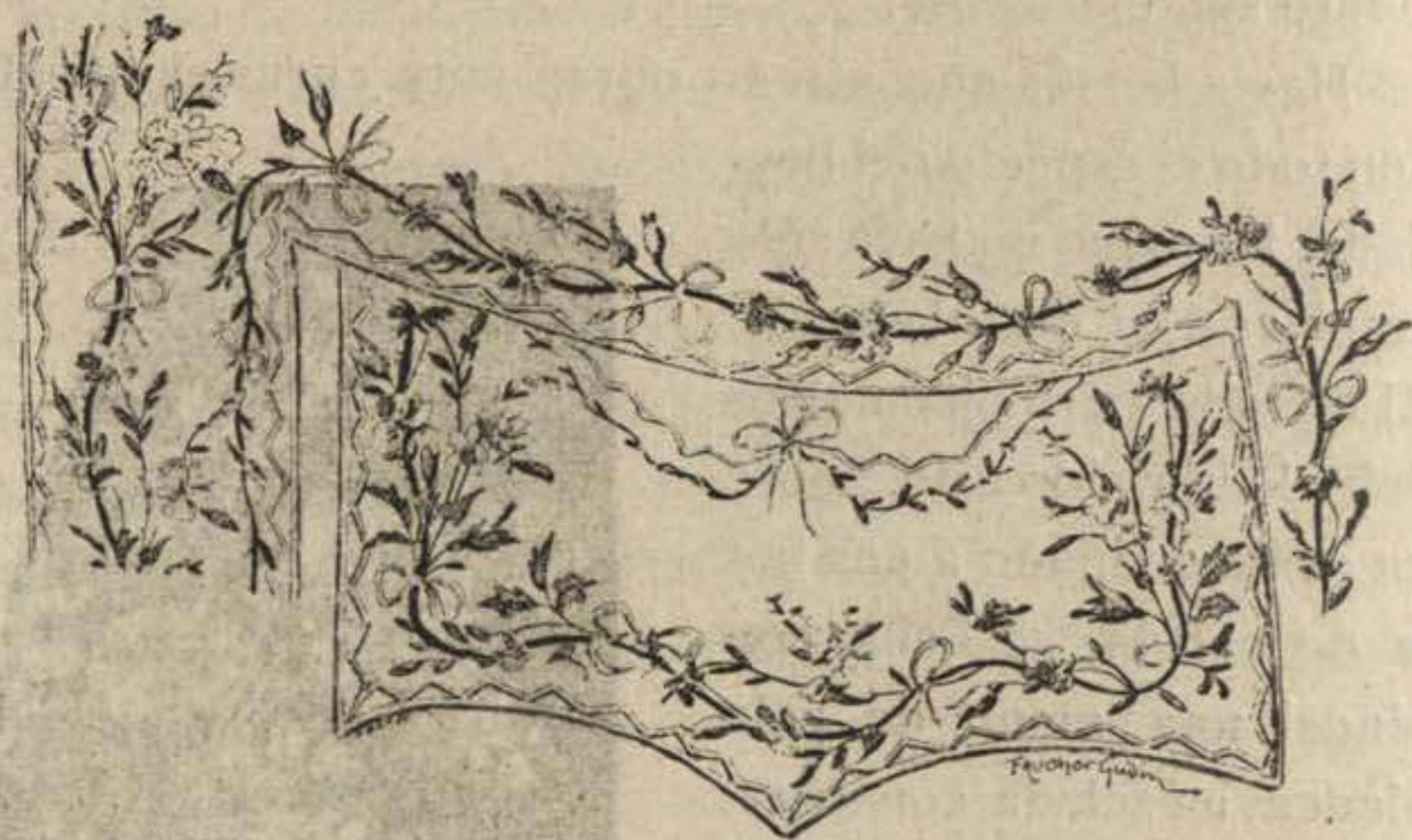


FIG. 69. — Bolsillo de chupa de raso bordado. Museo de Artes decorativas. Siglo XVIII.

Los bordados en lana sobre cañamazo fueron muy usados en el siglo XVIII. Este trabajo á puntos contados se deduce por su facilidad de ejecución, pero rara vez da como resultado obras bien artísticas.

Los asientos que, antes de Luis XIII, eran generalmente poco adornados, en tiempo de Luis XIV lo fueron más.

Pero la afición al bienestar aumentó prodigiosamente bajo Luis XV, y dió origen á una gran variedad de asientos desconocidos antes, como canapés, confidentes, *tete á tete*; y todos estos muebles fueron guarnecidos con verdaderas tapicerías, ó, mejor aún, con bordados sobre cañamazo á *punto de tapicería* (puntos cruzados y contados.)

Las figuras, cuando las había, eran muy finas y ejecutadas en seda á *punto menudo*. Algunos bordados de este género, hechos en tiempo de Luis XIV, representaban dibujos en que el floreado y los ornamentos eran muy opulentos. (Fig. 71.) Bajo Luis XV se trabajó mucho el género grotesco, haciendo monos, ardillas, mascarones, á veces muy ingeniosos, ejecutados con mucha finura, pero á menudo de mediano gusto. Francisco Boucher, cuando llegó á ser pintor de la corte, introdujo escenas pastoriles amaneradas, pero siempre llenas de elegancia.

El trabajo á puntos contados sobre cañamazo es la más fácil de todas las labores de bordado, y por eso se dedicaron mucho á ella las damas del gran mundo. María Antonieta misma hizo con Mad. Isabel tapicerías de este género que destinaban á sus habitaciones del piso bajo en



FIG. 70. — Casaca de boda del gran Delfin, según Saint-Aubin, bordado de oro y perlas finas.

las Tullerías, y que dejó interrumpidas á la Revolución. Estos bordados estaban en venta, al principio del imperio, en casa de Mlle. Dubucquois, que había sido proveedora de la reina. (1)

Pero volviendo á Luis XV, debemos señalar una circunstancia en que hizo ejecutar considerables trabajos de bordado. La orden del Espíritu Santo no había tenido



FIG. 71.—Sillón guarnecido con un soberbio bordado de fin del siglo XVII.



FIG. 72.—Bordado de casaca con lentejuetas y oropeles. Época Luis XVI.
Museo de arte y de industria de Lyon.

capítulo desde Enrique III, y decidió el rey celebrar una reunión general que preparó con gran solemnidad. Rocher, su bordador, fué encargado de hacer un trono magnífico. Trescientos obreros emplearon muchos meses en bordar la tela destinada á guarnecer el trono, su dosel y sus colgaduras. Espíritus Santos, alternados con flores de

(1) Conde de Reiset, *Libro diario de Mad. Eloffe*, t. I, pág. 478.

lis, formaban un fondo rodeado de ricos bordados de oro. Los ornamentos del clero oficiante en la ceremonia estaban bordados en oro con Espíritus Santos de plata. Las *Memorias secretas* de Bachaumont aseguran que este trabajo costó más de trescientas mil libras.

Los matrimonios de los príncipes dieron también lugar á importantes encargos de bordado (fig. 70.) Cítase á La Fage, Juan Perreux y Trumeau, como encargados por el duque de Choiseul, de bordar el raso que guarnecía las soberbias carrozas empleadas en el cortejo de boda del gran Delfin con María Josefa de Sajonia.

M. de Montgomery prestó á la Exposición de la Unión central de las Artes decorativas de 1882 un lecho y sillones bordados al plumetis, procedentes de la reina María Leczinska. El cielo y el fondo del lecho están adornados con medallones de figuras representando á Psiquis levantándose y mirando al Amor. En la cubierta están bordados Cupido, Júpiter y Mercurio.

La villa de Lyon vió á sus fábricas de sederías brochadas tomar un gran desarrollo en el siglo XVIII, y al mismo tiempo se hicieron allí bellísimos bordados. Sus dibujantes mostráronse muy hábiles en sus composiciones; dos sobre todo, Bony, originario de Givors, y Felipe de La Salle, dejaron una gran reputación (1).

La ropa blanca era de una elegancia que se explica cuando se conoce las costumbres ligeras de aquella época. Bordábase con un talento inimitable las finas batistas en que se envolvían las coquetas duquesas, tan elegantes en la intimidad de sus tocadores y alcobas como con sus tra-

(1) Bezón, *Diccionario de los tejidos*, t. IV, p. 253.

jes de baile. Como las bordadoras de Sajonia sobresalían en el punto de hilos sacados, y en general en todos los bordados blancos, la reina y la delfina pusieron en moda estos bordados, como hicieron con las porcelanas de su país de origen.

El estilo rocalla, que fué el preferido bajo Luis XV, se componía de conchas y conchillas adornadas con musgos rizados, apo-

yadas en rocas imaginarias. Bajo Luis XVI se hizo una tentativa de reacción hacia la antigüedad. Los frisos griegos y los ramajes, elegantemente dibujados por Salambier

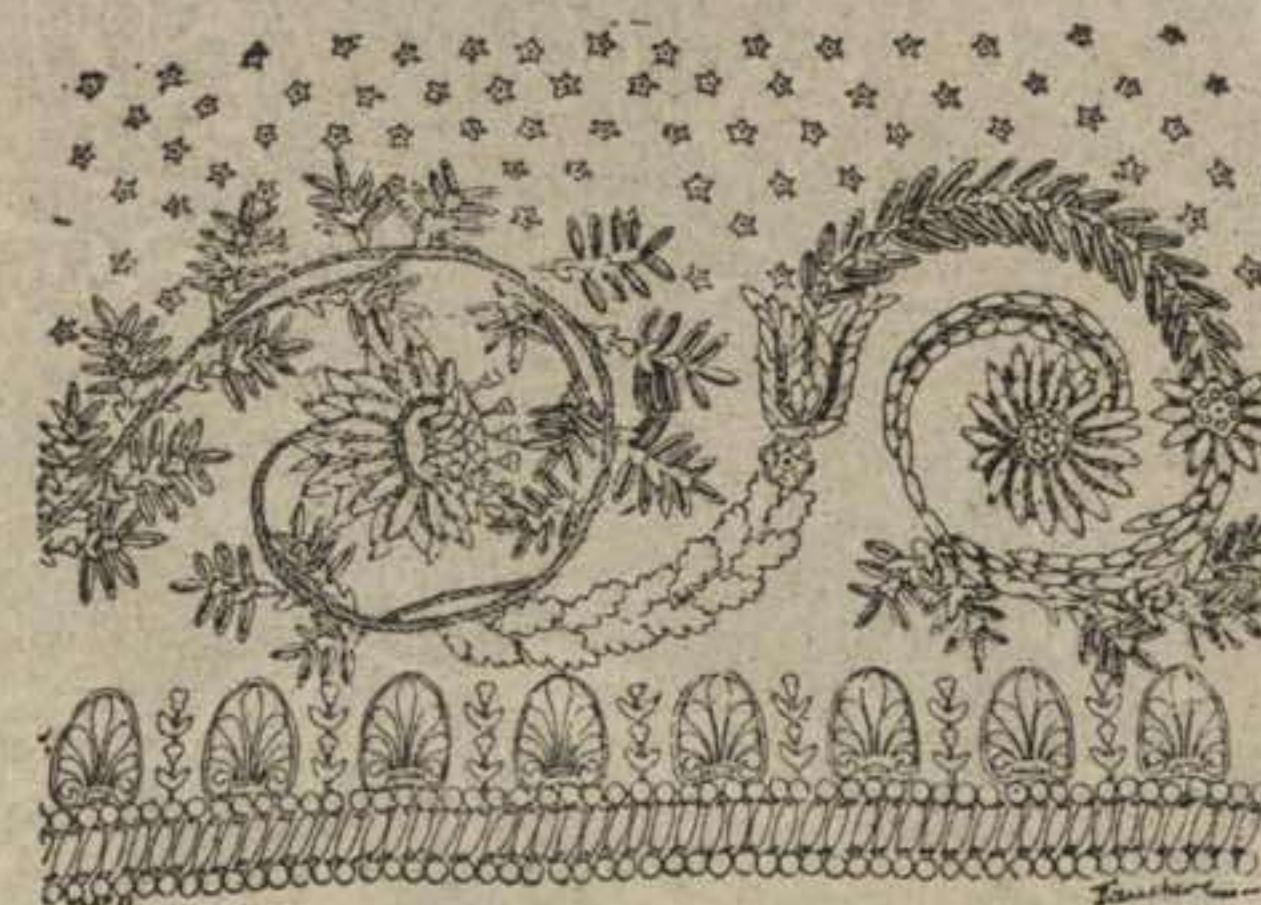


FIG. 73.—Casaca bordada con entreguelas de plata, del tiempo del Imperio.
(Museo de Artes decorativas.)

y los demás hábiles ornamentistas del siglo XVIII, se aliaron á un floreado muy estudiado. Los tulípanes, los claveles y las rosas, atados casi siempre con cintas de colores suaves, rodeaban medallones bordados de perlas, ó colgaban, en guirnaldas, de trofeos y de atributos campestres ó mitológicos. El bordado sobre raso producía con estos elementos encantadoras disposiciones, donde la aguja trazaba canastillas llenas de cintas, que aún hoy son muy copiadas.

La Revolución terminó aquel siglo frívolo y empleó

desgraciadamente á las bordadoras en destruir las obras más bellas de sus antecesoras. No sin pena se ve reunir cuarenta ó cincuenta obreras, como se hizo en Angers, en



FIG. 74.—Gorro eslavo bordado de oro, del siglo XVIII.

(Colección G. Baspt.)

vendimiario del año III, para desunir las diversas piezas de un mismo ornamento, las caídas de un mismo lechó ó de un mismo dosel, á fin, se decía, de hacer más difícil el rescate por personas afectas al antiguo régimen. Se les hacía descoser los galones y todos los materiales de oro y

de plata, que eran destinados á ser fundidos en beneficio de la nación. Allí fué donde desaparecieron aquellos hermosos ornamentos conocidos desde el tiempo del rey Renato con el nombre del «Gran Bordado del Señor San Mauricio.» Pérdida irreparable para el arte de la aguja cuando se piensa en que ciertas capas de terciopelo, aun desgarnecidas de sus galones y de sus figuras bordadas en oro, se vendieron todavía en 695 y 800 libras, y que la subasta produjo 24.350 libras en una sola venta.

Cuando la tormenta, tan perjudicial para las modestas bordadoras, hubo pasado, ocupólas el Imperio en poner abejas en todos los sitios donde antes se abrían las flores de lis. Pero el arte del bordador se acomodó mal á un reinado en el cual la guerra absorbía todas las actividades. Apenas hizo bordar la corte imperial algunos de los bellos trajes que se ven en los espléndidos retratos que Gerard hizo de Napoleón, de Josefina ó de María Luisa. (Fig. 73.)

La Restauración recamó de oro los uniformes de gala para la consagración de Carlos X, como se puede juzgar por el gran cuadro que hay en Versalles representando esta ceremonia; pero cuando se compara estos trajes con los que se ven en algunas salas más lejos para ceremonias semejantes en tiempo de Luis XIV, asómbrase uno de la disminución considerable en el gusto y la riqueza de los bordados empleados con el intervalo de dos siglos.

Desde hace cincuenta años, el bordado se ha esparcido más y más, y su uso se ha propagado á todas las clases de la sociedad y á todos los países que han seguido la impulsión de las modas europeas. El desarrollo de las relaciones comerciales ha favorecido singularmente el vuelo de

esta industria; pero, hay que reconocerlo, más bien desde el punto de la cantidad que de la belleza de las obras.



FIG. 75.—*Foukousa japonesa bordada*, de la colección Montefiore.

Se puede decir que se ha bordado todo y que se ha sembrado con profusión de adornos de aguja las ropas y los muebles.

Por su parte, el Oriente nos ha traído, con extrema facilidad, las maravillas que producía desde hace siglos y que la Europa sólo había entrevisto hasta entonces.

No sólo se ha visto llegar los hermosos tapices de Persia y de Turquía, sino que hasta el valle de Cachemira nos ha inundado con sus chales maravillosamente brochados, bordados con una lana tan suave y tan fina, que nada análogo les puede ser comparado. La India nos envía sus muselinas finamente bordadas de palmas de oro, á las cuales se mezclan las verdes alas de los escarabajos. Teófilo Gautier, en una de sus páginas más llenas de color, traducía de este modo la impresión que le causaban los bordados del Oriente.

«Diríase que el lujo indio ha querido empeñar una lucha directa con el sol, tener un duelo á muerte con la luz devoradora de su cielo abrasado; intenta resplandecer con un brillo igual bajo este diluvio de fuego; realiza las maravillas de los cuentos de hadas; hace ropajes del color del tiempo, del color del sol, del color de la luna; metales, flores, pedrerías, reflejos, rayos, relámpagos; todo lo mezcla en su paleta incandescente. En un tul de plata hace palpar alas de cantáridas, doradas esmeraldas que parecen volar todavía. Con los élitros de los escarabajos compone follajes imposibles con flores de diamantes. Aprovecha el leonado tembloroso de la seda, los matices de ópalo del nácar, los muarés espléndidos del oro azul del pavo real. Nada desdeña, ni siquiera el oropel, con tal que lance su relámpago; ni siquiera el cristal, con tal que lance su fuego. Es preciso que á todo precio brille, centellee, reluzca, que lance rayos prismáticos, que sea flameante, des-

lumbrador, fosforescente; es preciso que el sol se confiese vencido (1).»

¡Qué más habría dicho el brillante escritor si hubiera visto aquella pieza enloquecedora de riqueza que el rajah de Baroda, Kinderao, envió hace cuarenta años al sepulcro de Mahoma: un *chadar* ó velo compuesto de un tejido enteramente recubierto de perlas y de piedras preciosas, dispuestas en un dibujo de arabescos, que le había costado la suma fabulosa de ¡25 millones de francos! A pesar de su extrema riqueza el efecto era de los más armoniosos. Cuando se le extendía al sol, tomaba un brillo radiante en el que los ojos seguían encantados las exquisitas líneas del dibujo (2).

La China y el Japón han vertido sobre los mercados de Europa sus sederías bordadas con un vivo sentimiento de la naturaleza. Al lado de los trajes chinos adornados con el dragón imperial, de matices tan cambiantes, y con sus oros teñidos de verde, se admira con justicia las *foukousas* del Japón, «esos cuadrados de telas, más ó menos trabajadas, que sirven para envolver los regalos que los japoneses tienen costumbre de enviarse; el plumaje de las aves está allí, sobre todo, tratado con un sentimiento tan exquisito de los matices y de los reflejos de la seda, que da un valor asombroso á los colores empleados» (fig. 75).

Las georgianas y las griegas hacen correr sobre el paño maravillosos meandros de hilos de oro ó presillas que algunas veces adornan con discos ó monedas de pequeños módulos.

(1) Teófilo Gautier; el Oriente en la exposición citada por Didrón en su *Memoria sobre las Artes decorativas*, 1878.

(2) *The Industrial Arts of India*, por G. Birdwood, t. II, p. 284.

Aquí es donde hay que buscar las mejores obras de bordado de la primera mitad de nuestro siglo. Porque, aparte de algunas buenas copias de los tiempos antiguos, no hay que contar, desde el punto de vista del arte, las masas considerables de bordado producidas entonces. Francia, Suiza, Sajonia, Escocia é Irlanda han ocupado bordadoras por millares, con alternativas de éxitos y desalientos (1). Todos los géneros han sido explotados sucesivamente, sobre todo para las obras de ejecución relativamente fácil. La moda se ha apasionado, según sus caprichos, en tanto de un género de bordado, en tanto de otro, y, en sus horas de seducción, ha provocado una producción enorme de obras precoces, con frecuencia dibujadas con inspiración, pero en las que ha faltado ese perseverante y convencido cuidado que hace la obra de arte. Producir siempre de prisa, trabajar á bajo precio con frecuencia, olvidar el destino de la tela bordada, que á veces servirá indistintamente para una iglesia, para un mueble ó para un traje, no son buenas condiciones para hacer obras que tengan estilo.

Así las máquinas inventadas por el alsaciano Hillmann, responden desde hace algunos años á las exigencias superficiales de nuestra época. Muy ingeniosamente construídas, hacen maniobrar centenares de agujas de dos puntas, enhebradas por el centro, que pasan y repasan á través de la tela extendida verticalmente. *Chariots* armados de pinzas cogen las agujas á medida que atraviesan la tela, y hacen el oficio de las dos manos del bordador que se pasan y repasan las agujas de una á otra, como hemos

(1) Félix Aubry, *Memoria sobre la Exposición de Londres*, 1851.

mostrado en el capítulo I. Las barras que sostienen la tela en la máquina corresponden al compás de un pantógrafo que el obrero hace variar á cada punto, colocando la tela en la dirección y la proporción necesarias para formar el dibujo. Esto es muy hábil y da resultados suficientes para un consumo que se contenta con una obra aparente y poco costosa.

Pero, ante esta temible concurrencia, ¿escapará el arte



FIG. 76 — Reproducción de un bordado de oro y de seda de colores, del siglo XVI, hecha por M. Henry.

del bordado á esos dedos ágiles y modestos que han realizado, por un trabajo concienzudo, las obras maravillosas que este libro ha intentado enumerar? Al lado del oficio mecánico, que tendrá en su apoyo la gran producción, ¿no quedará un sitio para la obra cuidada, indispensable al lujo de buena ley, donde el arte tiene espacio más amplio que la sola elección del dibujo? Sí, sin duda alguna.

La prueba está hecha con el movimiento considerable que se ha producido desde hace algunos años, y que tiene su origen en el estudio más detenido de las obras del pasado.

A medida que los artistas han vestido sus talleres con telas antiguas, y que las tapicerías y los bordados de otras edades han salido del polvo en que la indiferencia pública los había dejado hacía un siglo, los trabajos de aguja han entrado en una nueva fase.

Muchos se han procurado las prendas de vestir tan

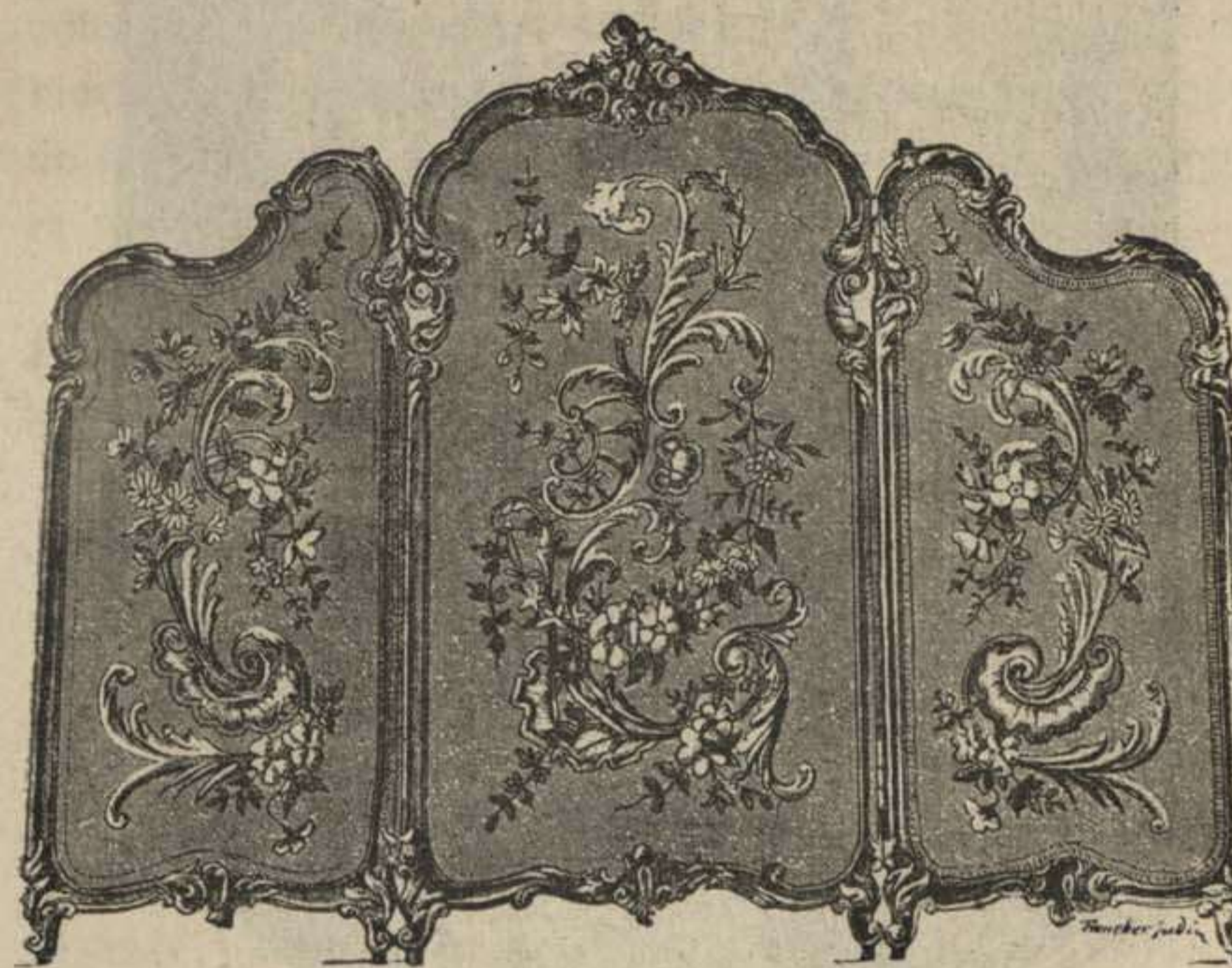


FIG. 77. — Pequeño paravent en bordado moderno, de M. Henry.

pintorescas que cada provincia usaba y que desgraciadamente tienden á desaparecer ante el nivel demasiado absoluto del espíritu moderno. Chaquetas bretonas, gorros normandos, cofias alsacianas brillantes de oro; por todas

partes inteligentes coleccionistas han recogido como excelentes modelos, en Francia y en el extranjero, estas trazas de un arte local lleno de originalidad. (Figs. 74 y 80.)

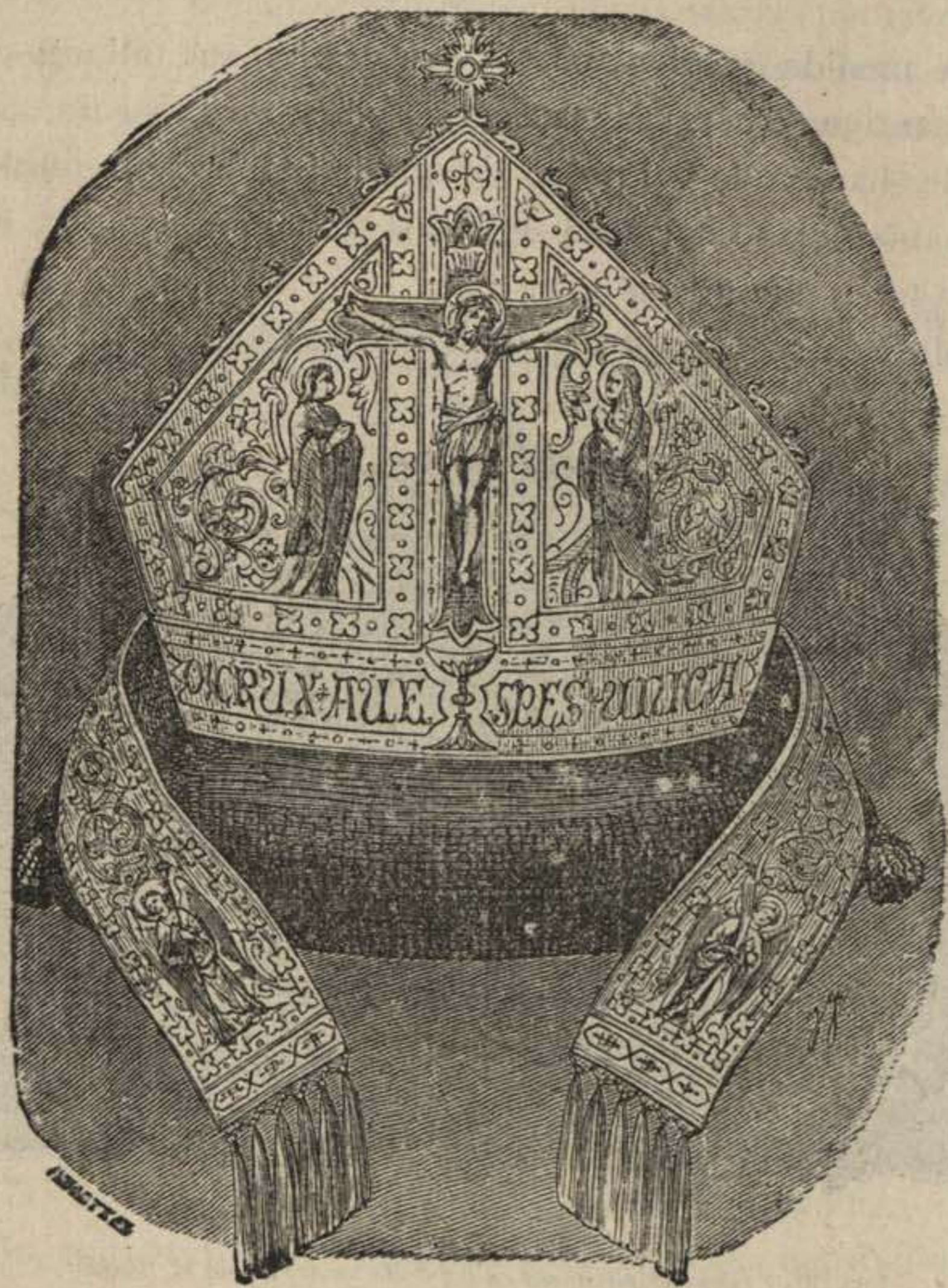


FIG. 78.—Mitra de la crucifixión, dibujada y bordada por Biaís.

Hábiles bordadoras, guiadas por autorizadas apreciaciones, han reproducido con pasión los más bellos de esos modelos. (Fig. 76.)

Instruídos bien pronto por estas tentativas, y apropiándose los procedimientos de las buenas épocas, todos los que bordaban para el traje ó para el mobiliario se han atrevido al fin á abordar trabajos verdaderamente artísticos.

Los casulleros hacen para nuestras catedrales ornamentos dignos de ser empleados en las ceremonias al lado de las maravillas que contienen todavía algunos de sus tesoros perdonados por las revoluciones. La mitra de la crucifixión (fig. 78), ejecutada á punto combinado en sedas de colores sobre tisú de oro adornado de perlas, y la cubierta bordada sobre reps azul con cabujones de cristal de roca, para la bula de la Inmaculada Concepción (figura 79), son obras que hacen honor á nuestra época.

Los tapiceros guarnecen nuestros muebles y nuestras colgaduras con telas bordadas que están incomparablemente mejor estudiadas que hace veinte años. (1)

Pero donde todo se ha transformado especialmente, es en las obras de fantasía. En vez del tradicional cuadrado de cañamazo, donde la aguja trazaba á puntos contados un loro ó un horrible perrillo, se hacen obras encantadoras por el dibujo y por la ejecución. Toda mujer laboriosa borda al pasado, al plumetis, al adamascado, al punto de Hungría; las más hábiles se atreven con el punto menudo, el lancé, y los puntos combinados, perfilan de oro como en el siglo XVI, ó colocan graciosos cintillos como en el siglo XVIII. (Fig. 77.)

Así es como, reuniendo en un eclecticismo del todo

(1) Señalamos los muy notables bordados modernos, interpretando los pasajes del *Credo*, que adornan las sillas del coro de la catedral de Colonia.

moderno una multitud de noticias y de ejemplos de que ninguna época anterior á la nuestra nos había podido hacer una revista de conjunto; tomando del Oriente como del Occidente; estudiando las civilizaciones más primitivas



FIG. 79.—Tapa de encuadernación, dibujada y bordada para la bula de la Inmaculada Concepción, por Biais.

como de las más adelantadas; acumulando en las salas de un museo obras que comprendan todas las edades y todos los pueblos, el bordador se encuentra hoy provisto de me-

dios excepcionales para dar un gran paso en la vía del progreso.

Llamados á secundar este impulso, hemos escrito estas páginas con la conciencia de que llegan en la aurora de una gran época para el arte de la aguja. En Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Hungría, en Italia, en todas partes se manifiesta una firme voluntad de reanudar las grandes tradiciones por mucho tiempo olvidadas. Este movimiento general justifica nuestras esperanzas.

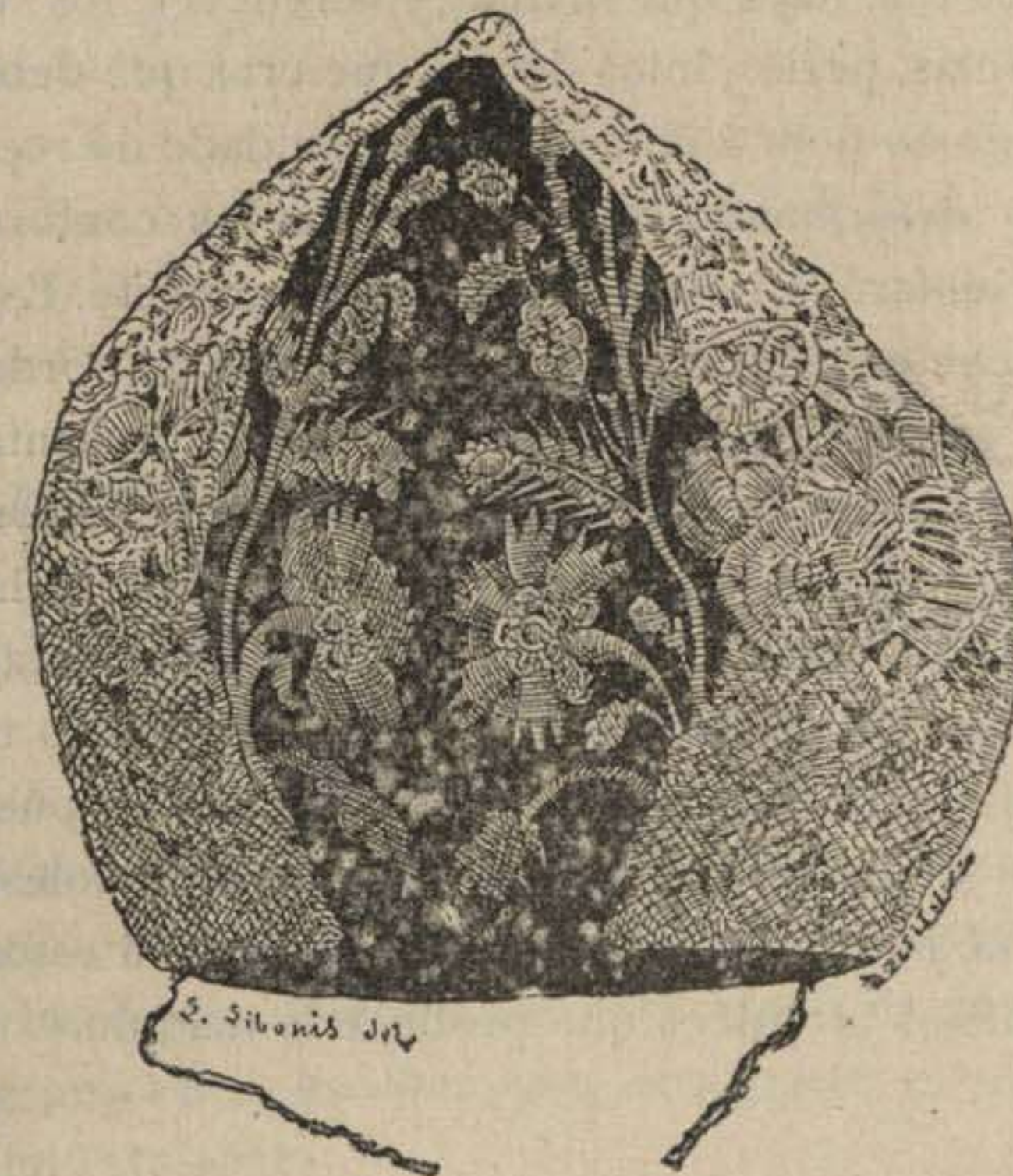


FIG. 80.—Gorro alsaciano en bordado de oro sobre terciopelo negro.—Colección G. Bayst.

Estamos seguros de que muchas mujeres, sobre todo entre las más instruidas, comprenderán por mucho tiempo todavía el partido artístico que pueden sacar de su aguja; que amarán ese incomparable instrumento, presto siempre á traducir en puntos de una gran variedad los dibujos ó las pinturas que puedan adornar un tejido y marcarlo con el carácter deseado. Pero nada de ejecución descuidada ó

superficial: la máquina haría más. Al contrario, perfeccionemos los procedimientos: que el artista, después de haber hecho su dibujo sobre el papel, no desdeñe estudiar sobre la tela misma el trazo que se deba seguir, los matices que haya que marcar, los relieves, los adornos, lentejuelas, perlas, hilos de oro que crea que deben figurar allí; que no deje á un aprendiz el cuidado de reportar su dibujo deformando frecuentemente los contornos. Entonces triunfará la bordadora más seguramente. Esto es lo que se debe enseñar en todas las escuelas de bordado.

Nosotros nos hemos dedicado á presentar todo lo que se ha hecho de más perfecto en la historia de este; y habremos conseguido nuestro objeto si hemos logrado probar que ningún procedimiento le aventaja para la decoración de los tejidos, y si hemos podido también hacer justicia á esas modestas obreras que el público deja morir de hambre con frecuencia, regateándoles las maravillas que ha creado su aguja y prefiriendo á estos los bordados menos artísticos que produce la máquina.

SEGUNDA PARTE

LOS ENCAJES

EL ENCAJE DE AGUJA

CAPÍTULO PRIMERO

EL SIGLO XVI.—TRANSICIÓN DEL BORDADO AL ENCAJE DE AGUJA

Hay dos clases de encajes: los encajes hechos *con aguja*, y los encajes hechos *con husos*. Nos ocuparemos desde luego de los primeros: su analogía con el bordado, de donde ciertamente proceden, justifica, por otra parte, el orden adoptado en esta obra.

El encaje es un tejido de fondos claros, formado enteramente por el trabajo de la encajera. El encaje de aguja se hace colocando primero algunos hilos de hilván con arreglo á un dibujo trazado en papel ó en pergamino, y estos primeros hilos sirven de apoyo para enlazar los puntos que constituirán el encaje de aguja.

Sentado esto, entremos en la historia de esta industria.

Orígenes. — ¿En qué época se comenzó á hacer encaje? Hé aquí una pregunta que se hacen todos los autores. Algunos la han contestado diciendo que el origen del encaje

se perdía en las noches de los tiempos, y que había motivos para creer, según ciertas expresiones encontradas en escritores griegos y latinos, que había sido conocido en la antigüedad.

Pero después de las investigaciones sucesivas, y cada vez más precisas, de los principales autores modernos, Félix Aubry, Mme. F. Bury-Pelliser, Alan S. Cole, J. Seguín, no es posible dudar de que no se conoce ningún documento anterior al siglo XV que pruebe la existencia del encaje.

Que en el Oriente, cuna de nuestras industrias, se hicieron anteriormente tejidos ligeros, como la gasa, la muselina y la malla (fig. 81), parece cierto. Que estos tejidos sirvieron para velos, bandas y otros empleos análogos al del encaje, y que hubo mujeres que los adornaban con bordados (fig. 82), sacando de ellos ciertos hilos, he aquí la explicación más verosímil de los textos antiguos de que acabamos de hablar.

Que los pasamaneros hayan trenzado y anudado franjas para enriquecerlas y formar así redecillas, y que algunas veces las hayan unido ó adornado con algunos puntos hechos con aguja, no es imposible, y á este género de pasamanería atribuímos el *scutulata vestis*, especie de toga, que llevaban en Roma las gentes de calidad, y cuyos bordes, dice Dupont Auberville, estaban tejidos á manera de pequeñas bandas unidas unas á otras (1).

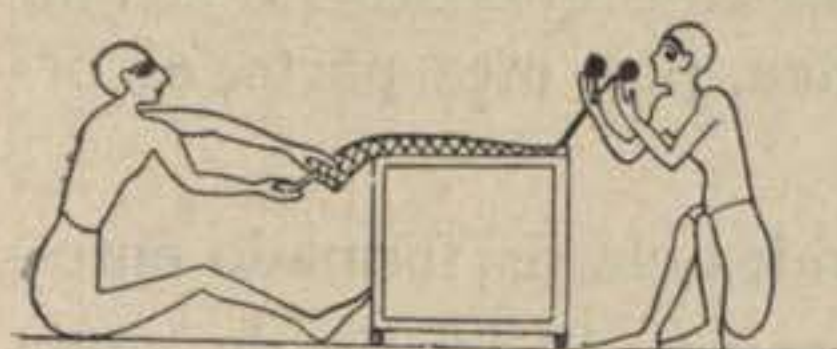


FIG. 81.—Egiptios haciendo mallas, según Wilkinsom.

buímos el *scutulata vestis*, especie de toga, que llevaban en Roma las gentes de calidad, y cuyos bordes, dice Dupont Auberville, estaban tejidos á manera de pequeñas bandas unidas unas á otras (1).

(1) Véase *La ornamentación de los tejidos*, por Dupont-Auberville y Víctor Gay.

Pero, dígase lo que se quiera, todavía no es esto el verdadero encaje, trabajo más refinado, más artístico, y que supone una habilidad de combinación y una variedad de ejecución mucho más perfeccionadas.

El monje Reginaldo que había asistido, en el siglo XII, á la apertura del sepulcro de San Cutberto, en la catedral de Durham, contaba que el sudario tenía una franja de hilos de lino de un dedo de largo, con una orla «trabajada sobre los hilos», que representaba pájaros y animales en parejas y entre cada grupo un árbol extendiendo sus ramas. ¿Esta descripción de un bordado de puntos claros, es exacta? En todo caso, sólo al final del siglo XV es cuando vemos que este género de trabajo se hace de uso general y forma una industria.

Ya hemos explicado en la historia del bordado, cómo se desarrolló el lujo de las telas preciosas después de las Cruzadas, y de qué modo favorecieron los príncipes y los reyes la fabricación de sederías. El terciopelo y el paño de seda fueron las telas habituales de damas y señores. Los lienzos de Bretaña, los de Alenzón y de Lila, y sobre todo los de Holanda, se perfeccionaban más cada día; el lujo en la ropa blanca siguió al lujo en las otras clases de tejidos.

Bordados en fondos claros.—Entonces se bordó en lienzo. El bordado blanco en lienzo es de aspecto frío y monótono; el de color tiene más vivacidad, pero destiñe pronto si se lava con frecuencia la tela. Bordando en



FIG. 82.—Malla bordada con cuentas de vidrio. Museo egipcio del Louvre.

fondos claros es como se da gracia y vida á los bordados



FIG. 83.—*Punto cortado*, siglo XVI, en el Museo de Artes decorativas.

blancos; y de este sentimiento muy justo nacieron los bor-

dados donde se combinan felices contrastes entre los motivos mates y las partes caladas.

Se bordó á *puntos cortados*; es decir, cortando la tela en ciertos espacios reservados entre los motivos bordados. Estas partes, cortadas y abiertas, fueron al principio poco numerosas (fig. 84); pero á medida que se fué apreciando su buen efecto, fué practicándose más este género de trabajo. (Figuras 83 y 87.)

En tanto era la flor lo que se reservaba en tela y se la rodeaba de un festón; en tanto eran las flores y otros motivos lo que era trabajado á aguja en medio de vacíos cortados en la tela. Resultó de aquí que este nombre de punto cortado designó con frecuencia obras muy semejantes; pero lo cierto es que el punto cortado es siempre hecho con aguja en una tela que es el fondo y la base principal; de modo que se le puede considerar como un bordado, teniendo en cuenta las definiciones del cap. I de este libro.

Se bordó también á *hilos sacados*, es decir, sacando de la tela ciertos hilos y no conservando más que los necesarios para sostener y unir entre sí los puntos del bordado. Este trabajo á hilos sacados parece haber sido siempre el pasatiempo preferido de las mujeres turcas y se practica todavía en los harenes de Constantinopla. Es conocido desde muy antiguo en Oriente. (Fig. 85.)

Entre los bordados á hilos sacados se hizo algunos muy decorativos, *con reservas ó de ahorro*, es decir, reservando el dibujo sin trabajar nada en él, y empleando toda la aplicación de la bordadora en labrar los fondos sobre algunos de los hilos reservados entre los motivos del dibujo. (Fig. 86.)



FIG. 81.—Banda de lienzo adornada con bordados blancos, con partes á punto cortado, siglo XVI. (Colección Bonnaffé.)

Esto hizo nacer la idea de, en vez de sacar los hilos en una tela espesa, lo cual exige mucha paciencia, bordar sobre una tela clara «un quintín», como se le llamaba entonces, y que parece ser originario de Bretaña, donde hay un pueblecillo llamado así. Se sabe que en la Edad Media la Bretaña era un gran centro de producción de lien-zos.

Después se fué ensan-chando poco á poco las mallas de estas telas cla-ras, hasta convertirlas en una verdadera red, y es-to es lo que se llamó en Francia *lacis* (randa.)

«El lacis, dice el Dic-cionario de Furetiere, de 1684, es una especie de labor de hilo ó de seda hecha en forma de malla ó de redecilla, cuyas he-bras estaban entrelaza-das las unas con las otras.»

Se bordó, pues, sobre lacis. Se llenaba cierto número de



FIG. 85.—Bordado á hilos sacados, existente en el Museo de Artes decorativas. (Dibujo publicado en 1588.)

mallas á punto de zurcido, y después se atenuaba la se-
quedad de los calados introduciendo en ellos motivos lige-

ros de estrellas, de barras cruzándose, en tanto derechas, en tanto accidentadas de pequeños salientes, rizos ó picos.

Estos procedimientos produjeron bordados de ejecución cómoda, tanto por la rapidez de los resultados obtenidos, como por la facilidad de contar las mallas y de reproducir todas las formas geométricas; las personas menos hábiles podían hacerlos bien con más facilidad que los bordados á hilos sacados. El lacis podía dividirse en pequeños cuadrados, y esta labor tenía toda clase de atractivos para las mujeres, entre las que alcanzó pronto un gran éxito. Con ella se guarnecían todos los mobiliarios religiosos y profanos. Los paños de altar y de las pilas de bautismo, así como las sábanas y los manteles para las mesas fueron adornados con mallas bordadas, intercaladas casi siempre con cuadrados de tela unida ó adornada ella misma con algunos puntos cortados.



FIG. 86. — Bordado á hilos sacados, dibujo en «ahorro».
(Perteneiente á Mme. Franck.)

Quedan numerosos ejemplos de los trabajos de este género que se hacían en aquella época.

Una gorra de lienzo adornada de puntos cortados y de bordados blancos de un trabajo muy delicado, con águilas,

que está en el Museo de Cluny, perteneció, según se dice, al emperador Carlos V.

Muchas bandas están bordadas sobre lienzo, como la que reproducimos con partes de punto cortado representando pequeñas figuras. (Fig. 84.)

Un alba conservada en la catedral de Praga está bordada sobre lienzo á hilos sacados, y fué hecha por la reina Ana de Bohemia (1527.)

El *punto á redexelo*, punto de redecilla, se encuentra mencionado en una partición hecha en 1493 entre las hermanas Angela é Hipólita Sforza-Visconti, de Milán, de que habremos de hablar muchas veces.

Catalina de Médicis tenía un lecho de redecilla á cuadros; en su palacio, las «camaristas y las criadas empleaban su tiempo en hacer cuadros de redecilla.» Es increíble la provisión que tenía de estos cuadros de malla bordada; en su inventario se encuentran: 381 cuadros, no armados, en un cofre, y en otro 538, los unos en rosetones, y los otros á manera de ramos. (1)

Otras veces no eran simples cuadros, sino bandas de entredoses en lacis, como la hermosa muestra que posee el Museo de Artes decorativas (fig. 88), ó la magnífica cortina con figuras, de la cual damos aquí un motivo del bordado, representando un cazador. (Fig. 90.)

Así, pues, bordados sobre telas de hilo, puntos cortados y á hilos sacados, luego bordados sobre *quintinos* ó cañamazos claros, y en fin, bordados sobre malla ó lacis: he aquí lo que se hacía al principio del siglo XVI.

Libro de patrones.—Pero mientras que se tomaba afi-

(1) *Inventario de Catalina de Médicis*, por Bonnaffé.

ción á estos trabajos de bordados en fondos claros, la dificultad estaba en proporcionarse dibujos. Los que corrían

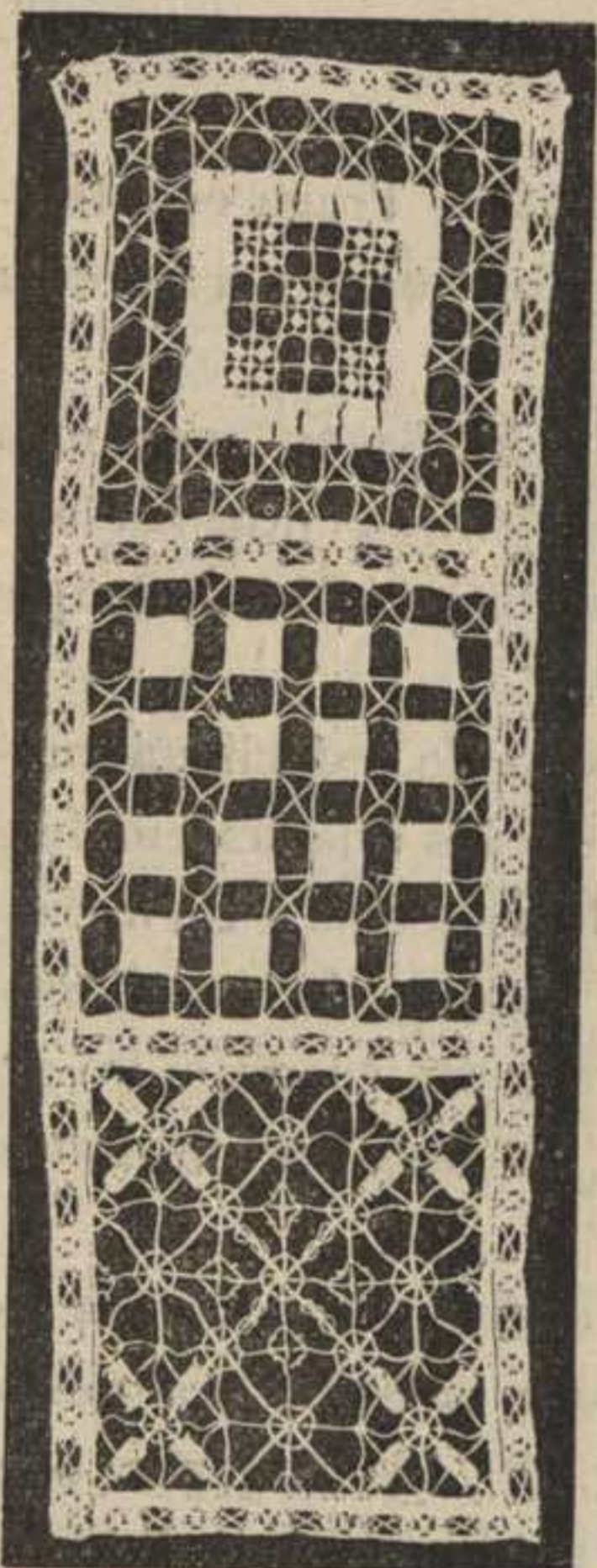


FIG. 87 — Cuadros de muestra de punto cortado.
(Museo de Artes decorativas.)

de mano en mano estaban trazados á pluma ó marcados á aguja en trozos de lienzo ó de lacis. Esto era molesto é insuficiente ante una demanda que se generalizaba más cada día.

Ya hemos dicho antes de qué modo vino entonces en ayuda de los bordadores la invención del grabado y de la impresión tipográfica. Los impresores librereros establecieron en gran número, primero en la región rhenana, en seguida en Francia, en Italia, y sucesivamente en todos los países.

La idea de reproducir y reunir en colecciones los dibujos de bordados en fondos claros, que eran tan buscados, parece haber sido explotada al principio por Pedro Quinty de Colonia.

Éste dió á luz en 1827 su *Libro nuevo y sutil tocante al arte y ciencia de bordados y tapicerías, como á otros oficios que se hacen con la aguja*. De este libro se hicieron muchas ediciones (1): la primera

(1) Véase, para más detalles sobre los libros de patrones, el apéndice que va al

está en francés, pero las siguientes están en alemán, firmadas Quintell en vez de Quinty y adornadas con el retrato del emperador Carlos V. No contienen todavía más que dibujos para bordados, pero no para encajes; y lo mismo sucede con la reproducción idéntica que de él hizo Vos-termaux, con texto inglés al principio, aunque publicado en Amberes.

Pero á medida que son editados en Francia, en Italia y en otras partes nuevos libros de patrones, se ve la transición que se va operando del bordado blanco al encaje de aguja. A los cuadros y á las bandas de lacis y de punto cortado se mezclan pronto bordados de picos, recortados con más ó menos atrevimiento, que necesitan para su ejecución un nuevo procedimiento de trabajo. Esto ya no es estar en pleno lienzo para sostener los puntos del bordado. A medida que vemos dentar y recortar las orillas, va siendo preciso, en cierto modo, trabajar en el aire: Y esto que vemos así es el encaje, que nace, y que dentro de algunos años se desarrollará rápida y brillantemente.

En Italia apareció una moda nueva que adornaba la garganta de las mujeres y de los hombres con un cuello de lienzo encañonado que llamaron lechuguilla. Los Médicis, por sus alianzas de familia con la corte de Francia, trajeron de Italia esta moda, que bien pronto se extendió por toda la Europa. Y no es porque fuese cómoda cuando se exageró sus dimensiones. Los escritores de la época, hablando de estos collarines, los describen

fin de la *Historia del encaje*, por Mad. Bury-Pelliser, y también los artículos de Girolamo de Adda, en la *Gaceta de Bellas Artes*, 1863-64, y los de G. Duplessis, *Revista de Artes decorativas*, 1887.

* Dada extracta de l'original français:
[LEFEBURE, Ernest. Broderie et dentelles.] signature
Paris: A. Quantin, 1887. (p 183) 746.2/3
LEF.



FIG. 88.—Banda de lacis bordada á punto de zurcido. Siglo XVI.

(Museo de Artes decorativas.)

«ahuecados como tubos de órgano, rizados como grandes coles y tamaños como ruedas de molino.» Los poetas se burlaban de ellos, y se lee en la pieza titulada *Virtudes y propiedades de los miñones*, de 1576: «El cuello no gira con facilidad en los grandes pliegues de la lechuguilla.»

Pero lo interesante para nosotros es que esta moda motivó el empleo de una cantidad enorme de encajes para orillar aquellos collarines y los vuelos de las mangas á proporción.

Durante aquel tiempo, los trajes de las damas y los jubones de los caballeros se adornaban con entredoses, cuyos dibujos de cordoncillos se encuentran mezclados con los dibujos de encaje en casi todos los libros de patrones que vamos á examinar.

Los libros de Antonio Tagliente, en 1528, y de Nicolás de Aristotile, en 1530, son los más antiguos conocidos en Venecia. Su estudio es muy interesante, no sólo por sus planchas, sino también por el texto que las precede, y que nos da noticia sobre los diferentes procedimientos de labores de aguja practicados entonces en Italia.

Tagliente titula su primer libro: *Ejemplo de Bordados: Esemplio di ricami*; y en él declara que sus dibujos se pueden hacer en hilo, pero también en seda, *sete di vari colori*, y también con *argento y oro tirato*, con plata y oro estirado. Enumera entre los puntos que se puede hacer, con arreglo á sus modelos, el *desfilato*, á hilos sacados; *fatto sur la rete*, hecho sobre malla; *á magliete*, á pequeñas mallas; *punto damaschino*, adamascado; *rilevato*, en relieve; *filo supra punto*, punto de zurcido; *croceato*, punto cruzado; *punto tagliato*, punto cortado; y, en fin, *punto in aere*, punto en el aire, expresión que en adelante vamos á encon-

trar por todas partes en Italia para designar el encaje de aguja. Pero, sin embargo, Tagliente titula bien su libro *Ejemplo de Bordados*, y no parece sospechar la existencia de la otra industria que se encuentra en germen en su obra.

Tiene cuidado de decirnos para qué pueden ser empleados estos bordados: para cuellos de hombres y de damas, y para *camisciolo con pettorali*, camisas con pecheras. Y también para *frisi di contorni di letti*, para frisos de lecho; y *entemelle di cuscini*, para entredoses de almohadas.

He aquí el bordado aplicándose al traje y al mobiliario y dando nacimiento al encaje de aguja.

Nicolás de Aristotile nos dice que su libro es para las señoras y las niñas, *fanciulle*, y para enseñarles á *lavorare, cusire, ricamare y far tutte quelle gentilleze que una dona virtuosa podrá far con l'aco in mano*, trabajar, coser, bordar y hacer todas las fantasías que una mujer virtuosa puede realizar con la aguja en la mano.

Para esto ha reunido dibujos antiguos con dibujos modernos, y titula así su libro: *Gli universali de i belle ricami antichi e moderni*; «la universalidad de los hermosos bordados antiguos y modernos.»

Estas reflexiones prueban que, aun antes de las publicaciones que han llegado hasta nuestros días, pudo haber otras, y que ciertamente había ya dibujos manuscritos que circulaban y que los editores utilizaron y ampliaron. Tagliente nos dice que dibujó él mismo *con studio continuo e vigilante cura* «con estudio continuo y vigilante cuidado,» una gran parte de la presente obra, pero que también da *varii designi di maestri copiuti*, «diferentes dibujos copiados de los maestros.»

La existencia de estos dibujos manuscritos y de modelos en muestras, está atestiguada por diferentes documentos.

En el inventario del rey de Inglaterra, Eduardo VI, en 1552, encontramos un libro en pergamino, conteniendo varios modelos;

Item: (Sampolar) ó cuadro de muestras, en cañamazo de Normandía, trabajado en seda verde y negra.

Se cree que estos objetos habían servido á las hermanas del rey.

Vavassore comienza el primer libro suyo que conocemos (1530), diciendo: *Havedo io pel passato fatto alcuni libri di esempli*: «habiendo yo mismo en el pasado hecho algunos libros de modelos.»

Este Juan Antonio Vavassore, que se dice haber sido discípulo de Mantegna, y que es conocido entre los grabadores con el nombre de Zoan Andrea, había robado con todo desahogo á los otros editores, que le aplicaron el sobrenombre de Guadagnino, el ratero. Así su primera obra, el *Esemplario di lavori* (1530), reproduce los bordados alemanes con las águilas de dos cabezas, y otros motivos que no tienen del todo carácter italiano. Después, durante veinticinco años, multiplicó las tiradas y las ediciones, añadiendo siempre algunos nuevos dibujos, y comenzando esa serie de títulos pomposos que todos los italianos emplearon para designar sus libros de patrones: la *Fontana de gli esempli* (1546), la *Fior de gli esempli* y la *Corona di ricami* (1) (1550). Hay que hacer notar que en los otros libros no han sabido como él *numerar li punti*, «contar los pun-

(1) *La Fuente de los patrones, la Flor de los patrones, la Corona de los bordados.*

tos,» y que así *le donne noli possino meter in opera*, «las señoras no pueden ponerlos en obra.»

Sin embargo, no fué sólo en Venecia donde se ocuparon en modelos para el bordado á puntos claros. Porque Francisco Pelegrín, titulado «hidalgo de Florencia,» vino á imprimir en Francia su *Flor de ciencia de dibujos y patrones de bordados al modo arábigo é ytálico*, y obtuvo un privilegio del rey Francisco I, fechado «el XVII^o día de Junio del año 1530, de nuestro reinado el 16.^o»

Así, pues, el nombre de Francisco I se asocia á la obra de Pelegrín, como el de Carlos V, casi en el mismo año, se asocia á la de Quintell, signo del lujo bien conocido de las dos cortes rivales, dando vuelo la una y la otra á los trabajos de aguja y á los libros de patrones que pueden propagarlos.

En fin, es curioso desde el punto de vista del estilo, ver que dos corrientes parecían llevar estos trabajos á los editores, viniendo la una del Norte, y la otra de Italia.

Los bordados sobre tela clara y á puntos contados tienen casi todos un carácter alemán muy pronunciado. Encuéntrase en ellos muchas águilas y muchos emblemas heráldicos; hojas de roble, bellotas, erizos, cardos, que recuerdan la vegetación del Norte, y, en fin, cacerías que tienen un carácter de verdad muy pronunciado.

Los motivos de factura italiana, más á propósito para los puntos contados y los *punti in aere*, se componen de rosetones, de elegantes ramajes, de follajes muy convencionales, de personajes reales ó imaginarios, separados por columnas, vasos, fuentes, y con frecuencia instrumentos de música (Fig. 89.) Vese allí *paesi con historie antiche*, paisajes con escenas mitológicas; los santos andan á veces

alternando con los dioses del Olimpo; las cacerías son menos naturales: faunos, ninfas ó amores lanzando flechas; mientras que en los dibujos de corte francés ó alemán ve-



FIG. 89 —Dibujo italiano, tomado de la *Corona delle virtuose donne*, por César Vecellio.

mos verdaderos cazadores blandiendo el venablo y sonando el cuerno (Fig. 90).

Y lo que prueba que estos editores no son, en su mayoría, los autores de los dibujos que publican, es que los

dibujos italianos están mezclados en las mismas colecciones con los franceses, flamencos y alemanes, y hasta con los al «modo arábigo.»

En 1543, quince años después de los primeros libros de Tagliente y Aristotile, Rob.-Mathio Pagan publica en Venecia el *Giardinetto novo di punti tagliati i gropposi*, el Nuevo jardín de puntos cortados y enlazados. Trátase siempre de puntos cortados en la tela, y también bordados sobre tela clara, ó redecilla, pero *con más relieve*, y se introducen los puntos *enlazados* «gropposi». Los motivos son «*a fogliami*», de follajes, y también «*in storia*», de historia. Un poco más tarde, en su edición de 1558, titulada la *Gloria di punti*, añade *li punti in aere*, de que no había hablado antes. Su libro es, pues, de transición entre el bordado á puntos claros y el encaje de aguja, con efectos y relieves.

Algunos de estos libros no tienen nombre de autor, y entre ellos los hay que no tienen fecha, y hay que clasificarlos, por analogía, entre aquellos de los cuales conocemos el autor y la época; uno de los más interesantes es el titulado la *Pompa*, que lleva la fecha de 1558, pero cuyo autor no nos es conocido. Muchos han sido hechos por religiosos como *Il Triumpho di Lavori a fogliami*, «el triunfo de los trabajos con follaje,» de Fra Gerónimo de Padua, 1555, y el de Antonio Belín, recluso de San Marcial de Lyon, que trabajaba con Juan Mayol, carmelita de Lyon. Su editor es Pedro de Santa Lucía, llamado *El Príncipe*; en la portada se ve á unas mujeres enseñando á unos niños el trabajo de aguja. Estos religiosos los dibujaban como obras de enseñanza.

Del mismo modo consideramos la mayoría de las co-

lecciones publicadas por mujeres, y en las que los dibujos son muy personales. Así la señora Isabela Catanea Parasole hace un libro en Venecia en 1594, que repite en Roma al año siguiente, titulado *Specchio delle virtuose done*, «espejo de las mujeres virtuosas;» adivínase en sus dibujos á la hábil maestra que sabe muy bien especificar los *punti in aria*, para el encaje de aguja, y los *punti a piombini*, para los encajes de husos.

Otra mujer que ha ejercido cierta influencia sobre muchos grabadores de Venecia, es Lucrecia Romana. Mathio Pagan le dedicó su *Giardinetto di punti*, «jardín de los puntos,» y otro autor, Juan Ostans (fig. 91), la representó rodeada de muchas mujeres que ella hacía trabajar.

En 1584, Dominico de Sera, italiano, viene, como antes Francisco Pelegrín, á imprimir á París el *Libro de lencería*, enseñando el noble arte de la aguja, y publica lo que ha visto «en Italia, España, Rumania, Alemania y otros países». Pero como teme, sin duda, que esto no basta para atraerle la clientela francesa, añade «diversos patrones de Juan Cousín, pintor de París», obras de la juventud de uno de nuestros artistas más ilustres.

La reina Catalina de Médicis, esposa de Enrique II y madre de Carlos IX, había hecho venir de Italia á un tal Federico Vinciolo para hacer las gorgueras plegadas, cuyo uso había ella importado en Francia. Según Brantome, le concedió un privilegio confiriéndole por muchos años el derecho exclusivo de vender estas gorgueras.

Esto llevó bien pronto á Vinciolo á reunir los dibujos y patrones de los encajes que servían para guarnecer aquellas lechuguillas. Alentado por la reina Luisa de Lorena, mujer de Enrique III, sucesor de Carlos IX, Vinciolo

publicó el más completo de los libros de patrones conocidos, y que lleva en su primera parte la fecha de 1587. He aquí su título:



FIG. 90.—Lacis bordado, trabajo francés del siglo XVI.

«Los singulares y nuevos dibujos y obras de lencería, que sirven de patrones para hacer toda clase de puntos, cortado, lacis y otros. Dedicado á la reina. Nuevamente

inventado, para provecho y contentamiento de las nobles señoras y señoritas y demás gentiles espíritus aficionados á tal arte. Por el señor Federico de Vinciolo, veneciano. En París, en casa de Juan Le Clerc el joven, calle Chartière, 1587. Con privilegio del Rey.» Al final se lee esta nota: «Privilegio por nueve años á Juan Le Clerc el joven, de París, firmado el 27 de Junio de 1587. De la imprenta de David Le Clerc, calle Frementel, en la Estrella de Oro, in 4.º»

Durante veinte años, por lo menos, se multiplicaron sin descanso las ediciones de estos *singulares dibujos*, aumentándose cada vez con algunas planchas nuevas.

Vinciolo, que los dedica á la Reina con muchos cumplimientos en prosa y verso, añade en su estilo hinchado: «Yo he querido, honorables lectores, pintaros los presentes modelos de obras magníficas que he tenido ocultos y desconocidos hasta ahora, y los ofrezco con todo mi corazón á *la nación francesa!*»

Sin embargo, no es todo suyo en aquellos dibujos, por-



FIG. 91.—Dibujo tomado de Juan Ostans.

que confiesa que «habiendo tomado de Italia algunos raros y singulares patrones, y habiendo inventado algunos según mi corto saber.....» Pero como trata de probar que lo que él ha hecho es superior á lo de sus predecesores, dice con desdén: «Se me asegura que algunos *menos perfectos y más rudamente trazados*, han servido y aprovechado antes.» Aunque Vavasore, antes que él hubiera contado los puntos (*numerare li punti*), Vinciolo, al hacerlo en su tercera edición, nos dice que es una cosa «no vista ni inventada todavía.» Después de todo esto no es posible dejar de sonreirse al leer: «Yo creo que tú no ignoras, amigo lector, cuán grande y penoso trabajo he tenido que tomarme para pintar y sacar á luz la gran cantidad de excelentes patrones de labores contenidos en el presente libro.»

No alargaremos más la nomenclatura de los numerosos libros de patrones (1); pero sea cual sea el libro de estos que se hojee, es fácil notar que está publicado en la época de los Médicis y de aquella influencia general del gusto italiano sobre la producción de los demás países. Por otra parte, Venecia va siendo cada día más el centro de la producción de los encajes, haciéndose allí un gran comercio

(1) Nos bastará decir que los más conocidos, después de los que hemos citado, son: 1534. Juan Schwartzemberger, en Ausburgo;—1546. Gormont, en París;—1554. Baltasar Sylvius ó Dubois, en París;—1560. Cristóbal Froschowern, en Zurich;—1563. Jerónimo Calepino, en Venecia;—1564. Juan Ruelle, en París;—1568. Nicolás Baseus, cuatro ediciones en Francfort;—1591. J. Wolff, en Londres;—1591. César Vecellio, nueve ediciones en Venecia (fig. 89);—1597. Juan de Glen, en Lieja;—1597. Baltasar Laimoxen, en Nuremberg;—1598. Santiago Joillet, en Montbeliard;—1601. Juan Sibmacher, en Nuremberg;—1604. Pablo Tozzi, en Padua;—1605. El inglés Mignérak, en París.

De muchas de estas obras han sido hechas interesantes reproducciones por la librería F. Ongania de Venecia, por otros editores extranjeros, y en Francia, por Hipólito Cocheris, Manuel Bocher, madame viuda Pairault é hijos, y Amand Durand.

con aquellos cuellos y vuelos de mangas que en todas partes usaban los hombres lo mismo que las mujeres de calidad.

El cuadro más antiguo, tal vez, que muestra encaje es un retrato de una dama, que está en el museo de Venecia, y cuyo autor es Carpaccio, muerto en 1515. Los puños de la dama están orlados con un encaje muy estrecho, pero cuyo dibujo se vuelve á encontrar en la *Corona de Vecellio*, que no fue publicada hasta 1591: este dibujo se había empleado, por tanto, ochenta años antes de que fuese publicado en los libros de patrones.

En esta proporción incluimos la mención de «encajes antiguos» dada en un inventario de 1598 á los que guarnecían el lecho de Juan Bautista Valier, obispo de Cividale di Belluno.

A pesar del gran éxito que tuvieron desde su principio los encajes de Venecia, encontraron oposición aun en su mismo país; empleados de la República, que tenían el título de *Proveditori alle Pompe*, dictaron muchas ordenanzas prohibiendo usar en la ciudad los *punti in aere*, bajo la pena de 200 ducados de multa. Una de ellas, de 1514, reglamentó «los mantos de las damas, los encajes, los guantes labrados de oro y seda, los bordados, los abanicos, las góndolas y las sillas de mano (1).»

Sin embargo, en 1574, con ocasión del paso por Venecia del rey de Francia, Enrique III, se declaró que se permitiría á las damas invitadas llevar toda clase de vestidos, ornamentos y joyas cualquiera, «aun de los prohibidos en las ordenanzas.»

Enrique III trajo ciertamente de este viaje una afición

(1) *Venecia*, por C. Iriarte. Rothschild edit., pág. 222.

muy grande á todas las coqueterías italianas, á las que su madre, Catalina de Médicis, lo había, por lo demás, habituado desde su infancia. Así se le ve tan celoso por tener gorgueras irreprochables, que no se desdeñaba de repararlas él mismo con la plancha para que los pliegues no estuviesen blandos ni arrugados. (1) Esto explica por qué Vinciolo, aun dedicando su libro á la reina, no olvidó, como fino cortesano que era, de poner también el retrato del rey, que se mostraba tan cuidadoso de sus encajes.

Resumen.—Nos han parecido necesarias estas explicaciones detalladas para establecer la transición realizada entre los bordados blancos y los encajes; y ellas probarán á los que lo duden todavía que el siglo XVI no produjo en encajes de aguja más que una clase, el *punto in aere*, ya en bandas de entredoses, ya en orlas formadas por dientes muy acentuados y puntiagudos. El tejido de los motivos y de las flores estaba trabajado á punto de relleno, matizado solamente con calados abiertos á manera de nervios, ó agrupados en ornamentación en los troncos; los contornos iban festoneados pocas veces, y los relieves, muy raros todavía, estaban formados de puntos enlazados. Lo que tenía más elegancia era los retorcidos y las puntillas que se abrían en los bordes y formaban graciosas siluetas.

En fin, el encaje se empleaba muy á menudo aliado á los bordados á puntos cortados, á hilos sacados ó sobre laxis, y á todos aquellos trabajos de fondos claros, de que parecía no ser aún más que una variedad. Sólo en el siglo siguiente es cuando realmente conquista su independencia.

(1) Carlos Blanc, *El arte en el adorno de la persona*, p. 297.

CAPÍTULO II

EL SIGLO XVII.—LOS PUNTOS DE VENECIA. INFLUENCIA DECISIVA DE LUIS XIV y DE COLBERT. EL PUNTO DE FRANCIA.

Para darse cuenta de la marcha seguida por el arte del encaje, es preciso estudiar los trajes desde el siglo XVI hasta nuestros días. Esto es lo que aconseja con su mucha experiencia M. G. Duplessis en los notables artículos publicados por él con este título: *Indicaciones sumarias sobre los documentos útiles para los artistas industriales en el departamento de estampas de la Biblioteca Nacional*. (1) De este examen resulta una observación que debemos señalar, y es que, contra la opinión general, no ha sido la influencia del gusto femenino la que ha producido los encajes más notables; sólo cuando los hombres se deciden á llevar encajes es cuando los dibujos toman su carácter artístico más marcado. Aunque no guste á los hombres que critican tan fácilmente el lujo de las mujeres, es indiscutible

(1) Núm. 7 de Febrero y Marzo de 1887, *Revista de Artes decorativas*. Véase los dos artículos sobre el encaje, por G. Duplessis, director del departamento de Estampas en la Biblioteca Nacional.

que las piezas más costosas en encaje han sido hechas para los trajes de corte de los grandes señores ó para las albas y los roquetes de los prelados.

Las gorgueras y los puños alechugados, dice Quicherat, hicieron su primera aparición en el traje de los hombres hacia 1540. (1) Aquella es también la época en que se desarrolla el trabajo de los *punti in aere*, y el momento en que son abandonadas cada vez más las formas geométricas en los dibujos más ricos de los *punti a fogliami*.

Bien pronto se hace sentir también en Italia y en Francia la influencia de los pintores flamencos y holandeses, grandes aficionados á las flores. Bajo Enrique IV (1589 á 1610) y bajo Luis XIII (1610 á 1643) desaparecen las gorgueras alechugadas, y son reemplazadas por los anchos cuellos planos de lienzo de Holanda, guarnecidos de encajes y cayendo sobre los hombros en los hombres, y más á menudo alzándose en abanico por detrás de la cabeza en las mujeres de calidad. Los dibujos están formados todavía por un entredós terminado en una orla, *banda y pasamano*; pero los dientes del bordado son menos puntiagudos que en tiempo de los Valois. Sus escamas, bien divididas, son de una curva opulenta, y dan lugar al empleo de motivos menos geométricos. Por entonces comienza á verse tulipanes abiertos, y esto nos recuerda la pasión con que las variedades de esta flor eran buscadas y pagadas á peso de oro para las estufas de Holanda. Nada nos hace juzgar del estilo de estos cuellos mejor que los grabados de Abraham Bosse. «Acaso no hay una de las piezas de

(1) Quicherat, *Historia del traje en Francia*.

la obra de Abraham Bosse,» dice G. Duplessis, «que no contenga algún documento sobre la forma de los cuellos, de las chorreras y de los vuelillos.» Véase el almacén donde se venden encajes en la galería del Palacio. (Fig. 92.) Este documento tan preciso es una afirmación indiscutible del estilo de los encajes usados en aquella época. En el traje de los hombres toda lugar á las guarniciones de encaje. Los grandes cuellos, las mangas con vuel-



FIG. 92.—El almacén de encajes de la galería del Palacio, según Abraham Bosse.

tas, los guantes, los justillos, las calzas y hasta las botas, todo está adornado con profusión.

Verdad es que también se cubre todas las piezas del mobiliario con lacis ó encaje. Los había literalmente por todas partes, y sobre todo en los lechos; las maderas de éste, su cielo, sus columnas, desaparecían bajo los tejidos; los baldaquinos alzaban sus penachos hasta el techo; las colgaduras caían hasta el suelo.

En el inventario de Carlos de Borbón, en 1613, y de su mujer, la condesa de Soissons, en 1644, encontramos su lecho guarnecido de «un pabellón de tela de lino á bandas de redecilla, el respaldo recubierto de parecida tela, el fondo del cielo, las fundas de las columnas, tres cortinas, una sábana de la misma tela con franja de redecilla, la cubierta de respeto, todo orlado de encaje...»

Las carrozas que comenzaban á ser mucho más numerosas desde que por todas partes los caminos reales iban reemplazando á los malos caminos de la Edad Media, estaban guarnecidas de encajes en el interior y alrededor de sus grandes portezuelas.

Estas exageraciones habían contrariado mucho á Enrique IV, que, sin embargo, era un buen príncipe, muy tolerante y hasta muy dispuesto á alentar el progreso de las industrias en su reino. Él fué quien en 1607 creó la Manufactura real de tapices. Ya en 1598 había hecho plantar en el bosque de Bolonia 15.000 moreras traídas de Milán por un tal Balbani, bajo la vigilancia de Olivier de Serres, y había establecido un criadero de gusanos de seda en el palacio de Madrid. El genio austero del hugonote Sully, su primer ministro, se acomodaba mal á estas cosas. «¡De hierro y de soldados es de lo que tenéis necesidad», decía

á su señor, «y no de encajes y de sederías para vestir pisaverdes!»



FIG. 93.

Enrique IV no pudo prescindir, sin embargo, ante las exageraciones de ciertos señores que se arruinaban en

trajes, de dar algunos edictos para disminuir los abusos.

Luis XIII, de un rigorismo religioso que contrastaba con la jovialidad de Enrique IV, fué más severo todavía, y dió en 1629 el edicto de que hemos hablado ya con el título de *Reglamento sobre las superfluidades en los trajes*. Hay que creer, sin embargo, que esta ley, un poco draconiana, no fué aplicada con gran rigor, porque no se ocultaban para burlarse de ella. Muchos grabados de Abraham Bosse son críticas festivas del famoso edicto, y los primeros tuvieron ciertamente un gran éxito, porque repitió muchas veces con variantes el mismo asunto del *Cortesano según el último edicto*, que se quita su cuello, sus puños y todos los elegantes detalles de su traje de corte, echándolos sobre un sillón, y que se vuelve á vestir con ropas tan sencillas, tan poco adornadas, que queda con muy pobre aspecto después de esta transformación. (Figura 93.)

Viene después su ayuda de cámara, disponiéndose á guardar los vestidos adornados de pasamanería, y se lee debajo:

«Con mucho sentimiento mi amo—se quita estas hermosas prendas—sembradas de ricas pasamanerías—que le daban tan lindo aspecto.—Pero, por otra parte, yo pienso—que siendo avaro como es—seguramente le agrada el edicto—por lo que reglamenta el gasto.—Voy, pues, á poner en el cofre—todas estas ropas superfluas—y aunque no las use más—temo que no me las regale.»

Finalmente, es la dama quien, con arreglo al edicto (fig. 94) hace su tocado y se pone sus ropas sin encajes, pero no puede consolarse:

«Aunque tengo bastante belleza—para asegurar mi va-

nidad—que no hay mujer más hermosa—me parece, sin embargo—que con oro y encajes—estoy mucho mejor.»



FIG. 94.

Explícase la severidad del rey con las prodigalidades de los cortesanos, cuando se ve, por ejemplo á Cinq-Mars

dejar á su muerte, en 1642, más de trescientos cuellos y puños guarnecidos de encajes.

Al final del reinado de Luis XIII (1643) el encaje había llegado á ser una industria francamente separada del bordado. El bordado á puntos claros, sobre lacis, se hacía todavía algo por todas partes; pero organizábanse centros activos y especiales de producción para esta industria nueva y graciosa del encaje, que no tiene necesidad de hacer subir su origen hasta los tiempos fabulosos para ser admitida entre las industrias artísticas; desde sus comienzos ha sabido conquistarse un sitio de primera fila.

Por otra parte, aparece en aquel momento en el trono de Francia un joven rey que ejercerá en su desarrollo una influencia decisiva; puede decirse que los setenta años del reinado de Luis XIV han visto nacer los puntos más ilustres del encaje; transformación del punto de Venecia, aparición de los puntos de Alenzón, de Argentan, de Bruselas, de Inglaterra; he aquí lo que ha producido el siglo del gran rey, siglo que para muchos de esos puntos es su nacimiento y su apogeo á la vez.

Sin embargo, al principio, bajo la regencia de la reina madre, Ana de Austria, los encajes fueron todavía perseguidos por muchas leyes suntuarias.

La que apareció en 1660, el último año de Mazarino, produjo gran emoción (1) por ser promulgada en la víspera del matrimonio del joven rey. Cuando todo el mundo, para celebrar la llegada de la joven esposa, que el rey había ido á buscar á España, preparaba todo lo que poseía de galones, de franjas, de encajes finos, se tenía la cruel-

(1) Quicherat, *Historia del traje*, pág. 508.

dad de recordar que esto estaba prohibido. De todas partes eleváronse murmullos, hasta el punto de que Molière, sin temor de ofender al rey, pudo divertir al público simulando un elogio de aquel edicto en la *Escuela de los maridos*.

«¡Oh! ¡tres y cuatro veces bendito sea el edicto—que prohíbe el lujo en los trajes!—Ya no serán tan grandes las penas de los maridos—y las mujeres tendrán un freno á sus exigencias.—¡Oh! ¡cómo agradezco al rey estas prohibiciones—y cómo, para tranquilidad de esos mismos maridos—me alegraría de que se hiciera con la coquetería—lo mismo que con las franjas y los bordados!»

Aquel edicto de 1660 provocó también, de parte de un grupo de hermosas damas que se reunían en el hotel Rambouillet, una sátira en verso que no debemos pasar en silencio, á causa del interés técnico que presenta al enumerar todos los encajes conocidos ya en aquel tiempo. Se titula *La sublevación de los pasamanos*, no tiene nombre de autor y está dedicada á la señorita de la Trousse, prima de Mad. de Sevigné. Mad. F. Bury-Palliser ha resumido tan bien esta obra, que lo mejor que podemos hacer es copiar el pasaje que le consagra. (1)

«A consecuencia del edicto suntuario contra el lujo en el traje,» «las señoras Bordados.» (2)

«Los Puntos, Encajes, Pasamanos—que, en gastos inútiles—arruinan hoy la Francia,» se reúnen y concertan las medidas necesarias para su defensa común. Punto de

(1) Véase la traducción que ha publicado la condesa Gon de Clermont Tonnerre, en casa de Didot, páginas 36 y 37.

(2) Téngase en cuenta, para disculpar esta extraña concordancia, que *bordado* en francés es femenino.—N. del T.

Génova y Punto de Ragusa arengan á la concurrencia. Enseguida Punto de Venecia, que parece mirar á Ragusa con celos, exclama:

«Todavía para vos, Punto de Ragusa—es bueno, por temor á un atentado—querer purgar un Estado.—Las gentes tan finas como vos sois—no son buenas más que, como vos hacéis—para arruinar todos los Estados.—Y nosotras, Aurillac y Venecia—si cerramos nuestra maleta,

¿Cuál será nuestro destino?...» Los otros encajes toman la palabra uno tras otro; la desesperación se va apoderando de ellos, hasta que una vieja Bordado de oro, para consolarlos, les habla de la vanidad de este mundo: «¡Quién las conocerá mejor que yo que he habitado las moradas de los reyes!» Un encaje de Inglaterra les propone retirarse todas á un convento. La idea agrada poco á los Encajes de Flandes: antes consentirían en ser cosidos sencillamente á los bajos de una falda.

Las señoras Bordados se resignarían á ser empleadas en los muebles; las más devotas de la concurrencia servirían como paños de altar; las muy jóvenes, para renunciar al mundo y á sus vanidades, irían á buscar refugio en el almacén de un alquilador de trajes.

Encaje negro de Inglaterra se cederá á buena cuenta en casa de un pajarero, como red para coger becas; se cree muy á propósito para este uso. Todos los Puntos toman la resolución de retirarse á su país, menos Aurillac que teme ser transformada en tamiz para los quesos de Auvernia, cuyo olor sería insoportable para quien está habituado á los perfumes del almizcle y del azahar:

«Cada cual, disimulando su rabia—hacía dulcemente su equipaje—resuelta á obedecer á la suerte.»

Iban todas á partir, cuando
«Una pobre muy desgraciada—llamada, según se dice, la Picote,»

llega muy irritada de una aldea de los alrededores de París. No es de ilustre nacimiento, pero que consientan en seguir sus consejos, y «ella empeñaba su cadeneta» en prenda de que les hacía reconquistar á todas su posición en el mundo.

«Necesitamos vengar esta afrenta;—sublevémonos, noble asamblea.»

Se constituye un consejo de guerra:

«En seguida, Punto de Alenzón—con su lección bien aprendida—hizo un hermoso discurso.»

Punto de Flandes se vanagloria á su vez de haber hecho, como corbata de bandera, dos campañas á las órdenes de Monseñor; otro había aprendido el arte de la guerra con Turena; un tercero había sido desgarrado en el sitio de Dunkerque.

«Contando combates que no vieron jamás,» todas pretendían haber figurado en algún sitio ó batalla.

«¿Qué hemos de temer?» exclama el Encaje de Inglaterra. Eso es lo que hay que saber, piensa Punto de Génova «que tenía el cuerpo un poco grueso». Todos juran declarar la guerra abierta y expulsar el Parlamento. Los Encajes se reúnen en la feria de San Germán para que les pase revista el general Lujo. El llamamiento lo hace el coronel Gasto Tonto. Los Encajes de Moresse, los Escuadrones de Nieve, los Encajes del Havre, Sedas negras, Puntos de España, etc., avanzan en orden de batalla á vencer ó morir.

Pero á la primera aproximación de la artillería les aco-

mete el miedo; ¡y todos vuelven las espaldas! Son conducidos ante un consejo de guerra que los condena: á los Puntos, á ser convertidos en yesca, «para uso especial de los mosqueteros del rey»; á los Galones, á ser transformados en papel; á los Encajes crudos, Picotes, Pasamanes de hilo ó de seda, á ser torcidos en cuerdas para las galeras reales; en fin, los Encajes de oro y de seda, como principales autores de la sedición, serán «quemados vivos!»

Felizmente interviene el Amor, que obtiene su perdón, y vuelven á gozar el favor de la corte.

Esta pieza es verdaderamente preciosa para nosotros por la enumeración que hace de todos los nombres de los encajes usados en 1661, y por el carácter especial con que marca á cada uno de ellos.

De estos nombres, nos fijaremos desde luego en dos, sobre los cuales tenemos que llamar la atención como encajes de aguja: el punto de Ragusa y el punto de Venecia. Cuando se busca el origen, poco conocido, de la gran transformación realizada en aquel momento en los puntos de Venecia, surge la pregunta de si la rivalidad indicada aquí entre las dos ciudades no probaría que los bellos puntos de ramas con follaje, de una opulencia oriental, adoptados después por Venecia, habían tenido su primer origen en Ragusa. Venecia era la reina del Adriático, su poder no consentía partícipes; y sin embargo, parece decir que Ragusa hacía puntos más finos y más delicados que ella misma, puesto que

«Las gentes tan finas como vos sois,—
no son buenas más que, como vos hacéis,
—para arruinar todos los Estados.»

Después, Ragusa fué eclipsada por su poderosa rival, hasta tal grado, que no sabríamos decir con exactitud en qué consistían los puntos de Ragusa tan estimados en el hotel Rambouillet.

Como quiera que sea, Venecia había acaparado la producción y el comercio de todos los más hermosos encajes de aguja, llegando á ser enorme la cifra de las ventas que hacía para la corte francesa, centro en aquel momento de todas las elegancias. Entonces fué cuando el joven monarca, fino apreciador de las cosas hermosas, y tomando consejo de su inteligente ministro Colbert, olvidó las medidas vejatorias que le había inspirado su madre algunos años antes, y acometió el dotar á su reino de la bella industria que enriquecía á Venecia. Como ya se trabajaba el encaje en muchas regiones de Francia, y en algunos puntos, como Alenzón, tenían gran reputación de habilidad, Colbert, con mucha inteligencia, le informó primero de cuáles eran las poblaciones mejor preparadas por su industria local para el desarrollo de aquella fabricación, y las escogió para fundar en ellas manufacturas privilegiadas.

Era entonces embajador de Francia en Venecia monseñor de Bonzy, obispo de Beziers; consultóle Colbert, pidiéndole informes, y monseñor de Bonzy le contestó: «Todos los conventos de religiosas (1) y todas las familias pobres viven aquí de su trabajo.» Después, en otra carta: «Veo que podríais establecer con facilidad en el reino la manufactura de puntos de Venecia, lo que se podría hacer enviando de aquí algunas hijas de las mejores obreras, que con el tiempo podrían instruir á las de Francia.» Esta pro-

(1) El convento de San Zacarías era el más renombrado por sus hermosos puntos.

posición fue aceptada; y algunos años después, en Enero de 1673, escribía Colbert al conde de Avaux, que había reemplazado á monseñor de Bouzy en la embajada de Ve-

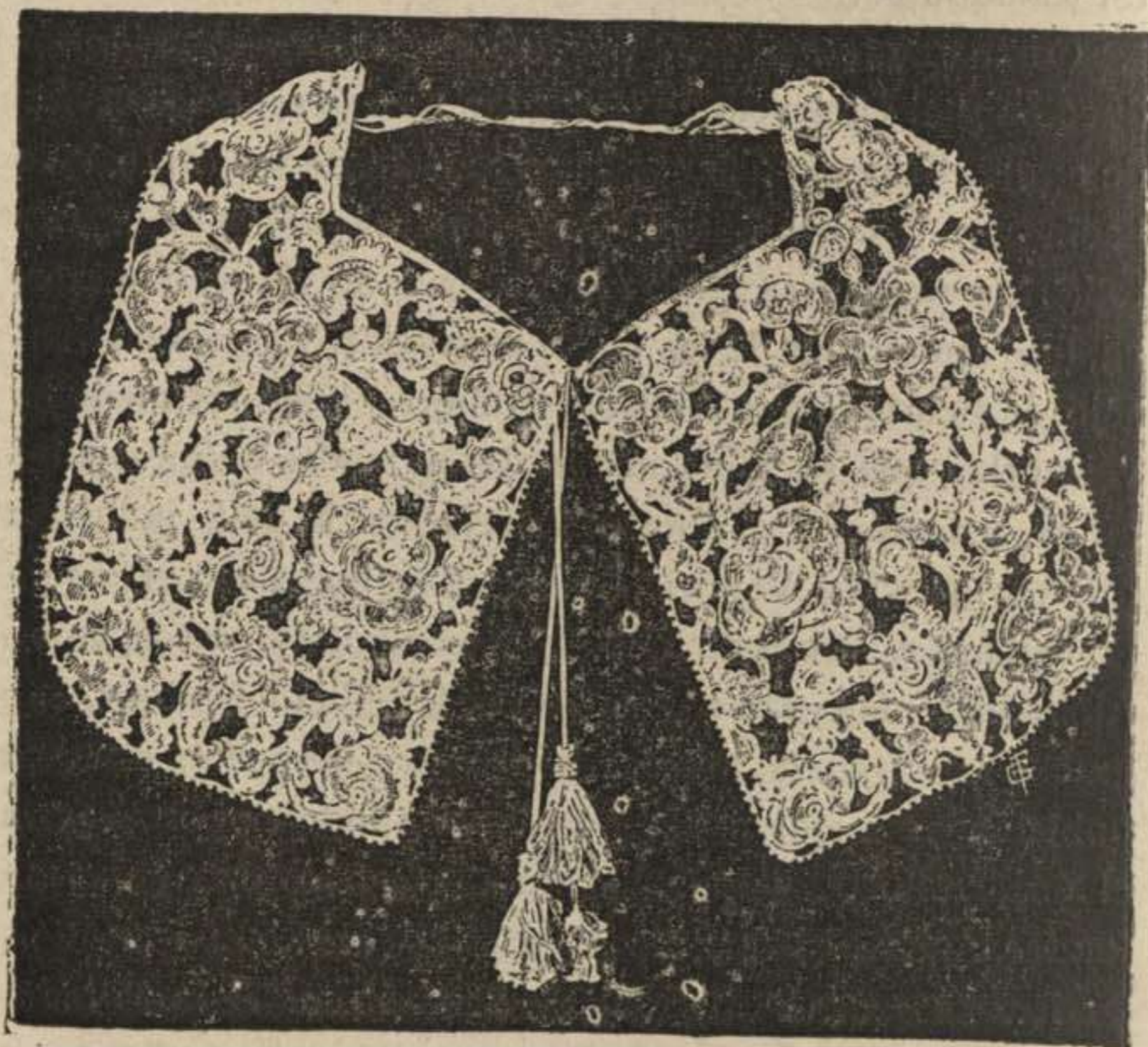


FIG. 95.—Espléndido alzacuello de punto de Venecia.
(Perteneiente al museo de Cluny.)

necia: «He recibido el cuello de punto, rebordado en relieve, que me habéis enviado y que he encontrado muy bello. Lo confrontaré con los que se hacen en nuestras manufacturas ¡pero debo deciros de antemano que en este reino los hacen también hermosos! (Fig. 95.)»

Preciso es seguir en el libro tan cuidadosamente hecho por madama Despierres, sobre la historia del punto

de Alenzón, (1) todos los detalles de esta fundación de Colbert.

El 5 de Agosto de 1665, concedió un privilegio exclusivo por diez años y una gratificación de 36.000 libras, á una compañía, cuyos primeros accionistas eran Pluymers, Talon, otro Talon, llamado de Beaufort, etc. La oficina general y el almacén fueron instalados en París en el hotel de Beaufort.

Como hemos dicho más arriba, la compañía escogió, con preferencia, para el establecimiento de las manufacturas, las ciudades donde se fabricaban ya encajes, sea de aguja, sea de husos, pensando encontrar allí elementos dispuestos y llegar así más pronto al objeto que se proponían alcanzar. Los principales centros fueron: Aurillac, Sedan, Reims, Quesnoy, Alenzón, Arras, Loudun, etc.

Todos los productos de estas manufacturas, de cualquier género que fuesen, debían llevar el nombre de *Punto de Francia*. Aquella compañía, con objeto de emplear todos los procedimientos conocidos en el extranjero, hizo venir, á expensas del rey, obreras de Italia y de Flandes, y las distribuyó entre las diferentes manufacturas. Voltaire dice que vinieron 30 de Venecia y 200 de Flandes.

En ninguna parte obtuvo resultados más brillantes esta tentativa que en Alenzón. Verdad es que desde el principio del siglo XVII Alenzón hacía encaje de aguja y que ciertas obreras de esta población tenían tal habilidad que ganaban sumas importantes. Los contratos de matrimonio y las particiones de herencias, que madama Despierres ha

(1) *Historia del punto de Alenzón*, por madama Despierres, p. 18.

examinado cuidadosamente, citan cifras bien elocuentes. Nótase sobre todo una familia Barbot, en la cual la madre



FIG. 96.—Punto de Venecia, siglo XVII.

había reunido 500 libras. Su hija, Marta Barbot, casó el 18 de Marzo de 1633, con Miguel Mercier, señor de la Perriere

y le llevó en dote 300 libras que había ganado con su industria; y su hermana, Susana Barbot, aportó en contrato á Pablo Fenouillet, el 28 de Agosto de 1661, «seis mil libras ganadas en el punto cortado y en vitela, que son de gran precio.» La hermana mayor, madama de la Perriere, había encontrado, en efecto, muchos años antes del establecimiento de la manufactura, el medio de reproducir los puntos de Venecia.

Es evidente que la distinción establecida entre el punto que se hacía en Alenzón antes de 1665 y el que Mme. de la Perriere, por su propia iniciativa, había copiado de muestras de Venecia, y del cual Colbert hizo establecer una manufactura especial, es una distinción que se refiere á la vez al dibujo y á la calidad. El punto ó vitela (nombre dado porque se trabajaba sobre un pergamino de piel de becerro), que se hacía desde cincuenta años antes en Alenzón, era evidentemente lo que los italianos habían llamado justamente *punto in aere*, aquel punto al aire, trabajado sobre vitela, pero cuyo estilo geométrico, salido del punto cortado y otros bordados de puntos claros, se había esparcido por toda la Europa, gracias á los libros de patrones durante un período de ciento cincuenta años, de 1500 á 1650.

Pero lo que daba un sello especial á la producción veneciana era una iniciativa llena de gusto (que acaso le había venido de Ragusa) y que había transformado completamente los dibujos á ramas desarrollándose y enlazándose con gracia y abriéndose en flores «rebordadas en relieve,» como dice Colbert en su carta al conde de Avaux, y enriquecidos con admirables detalles.

Entre los encajes de entredoses y de orlas á puntas

del siglo XVI, y estas ramas floridas que los venecianos inauguraron hacia 1640, había un progreso considerable



FIG. 97.—Luis XIV (1670), según Jacinto Rigand.

que Luis XIV y Colbert apreciaban con justicia. En este sentido fué en el que el gran rey y su ministro introdujeron perfeccionamientos en Alenzón y en las demás manufacturas reales.

Pero es muy cierto que rodeado, como estaba, de artistas que daban dibujos para todo lo que se hacía en la

corte, Luis XIV no debió tardar mucho tiempo en hacer copiar servilmente los primeros modelos traídos por las obreras venecianas.

El taller de los Gobelinos, donde trabajaba una pléyade de dibujantes para las tapicerías, los trajes y las decoraciones de las fiestas, debió proporcionar también dibujos para las manufacturas de encajes (1). ¡Y hasta quién sabe si la transformación operada en Venecia, donde los dibujos nuevos no se encuentran en ninguno de los libros de patrones, no fué provocada en parte por los encargos hechos desde la corte de Francia!

Durante todo aquello, el Senado de Venecia, que vigilaba mucho por los intereses de la República, vió en la marcha de las obreras que habían ido á enseñar su oficio á Francia, un verdadero crimen de Estado, y promulgó inmediatamente el siguiente decreto, cuya severidad no armoniza con nuestras costumbres:

«Si algún obrero ó artista transporta su arte á país extranjero, con detrimento de la República, se le enviará orden de volver; si no obedece se pondrá en prisión á sus parientes más cercanos, á fin de decidirle á la obediencia por el cariño que les tenga. Si vuelve será perdonado y se le procurará una colocación en Venecia; pero si, á pesar de la prisión de sus parientes, se obstina en querer permanecer en el extranjero, se encargará á cualquier emisario que lo mate, y, sólo después de su muerte, serán puestos en libertad sus parientes.» (2)

(1) Encuéntrase en las cuentas de los edificios reales un pago hecho á «Baillly, pintor, por muchos días que ha empleado, con otros pintores, en hacer dibujos de bordado y puntos de España.»

(2) *Venezia*, por Carlos Iriarte, p. 228.

Este decreto iba dirigido, no sólo contra las encajeras, sino también contra los obreros vidrieros en espejos, que Luis XIV había atraído á Francia.

Felizmente no hubo que enviar emisarios que pusieran en ejecución aquellas terribles amenazas. No hubo necesidad de renovar la tentativa de contratar obreras venecianas; aquellas mujeres pudieron volver bien pronto á su país; el primer ensayo había salido muy bien, y Voltaire (1) afirma que al cabo de poco tiempo estaban ocupadas 1.600 jóvenes en las labores de encajes en las manufacturas reales.

El trabajo de los puntos de Venecia y por consiguiente el de los puntos de Francia, que reproducían su ejecución, eran admirables. La calidad había sido perfeccionada tanto como habían sido enriquecidos los dibujos después de Luis XIII. Hay que examinar de cerca el magnífico alzacuello que está en el Museo de Cluny (número 6.587 del catálogo) para comprender hasta dónde puede llegar el arte de la aguja (figura 95). Nada hay en bordado que pueda compararse con aquellas maravillas de elegancia, de delicadeza y de vigor á la vez, á que supo llegar entonces el encaje de aguja. No sólo están admirablemente conducidos los ramos del dibujo, sino que parece que la encajera ha añadido ella misma y de su invención personal una superabundancia de encantadores detalles que aligeran las formas un poco pesadas de las flores. Para dar más firmeza á los contornos y hasta á los piquillos tan graciosamente lanzados en los vacíos se festoneaba sobre una crin de caballo. Esta costumbre se ha conservado

(1) Voltaire. *Siglo de Luis XIV*, cap. XIX.

hasta en el punto de Alenzón, y es lo que le da una limpieza superior á todo otro encaje. Se cuenta que no habiendo encontrado en Venecia, para un cuello destinado á Luis XIV, crines bastante bellas, habían empleado las obreras sus propios cabellos á fin de hacer una maravilla de trabajo. ¡Aquel cuello fué pagado en 250 escudos de oro!

Así, pues, estas magnificencias se hacían para los hombres especialmente. Llevábanlos sobre todo en alzacuellos (1) que habían reemplazado á los cuellos, desde que se usaba la peluca, (fig. 97) y en guarniciones de puños. Algunas veces eran estos tan grandes que Molière ha podido decir:

«De esos puños que en la mesa se ve catar las salsas.»

(Escuela de los maridos.)

Vese también hermosas franjas guarneciendo los roquetes de los Bossuet (fig. 98) de los Fenelón y otros prelados, cuyos admirables retratos se pueden recorrer siguiendo las indicaciones dadas por G. Duplessis.

Las damas adornaban con ellas la berta y los puños de su corpiño; cuando las mangas eran cortas se las llamaba *persuasivas*; cuando eran largas, *pagodas*. Sobre las faldas se llevaban los encajes *volantes*, de donde viene el nombre de volante, dado después á todos los encajes anchos; además se las ponía en *recodos* y en *quillas*; los recodos corrían horizontalmente, las quillas subían verticalmente, pero recodos y quillas estaban cosidos por las dos

(1) A fines del reinado de Luis XIV, los alzacuellos no se llevaban planos, sino fruncidos con el nombre de *corbatas*, que se dice venir de *Croatas*; los guardias croatas eran muy apreciados por la reina María Teresa de Austria.

orillas, mientras que los volantes no iban cogidos á la tela más que por su puntilladura (1). En *barbas* y en *fontanches* adornaban la cabellera; y en fin, se guarnecían con ellas los pañuelos, las pañoletas, las bandas, las *mantillas* que se llevaban á la cabeza y

los *mantos* que se ponían solo sobre los hombros.

Bérain y Le Brun dieron á la nueva fabricación un aspecto artístico que justificó bien su éxito. Tenemos datos para saber lo que podían ser los primeros puntos de Francia, compuestos por los dibujantes del rey, cuando examinamos los retratos posteriores á 1665, fecha del establecimiento de la manufactura de Alenzón. En los



FIG. 98.—Fragmento del alba á punto de Francia, de Bossuet, en su retrato grabado por Drevet.

encajes que allí se ven, ya es todo francés como ornamentación, y los motivos están tomados con frecuencia de los atributos del rey Sol.

A fines del siglo XVII se hace, pues, el mismo género de obra en Venecia y en Francia; la diferencia se marca solamente por el carácter de los dibujos. Estos siguen siendo italianos en Venecia, con ramos graciosos siempre y de

(1) *Puntilladura*, pequeña banda estrecha que se pone en la parte de arriba del volante para reforzarlo.

flores abiertas, pero tratados algo á la oriental, como esas fantasías sin fin ni objeto preciso, que son toda la trama de la poesía árabe y persa.

En Francia, la tendencia es hacia esa ornamentación mejor ponderada, más precisa, menos soñadora, que saca de una arquitectura ideal, pero muy ligera, desarrollos bien equilibrados á derecha é izquierda, alrededor de un motivo central de un simbolismo á menudo muy caracterizado.

Este estilo, más regular en sus líneas, ha tenido consecuencias señaladas hasta en los menores detalles. No vacilamos en atribuirle la transformación que condujo en aquella época al empleo de mallas regulares, que vienen poco á poco á sustituir los fondos de bridas que cabalgan con caprichosa irregularidad entre los motivos del encaje.

A aquella época hay que atribuir el magnífico volante á punto de Francia, todo lleno de personajes, retratos y emblemas Luis XIV, que reproducimos (fig. 99), y que ha estado durante muchos años en casa de Mad. Dupré, en Tours. León Palustre estima que debe datar de 1675 á 1680. Los fondos están formados de bridas á picos, semejantes, como trabajo, á las de Venecia; pero esas bridas se agrupan en exágonos que forman una gran malla y dan al fondo del encaje el mismo aspecto de vueltas regulares que preside á los motivos floridos de la composición general.

En aquel momento todo es á punto de Francia. En el cuadro de Versailles, obra de Watteau, *La presentación del gran delfín, en 1668*, el niño está cubierto con una envoltura de «tela de Holanda con grandes puntos de Francia.» Cuando el matrimonio del príncipe de Conti con la señorita de Blois, el rey les regaló una *toilette* toda guarnecida

«de un alto punto de Francia.» Esta señorita de Blois es

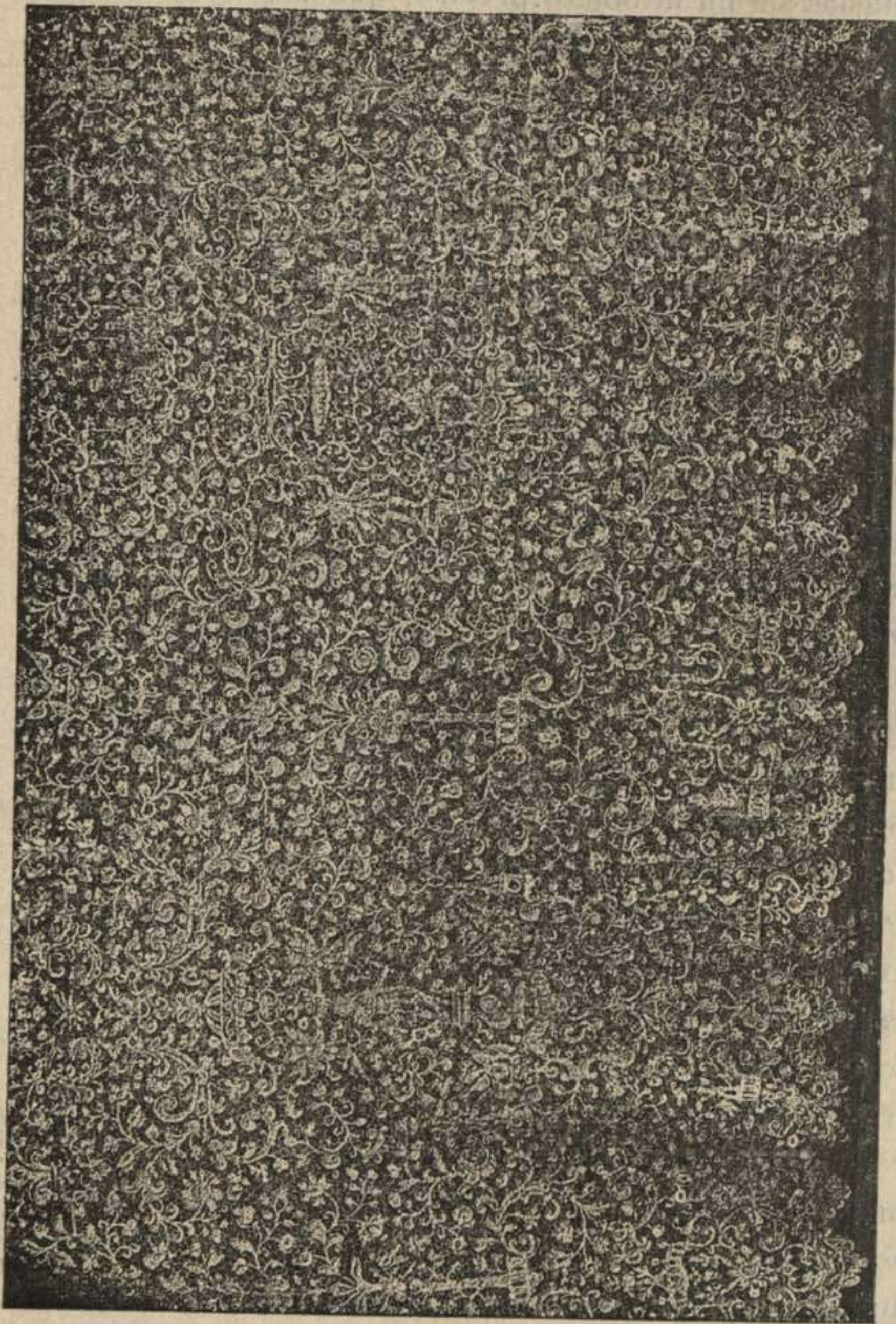


Fig. 99. — Volante punto de Francia, con personajes y atributos, del tiempo de Luis XIV.

la que describe Mad. de Sevigné en su carta de 27 de Ene-

ro de 1674: «bella como un ángel, con un delantal y una baveta á punto de Francia.»

Antes de entrar en el estudio de los diferentes géneros de encajes á bandas, debemos hablar de una denominación bajo la cual deben ser designados la mayoría de los encajes antiguos: nos referimos á los *guipures*.

Este nombre fué empleado al principio para designar un cordoncillo compuesto de un alma ó grueso hilo interior, recubierto de otros hilos más finos; los pasamaneros usan todavía esta designación. Con este *cordoncillo-guipure* se hacía en pasamanería adornos y aplicados como los que se ven nombrados en el mueblaje de Catalina de Médicis, donde hay «colgaduras de terciopelo con adornos de guipure blanco, y además telas de oro y de plata colombiana, con figuras y con montantes de guipure de oro y de oropeles.» (1)

Después las encajeras utilizaron el cordoncillo-guipure para formar pequeñas barras de relleno en lugar de las graciosas bridas de picos que dan tanto encanto á los encajes venecianos. Esto fué causa de que poco á poco el nombre de *guipure* designase todo encaje sobre fondo de barritas, mientras que el nombre de encaje quedó reservado, más especialmente, á los que tienen una red de mallas regulares. Se debe, pues, llamar «guipure de Venecia» á toda esa serie de notables puntos en que los vacíos están rellenos con hilos lanzados y adornados, en sus cruzamientos, de rizados, de picos, de corazones, y con los que tanta reputación ganó la ciudad de los Dux (2).

(1) Inventario ya citado, publicado por Bonnaffé.

(2) Entre los retratos que hay adornados, en Venecia, con los más hermosos guipu-

En resumen, el reinado de Luis XIV vió florecer en su mayor esplendor los guipures de Venecia y los Puntos de Francia, que marcan incontestablemente el período más magnífico de los encajes de aguja. Estos géneros no tienen tanta variedad como van á tenerla en el caprichoso siglo siguiente; pero nunca se ha llegado en el encaje á un carácter artístico tan elevado.

res, se cita el de la dogaresa Quirini Valier, y el de Morosina Morosini, mujer del dux Marino Grimani.

CAPÍTULO III

DESDE LUIS XV HASTA NUESTROS DIAS

En el siglo XVI y en el XVII, el fondo general de los encajes era el fondo variado é irregular de los guipures. La randa, cuando aparecía, tenía un papel accesorio. En el siglo XVIII sucede lo contrario. Vemos cada vez más la randa sustituyendo al guipure.

La *randa* se llamaba en otro tiempo redecilla, que viene de red ó filete: ya hemos visto que la palabra redecilla servía para designar las mallas del *lacis*. Cuando se pusieron en moda los encajes de fondos regulares, la randa fué el nombre general de todas las mallas: unióse á ello el nombre del país que producía cada forma especial de estas mallas, y por eso se dice: randa de Alenzón, randa de Argentán, de Chantilly, de Bruselas, de Malinas, de Valenciennes, etc.

El punto de Francia, en tiempo de Luis XIV, había inaugurado las mallas regulares, pero grandes y adornadas de picos. Bien pronto va refinándose esta malla hasta la *pequeña randa* que no consiente el empleo de los picos

y de otros graciosos accidentes que rompían su monótona regularidad. Sin duda las randas tienen también su encanto; ya veremos, sobre todo en los puntos de Argentán, sacar un feliz partido de los juegos de fondos, formados por randas de grandores variados. Pero su invasión ha marcado ciertamente una decadencia en el carácter artístico de los encajes.

El punto de Francia produce, al principio del siglo XVIII, una de sus variedades más notables designada con el nombre de *punto de Sedán*. En Sedán estaba establecida una de las manufacturas fundadas por Colbert (1). Sin duda es allí donde fué inventado este punto, que se ha fabricado seguramente también en Alenzón, porque no es más que una disposición particular de los puntos que se hacían en esta villa. Sus flores son anchas y ejecutadas en trabajo un poco fuerte y espeso, alzándose por formas de gran amplitud sobre fondos casi siempre guarnecidos de la gran malla picoteada del punto de Francia. Estas flores, en vez de estar festoneadas á todo alrededor, llevan acentuaciones especiales y bien escogidas, marcadas por partes de festón colocadas como retoques vigorosos, que son de un efecto muy artístico. Los más hermosos roquetes de obispo en los últimos retratos de Jacinto Rigaud y de Largillière son de punto de Sedán. Pero este género de encaje cayó pronto en las formas pretenciosas del estilo rocalla, tan en moda en la época de la Regencia; y no se puede admirar sin discernimiento todo lo producido á partir de entonces.

(1) Véase la carta de Luis XIV, de 9 de Noviembre de 1666, dirigida á M. de la Bourlié, gobernador de Sedán.

Alenzón ha tenido la especialidad de las randas muy regulares. Hízolas al principio empleando el punto de brida como para la malla del punto de Francia, pero sin el pico (fig. 100); después se refinó más, y como entonces el punto de brida no era más que un entorpecimiento, se hizo la malla fina de la randa de Alenzón que ha quedado en todas partes como el tipo de la más linda malla exagonal, hasta el punto de que en todos los países de fabricación, lo mismo en el extranjero que en Francia, se designa la pequeña malla de seis lados con el nombre de fondo Alenzón ó randa Alenzón.

A todo esto, Argentan encontró una simplificación para la ejecución de la gran malla. En vez de hacer la *brida en sortijada* á punto de ojal, las obreras de Argentan hicieron la *brida torcida*, es decir, que el hilo de trazado está sencillamente recubierto con otro hilo, torcido alrededor, que no se ensortija más que una vez en cada ángulo para mantener el conjunto. Esta simplificación está bien explicada en la historia del punto de Alenzón de Mad. Despierres. Como hacía el trabajo más sencillo y más económico, tuvo un gran éxito á mediados del siglo XVIII; y propagando las labores de grandes randas, les hizo dar á su vez el nombre de punto de Argentan. Cuando la grande y la pequeña randa están hábilmente casadas, es ésta una de las mejores clases de encaje.

Como las randas regulares empobrecían el aspecto de los encajes, se sintió la necesidad de enriquecer más las flores del dibujo, introduciendo *calados* ó *modas* de ejecución muy cuidada. Desde entonces nació una larga serie de graciosos puntos, en que la aguja sobrepujó con frecuencia, por sus hábiles disposiciones, todo lo que había

sido hecho hasta el día. Estos calados adornan el pétalo



FIG. 100.—Punto de Alenzón sobre gran randa de brida,
de principios del siglo XVIII.

de las flores, y otras veces se extienden más á lo ancho en los medallones, en conchas ó en espacios encerrados en-

tre las guirnaldas ú otros motivos de la orla. Algunos de estos calados han servido á veces de fondo general en los encajes que se quería enriquecer más que con una simple randa de fondo. Uno de estos calados, muy empleado á principios del siglo XVIII, es lo que Mad. Bury-Palliser ha llamado el fondo Argentella, nombre muy distinto después. (1)

El gran éxito de las manufacturas de Alenzón y de Argentan les suscitó competidores.

Desde luego Venecia, viendo que se buscaban encajes más ligeros y más finos, que los hombres los usaban menos y que eran las damas las que más consumían, refinó su ejecución y, en vez de los puntos vigorosos y de gruesos relieves que hacía en el siglo XVII, se puso á hacer el *punto de rosa* y muchos de esos encajes en que el dibujo se asemeja á ramas de coral. El punto de rosa es un encaje veneciano de ramas muy espesas, menudo, sobre fondo de pequeñas barras á picos, esmaltado acá y allá con graciosas florecillas, enriquecidas con relieves y con sortijillas picoteadas, superpuestas, del efecto más asombroso. (Fig. 102.) Esto es menos amplio y menos atrevido que los gruesos y hermosos guipures de Venecia, pero es más elegante y más precioso. Resiéntese de la afectación y del gusto minucioso del siglo XVIII.

Según Zenón de Udine, José II, emperador de Alemania (1765-1790), encargó para su matrimonio un adorno de treinta mil florines, que parece haber sido la pieza más notable ejecutada en este género.

También se hizo en Venecia alguna tentativa para pro-

(1) Alan S. Cole, *Los encajes antiguos*, traducción por Haussoulier.

ducir los encajes de randas labradas con aguja. Burano,



FIG. 101. — *Punto de rosa*, siglo XVIII.
(Perteneiente á Mad. G. Dreyfus.)

una de las islas de la Laguna, dió su nombre á un género de punto de randa, *punto á reticella*, sin festones, que era

de una fabricación bastante ingeniosa; pero los venecianos no supieron sacar todo el partido artístico de que era susceptible, realizando este trabajo con algunas acentuaciones por festones hábilmente dispuestos, como se ha hecho después. (Fig. 111.)

Flandes, que hasta entonces había trabajado mucho más los encajes de husos que los de aguja, comenzó también á copiar á Alenzón. En Bruselas se hizo punta de aguja que tenía menos relieve y firmeza que el de Alenzón, pero que á veces era más fino todavía. (Fig. 101.) Bélgica producía hilos de lino superiores, en punto á finura, á todo lo que se podía tener en Francia ó en otras partes. Félix Aubry dice que se vendía hasta á 8 y 10.000 francos la libra. Se comprende que con tan hermosos materiales se debían ejecutar encajes de una finura muy notable. Multiplicábase en ellos admirables calados, de una delicadeza y de una perfección que son uno de los triunfos del punto de Bruselas.

Como se habían puesto muy en boga las aplicaciones de flores á husos sobre *fondos de randa hechos aparte*, y como con el nombre de *punto de Inglaterra* (que después explicaremos) estos encajes tenían un gran éxito, se comenzó también á aplicar flores trabajadas á aguja sobre la misma randa verdadera. Estas aplicaciones de punto de aguja eran, entre los *puntos de Inglaterra*, las más buscadas y las más costosas. La gran flexibilidad de la randa, la finura de las flores en un punto con el que hasta los cordoncillos mismos tenían poco relieve, y la riqueza de los calados, hicieron de los puntos de Bruselas una clase enteramente diferente de los Alenzón, de los Argéntán y de los de Venecia, que brillan más bien por su firmeza y por su relieve.

Gracias á este carácter flexible y ligero, el punto de aguja de Bruselas producía muy bellas barbas, que tenían la ventaja de satisfacer á la etiqueta y de ser menos pesadas en los cabellos que las de punto de Francia ó de punto de Alenzón. Estaban admitidas para las presentaciones en la corte, en las que la etiqueta quería que no se llevase más que *punto*.



FIG. 102.—*Punto de aguja flamenco*, de fines del siglo XVII.
(Pertenece á Mad. Franck.)

Las presentaciones en la corte se verificaban con mucho aparato y ceremonia. Cuando una dama alcanzaba este honor, llegaba en el día y á la hora que se la había fijado y se colocaba á la puerta de la gran cámara, esperando á que la llamasen, vestida con las telas más magníficas, adornada con los más hermosos puntos de su guardarropa, y habiendo puesto sobre su persona tantos diamantes como había podido procurarse vaciando todos los estuches reunidos de su parentela. Llevaba un manto de corte de ocho varas de largo, abrochado á la cintura, y de

su cabellera, sabiamente empenachada, caían barbas de punto del largo autorizado por su grado de nobleza. Porque todos estos detalles estaban reglamentados minuciosamente. En un salón, únicamente las princesas de la sangre tenían derecho á dejar caer en toda su longitud las barbas de su peinado.

El lujo que se desplegaba de este modo en tiempo de Luis XIV en los salones, se trasladó en tiempo de Luis XV á los *boudoirs* y á las alcobas. Jamás se habían hecho *des-habillés* tan elegantes: las cubiertas de cama, las guarniciones de sábanas y de almohadas, los tocadores, absorbían tanto y más de encajes que los trajes de gala del reinado precedente.

La marquesa de Créquy, hablando de su tía la duquesa viuda de la Ferté, dice que tenía, en 1714, un cubrepiés de una sola pieza de punto de Venecia. «Estoy persuadida, añade, de que la guarnición de sus sábanas, que era de punto de Argentán, valía lo menos cuarenta mil escudos.»

En aquella época había en Argentán dos fabricantes que se disputaban las obreras, (1) y sus argumentos prueban cuán en favor estaba entonces el punto de Argentán. Duponchel, el uno de ellos, se quejaba de que la señorita James, su concurrente sobornaba á las obreras, y pedía protección particular por el motivo de que él trabajaba para el rey y la corte. Pero del otro lado, «soy yo, hacía escribir la señorita James al intendente, quien proveo la cámara del rey, este año, por orden del duque de Richelieu. También tengo el honor de proveer el guardarropa del rey, por orden del duque de la Rochefoucauld. Además pro-

(1) Madama Despierres, *Historia del Punto de Alenzón*, p. 95.

veo al rey y á la reina de España, y, en este momento,



FIG. 103.—Fragmento de un punto de Alenzón.
(Epoca Luis XVI.)

estoy haciendo el encaje para el matrimonio del Delfín.»
(Carta del 19 de Septiembre de 1744.) Duponchel replicó

«que él tenía que ejecutar dos *toilettes* y sus accesorios, muchas borgoñas, y también una corbata para la reina.»

El número de las obreras en aquel período llegaba, en Argentán y sus alrededores, á cerca de 1.200. En Alenzón, se dice que se elevó hasta 8.000, tanto en la población como en los pueblecillos que la rodeaban. El pintor Boucher parece haber tenido preferencia por el punto de Argentán: nadie ha sabido mejor que él encontrar más felices efectos variando los fondos de randa delicada y gruesa que son los caracteres especiales de este encaje.

Bajo Luis XVI, los encajes de aguja tuvieron que luchar contra un gusto de ligereza en los dibujos que les fue muy desfavorable. En vez de llevar aquellos hermosos puntos casi lisos que hacían valer muy bien los efectos de los calados y de los relieves, se multiplicó los volantes estrechos, frunciéndolos, y los motivos perdidos entre los pliegues parecían siempre muy pesados. Aumentóse los enlaces más y más, dejando muchas partes de la randa poco guarnecidas de flores; ó bien se introdujo los sembrados, todavía aceptables cuando eran de lindas florecillas elegantemente esparcidas por el fondo, pero muy poco artísticos cuando se reducían á guisantes ó granos de café, de una monotonía y de una regularidad bien fastidiosa.

Los géneros á sembrados menudos, que se frunció ó encañonaba, dieron mejor resultado con los encajes de husos, que son más ligeros. Sin embargo, se hizo en aquella época una gran cantidad de puntos de Alenzón, (1) á *pequeña brida*, que es un fondo de mallas en brida torcida,

(1) Madama Vigée-Lebrun, en uno de sus más lindos retratos, lleva un punto de Alenzón de sembrados menudos.

como la del punto de Argentán, pero mucho más apretado de randas; su efecto es ser un poco espeso. La mayor parte de las chorreras de los hombres, que se perdían en pliegues colgantes en la abertura de las grandes chupas de la época de Luis XVI, eran de punto de Alenzón



FIG. 104.—Punto de Alenzón, á pequeña brida, época Luis XVI.
(Museo de Artes decorativas)

en fondo de pequeña brida. Este encaje es muy sólido, y tenía la ventaja de resistir muy bien á numerosos lavados, cuando el rapé, tan en uso entonces, había dejado sus amarillentas manchas en las chorreras de los condes ó de los marqueses. (Fig. 104.)

La Revolución fué una ruina para la fabricación de los encajes de aguja: en algunas regiones hasta se perdió la tradición de un trabajo que había sido otras veces su gloria y su provecho. ¡Durante más de cincuenta años, Argentán y Venecia misma, la ilustre Venecia, no hicieron encajes!

Alenzón fué más favorecido. Napoleón, deseoso de hacer revivir en provecho suyo las tradiciones de la monar-



FIG. 105.—Volante en punto de Alenzón, de fabricación moderna.

quía, alentó esta fabricación y trató de restablecer la eti-

queta de no llevar en sus recepciones más que «punto,» como en tiempo de Luis XIV. La corte imperial hizo algunos encargos importantes. Se cita toda una guarnición de cama sembrada de abejas, que fué pagada en 40.000 francos. Verdad es que había sido comenzada para la emperatriz Josefina, y que en el curso de la fabricación hubo que cambiar los escudos y reemplazarlos con los de María Luisa. Esta, poco halagada con poseer lo que había sido encargado para otra, puso grandes dificultades para aceptar la entrega.

En Mayo de 1811, el emperador y la emperatriz fueron á Alenzón; María Luisa recibió en la prefectura á las obreras para verlas trabajar y les hizo compras muy importantes. Napoleón había dicho: «¡Es maravilloso lo bien que se trabaja en Francia! Yo debo proteger esta industria.» Pero las continuas guerras fueron funestas para la extensión de este comercio de lujo, porque rompían las relaciones con los países extranjeros. Rusia, sobre todo, ha apreciado siempre mucho los puntos de Alenzón.

La paz devolvió á Alenzón su prosperidad, y en todas las grandes exposiciones hemos visto á sus ricas labores de aguja alcanzar las más altas recompensas. Todavía son los más caros, pero también los más cuidadosamente trabajados de los encajes. Siguen siendo dignos de su ilustre pasado. (Fig. 105.)

Argentán ha vuelto á comenzar, desde hace algunos años, la desaparecida fabricación, reanudando la tradición de aquellos encajes de grandes mallas realzadas por espacios en pequeñas randas. (Fig. 108.)

Bayeux ha visto fundar un taller modelo para los encajes de aguja, que ha resucitado la tradición de muchos

puntos que estaban, si no perdidos, al menos abandonados desde la Revolución. Todo lo que se ha hecho en las mejores épocas, puede volver á hacerse hoy. Con el nombre de *punto Colbert* (figs. 108 y 110), adoptado en agradeci-



FIG. 105.—Punto de aguja belga, fabricación moderna.

miento al gran ministro, protector del encaje, se ha fabricado puntos de gran relieve, con ramas abiertas en magníficas flores, con fondos guipures adornados de graciosos picos, como debieron hacerlos en 1665 en Alenzón las maestras traídas de Venecia.

Bélgica no se ha quedado atrás: si el punto de Alenzón sigue siendo, según una frase consagrada, el rey de los encajes, también en Bruselas y en sus alrededores se hace, con el nombre de «punto de gasa,» grandes can-

tidades de punto de aguja hábilmente trabajado. (Fig. 108.)



FIG. 107.— Punto de Argantán, moderno.

El chal, cuyo grabado damos, es una hermosa muestra. (Fig. 109.) El festón no lleva crin y no tiene la firmeza del punto de Alenzón; pero los calados son muy cuidados y de gran variedad, las flores bien matizadas y el efecto muy seductor. La exportación, á América sobre todo, consume de este encaje por sumas muy importantes. Desgraciadamente, los hermosos hilos de lino de otro tiempo casi no se encuentran, y los puntos de aguja modernos se hacen con algodón. Pero cualquiera que sea la variedad de las formas pedidas, Bélgica

las ejecuta con un talento exento de toda rutina. (Fig. 112.) Hay que notar, tan sólo, que el impulso para la elección



FIG. 108.— Cuello en punto Calbert, trabajo moderno ejecutado en Bayeux.

de los dibujos procede de París, que sigue siendo el gran inspirador de toda la producción encajera.

Según los caprichos de esa reina incomprensible, pero siempre obedecida, que se llama moda, la fabricación de los diferentes encajes se extiende y prospera, más ó menos, en Francia como en Bélgica.

Altas protecciones han contribuído, hace algunos años, á resucitar la fabricación de Venecia que había desaparecido. Esta generosa tentativa ha hecho abrir una escuela de encajes en la isla de Burano, cuyo nombre ya hemos citado. «La pequeña isla de Burano, dice un autor italiano,

está situada á dos leguas Nordeste de Venecia; es la más pobre del archipiélago de la Laguna y la más rica en jóvenes lindas y buenas.» El encaje, como se ve, sigue sien-

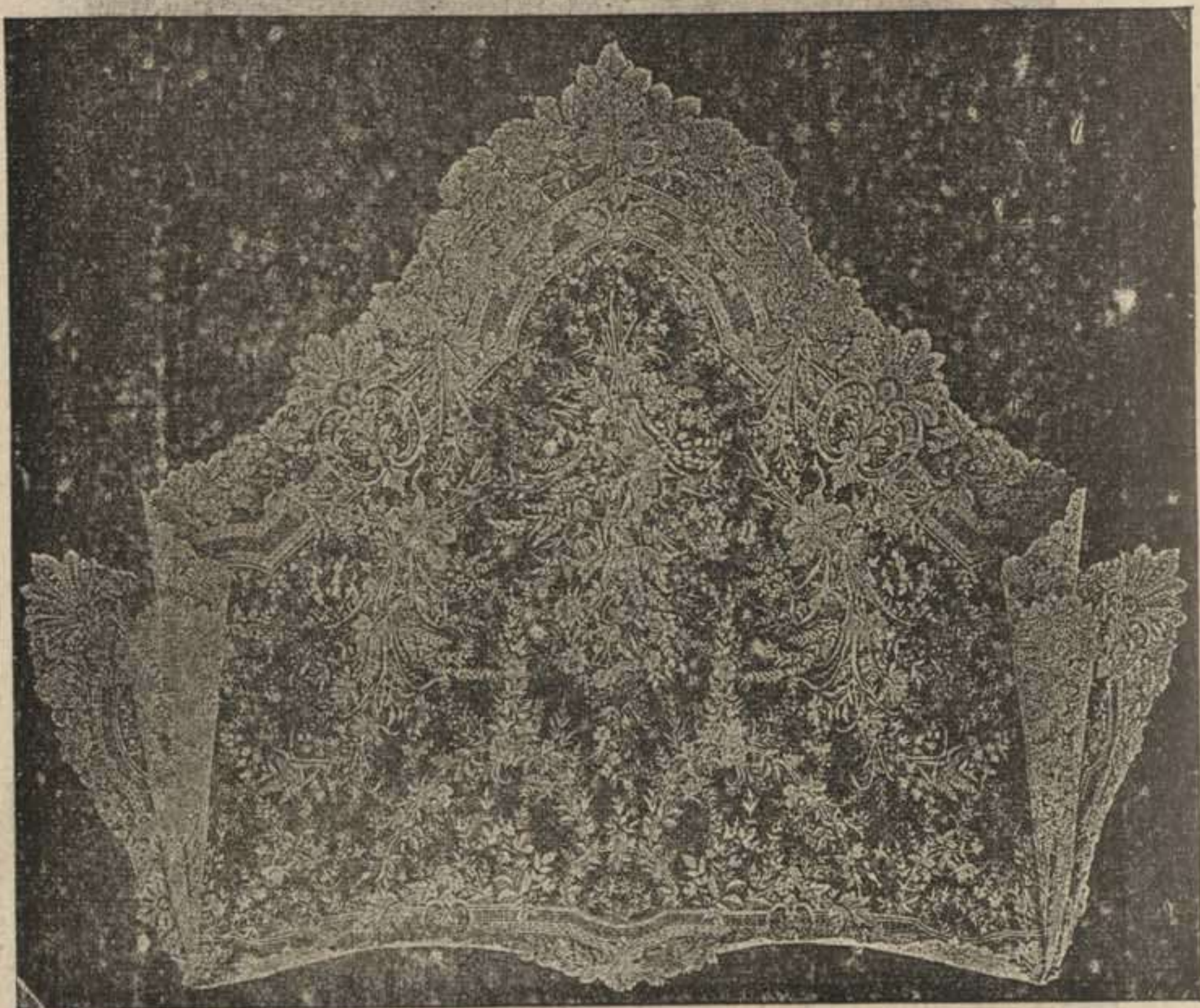


FIG. 109.—*Chal de punto de aguja*, trabajo belga moderno.
(Dibujo de Alcides Roussel).

do la ocupación de las *virtuose donne*. La Exposición de 1878 nos ha mostrado algunas buenas copias de antiguos puntos, hechos en esta escuela.

Austria envió también á esta Exposición y á la de Viena en 1882, encajes de aguja inspirados en las ricas colecciones de su Museo de arte industrial: hay en este país y en Hungría, manos hábiles que no esperan más que

estímulos para desarrollar más seriamente su industria. Rusia tiene, en Moscou, una escuela de encajes que



FIG. 110.—*Punto Colbert*.

produce obras marcadas con el gusto especial que hace del arte ruso una rama del arte bizantino.



FIG. 111.—Punto de Burano, trabajo moderno ejecutado en Bélgica.

En fin, Irlanda practica desde hace mucho tiempo las labores de aguja; después de la gran hambre de 1846, se estimuló de todas partes este trabajo para socorrer la población pobre de la «verde Eryn.» Pre-téndese que el primer trozo de punto de Venecia que sirvió de modelo, fué procurado por un padre jesuita; por lo que el encaje de aguja lleva allí el nombre de *Jesuit's lace*. Los conventos pa-

ra la enseñanza de las jóvenes pobres, hacen casi todos

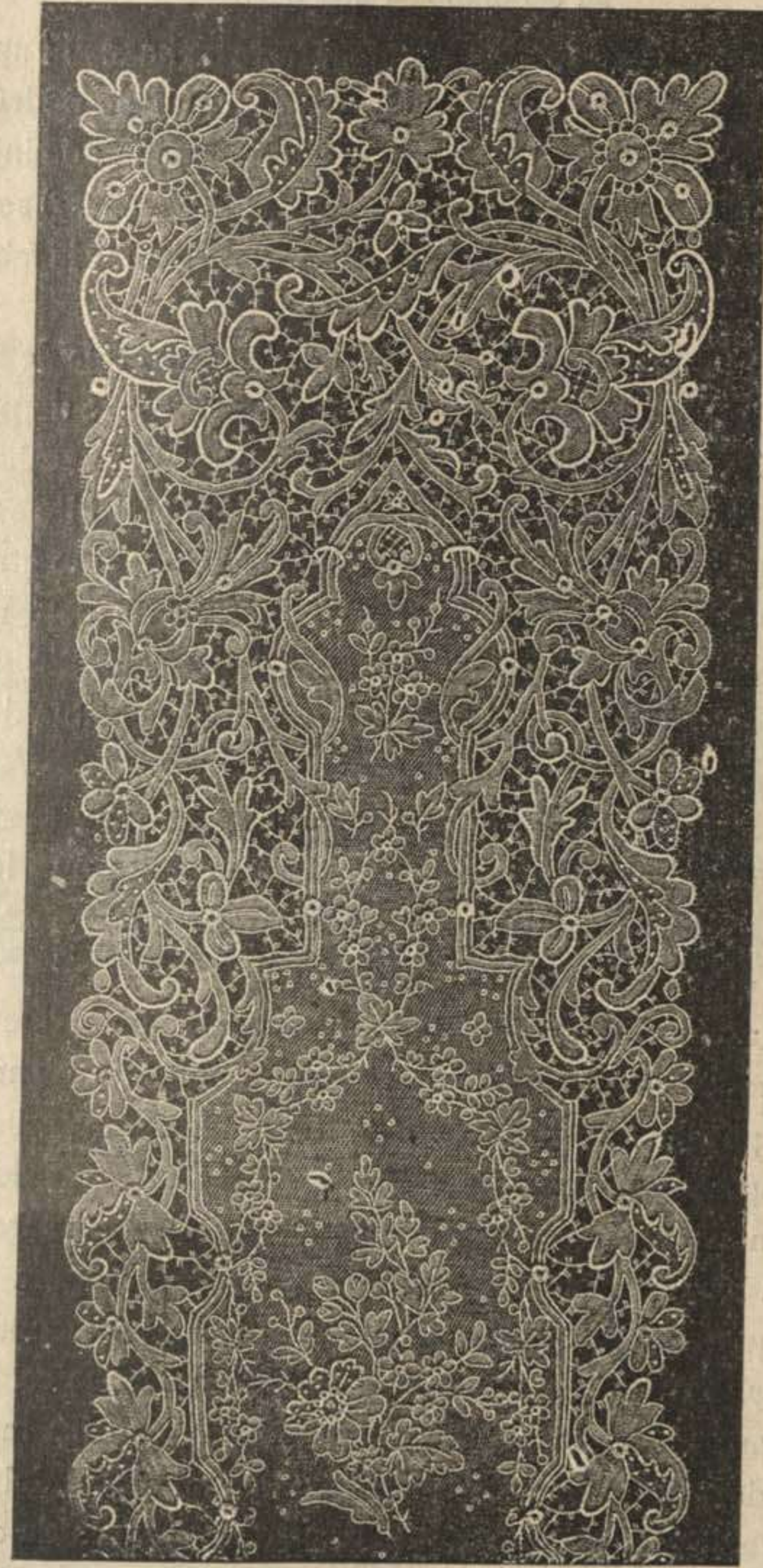


FIG. 112.—Barba, punto de aguja moderno, con partes de randa, fondo gasa y partes fondo guipure à picos.

el bordado sobre tul ó el encaje. Hasta se hace allí una especialidad de *crochet-lace* (fig. 113) del que se podría sacar mejor resultado artístico. Sabemos que la administración del Kensington (*Science and Art department*) se preocupa y hace grandes esfuerzos por desarrollar la fabricación irlandesa.

En el encaje de *crochet*, que no tiene una tela de fondo como el bordado de *crochet*, no se trabaja sobre un pergamino ó un papel marcado, sino que el trabajo se hace al aire, sobre el dedo, como el de la media. El hilo se riza, se cruza, se pasa, se recruza, se anuda, es cogido otra vez por el ganchillo que lo conduce, y forma de este modo, por sus enlaces sucesivos, el tejido del encaje. Sin ser de gran valor, esta clase de encaje sería susceptible de muchos perfeccionamientos.

Resumen.—Estas indicaciones, aunque muy sumarias, bastarán para demostrar el papel importante que los encajes de aguja han desempeñado en las artes suntuarias desde el siglo XV hasta nuestros días.

Tenemos que añadir una observación, y es, que estos encajes han sido hechos casi siempre con hilo blanco. La aguja parece haber desdeñado toda fantasía; casi nunca ha empleado los colores ni aun los hilos de oro y de plata que encontramos, por el contrario, con bastante frecuencia en los encajes de husos. Esta especie de ligera escultura que crea la aguja, con sus puntos más ó menos acentuados, ha sido, en relación con los otros encajes, lo que es el mármol en relación con las piedras, con las maderas y las demás materias que puede tallar el cincel del escultor. Carlos Blanc, comparando los dos géneros de encaje, hace las siguientes reflexiones, que son muy justas:

«El carácter dominante en los encajes de husos es el desvanecimiento de los contornos: la aguja es al huso lo que el lápiz es al esfumino. El dibujo que el huso suaviza, la aguja lo precisa y en cierto modo lo burila. (1) Esto explica la importancia de este trabajo y por qué alcanza

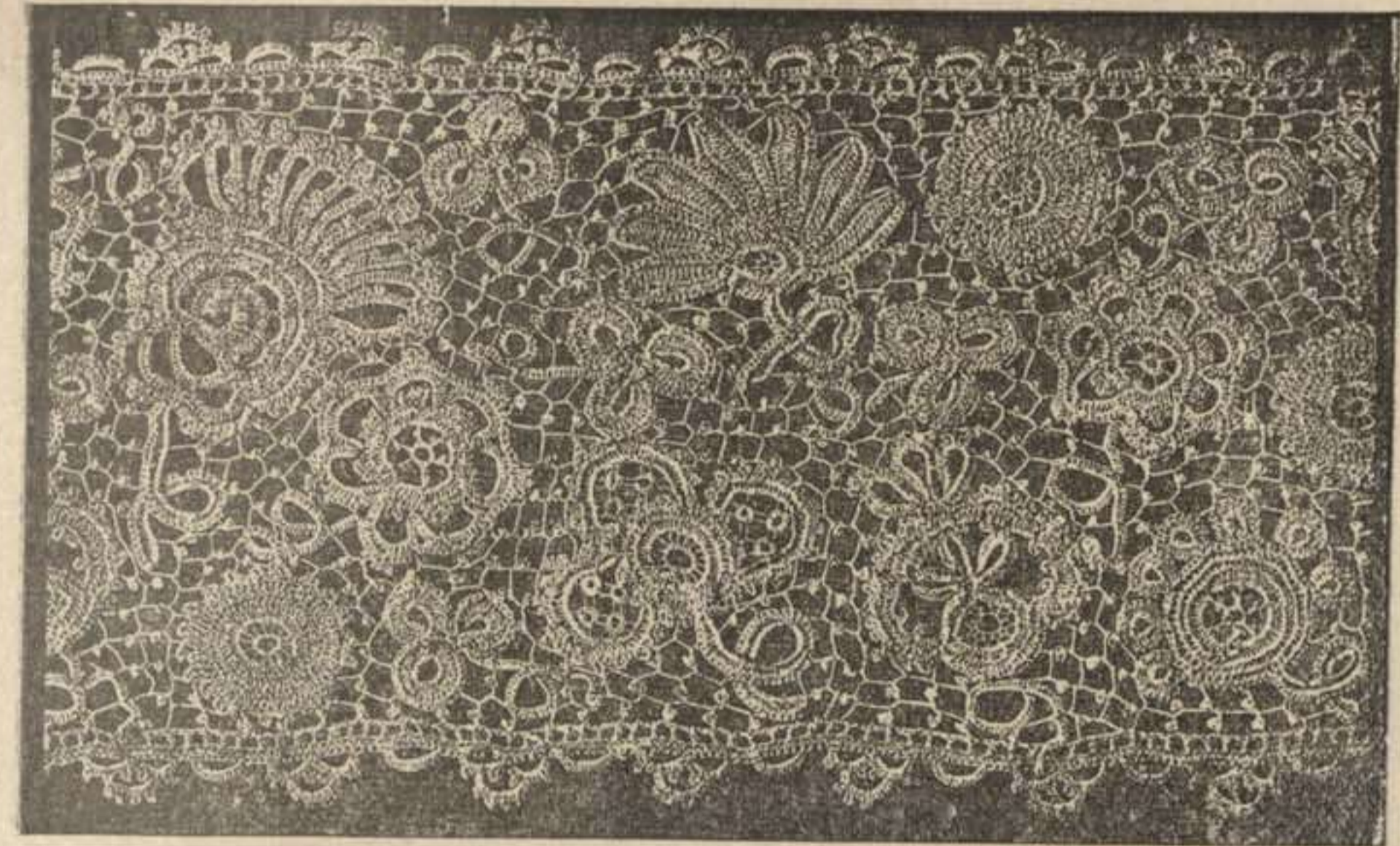


FIG. 113.—Punto de Irlanda hecho al crochet.

siempre un precio tan elevado. Es el encaje de las circunstancias solemnes: el *punto* goza con justo título de un prestigio universalmente reconocido.»

A pesar de las numerosas pruebas por que ha pasado, no se han perdido las tradiciones de esta preciosa industria. Acaso hasta el eclecticismo moderno nos ha conducido á una época particularmente favorecida; no hay en ella un punto que no haya sido reconocido y estudiado:

(1) Carlos Blanc, *El arte en el adorno de la persona*, p. 289.

hoy es posible rehacer los que han sido producidos en las mejores épocas de la historia del encaje: obreras hábiles no faltan. Los artistas y las gentes de gusto saben apreciar lo que hay de verdaderamente bello entre los encajes antiguos. Si en vez de criticar sin piedad la producción moderna, quisieran hacerle encargos bien estudiados, no hay duda de que nuestro siglo podría subir al nivel de los anteriores. Grande sería nuestra satisfacción si hubiéramos inspirado á todos nuestros lectores algún interés por ese arte noble y encantador del encaje de aguja, que apasionó á Luis XIV y á Colbert, y al cual deben su más legítima gloria muchas de nuestras ciudades francesas.

EL ENCAJE DE HUSOS

CAPÍTULO PRIMERO

DESDE SU ORIGEN HASTA EL FIN DEL REINADO DE LUIS XIV

Fabricación.—Ya hemos explicado en qué consiste el encaje de husos: es un tejido que se hace cruzando y trenzando hilos arrollados por un extremo en husos y sujetos por el otro en una almohadilla con alfileres.

Husos.—Los husos (fig. 9), nombrados también *bloque-tes* y *bolillos*, llámense en italiano *fuselli* ó *piombini*, lo que parecería significar que fueron hechos al principio de plomo. Como se les ha hecho de hueso y de marfil, los italianos les han llamado también *ossi*, y los ingleses *bones*. Pero en inglés se dice más comúnmente *bobins*; son, en efecto, pequeñas bobinas, ó carretes, ó canillas, con una prolongación en forma de mango para manejarlos más fácilmente.

El grosor de los husos varía según los países y sobre todo según el grosor de los hilos empleados. En Bélgica, son generalmente muy delgados y muy ligeros para los encajes finos, como el valenciennes y el malinas; en Auvernia, al contrario, donde se hacen guipures bastante fuer-

tes, empleando materiales muy diversos, los husos son mucho más gruesos. Por lo demás, en el mismo telar, los obreros encuentran ventaja en tenerlos de muchos modelos, en relación con el grosor de los hilos, á fin de reconocerlos con más facilidad.

Algunas veces, para proteger el hilo del polvo ó del roce de los otros husos vecinos, se rodea la parte que hace de bobina con una hoja de cuerno muy fina, que sirve de vaina y bastante ancha para no entorpecer el paso del hilo: es lo que en Normandía llaman *noquettes*.

Telares.—Los telares, llamados también almohadillas, cuadrados, tambores, según su forma, en inglés *pillow*, en italiano *tombola*, varían todavía más que los husos.

Los hay planos y muy pequeños, en Bélgica, para hacer una simple flor de aplicación; muy largos, como los de Barcelona, y otros tan anchos, como los grandes telares para encajes finos de Bayeux (fig. 10), que tienen algunas veces 600 husos. Pero los más voluminosos de todos son los *almofadas*, especie de grandes tambores que las portuguesas de Vianna do Castello, ó de Peniche, colocan tan graciosamente entre sus piés en una canastilla, y que deben llegar hasta la altura de sus manos.

Picado de las cartulinas.—El dibujo sobre el cual se trabaja está *trazado y picado* en una cartulina ó pergamino bien compactos para que los hilos, en su ir y venir, no tropiecen en ninguna rugosidad. Los agujeros picados indican á la obrera los sitios en donde deberá colocar los alfileres que sostienen los puntos: en ciertos géneros de encaje, debe haber tantos agujeros picados como mallas haya en la red del fondo. Gracias á este picado y á algunas indicaciones en las flores, muchas obreras, hasta traba-

jando separadamente, hacen sus trozos de encaje tan semejantes que pueden ser reunidos juntos en la misma pieza.

Si el dibujo, en vez de ser el de una pieza limitada en su forma, como un cuello, una gorra, un lazo, es un dibujo de banda que debe ser repetido en muchos metros de largo, el telar tiene una parte cilíndrica que gira sobre dos ejes y en la cual se pone la cartulina cosida de antemano en redondo. De este modo el dibujo, girando á medida que se trabaja, se va presentando incesantemente á la obrera. Este telar de cilindro giratorio (figs. 10 y 11), no tiene más que un inconveniente, y es que la labor debe ser siempre hecha con los hilos colgando por delante y llevados por el mismo lado; mientras que en los telares planos se trabaja en todas direcciones. Resulta de ello, que ciertos rellenos de flores se encuentran tomados de través por la obrera del telar de cilindro, mientras que son hechos sin dificultad por la que trabaja en telar plano.

Pero en cambio, resulta muy incómodo hacer un encaje en el telar plano, porque cada vez que se llega á la punta de la almohadilla, hay que quitar los alfileres, subir la labor y volver á comenzar una nueva tira; y esto representa una gran pérdida de tiempo.

Cada telar tiene, pues, sus ventajas y sus inconvenientes; y según el género de encaje que más se fabrica en un país, se adopta la forma de almohadilla que mejor se presta á él.

Orígenes.—Se ha discutido mucho tiempo si el encaje de husos tenía un origen más antiguo y diferente que el encaje de aguja. Esto es poco probable, porque se les ve desarrollarse en la misma época y ser empleados á la vez el uno y el otro.

Flandes, dejando á Venecia la creación del encaje de aguja, pretendía para sí el honor de haber inventado los encajes de husos. Hasta hoy, ninguna prueba seria y definitiva ha venido á resolver este debate. J. Seguin opone las razones siguientes á que Bélgica haya practicado el encaje de husos antes que Italia.

Los únicos libros de patrones publicados en Bélgica, que son el de Wilhem Vostermans, muerto en Amberes en 1542, y el de Juan de Glen, en Lieja, 1597, no dan ni un sólo dibujo para encaje de husos.

Ningún retrato *flamenco* muestra el encaje empleado en los trajes antes de fines del siglo XVI, mientras que después abundan los ejemplares que indican un constante empleo de estos bellos adornos.

Citábase mucho un retablo de Quintín Metsys (1495) en la iglesia de San Gomar, en Lierre, provincia de Amberes, que representaba, entre otros personajes, una joven haciendo encaje con husos. Pero los inteligentes creen que este retablo es obra de Juan Metsys, probablemente hijo de Quintín, que pintó á la manera de su padre, pero en una época bien posterior.

En fin, las palabras *gold laces*, señaladas en un tratado del siglo XV entre la villa de Brujas é Inglaterra, significan *galones de oro* y no *encajes de oro*, pues *lace* quiere decir igualmente *encaje* y *cordón* ó *galón* en inglés.

Seguin concluye de este modo: «Desde que Bélgica conoció el medio de hacer encaje de husos, se dedicó á ello con perseverancia, y en poco tiempo hizo de este arte una industria importante que le valió una reputación merecida, por la finura y la belleza de sus productos, habiendo llegado á ser todos los pueblos tributarios suyos y acos-

tumbrándose á considerarla como el país clásico del encaje. De esto, á atribuirle el honor de haber imaginado este rico y seductor tejido, no había más que un paso, y esto es lo que se ha hecho, durante mucho tiempo, sin más examen.»

Si hay en Italia un día quien haga investigaciones tan cuidadosas como las hechas por Mad. Despierres para escribir la historia de Alenzón, su pueblo natal, es probable que se llegue á descubrir informes más precisos para confirmar hechos, entrevistados solamente, á saber: que la Italia del Norte fué, hacia el año 1500, la verdadera cuna del encaje de husos, lo mismo que del encaje de aguja.

Por el momento, y á falta de documentos exactos, no estará fuera de lugar referir la preciosa leyenda veneciana sobre el origen de este encaje.

«Un joven pescador del Adriático era novio de la joven más hermosa de una de las islas de la Laguna. Tan trabajadora como bella, la joven le hizo una red nueva que él se llevó en su barca. La primera vez que se sirvió de ella, sacó del fondo del mar una soberbia alga petrificada, que se apresuró á regalar á su amada.

»Pero he aquí que estalla la guerra y obliga á todos los marineros á partir en la flota veneciana hacia los mares de Oriente.

»La pobre joven llora la partida de su novio y permanece días enteros contemplando la hermosa alga que él le ha dejado en prenda de su amor. Mirando aquellas soberbias nervosidades, ligadas por fibras tan ligeras, trenza los hilos terminados en un plomillo que cuelgan alrededor de su red, y poco á poco reproduce con sus hábiles dedos el modelo amado, hacia el cual se volvían sin cesar sus

ojos. Al fin consiguió su objeto: *¡el encaje de piombini estaba inventado!*»

Este es el caso de emplear la frase italiana *Si non e vero e ben trovato*.

Entretanto llega aquel día, diremos que la mención más antigua hoy conocida en Italia del trabajo con husos se encuentra en una partición hecha en Milán el 12 de Septiembre de 1493, entre las hermanas Angela é Hipólita Sforza-Visconti. Vese allí *Una binda lavorata a poncto de doii fuxi per uno lenzolo*: una banda trabajada á punto de doce husos para bordar un lienzo. Estos doce husos son el principio de ese ingenioso trabajo, que más tarde ha ocupado á tantos millares de mujeres... También en aquella partición es donde se encuentra *la mita de un fagotto quale aveva dentro certi designi da lavore le donne*: la mitad de un cuaderno con muchos dibujos para labores de mujer.

Otro documento es una compilación conservada en la Biblioteca Real de Munich, titulada: *New modelbuch allerley gattungen Dantelschnür*, impresa en Zurich por Cristóbal Froschowern, sobre todas clase de labores de encaje fabricado y en uso en Alemania, para instrucción de las aprendizas y otras mujeres que trabajan en Zurich y en otras partes: in-4.º de 24 hojas. En la portada están representadas, en un grabado en madera, dos mujeres haciendo el *encaje de husos*. Sigue después un largo prefacio, en el cual se dice: «Entre las diferentes artes no debemos olvidar la que ha comenzado en nuestro país hace veinticinco años. El encaje ha sido introducido *en el año 1536 por los mercaderes que vienen de Italia y de Venecia*. Muchas mujeres inteligentes pensaron que podían sacar de ello un

gran partido, y aprendieron á imitarlo y á reproducirlo muy bien. Trabajaron primero con arreglo á los patrones antiguos, pero bien pronto inventaron nuevos y muy lindos. Esta industria se repartió por todo el país y llegó á un alto grado de perfección, viéndose que era una de las labores de mujer de más provecho. Al principio estos encajes no se emplearon más que para adornar las camisas; pero pronto se hizo con ellos cuellos, guarniciones de mangas, de gorras, de delantales, de corpiños, y después de manteles, de sábanas y almohadas, de cubiertas de cama, etcétera. Al poco tiempo fueron un objeto muy buscado y de gran lujo. Entonces se comenzó á introducir en ellos hilo de oro, que los hacía más caros; pero estos encajes tenían el inconveniente de ser más difíciles de lavar que los encajes de hilo de lino.»

Así, pues, he aquí un libro de patrones que nos prueba, que en 1536, Venecia hacía desde muchos años antes encaje, puesto que se le exportaba, y que las mujeres de Alemania y de Suiza aprendían, de gentes procedentes de Venecia, á trabajar con husos.

Lo que pasó en Zurich debió pasar en las demás comarcas que estaban en relaciones constantes con Italia. Y pocos países más relacionados con Italia que Bélgica. Sus artistas iban á allí en gran número á estudiar la pintura. Mercaderes ó artistas llevaron muy probablemente de Italia á Flandes la enseñanza del encaje de husos; y ciertamente por haberse interesado en ello los artistas flamencos es por lo que [desde el principio alcanzó Bélgica una situación de primer orden en esta industria de arte.

Quicherat nos dice que á fines del siglo XV se usaban en Francia cinturones hechos de seda bordada de una

trenza á randa que se llamaba *morenilla*. Este nombre parece venir de que la seda era de color de pan moreno; así morenilla, como después el nombre de blonda, tendría un origen que se refería á su color. En la relación de la entrada del rey Enrique II en Lyon, el 23 de Septiembre de 1548, se dice que «los trajes eran de terciopelo, de raso, los más pequeños de tafetán: éstos, adornados con aplicaciones de guipure, aquéllos, orlados con morenilla ó con pasamanería de plata». Algunos años después, Isabel de Inglaterra, para su matrimonio con Felipe II, hizo, en 1559, compras «de morenilla y de pasamanería de hilo blanco de Florencia».

Si hemos de juzgar de los encajes usados en la época de Enrique II por el retrato del rey que hay en Versalles, cuadro el más antiguo de Francia donde se ve el encaje, onvndremos en que no eran apenas de más importancia que el de doce husos de las hermanas Sforza-Visconti. El cuello de este monarca está, en efecto, orlado con un pequeñísimo pasamanos de dientes puntiagudos.

El nombre de *pasamano*, dado á los primeros encajes de husos (fig. 114), les viene de que esta industria estaba comprendida en la corporación de los Pasamaneros, únicos que tenían el derecho, como se dice todavía en sus estatutos de Abril de 1663 (art. 21), «de hacer toda clase de *pasamanos de encaje* sobre almohada, con husos, con alfileres y á mano, de oro, de plata, tanto finos como falsos, de seda, de hilo blanco y de color». Por eso se lee en las cuentas del platero del rey en 1557 (Arch. nac. KK. 106): «Pasamano de fina seda negra *dentado (encajeado) de un lado.*»

También se lee en las cuentas de la reina de Navarra

(1577): «Por dos varas de *pasamano de plata de alto encaje*, al precio de sesenta sueldos la vara (1).»

En un inventario de la iglesia de San Medardo en París (1645), se encuentra: «Cuatro vueltas de púlpito de tela de batista y un hermoso sobrepelliz para el predicador, guarnecidos de grandes *pasamanos de encaje.*»

Así, pues, pasamano y encaje son una misma cosa, en el origen, para designar el encaje de husos.

Los pasamaneros, ya lo hemos dicho, empleaban con frecuencia el cordoncillo-guipure. En el trabajo con husos, este cordoncillo, por su rigidez, no se presta más que á la ejecución de pasamanos muy calados. De aquí viene que haya que dar el nombre de *guipure* á todo encaje cuyos fondos son anchos é irregulares.

Los encajes de husos, menos trabajados que los de aguja, eran menos caros y debían forzosa-mente encontrar mucha venta entre las gentes que no se podían permitir el lujo del *punto*.

«Además, como dice muy bien Carlos Blanc, cuando fueron importados de Italia los cuellos encañonados, los encajes de aguja con que se les adornó, los terminaban secamente, dándoles bordes muy agudos, formando como un collar erizado de picos. Pero cuando fueron sustituidos estos

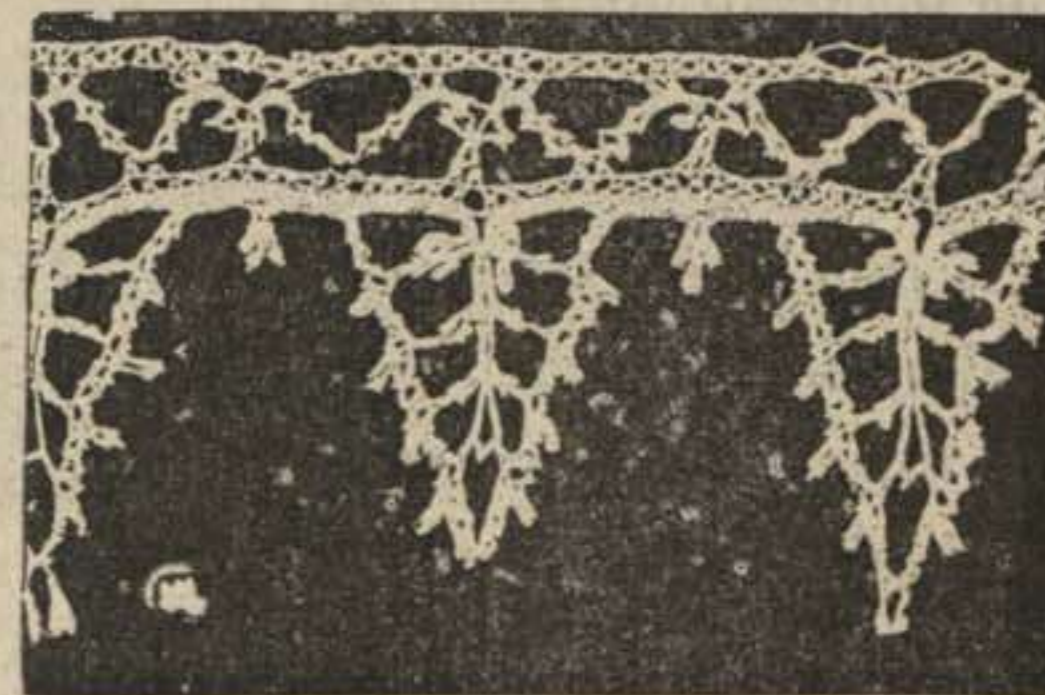


FIG. 114.—*Pasamano de husos* del siglo XVI.

(1) Archivos nacionales, KK. 162.

írigidos guipures con los pasamanos de husos, estas obras más ligeras, más flexibles, dulcificaron los contornos é

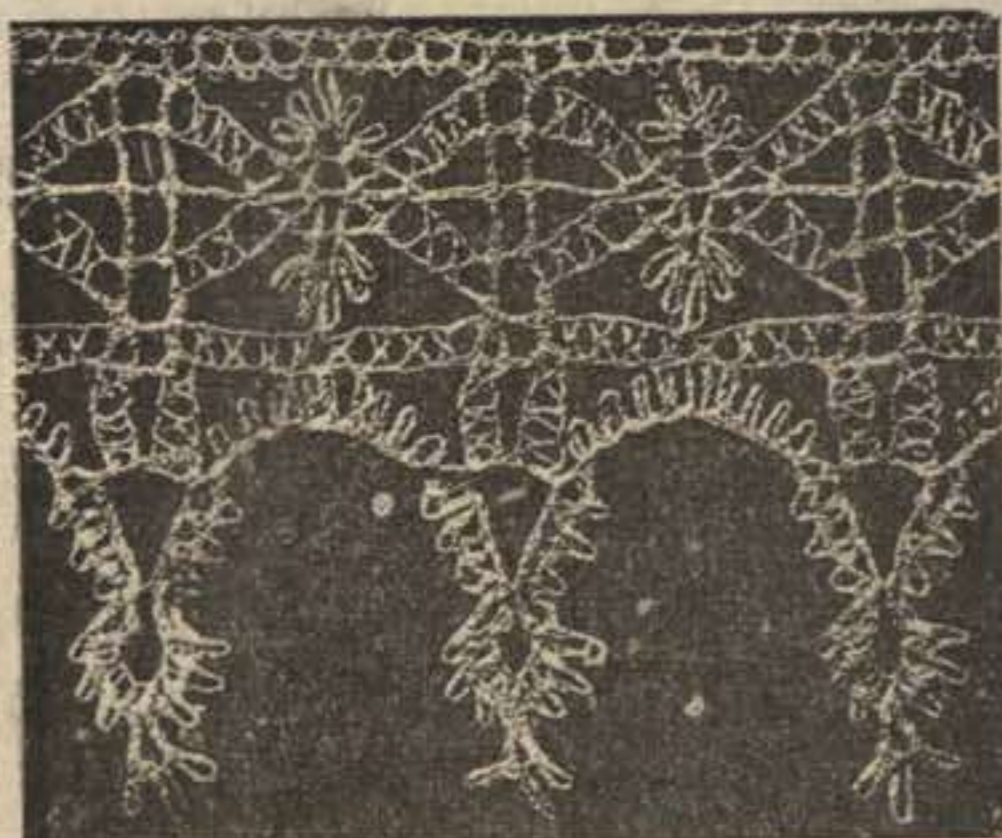


FIG. 115.—*Pasamano de husos.* (Colección del Museo de Artes decorativas.)

hicieron casi vaporosos los recortes de los encañonados de tres picos que aprisionaban la cabeza (1)» (figura 115).

A medida que la labor de husos se extendía por los diversos países, cada cual se lo asimiló, como hemos visto á propó-

sito de la Suiza, y produjo el género de encaje que convenía mejor al consumo local. En Italia, Milán y Génova fueron las dos ciudades donde esta fabricación se estableció más ampliamente, mientras que Venecia siguió dedicada más especialmente á los trabajos de aguja. Tratóse con frecuencia de repetir con los husos las formas más sencillas de los encajes de aguja grabados en los libros de patrones. Mas poco á poco las hábiles maestras de labores, como Parasole, inventan entonces tipos originales, y á menudo marcan encima de cada dibujo el número de husos que hay que emplear en él.

En Sajonia, fué una señora, Bárbara Etterlein, mujer de Cristóbal Uttmann, gran propietario de minas y habitante en el castillo de Saint-Annaberg, quien introdujo el encaje de husos para ayudar á las mujeres de los mineros

(1) C. Blanc, *El arte en el adorno de la persona*, pág. 291.

de la comarca. Se cuenta que una vieja, algo hechicera sin duda, viendo la bondad con que la castellana de Saint-Annaberg enseñaba este trabajo á las pobres campesinas,



FIG. 116.—*Retrato atribuido á Van Mierevelt, 1568-1641.* (Pertenece á M. G. Duplessis.)

le predijo que Santa Ana la recompensaría haciendo prosperar sus hijos, sin que perdiese uno solo, y que se multiplicarían tanto como los husos de su telar. La predicción se cumplió, y cuando Bárbara Uttmann murió, en 1575, dejó sesenta y cinco hijos ó nietos.

En España, donde eran tan apreciadas las hermosas y ricas telas que salían de los *hoteles de Tiraz*, prefirieron,

sobre todo para guarnecerlas, los



FIG. 117.—Punto de España, oro y seda, hecho con husos.

los pasamanos de seda y los de oro y de plata. Estos últimos llevaron mucho tiempo el nombre de *puntos de España*, porque en este país es donde mejor los hacían. Se buscaba en ellos la finura, y además el efecto, ya en oropel, ya en relieve: los puntos de España, cuando se les encuentra, son fácilmente reconocidos por este carácter. (Figura 117).

En Bélgica y en Holanda no se trabajó ni la seda, ni el oro, ni la plata, sino el lino más delicado. Tejíanse los más hermosos lienzos del mundo; con los mismos hilos se pudo fabricar finísimos encajes para guarnecer los anchos cuellos y

(1) *Historia de la pintura holandesa*, por Herry Haward, pág. 72. (Biblioteca de Bellas Artes.)

de la época. (Fig. 116). Los dibujos se separaron bastante de prisa de los tipos italianos y copiaron directamente la flora local. Estos perfeccionamientos dieron á Flandes la justa reputación de ser el centro principal de las labores de husos.

Mientras que la corte de Francia estaba llena de los ricos encajes italianos ó flamencos, el pueblo seguía de lejos la moda y se contentaba, para guarnecer la cofia de la labradora ó los trajes de las burguesas, con pasamanos más sencillos y menos costosos que se hacían por todas partes; la *miñoneta*, la *campana*, y, sobre todo, el *picote*, que hemos visto nombrado en la *Sublevación de los pasamanos*, como viniendo de los alrededores de París. La mayoría de estos encajes eran muy estrechos, casi sin dibujo, y apenas si hay motivo para nombrarlos en una historia que examina, sobre todo, el aspecto artístico de esta industria.

Una de las provincias de Francia donde más pronto se estableció el trabajo de husos, es ciertamente Auvernia.

Muchos hombres ejercían allí la profesión de vendedores ambulantes, de mucha importancia antes de la construcción de los caminos reales y del empleo de los transportes de ruedas. Aquellos rudos montañeses, haciendo á pequeñas jornadas, con el fardo al hombro, viajes muy largos, iban al Mediodía á buscar las mercancías caras y que abultaban poco, como las sederías y los encajes, y venían á revenderlas en París y el Norte. Así es como llevaron á su país el conocimiento de aquella industria nueva de encajes de husos, que daba lugar á un activo comercio con Italia. Las mujeres se pusieron enseguida á reproducir estos encajes, y los maridos se los llevaban á los via-

jes siguientes, vendiéndolos con buena ganancia, ya en el camino, ya en las grandes ferias, como las de Beaucaire



FIG. 118.—Gentil hombre de la época de Luis XIII, según Abraham Bosse.

y de Guibray, donde tenían marcado su sitio en lo que se llamaba *foso de las telas*.

Cosa parecida ocurría en Lorena, puesto que vemos, en 1615, á Claudio Gelée, llamado después el Lorenés, marchar aún muy joven á Italia, á donde lo lleva un tío, *vendedor ambulante y mercader de encajes*, deseoso de hacerle aprender la pintura, para la que le encontraba precoces disposiciones.

Aurillac y el Puy-en-Velay fueron los centros donde se fijó principalmente aquella industria en Auvernia. Aurillac se hizo una especialidad de los encajes de oro y de plata, y los expidió bien pronto para España, que consumía con frecuencia más de los que producía. El Puy se dedicó especialmente á los encajes de hilo ó á los guipures de seda.

Esta industria proporcionaba una gran holgura á las familias que se dedicaban á ella; por eso prodújose allí una gran emoción cuando los edictos suntuarios vinieron á detener la expansión de este comercio y á destruir aquella prosperidad.

Fundándose en el edicto de Luis XIII, de 1629, que permitía «el uso de los encajes y pasamanos á condición de que fuesen fabricados en el reino y que no excediesen del valor de tres libras la vara, todo junto, banda y pasamano,» el Parlamento de Tolosa lanzó un decreto que el senescal del Puy publicó en 1639 en la villa, á son de trompeta, y que era mucho más severo que el del rey. Prohibía bajo pena de una fuerte multa «á toda persona de uno y otro sexo, calidad ó condición, llevar en sus trajes ningún encaje, tanto de seda, como de hilo blanco, comprendido pasamano y oropel de oro ó de plata, fino ni falso.» Esta ordenanza, como se comprenderá, produjo una gran consternación en la población del Puy, porque aniquilaba toda la industria de la provincia. En aquellos momentos, un pa-

dre jesuita, que la iglesia ha canonizado, San Francisco de Regis, predicaba en el Puy y recorría Auvernia sembrando á su paso las piadosas enseñanzas y los socorros de una caridad tan ardiente que vencía todas las dificultades. Conmovido por los sufrimientos y las quejas de aquellas mujeres, reducidas á la miseria, les dijo: «Tened confianza, rogad á Dios que me ayude, y el encaje no perecerá.» Después, marchando resueltamente á Tolosa, intercedió tan heroicamente en favor de las obreras de Auvernia, que obtuvo del Parlamento al año siguiente, en 1640, la suspensión del fatal decreto. Además recomendó á sus hermanos en religión, los jesuitas de España, que protegiesen á los mercaderes auverneses que iban á vender los encajes de su país al otro lado de los Pirineos; de modo que volvió la prosperidad. Por esto las encajeras veneran con gran devoción á San Francisco de Regis, invocándolo como patrón suyo.

El cardenal Mazarino, tan inteligente en pedrerías y en todos los objetos de lujo, apreciaba mucho los encajes de Aurillac. En su inventario, hecho después de su muerte, en 1661, se habla muchas veces de los encajes de oro de Aurillac: «el jubón y las calzas de paño escarlata del señor cardenal están también guarnecidos de encajes en seda roja y negra.»

El *Mercurio galante*, dando cuenta de un baile de máscaras, dice que «el príncipe de Conti llevaba una capa de punto de Aurillac, oro y plata;» al llegar á la duquesa de Mortemart dice que «se veía por debajo de sus plumas un velo de Aurillac, en plata, que caía sobre sus hombros;» en fin, el marqués de Colbert iba de africano, con «mangas perdidas guarnecidas de encaje de oro de Aurillac.»

El mismo Luis XIV encargó á Claudio Hochar, su sastre, «un traje de brocado negro con flores de oro, que



FIG. 119.—Luis XIV, niño, según uno de sus retratos, por Mignard.

pagó en 1.300 libras, y que se componía de calzas, jubón, capa y guantes, todo guarnecido de guipure de seda» de la misma procedencia.

En presencia de tan altas protecciones, compréndese las alusiones de la *Sublevación de los pasamanos*, diciendo que los encajes de Aurillac estaban tan acostumbrados al perfume de los salones, que no podían decidirse á volver á sus montañas á servir acaso para envolver quesos de Roquefort.

Al principio no se hacía con husos más que los encajes relativamente estrechos, labrándolos en una sola franja en el telar, y manejando los husos de la misma manera en Italia, en Francia ó en España que en Flandes. Cuando la guarnición era más ancha que una simple orla, se la realizaba con jun entredós, y esto es lo que se llamaba «banda y pasamano.» En el siglo XVI no se hizo otra cosa. Pero en el XVII se acometió el encaje más ancho, y entonces se planteó la cuestión de la división de la obra. En Italia, en Francia y en España se fabricó el encaje ancho dividiendo el dibujo por *bandas horizontales* que se cosían juntas una vez fabricadas. En Bélgica se tuvo otra idea: se cortó el dibujo siguiendo la línea caprichosa de las flores ó de sus adornos, como en los encajes á aguja, y por pedacitos separados, pero no por bandas. Esta ingeniosa división, permitiendo repartir la obra en tantas pequeñas piezas como se quería, fué la causa, en parte, del gran éxito de la industria belga. Trabajando cada motivo separadamente, se pudo hacerlos mejor, con más seguridad, cuando eran ricos y complicados. En vez de pasamanos ingleses y franceses, en los que las partes claras dominaban alrededor de un dibujo algo escaso y fino, los flamencos emprendieron hacer encajes del todo diferentes. Mayor importancia se dió á los motivos espesos, que separaban apenas algunos trazos formados con puntos claros.

El punto apretado de las flores daba mejor resultado en los grandes cuellos planos en lienzo del gusto flamenco. En Francia fué adoptada esta moda, y bajo Luis XIII, estos grandes cuellos (fig. 118) sustituyeron á las lechuguilas encañonadas, cuya guarnición había sido el triunfo de los *punti in aere* y de los pasamanos italianos. Los guipures de Flandes marcaron, pues, un gran progreso en la fabricación con husos y tuvieron un legítimo éxito. Hasta la muerte de Mazarino, el mismo Luis XIV no llevaba más que alzacuellos de guipure de husos; los retratos que Mignard ha hecho del gran rey durante su primera juventud, dan con frecuencia la prueba. (Fig. 119.) Tenía ya veinticinco años, y estaba bajo la inspiración de Colbert, sucesor de Mazarino, cuando se aficionó Luis XIV á los puntos de Venecia de aguja, y dos ó tres años después pensó hacerlos reproducir en Francia.

En el siglo XVII se comenzó á hacer en Bélgica los encajes de randas: el procedimiento era el mismo que para los guipures de Flandes, y algunas veces acaso los mismos dibujos; sólo variaba el fondo. Pero por una extraña anomalía, estos encajes, fabricados de la misma manera y en el mismo país, se vendieron por el mundo con el nombre de *guipures de Flandes* cuando los fondos eran á barritas, y con el de *encajes de Inglaterra* cuando el fondo era á randas.

Diversas han sido las explicaciones dadas sobre este cambio de nombre. Inglaterra ha fabricado ciertamente algunos de los encajes que han llevado el suyo, pero todo el mundo está de acuerdo en reconocer que ha vendido más que ha fabricado; los exportaba de Bélgica para revenderlos en Francia y en otras partes, dándoles su

propio nombre y no el de su país de origen. Mme. Palliser explica de este modo lo que ocurrió:

«Los ingleses, tan próximos á Flandes, país con el que mantenían un importante comercio, fueron de los primeros en apreciar los notables encajes que allí se fabricaban. Desde el principio del siglo XVII consumieron ellos una gran cantidad, y cuando aparecieron los primeros encajes á randas los acapararon. Pero los enormes gastos que se hacían en estos objetos de lujo provocaron, como en Francia, leyes suntuarias. En 1662, el Parlamento inglés, alarmado por las grandes sumas de dinero giradas á Flandes, aprobó un acta prohibiendo la importación de los encajes extranjeros. Los mercaderes ingleses, amenazados de perder la provisión de puntos de Bruselas para la corte de Carlos II, llamaron á Inglaterra, para establecer aquí aquella fabricación, obreras flamencas. El ensayo no tuvo gran resultado porque Inglaterra no producía el hilo necesario y el encaje era de calidad inferior. Entonces fué cuando los mercaderes adoptaron un expediente más sencillo. Con ayuda de grandes capitales compraron todos los encajes de clase superior que había en el mercado de Bruselas, é, introduciéndolos de contrabando en su país, los vendieron con el nombre de punto de Inglaterra. Podemos juzgar de la importancia de este comercio por una sola aprehensión que hizo en 1678 el marqués de Nesmond, de un barco cargado de encajes procedente de Flandes y con destino á Inglaterra. El cargamento comprendía 744.953 varas de encaje, sin contar los pañuelos, cuellos, pañoletas, delantales, sayas, abanicos, guantes, etcétera, todos de la misma fabricación.

»Lo cierto es que el nombre fué adoptado, no para los

guipures de Flandes, que eran ya conocidos y tenían su nombre, sino para los encajes á randas, que probablemente comenzaban en la época de los acontecimientos que acabamos de referir, y que los ingleses pudieron entonces bautizar á su gusto.»

Otra explicación, acaso más lógica, sería que obreras inglesas, que hacían el encaje de husos, hubieran inaugurado las primeras randas. El éxito llegó pronto, y los mercaderes ingleses, que contaban con pocas obreras acostumbradas al encaje, las pedirían á Bélgica, donde no escaseaban las obreras hábiles; y de este modo pudieron responder á todos los pedidos que se les hacían de «puntos de Inglaterra á randas.»

La *Sublevación de los Pasamanos* cita, en 1661, «un gran encaje de Inglaterra.» En todos los inventarios se habla también de él; el *Mercurio galante* lo nombra con frecuencia, y él, que tiene la pretensión de conocerlo bien, llega hasta á decir en 1678: «El cuerpo y las mangas estaban guardados de un blanco y ligero encaje salido, con seguridad, de las mejores fábricas de Inglaterra.»

Los primeros puntos de Inglaterra estaban hechos á piecitas separadas, pero flores y randas en el mismo telar. Más tarde se aumentó más todavía la división del trabajo. La flor sola (fig. 139), y sin fondo ninguno, fué hecha por ciertas obreras, mientras que otras se ocupaban en hacer solamente *bandas de randa*, sobre las que se *aplicaba* luego la flor, cosiéndola con aguja. Esto es lo que se llama la *aplicación de Inglaterra*. No es cosa segura si esta modificación data del fin del siglo XVII, ó si sólo ha sido practicada en el siguiente. De ello hablaremos más extensamente en el capítulo próximo.

Cuando Colbert fundó la manufactura real, en 1665, en el hotel de Beaufort de París, encargándola de organizar talleres de fabricación en todas las poblaciones donde él deseaba organizar esta industria, tuvo cuidado de decir que era para «hacer en ellos toda clase de labores de hilo, bien con aguja, bien con husos.» Si el resultado de aquella tentativa tuvo menos resonancia en los trabajos de husos que en los de aguja, no podemos olvidar la legítima importancia que se le debe atribuir. ¿No nos ha dicho Voltaire que vinieron doscientas maestras obreras de los Países Bajos, mientras no hubo más que treinta de Venecia?

Las poblaciones donde se instaló aquellas manufacturas, fueron muchas; sin duda que no dieron resultado en todas; ya no se habla de los ensayos hechos en Reims, en Auxerre, en Loudun, en la Flèche, en Mans, y de los cuales la correspondencia de Colbert nos muestra las trazas, haciéndonos ver la solicitud con que seguía aquella organización. Entre las poblaciones que aprovecharon seriamente sus estímulos, citaremos sobre todo Aurillac, Arras y Quesnoy.

El nombre de Quesnoy es, seguramente, desconocido de muchos de nuestros lectores, como fábrica de encajes. Esto consiste en que ha sido suplantado en el siglo XVIII por el más conocido de Valenciennes, su vecina. Pero hay que decir que al taller de fabricación fundado por Colbert en la pequeña población de Quesnoy, debe Francia la creación del encaje valenciennes, que ha ocupado uno de los primeros rangos entre los encajes de husos. En sus principios, es cierto, se habló poco de él; por lo que referiremos al siglo siguiente detalles más amplios acerca de este punto.

El Havre fué la primera fábrica de encajes en Normandía; de ella se habla ya en 1661 en la *Sublevación de los Pasamanos*. En 1692, M. de Saint-Aignan, gobernador del Havre, le dió un gran impulso, estimándose en aquel momento en 20.000 el número de las mujeres de pescadores ó de campesinas de Caux que trabajaban los husos. El duque de Penthièvre, que habitaba el castillo de Eu, las alentaba con todo su poder.

En fin, París mismo tomó parte en aquel movimiento general provocado por Luis XIV y Colbert. Además de los talleres que la manufactura real tenía en el hotel de Beaufort, organizó talleres en el palacio de Madrid, en el bosque de Bolonia, principalmente para los encajes de husos (1). La influencia radió sobre toda la Isla de Francia, que, al decir del marqués de la Gombardiere, encerraba más de «diez mil familias, cuyos hijos han sido instruídos en la manufactura de dichas obras». Chantilly encontró en este saludable impulso el origen de su fabricación y de su éxito.

El punto de París, encaje por lo demás bastante común, se hacía en el arrabal de San Antonio. Esta es sin duda la razón por la cual el conde de Marsán, último hijo del conde de Harcourt, estableció en este barrio á su vieja nodriza, una señora Dumont, originaria de Bruselas, obteniéndole del rey un privilegio para ocupar todas las obreras de husos. Ayudada de sus cuatro hijas, Mme. Dumont dirigió cerca de doscientas encajeras que había en el arrabal. Prosperaron tanto sus negocios, que resolvió ensancharlos y trasladar su establecimiento á un punto más céntrico y

(1) Había también en el palacio de Madrid una fábrica de medias de seda.

se fijó en el hotel Saint-Chaumont que se componía de muchas vastas construcciones, que tenían entrada por la calle de San Dionisio y la calle de San Salvador. Acaso estos locales eran demasiado importantes, ó estaban demasiado lejos de las obreras, que no la siguieron, porque su prosperidad disminuyó; algún tiempo después Mme. Dumont marchó á fundar otra manufactura en Portugal, dejando á Mlle. de Marsán la dirección de la fábrica instalada en el hotel Saint Chaumont.

Según el *Libro cómodo*, de Pradel, ó *Señas de la villa de París*, publicado en 1692, se ve que los mercaderes de encajes estaban todos agrupados en tiempo de Luis XIV á la entrada de la calle de San Honorato, entre la plaza de los Gatos y los Postes de los Mercados; desembocaban allí dos calles, la de Bourdonnais, que tenía la especialidad de los encajes de seda, de oro y de plata, y la calle de Bethisy, donde se vendía los puntos y los encajes de hilo.

Resumen.—Se puede ver por los detalles que preceden que los encajes de husos aparecieron en el consumo un poco después que los encajes de aguja, y que en el siglo XVII se extendió esta fabricación en todas direcciones. Su éxito no fué, sin embargo, tan grande como el de los encajes de aguja. Venecia y Alenzón lo dominaban todo entonces. Había que esperar algunos años todavía para que el trabajo de husos fuese apreciado como lo ha sido después y para que se le pidiera piezas verdaderamente artísticas. Muchos de los más grandes nombres de esta producción, Valenciennes, Malinas, Chantilly, apenas son pronunciados. Pero Colbert ha preparado bien el terreno: en el Norte como en el Mediodía, desde Arras y Quesnoy

hasta Aurillac y Loudún, ha esparcido la enseñanza y sembrado estímulos que darán frutos.

Bélgica, secundada por la comerciante Inglaterra, comienza por su parte á esparcir por todos los países sus encantadores encajes, y da á los productos del huso su carácter constitutivo: la huella del genio flamenco no se borrará nunca. En este camino se marcará constantemente el progreso y se producirá un impulso extraordinario bajo Luis XV. Todos los encajes ligeros y flexibles van á tomar vuelo, mientras que los encajes de aguja parecen acometidos de una especie de decadencia después de la muerte del gran rey.

De este estudio resultará que el período más hermoso para los encajes de husos es el siglo XVIII, mientras que hay que considerar el XVII como el apogeo de los de aguja.

CAPITULO II

DESDE LUIS XV HASTA NUESTROS DÍAS

A partir del siglo XVIII, los encajes de husos adquieren, en cierto modo, la personalidad bien marcada que han conservado hasta nuestros días. En vez de ser, como al principio, una especie de copia de los encajes de aguja, desarróllanse usando dibujos especialmente compuestos y apropiados á su naturaleza. La coquetería femenina, alentada hasta el exceso en aquel siglo de las elegancias, supo adivinar todo el partido que podía sacar de los tejidos flexibles y diáfanos, suaves al tacto, graciosos en sus pliegues, vaporosos en su transparencia, que saben tejer los husos. Entonces comenzó aquella serie de encantadoras producciones que se llaman el Valenciennes, el Malinas, el Inglaterra, el Chantilly, la Blonda, cada uno de los cuales forma un tipo bien particular. Vamos á tratar, al caracterizarlos, de consolidar la legítima reputación que entonces merecieron.

Tal vez seguiremos más adelante menos escrupulosamente el orden cronológico, pero evitaremos de este modo

las repeticiones en que incurriríamos si quisiéramos examinar de nuevo los períodos históricos ya examinados en este libro, para el bordado, primero, y después para los puntos de aguja.

Esta clasificación será seguramente incompleta, porque sería necesario un volumen entero para decir la variedad infinita de las formas producidas. Nos limitaremos á la definición de los tipos principales, á que los demás, en nuestro concepto, pueden ser referidos.

El pasamano.—El más antiguo de los tipos de husos es, como ya hemos dicho, el de los *pasamano*s, esos guipures ligeros, tales como los hemos visto iniciándose en los libros de patrones. Su fabricación no ha cesado nunca. Después de haber sido algo general, se ha localizado, sobre todo en Francia, en el Puy y en Mirecourt.

Auvernia ha quedado siendo la tierra clásica del verdadero guipure hecho por bandas, con dibujos en que son frecuentemente empleados los efectos geométricos de cuadrados, estrellas y rosetones. El considerable número de las mujeres que se dedicaban al trabajo de husos en aquellas montañas, la sencillez de sus costumbres y lo escaso de sus necesidades, han hecho esta fábrica la más importante del mundo entero. En 1851, Félix Aubry, en vista de documentos oficiales, elevaba *su número á 130.000*. Siempre han practicado el clásico pasamano. (Fig. 115.) De cuando en cuando parece abandonarlo la moda; pero luego vuelve á él, como hemos visto cuando se ha intentado, hace algunos años, rejuvenecerlo con el nombre de *guipure Cluny*. (Fig. 120.) Este era un nombre de capricho, sacado de nuestro interesante Museo de Cluny, porque en él se conservan algunos tipos de antiguos encajes.

Pero lo que, á pesar de todas las vicisitudes, mantiene la prosperidad del Puy, es que allí se muestra una mara-

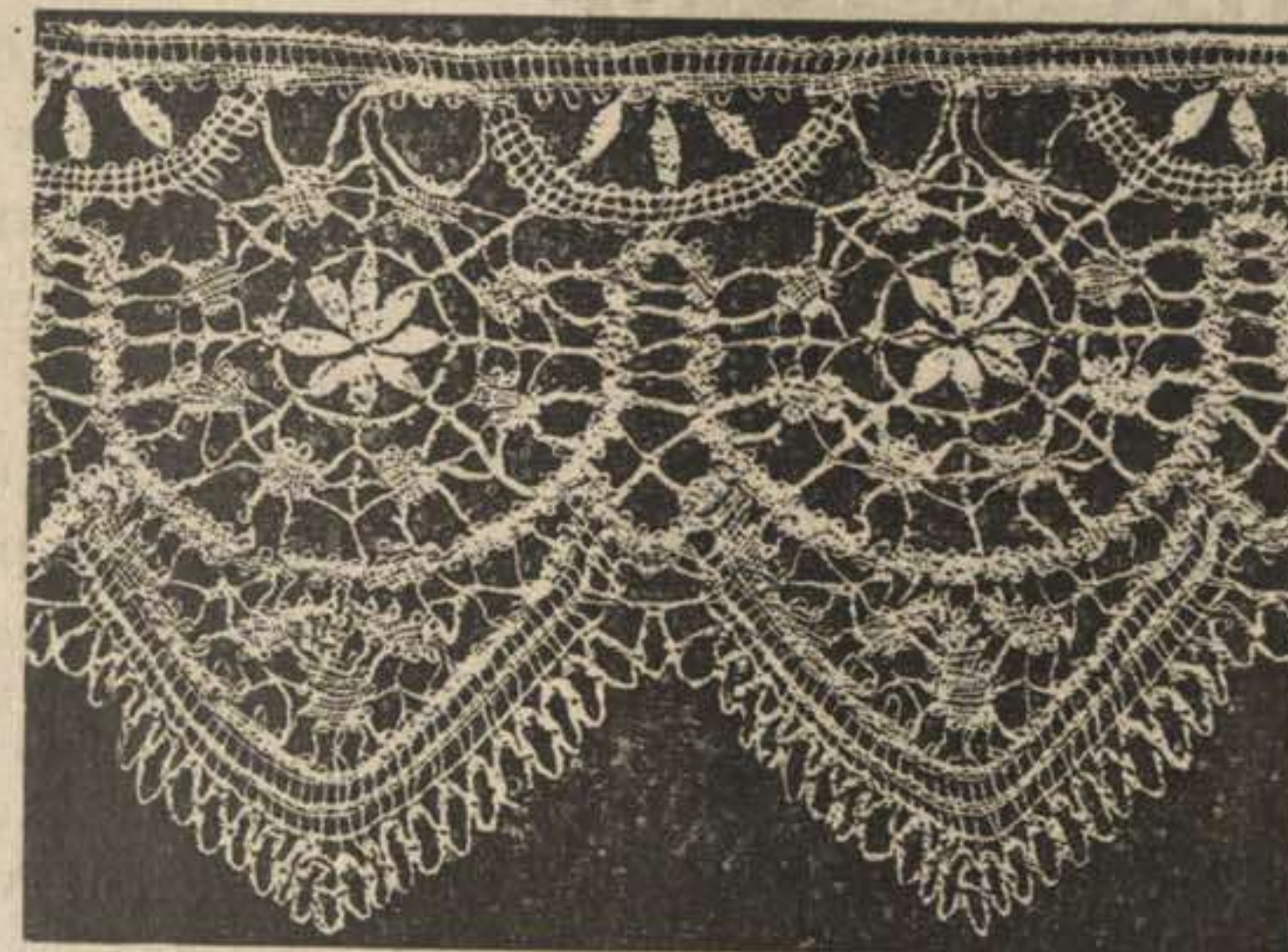


FIG. 120.—*Guipure del Puy, llamado de Cluny.*

villosa aptitud para cambiar el grosor de los hilos que hay que emplear. Allí se trabaja alternativamente y sin vacila-

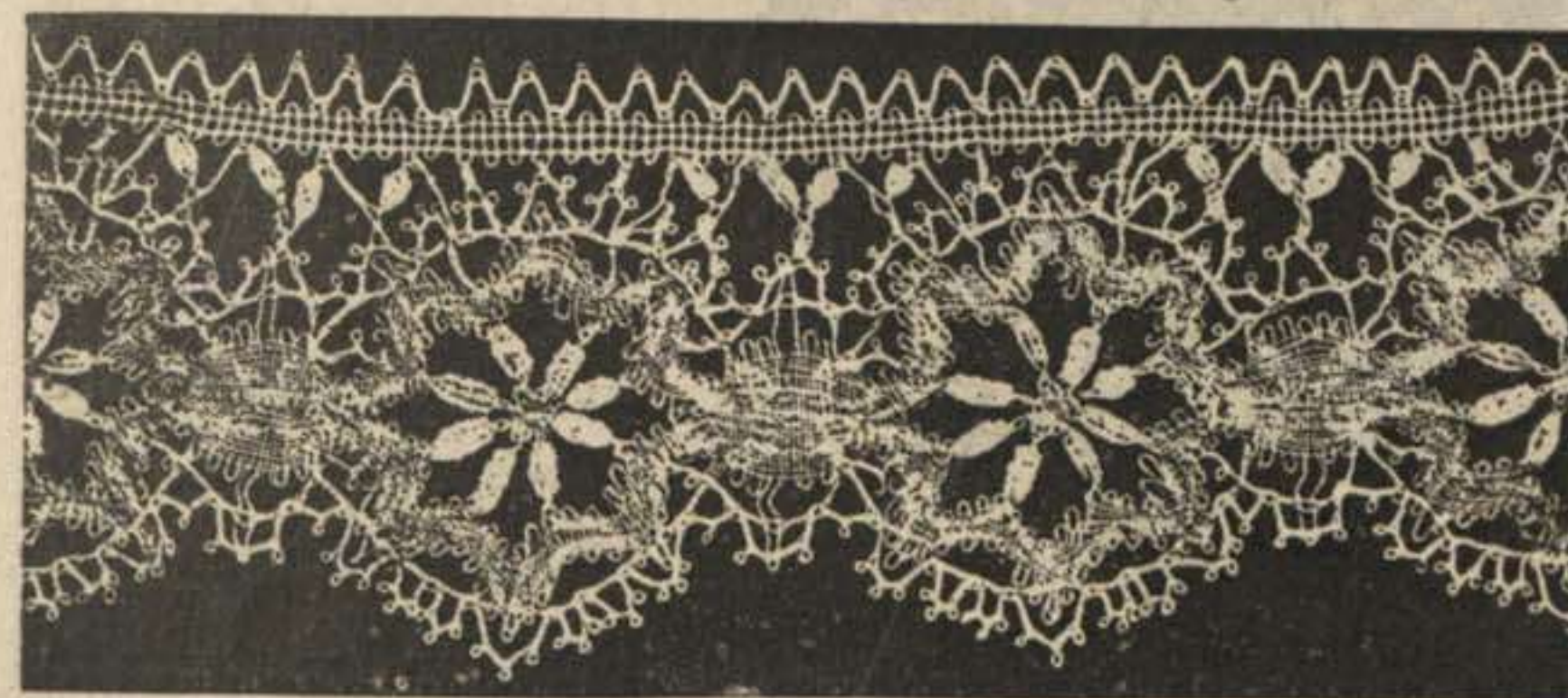


FIG. 121.—*Pasamano en hilo fino del Puy ó de Mirecourt.*

ción, el lino, la seda, el pelo de cabra, y hasta el de conejo angora. Los guipures negros (figuras 122 y 123), en

los cuales ha trabajado esta fábrica durante una parte de

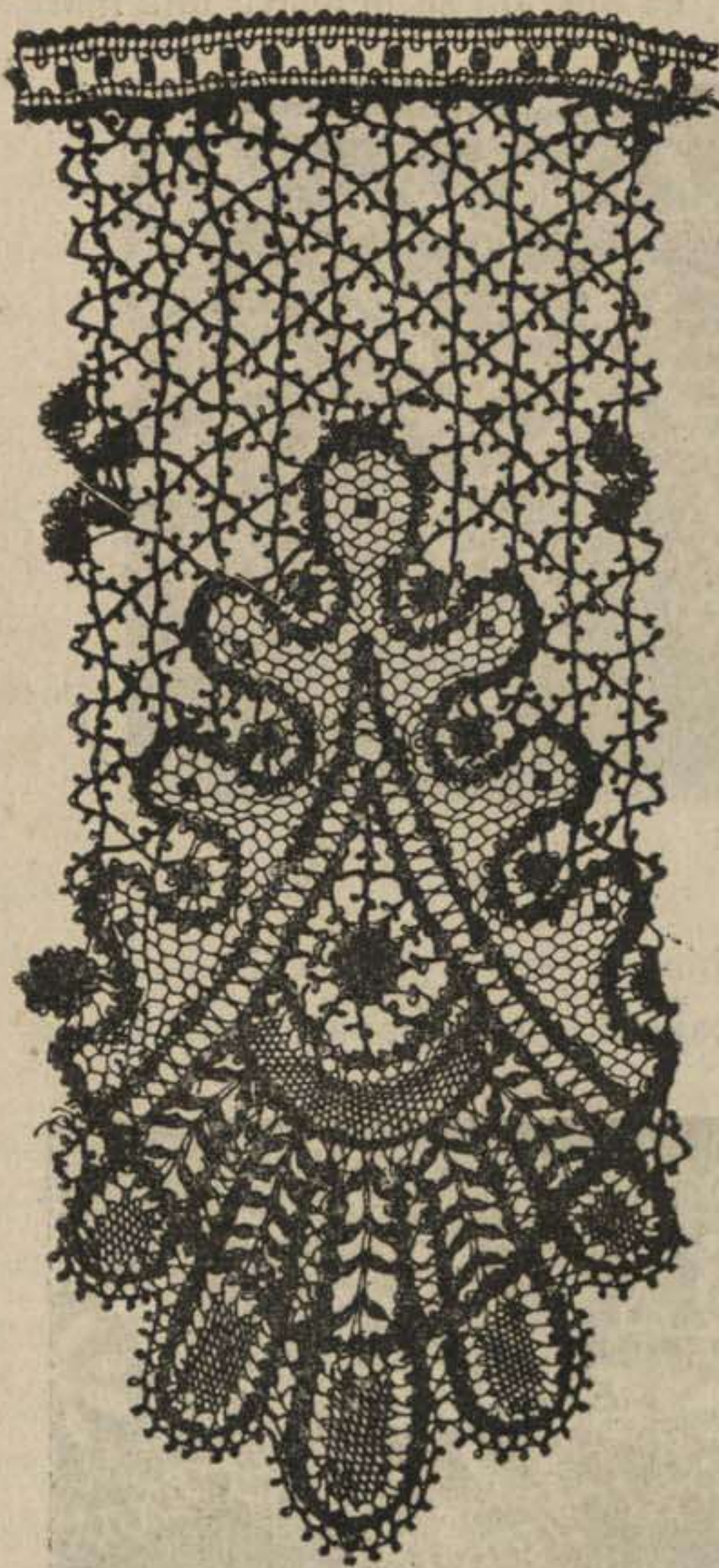


FIG. 122.—Guipure seda negra del Puy.

bien, como guarnición, con los trajes de tejidos en la misma materia.

Los encajes de oro y de plata, que hicieron en otro

nuestro siglo, están hechos en hermosa seda fuerte, de la que guardan todo el brillo y reúnen una gran ligereza de detalles á una incomparable solidez. Esta es ciertamente una de las producciones que hacen más honor al Puy y á toda la industria del huso; y extraña verdaderamente que no haya alcanzado una boga más duradera. En ninguna parte han sido hechos como en Auvernia los guipures de lana; y este hilo, algo rebelde á los cruzamientos de los husos, da un guipure espeso, al cual no hay que pedir ninguna delicadeza de dibujo, pero que armoniza

tiempo la reputación de Aurillac, siguen fabricándose siempre en Auvernia.

Para el mobiliario hace Craponne guipures de hilo grueso, de una gran baratura.

Mirecourt, en los Vosgos, fabrica también el mismo género, pero de más fina calidad que en el Puy. El trabajo es allí, generalmente, muy cuidado, y los dibujos escogidos con mucho gusto. Se ha hecho grandes esfuerzos para desarrollar esta industria, desde muy antiguo establecida en Lorena, pero muy castigada con frecuencia por la doble concurrencia de la Auvernia y de Bélgica, donde son más numerosas las obras, y eso que su producción es una de las mejor dirigidas desde el punto de vista artístico (fig. 121).

En Italia, Génova ha continuado siempre los guipures de rosetones, bien trabajados, pero en calidad fuerte. Por esto es por lo que desde la época de la *Sublevación de los Pasamanos*, se ha encontrado que *Punto de Génova tenía el cuerpo algo grueso*. Los guipures de seda negra se fabrican allí en las aldeas del litoral. En la isla Malta hay una fabricación análoga.

Pero sean cuales sean los materiales empleados, y la naturaleza y el grosor de los hilos, todos estos guipures son trabajados según el procedimiento primitivo de los pasamanos; el carácter de los dibujos es algo geométrico, y la obra se hace por bandas.

Punto de Milán.—Milán, después de haber comenzado por el pasamano, se ha dedicado á reproducir los puntos de Venecia á *fogliami* con las hermosas ramas adornadas de flores abiertas. Era este otro género de guipure caracterizado sobre todo por el tipo de ramas. Sin duda



FIG. 123.—Volante de guipure seda negra, existente en el Museo del Puy ().

(1) La villa del Puy posee un Museo de encajes, fundado en 1854 por las liberalidades de uno de sus más inteligentes fabricantes, M. T. Fa'cón.

no tenía los hermosos relieves de los puntos de Venecia de aguja; las flores eran lisas y trabajadas en tela compacta; apenas algunos calados y algunos agujeros, abiertos en las superficies espesas para aclararlas. Pero los fondos de *barritas trenzadas* destacaban vigorosamente los entre-

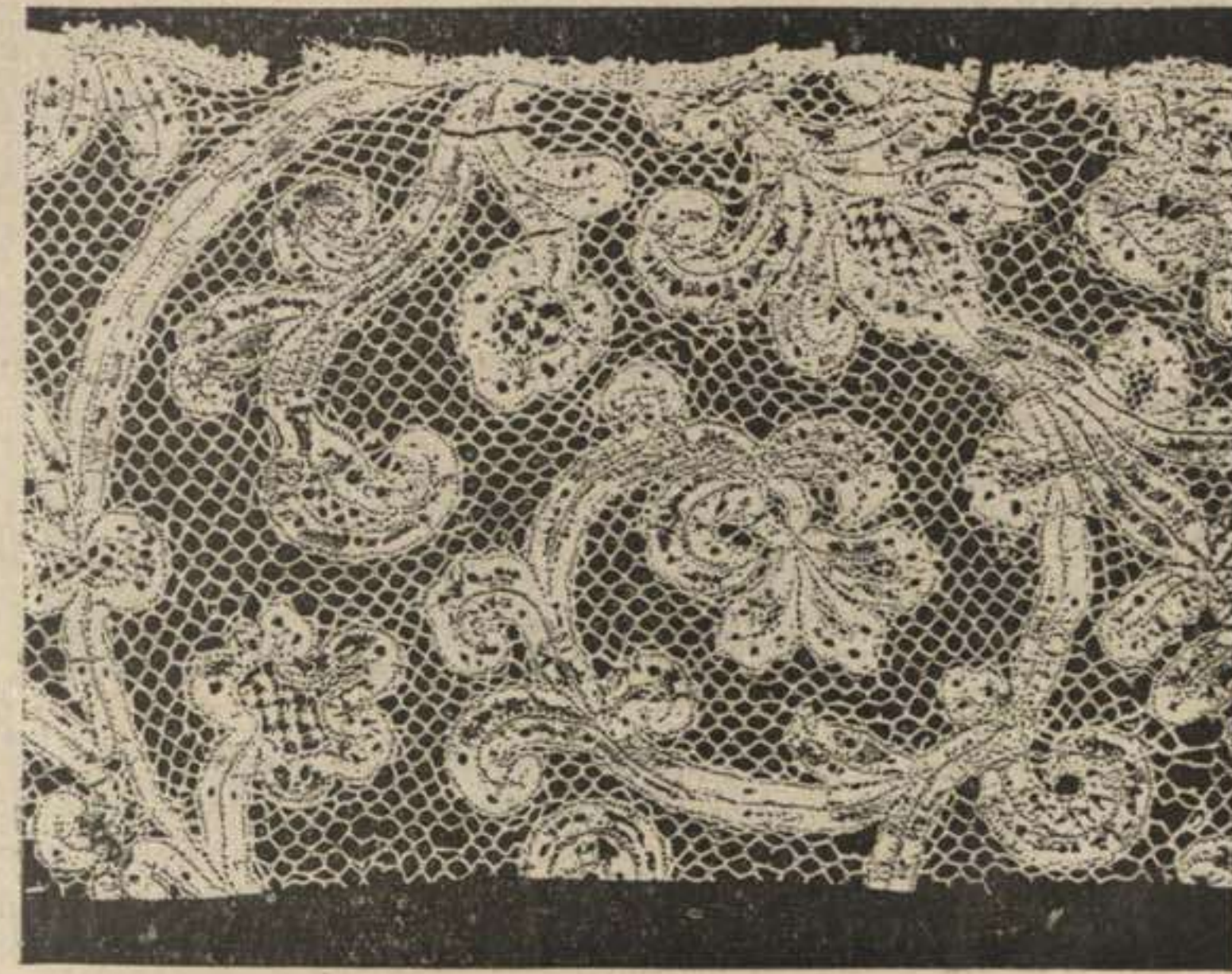


FIG. 124.—Punto de Milán, en fondo de randa.

cruzamientos siempre graciosos de estos hermosos dibujos. Como en los puntos de Venecia, mezclábanse á menudo en ellos, águilas, escudos de armas y coronas.

Desgraciadamente la moda de las randas llenó todo el siglo XVIII, y se siguió haciendo ramas floridas, pero adornando los fondos con mallas regulares, menos pintorescas que los guipures. (Figs. 124 y 125). Siguió Génova el impulso y reprodujo con frecuencia los puntos de Milán; Venecia misma los hacía en las islas de Palestrina y de Chioggia. Pero no creemos equivocarnos colocando el nombre

de *Punto de Milán* en la categoría de encajes de husos. (1)

Frecuentemente se las ha copiado por una especie de bordado, empleando *un lacet* para figurar los espesos y rellenar las flores de una gasa á cuadritos ú otras formas análogas, hechas con aguja.



FIG. 125.—*Punto de Milán á randas*, siglo XVIII.
(Pertenece á Mad. Franck.)

Bélgica libertó bien pronto su industria encajera de toda imitación italiana. Ya hemos contado los principios del punto de Flandes, hacia la época de Luis XIII. Estilo florido, opulento, algo macizo en sus formas, muy liso de trabajo, pero finamente modelado con nervios formados por series de agujeros de alfiler (fig. 119), que animan singularmente estas superficies espesas. De aquel tipo primitivo han nacido muchas producciones muy importantes que vamos á examinar sucesivamente.

El Valenciennes.—El valenciennes no recibió su nombre

(1) Esta fabricación se continúa todavía en Cantú, pueblecillo de la provincia de Milán.

definitivo hasta el siglo XVIII: recuérdese que en tiempo de Colbert el centro de esta manufactura estaba en Quesnoy. Pero las maestras flamencas enseñaron allí, evidentemente, este trabajo de un liso apretado, de que acabamos de hablar, y que ha quedado siendo el tejido mismo

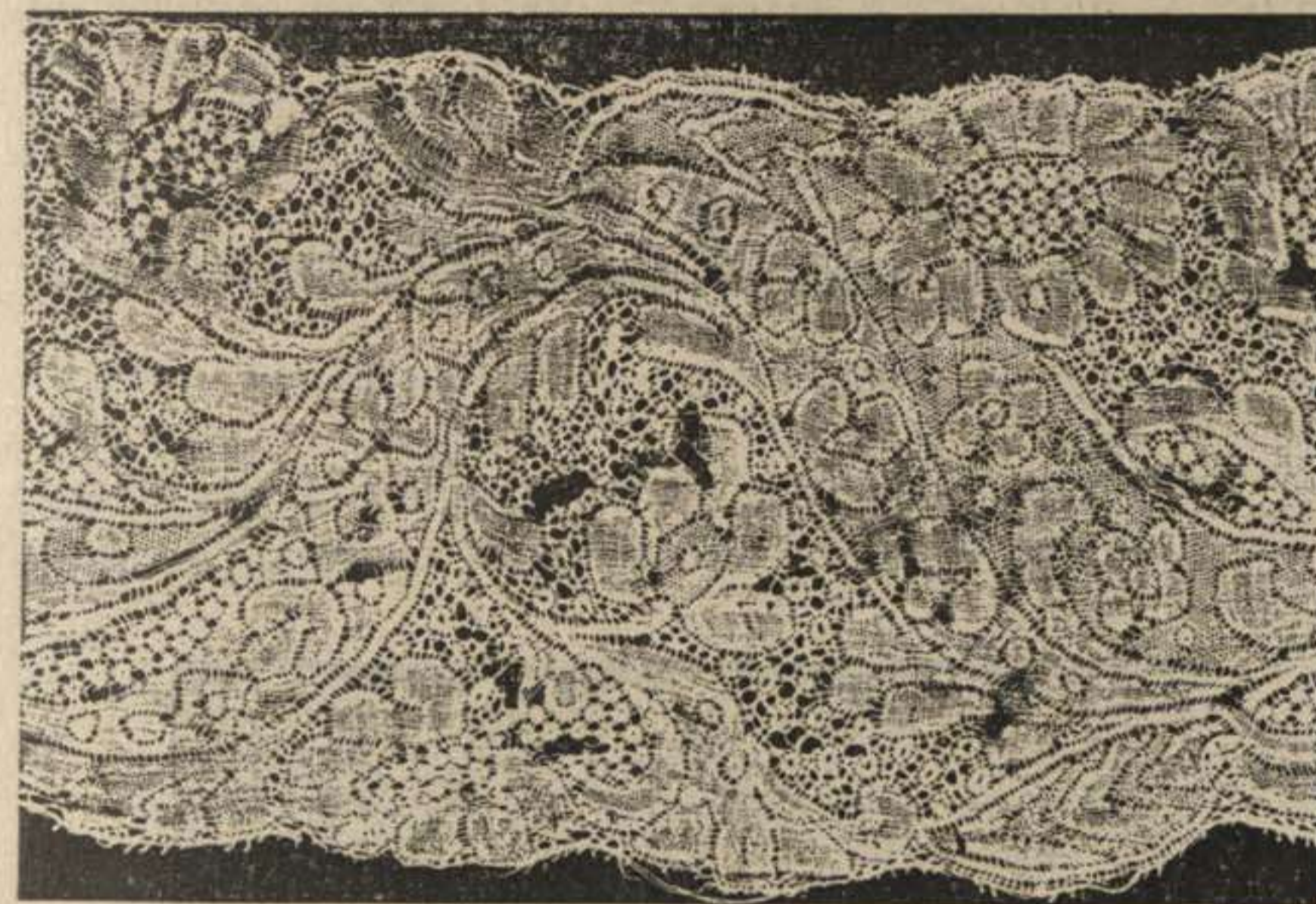


FIG. 126.—*Valenciennes en fondo de nieve*.

de las flores en el valenciennes. Lo que se ha modificado ha sido los fondos entre los motivos del dibujo. Poco á poco se apretó menos las flores unas contra otras, y los espacios, que se agrandaban, fueron llenados con una especie de guipure mosqueado de puntitos esparcidos como nieve: esto es, sin duda, lo que la *Sublevación de los pasamanos* designa cuando habla de *Escuadrones de nieve*. (Figura 126.)

Pero después de diversos tanteos (fig. 127), la randa clásica, á la que Valenciennes unió su nombre, hízose una

mallas cuadradas, muy regular, muy transparente, y, sin embargo, de un trabajo trenzado muy sólido. (Fig. 128). En



FIG. 127.—Valenciennes, siglo XVII, existente en el Museo de Artes decorativas.

este encaje, flor y fondo están trabajados al mismo tiempo y con el mismo hilo. Ningún cordón de contorno acompa-



FIG. 128.—Valenciennes, siglo XVIII.

ña el dibujo. Esta ausencia de todo relieve facilita mucho el lavado; el valenciennes soporta mejor que cualquiera otro la plancha, cualidad preciosa para guarnecer la ropa. Las duquesas y marquesas del siglo XVIII lo empleaban mucho en sus trajes de tocador y de aldea: sus ligeros dibujos floridos, de finas nervosidades en hermosos lienzo, destacábanse agradablemente sobre los enrejados de las

lindas mallas cuadradas, justificando la gran reputación de que este encaje ha gozado en adelante.

Hasta la Revolución, la villa de Valenciennes ha sido el centro de esta fabricación; su nombre ha quedado unido á ella, bien que ya no la haga en nuestros días. Donde ahora se fabrica es en las dos provincias de Flandes: todos los conventos de jóvenes pobres y todos los *beaterios* donde se agrupan las viudas y las mujeres no casadas, hacen valenciennes. En toda la línea que se extiende entre Poperinghe, Courtrai y Gante, es muy activo el comercio de encajes de este género: Ypres hace los más finos. (Fig. 129.)

En Francia se los fabrica todavía en Bailleul, pequeña población de la frontera, que ha sabido fundar un museo para sus encajes, mientras que Valenciennes y otras grandes poblaciones no han conservado ni el pedazo más pequeño de lo que ha hecho célebre su nombre.



FIG. 129.—Valenciennes de malla cuadrada moderna.

Desde hace unos treinta años se hacen valenciennes,



FIG. 130.—Volante en Valenciennes-Brabante.

llamados Valenciennes-Brabante, aplicando en ellos la di-

visión de trabajo de los puntos de Flandes. En vez de hacerlo todo junto, ejecútanse primero las flores solas, y la randa se hace después en los intervalos. Este procedimiento, que recorta el dibujo en pequeñas piezas, es preciso, sobre todo, para producir grandes objetos que difícilmente serán ejecutables por bandas. (Fig. 130.)

El Malinas.—El tipo malinas es un encaje muy ligero,

cuyo relleno en las flores, es un tejido fino y más vaporoso que el de Valenciennes. Así, para delimitar en él las formas, se ha sentido la necesidad de contornearlo con un hilo flojo un poco brillante que acentúa el dibujo. Es el más flexible de todos los encajes. Después de haber seguido los mismos tanteos que el valenciennes para la elección de un fondo que le fuera apropiado; después de haber empleado con frecuencia también el fondo de nieve (fig. 131), adoptó un enrejado redondo, muy ligero y fino, que es ciertamente la

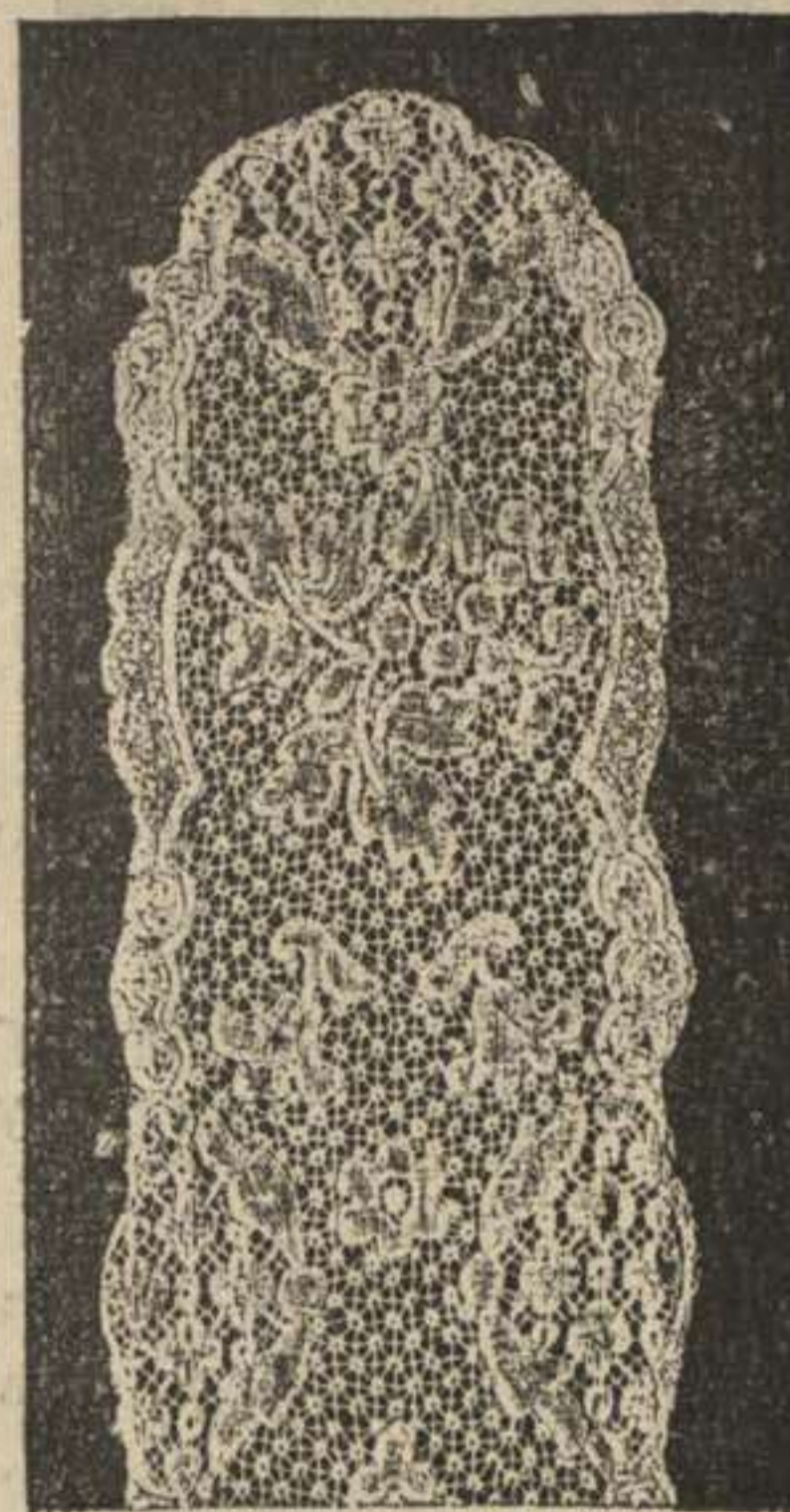


FIG. 131.—Barba malinas en fondo de nieve.

más linda de todas las mallas de husos. Muy en moda en tiempo de Luis XV, explotó mucho el dibujo rocalla, en el que su transparencia parecía rivalizar con los cristales grabados de Sajonia y de Bohemia. Bajo Luis XVI empleó con

éxito las guirnaldas y los enlaces calados (fig. 132), y cuando se llegó á los sembradillos, el malinas alió maravillosamente estos dibujos muy ligeros con la transparencia y la regularidad de sus lindas mallitas. No hay encaje que haga mejor con la gasa y la muselina. Está delicioso en barbas



FIG. 132.—Malinas, siglo XVIII.

y tocados, y nuestras abuelas sabían apreciar muy bien lo graciosamente que se arruga entre los cabellos blancos.

El centro de la producción de este encaje ha sido siempre la comarca comprendida entre Malinas, Amberes y Lovaina.

* Los encajes de Lila y los de Arras son del mismo género, pero más ordinarios: los hilos empleados son más gruesos y la malla menos bien formada; pero la labor se hace de la misma manera.

Los alrededores de Bayeux fabrican encajes en hilo fino que tienen también mucha analogía con el malinas. Las piezas grandes, *fichus* y mantillas, que salen de esta comarca, tienen la flexibilidad y la suavidad que dan una gracia tan seductora á los encajes de esta categoría (figura 133).

Chantilly.—Chantilly llegó á ser en el siglo XVIII el centro de reunión de las encajeras esparcidas por la Isla de Francia. Después de los comienzos artísticos muy modestos del *picote* y del *punto de París* que imitaban en más ordinario el Malinas y el Valenciennes de aquellos tiempos, Chantilly se creó una reputación muy grande, sobre todo cuando dedicó su industria á la producción de los *encajes negros*.

Nótase en los antiguos Chantilly, sean blancos ó sean negros, muchos dibujos de vasos y canastillos de flores, muy frecuentes en la fabricación cerámica de Chantilly, que gozó de cierto renombre, precisamente por la misma época (fig. 134).

El material empleado en los encajes negros es una seda llamada *granadina* de Alais: los hilos retorcidos que la componen pierden por esta torsión una parte de su brillo, lo que ha hecho creer á muchas personas que el Chantilly estaba hecho con hilo de lino negro.

La primitiva randa de este encaje es un losange atravesado arriba y abajo por un hilo horizontal. Se le llama con frecuencia *fondo chant*, por abreviación de Chantilly (fig. 135). En los calados de sus flores ó de sus adornos, se hace un empleo frecuente de la antigua randa del punto de París, llamado también de *vidriera*, *matrimonio* ó *cinco agujeros*, según las comarcas. Pero Chantilly ha resistido menos todavía que las demás fábricas á la invasión de la



FIG. 133.—Encaje de hilo de Bayeux.

mallá exagonal, forma Alenzón, que es casi la única empleada desde hace mucho tiempo en todos los encajes negros.

Este encaje negro tuvo menos éxito en los salones que



FIG. 124.—Chantilly, siglo XVIII.

los encajes blancos, cuyo alegre esplendor no tiene. Pero ¿quién no ha observado cuánto encanto hay en su discreta transparencia, y cuán bien sienta á las mujeres de cierta edad? Madame de Maintenón, cuando dirigía Saint-Cyr, no usaba más que Chantilly. En chales, en bandas, ó bien como guarniciones de manteletas y de otras prendas de visita, no tiene rival.

Después de haber sido por espacio de mucho tiempo la fortuna de Chantilly y de toda la comarca vecina, hasta Gisors, esta fabricación ha desaparecido de los alrededores de París y ha sido trasladada á Normandía, alrededor de Caen y de Bayeux. Allí es donde en nuestro siglo ha tomado una extensión considerable. Según Félix Aubry, el encaje negro ocupa allí á 60.000 obreras, que trabajan en su casa, en el seno de su familia, cosa excelente en un país agrícola. Para el telar que tiene muchos husos, se ne-

cesita una calma y una paciencia que difícilmente se encuentra en una gran ciudad como París.

Los encajes negros de Normandía han alcanzado un grado de perfección á que no habían llegado nunca en las

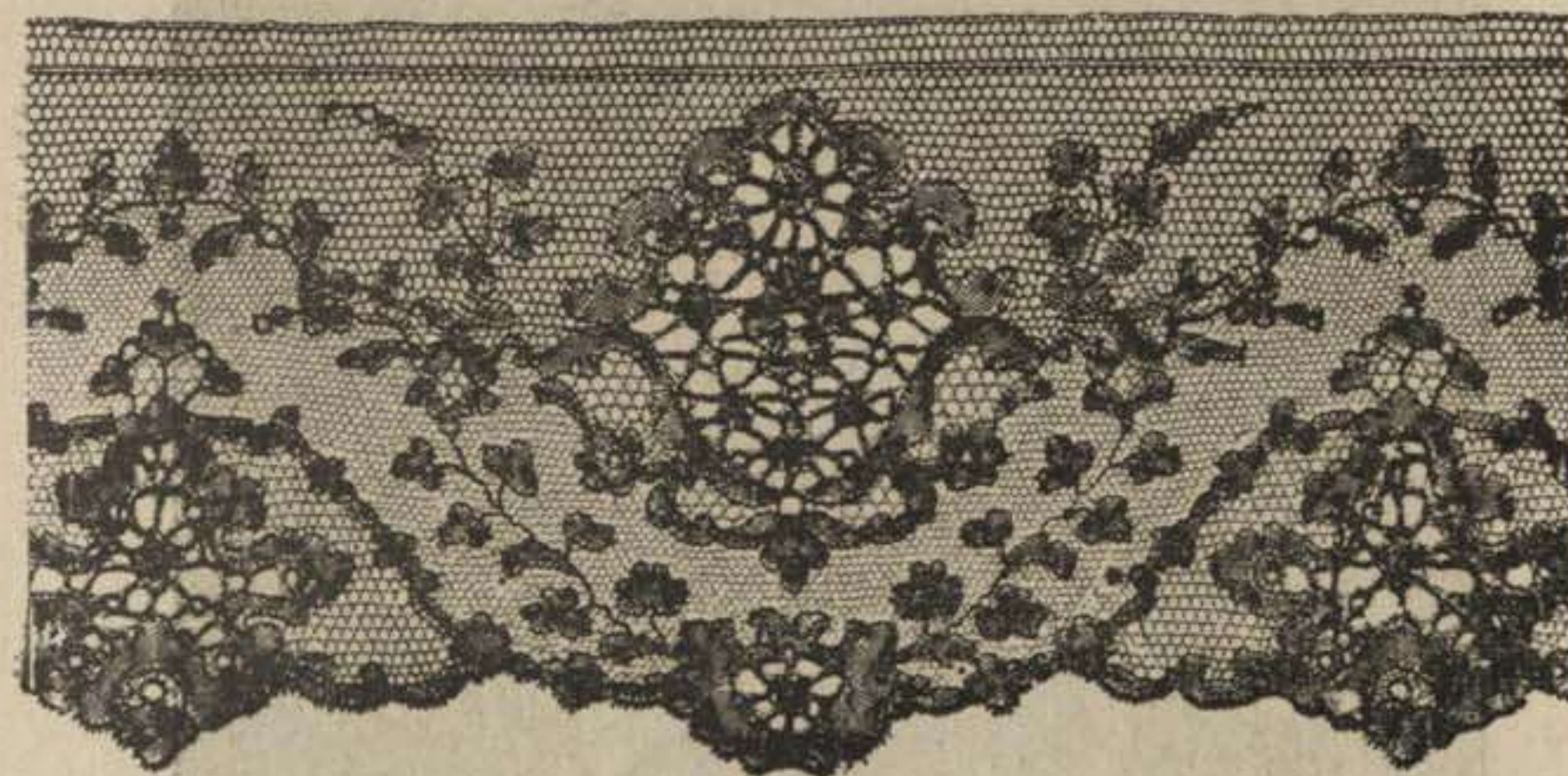


FIG. 135.—Encaje negro, fondo Chantilly y fondo Alenzón.

épocas precedentes. Los artículos tan finamente sombreados y ejecutados en Bayeux, que han figurado con honor en las últimas exposiciones de este siglo, desafían toda comparación con los antiguos chantilly; en esta especialidad lo moderno es superior á lo antiguo. (Fig. 136.)

Las ciudades de Grammont y de Enghien, en Bélgica, producen también encajes negros, pero que se distinguen fácilmente de los franceses por su trabajo más flojo y menos matizado: los cordones de los nervios están simplemente pasados por el enrejado, sin ningún punto claro que los acompañe.

La blanca.—Ciertas clases de encajes de husos, en vez de tomar el nombre de su país de origen, lo han tomado de la materia que se emplea en ellos. Tal sucede con *la blanca*, que es uno de los tipos importantes de que te-

nemos que hablar. La blonda fué hecha al principio en seda cruda, y su color, de un amarillo pálido, es lo que la ha hecho bautizar así. Ya hemos dicho que en el siglo XVI se la llamaba *la morenilla*. Ahora apenas se hace más que en blanco y en negro. Dos sedas diferentes son empleadas



FIG. 133.—Barba de encaje negro de Bayeux.

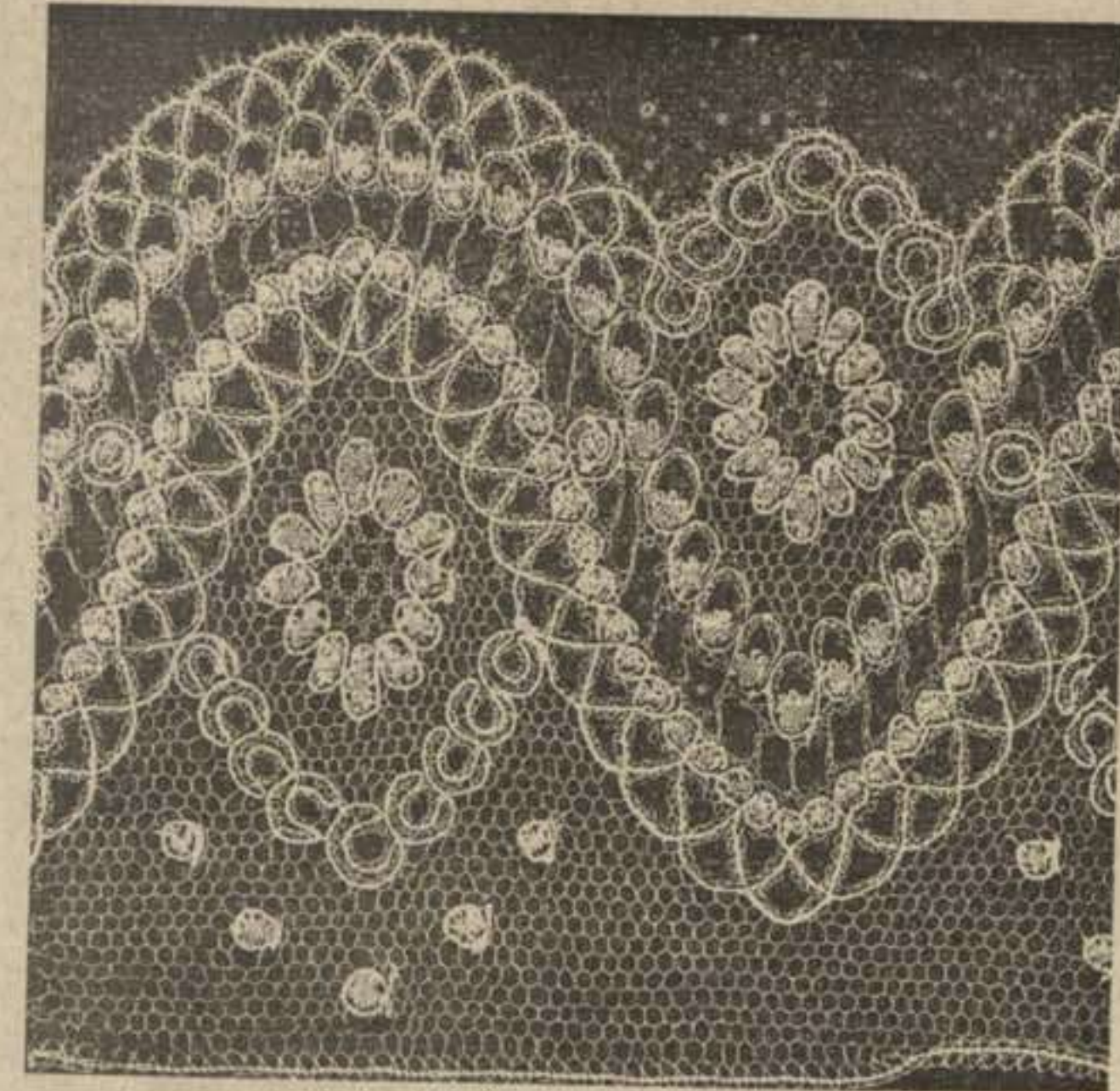


FIG. 137.—Blonda ligera de seda blanca de Caen.

en ella, una fina para el fondo de randa, otra más gruesa y poco torcida para las flores.

En los dibujos antiguos los espesos son poco numerosos, y el cordón traza sinuosidades caprichosas, que dan nacimiento á enlaces muy abiertos. Este estilo de dibujos se hacía mucho en el siglo XVIII, y se repetía en Caen, por 1840, en gran cantidad. (Fig. 137.)

María Antonieta tenía una gran afición á este género



FIG. 138 —Blonda espesa negra, manera española, fabricación de Bayeux.

de blondas; el libro de Mad. Eloffe, su modista (1), lleva señales de ello en todas las páginas. Los dibujos que empleaba eran bastante sencillos; pero es preciso distinguir en la vida de esta reina tan cruelmente probada, entre las elegancias de los primeros años y la sencillez de los años dolorosos. Sobre todo, á fines de su reinado fué cuando María Antonieta usó mucho blondas ligeras.

La blonda se hace más á menudo á la manera española, con amplios motivos floridos, compuestos de hermosos troncos, brillantes como el raso, que se destacan vigorosamente sobre la transparencia de la randa. Algunas veces partes de enrejado en seda fina alternan con las partes espesas en seda floja: esto es lo que se llama la *blonda medio-género*.

La mantilla, esa prenda tradicional de las mujeres en todos los países españoles de Europa y de América, emplea las *blondas espesas ó medio-géneros*. Los dibujos son ligeros en España, y mucho más recargados en Méjico y en la Habana. Desgraciadamente, esta moda tan graciosa tiende á desaparecer ante el sombrero moderno. Barcelona y Bayeux (fig. 138) son los dos grandes centros de producción de las hermosas mantillas. De desear es que este adorno, lleno de originalidad y de color, sea conservado por las españolas, á las cuales sienta tan bien.

Todos los encajes que acabamos de nombrar (2) se hacen por bandas; flores y randas se trabajan juntas.

Ahora vamos á hablar de los que se labran por flores

(1) Conde de Reiset, *Reproducción del libro diario de Mad. Eloffe*; en casa de Didot.

(2) Excepto tan sólo el valenciennes-brabante.

separadas y se dividen en trozos análogos á los que se hacen en los trabajos de aguja; esta disposición de labores ciertamente de iniciativa belga.

Guipures de Flandes.—La primera vez que una encajera flamenca hizo sobre la almohadilla plana una flor suelta (fig. 139), no sospechaba el enorme servicio que hacía á su país creando un procedimiento nuevo en absoluto, y cuyas consecuencias serían considerables.

Una vez terminada la flor, fué preciso hacer un fondo para sostenerla y unirla á las otras flores del dibujo. Primero se hizo de barritas trenzadas por medio de algunos hilos, y estas barritas, picoteadas, completaron un trozo de *guipure de Flandes*. Este género de encaje tuvo un gran éxito en el siglo XVII. Sobre todo produjo grandes guarniciones de albas, que son muy notables. Sin duda la calidad es floja y carece de relieve, pero está lleno de amplitud y de varonil opulencia. Esta fabricación se fijó más especialmente en Brujas.

El mobiliario supo sacar un buen partido de los efectos amplios del guipure de Flandes. Con él se guarneció camas y tocadores, y todavía lo vemos en nuestros días aplicado con éxito á este uso muy decorativo. (Fig. 140 y 142.)

Honitón.—El tocado femenino no renunció, sin embargo, á servirse de él. Los ingleses, que lo trabajaban en el Devonshire, hicieron guipures de calidad más fina y más apretada que el de Brujas, á los cuales unió su nombre la villa de *Honitón*. El estilo de los dibujos deja reconocer fácilmente lo que sale de esta fábrica inglesa.

Duquesa.—En Bélgica los hacen también más ligeros todavía y se los llama *guipure duquesa*.

Aplicación de Inglaterra.—Pero cuando la moda vino á

la randa, se la sustituyó en todos los encajes de Flandes con fondos de mallas regulares á las barritas guipure. Bien pronto acudió la reflexión de que sería todavía más fácil que hicieran bandas de randa unida las mismas obreras, y de que les saldrían mejor no haciendo otra cosa. Después se *aplicaría* sobre estas bandas las flores hechas por las obreras más hábiles.

Aquella aplicación tomó un importante desarrollo; bajo Luis XV gozó un favor general. La *verdadera randa* que le servía de fondo se hacía con husos y con hilos de lino muy finos, que dan á este género de encaje una flexibilidad y una suavidad inimitables. También como color, aquel lino, de un blanco crema, tenía un matiz que favorecía mucho á las mujeres rubias que se sucedieron durante el siglo XVIII en el trono de Francia. Fué tan notado esto, que la moda introdujo la costumbre de mojar en té los encajes blancos para darles la apariencia tan seductora del lino natural. (Fig. 143.)

Este trabajo se hacía algo en Inglaterra, pero mucho más en Bélgica, lo que no impedía que todo fuese vendido con el nombre de *aplicación de Inglaterra*. Algunos inteligentes, queriendo mostrar que aquel nombre no les engañaba, decían, como el duque de Penthièvre, que escribía: «Once varas de *Inglaterra de Flandes*.» Pero esta fórmula no tuvo éxito, y quedó como de buen tono decir sencillamente *punto de Inglaterra*.



FIG. 139. — *Flor de aplicación*, trabajo de husos, flamenco.

La prueba la vemos en una carta del duque de Luynes, que escribía en 1638:

«Hoy se ha hecho traer Mad. de Luynes las telas que

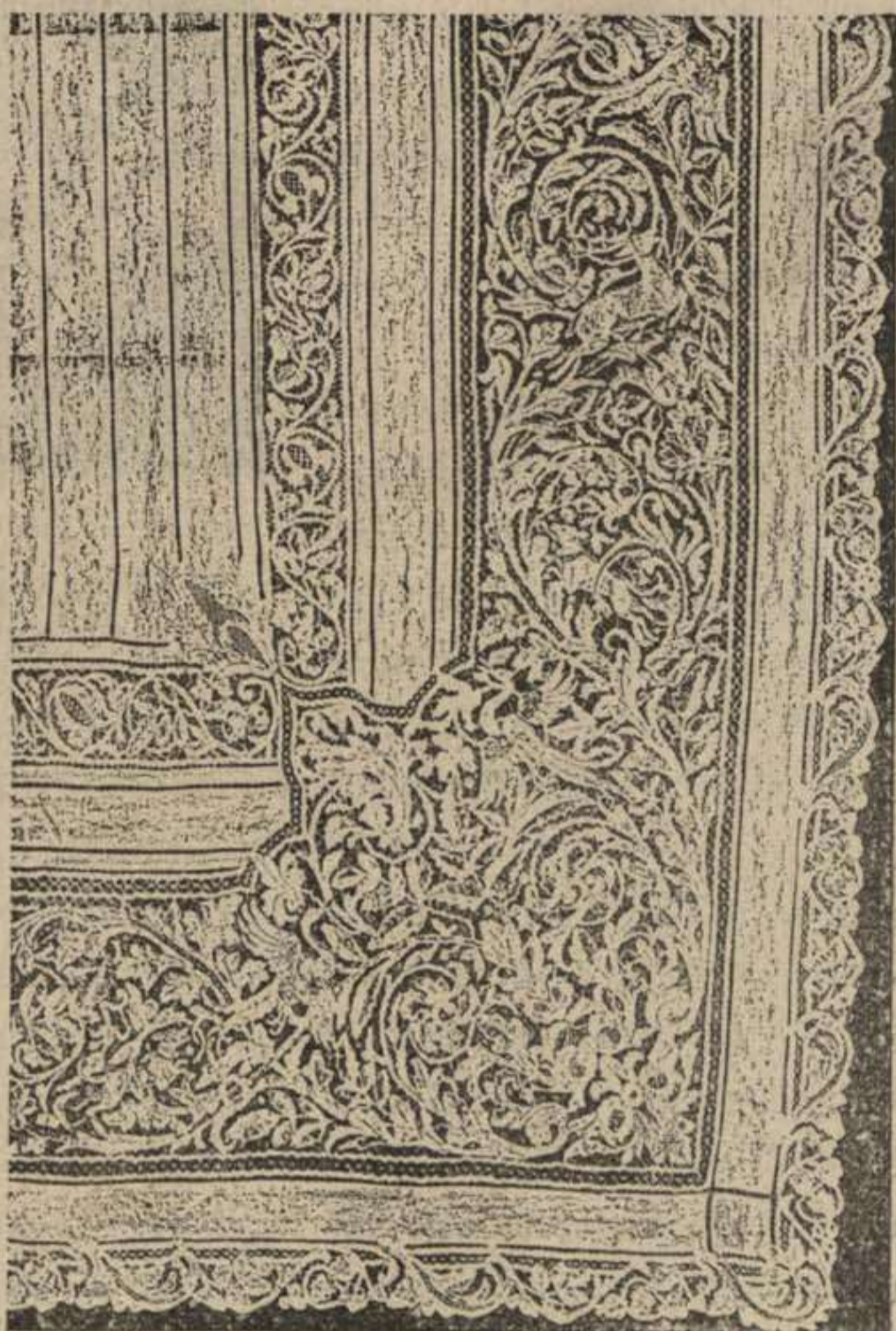


FIG. 140.—Cortina de guipure de Flandes.

había escogido para la reina, asunto que interesa á las damas de honor. Consisten en cubrepies guarnecidos de punto de Inglaterra para la cama grande, y en fundas de almohadas adornadas con el mismo encaje. Estas telas han

costado *treinta mil libras*, aunque Mad. de Luynes no ha hecho renovar los más bellos cubrepies de la reina.» Estas observaciones están hechas, porque era costumbre que estas guarniciones de cama fuesen renovadas enteramente todos los años, y que las antiguas fuesen para las damas de honor. No gastando más que 30.000 libras, Mad. de Luynes había dado muestras de más economía y discreción que las precedentes damas de honor.

Naturalmente, todo el resto de la alcoba tenía que armonizar con la cama.

Ya se sabe cuán lujosos eran los tocadores de Luis XV. La duquesa de Borbón tenía «una *mesa de tocador y su espejo* todo rodeado de muselina á ramitos con muchas tiras de un hermoso encaje de Inglaterra.»

Monseñor el Delfin se servía de «seis estuches de peines y doce acericos guarnecidos de Inglaterra.»



FIG. 141.—Guipure duquesa, fabricación belga.

En fin, la princesa de Condé tenía «dos sábanas de baño guarnecidas de encaje, y una vuelta de pila de baño orlada con un ancho Inglaterra.» Ciertamente habría sido difícil llevar más lejos el uso, y aun podríamos decir el abuso de los encajes.

Los dibujos de estas aplicaciones de Inglaterra, eran con frecuencia bien insignificantes: se echaba algunas ramas ligeras sobre la randa, pero esto no bastaba siempre

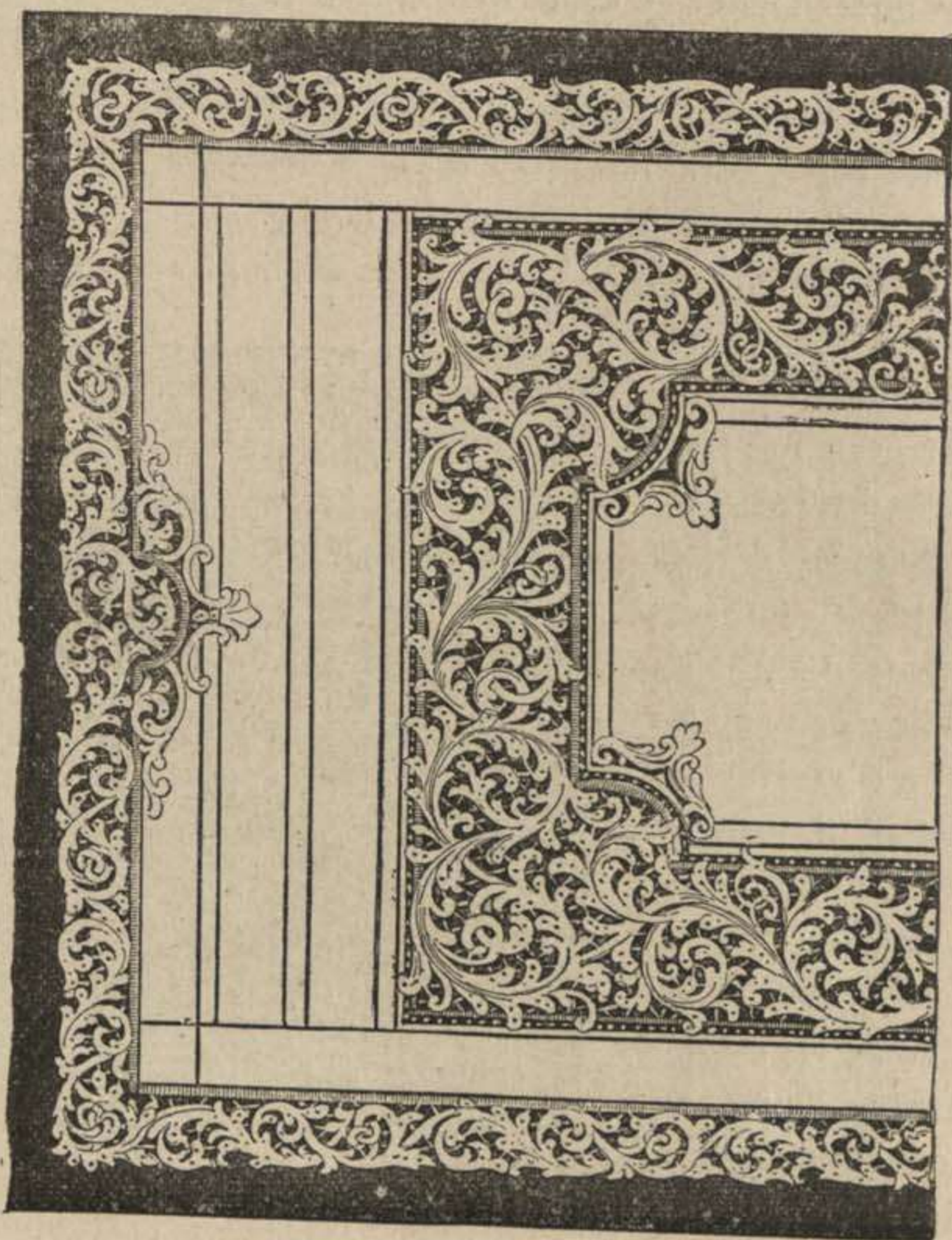


FIG. 142.—Guipure de Flandes para mobiliario. (1)

para constituir un encaje artístico. Por eso, pongámonos en guardia contra la admiración sin límites que se tributa,

(1) Grabado tomado del *Arte en la casa*, de M. Enrique Havard. (Editor, Rouveyre.)

á veces, á todos los antiguos trozos de aplicación que existen todavía. Reservemos nuestra estimación sólo para aquellos en que las buenas cualidades de ejecución se alían á un dibujo gracioso y bien compuesto.

Algunas veces se empleaba dos grosores de randa, y por medio de contrastes bien calculados entre las partes á randas finas y las grandes mallas, se obtenía juegos de fondo de que el punto de Argentan había dado el feliz ejemplo.

La pequeña población de Binches, en Bélgica, dió su nombre á encantadores encajes, en que las randas opuestas, anchas y finas, se mezclaban también á trozos de guipure; lo que producía un efecto de los más ricos que se pueda obtener como fondo de un encaje.

Aplicación de Bruselas.—Hacia 1830, la invención del tul mecánico dió un impulso completamente nuevo á este género de trabajo. Rebajado el precio por la sustitución



FIG. 143.—Aplicación llamada de Inglaterra, sobre verdadera randa.

del tul á la verdadera randa, consúmense grandes cantidades de estas *aplicaciones de Bruselas*, nombre nuevo que significa aplicación sobre tul Bruselas. (Fig. 144.)

Esta simplificación y esta disminución de precio, no sólo favorecen la producción de encajes de este género, sino que permiten también emprender la fabricación de grandes piezas que no se hubiera intentado jamás hacer, á causa del precio enorme á que habrían subido: tales son los grandes chales y los grandes velos de desposada. Sin duda que el tul no tiene el encanto que tenía la verdadera randa: con frecuencia está aderezado y le falta flexibilidad; sabemos que se puede remediar esto quitándole el aderezo; pero queda siempre el empleo del algodón, tanto para la flor como para el tul, que no da nunca la suavidad



FIG. 144.—*Volante de aplicación de Bruselas.*

conservación del encaje.

No hay que pensar que la aplicación no se hiciera más que con flores trabajadas con husos: en el siglo XVIII se

del verdadero Inglaterra de hermosos hilos de lino. Y gracias aún, cuando no se carga la flor de blanco de cerusa, peligrosa é inútil adición, tan nociva para la salud de las obreras como para la buena

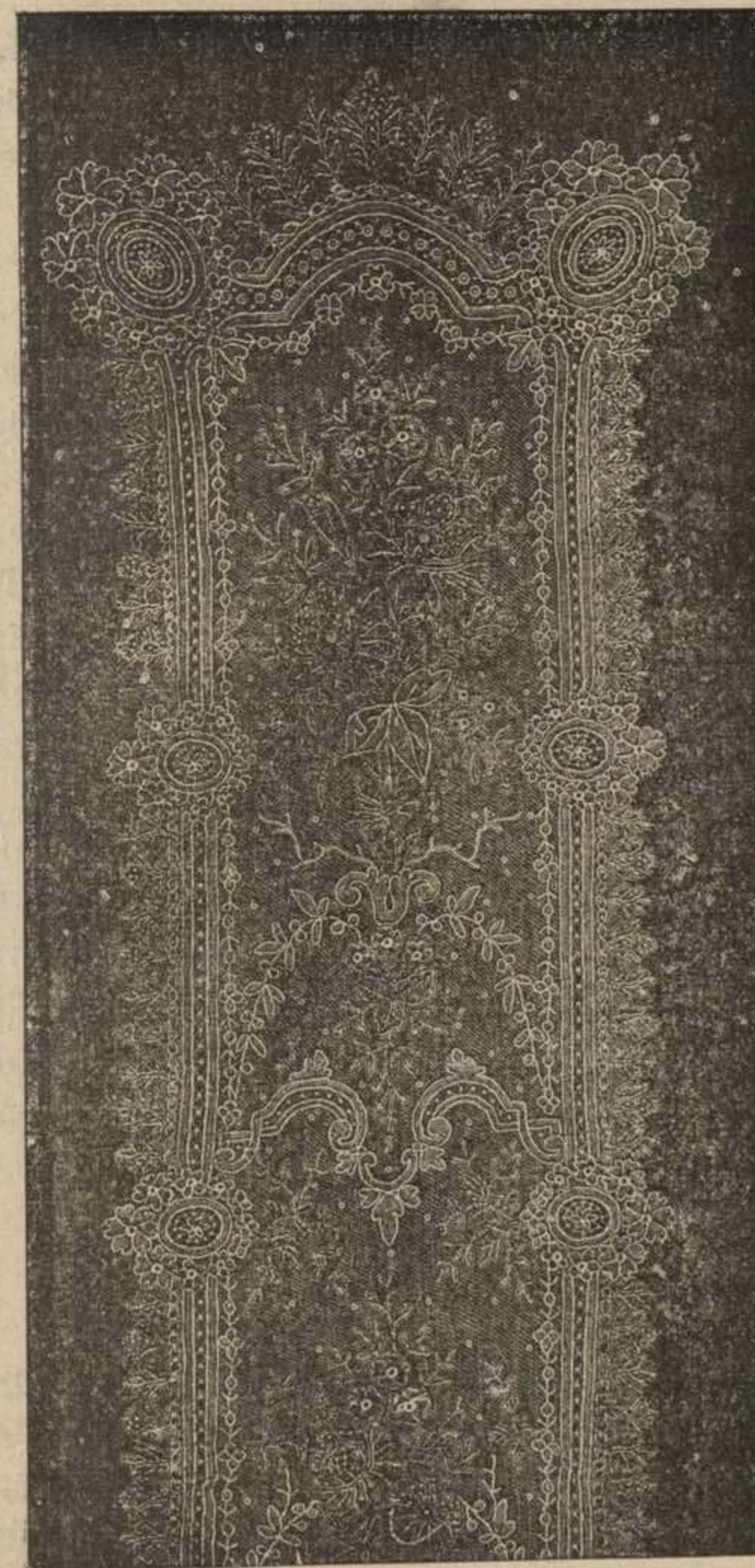


FIG. 145.—*Barba punto de gasa con mezcla de flores de husos y de flores de aguja, dibujo de A. Roussel.*

hizo mucho empleo de las flores de aguja cosidas sobre verdadera randa, y con ello se consiguió á menudo sacar graciosas d'sposiciones, enriquecidas con calados muy finos y muy variados. (Fig. 142.)

En los tiempos modernos se usan mucho las dos clases de flores juntas cuando el dibujante cree que con ello puede ganar la interpretación de su obra. La mezcla de algunas flores de aguja con otras flores de husos ha dado muy buenos resultados. (Figs. 145 y 146.)

La villa de Bruselas y algunas otras, en Bélgica, como Gante y Alost, han sacado grán provecho de esta fabricación. A pesar de algunos ensayos de competencia intentados en muchas ocasiones en Inglaterra y también en Francia, en Mirecourt, Bélgica sigue no teniendo rival para los encajes de aplicación.

Tul y marli.—Las randas, á las cuales nos referimos con tanta frecuencia al hablar del siglo XVIII, habían acabado por estar de tal modo en favor, á pesar de su monótona regularidad, que dieron lugar, en tiempo de Luis XVI, á la ejecución de encajes que no estaban compuestos más que de una randa sin dibujo adornada con una simple puntilla. Esto es lo que se llama, según su malla, el *tul* y el *marli*.

El tul, aunque no se conoce la fecha exacta de su origen, parece haber sido hecho primero en la población cuyo nombre lleva (Tulle, cabeza de distrito, no lejos de Aurillac, en Correze.) El género fácil de obra que allí se creó no quedó localizado; hiciéronlo otras muchas fábricas, que pronto mejoraron su producción, desaparecida hoy de Correze. Pero en un Anuario de 1775 se ve que existían como fabricantes de encajes en Tulle las señoritas Gantes,

tías de aquel abate Gantes que sucedió á Talleyrand en el obispado de Autun, y murió guillotinado después de haber presidido la Asamblea constituyente. Estos hechos prueban que había una buena industria de encajes en aquella población en el siglo último. Pero por una extensión imprevista, Tulle ha dado su nombre á todas las randas espesas que las máquinas han fabricado; y con la potencia considerable de la industria moderna se ha formado una infinita variedad de tejidos diáfanos con el nombre genérico de *tules*, añadiéndoles epítetos calificativos, como tul Bruselas, tul Malinas, tul ilusión, tul punto de *esprit*, etcétera, etc. Pero al principio era una clase de encaje de husos á mallas regulares y casi sin adornos, llamado *tul de hilo*.

El marli bien podría tomar su nombre del pueblecillo situado entre Versalles y San Germán, donde Luis XIV se había hecho construir un palacio célebre. Era una especie de tul á puntos cuadrados, que tenía mucho de la gasa clara sobre la que se bordaba, y que se empleaba para las columnas y para guarniciones vaporosas. El dibujo del tul ó del marli, cuando lo tenía, se componía de un simple guisante ó de una roseta, y más á menudo todavía de un sencillo mosqueado, llamado *punto de esprit*.



FIG. 146.—Aplicación de Bruselas con una rosa á punto de aguja.

María Antonieta usaba mucho el tul y el marli en sus últimos años: se encuentra estos nombres, en las cuentas de Mme. Eloffe, constantemente mezclados á las blondas

y á las cintas de escote. Empobrecióse entonces la moda y cayó en definiciones absolutamente grotescas, como esta, por ejemplo: «Un fichú de gasa guarnecido de pretensión blanca.» Como se ve, había desaparecido el arte del encaje. Por lo demás, aquella es la época en que todo se oscurece: bien pronto la reina no viste más que de negro; después abandona á Versalles, por la última vez, el 6 de Octubre de 1789, y distribuye, como recuerdos, entre las personas que la rodean, lo que le queda de sus abanicos y de sus encajes.

Pero la voga del tul había sido tan grande en los años que precedieron á la Revolución, que ocupaba, á creer el *Cuadro de París*, hasta ¡cien mil obreras en Francia!

Muchas señoras aprendieron entonces este fácil trabajo, para el que bastaban algunos husos. El mismo Juan Jacobo Rousseau lo aconsejaba en estos términos:

«Lo que Sofía sabe mejor, y lo que le han enseñado con más cuidado, es las labores de su sexo, como cortar y coser sus trajes. No hay una obra de agujas que no sepa hacer y que no haga con gusto; pero el trabajo que prefiere á todos los demás es el encaje, porque no hay otro que dé una actitud más agradable y en el que los dedos se ejerciten con más gracia y ligereza» (*Emilio, libro IV*).

Cervantes, en su *Don Quijote*, hace escribir por Teresa Panza una carta á su marido Sancho, en la que dice que su hija hace *punto de randa* y que gana en ello «ocho maravedis por día». Esta ocupación era tan general que los escritores de la época hablan de ella constantemente.

No podríamos decir todos los países donde se encuentra traza del trabajo de husos. Se ha hecho encaje y se hace todavía en muchas poblaciones que no hemos nom-

brado, porque no podemos decirlo todo en estas pocas páginas. Nuestras explicaciones bastarán para referir, á lo menos, como fabricación, cada variedad á los tipos que hemos señalado.

Sin duda que cada comarca presenta en los dibujos y en ciertos detalles de ejecución, procedimientos que le son peculiares.

Alemania hace encajes cuyos fondos son acordonados; Rusia hace correr meandros cuyas sinuosidades características marcan bien el origen (fig. 147). Las provincias danubianas y Hungría trabajan con husos en el mismo estilo que los rusos.

Aunque estas producciones parecen, á primera vista, muy diferentes de los guipures de nuestra Auvernia, pueden ser también clasificadas en la familia de los pasamanos: es la misma manera de manejar los husos, la misma división de la obra por bandas. Esto es tan cierto, que con frecuencia se ha reproducido en el Puy y en Mirecourt los dibujos rusos con facilidad.

España y Portugal hacen encajes de hilo de la clase del chantilly blanco. La isla de Madera y ciertos puntos de la costa en la América del Sur, han recibido esta tradición de los portugueses y de los españoles.

También son los portugueses los que han enseñado á las mujeres de Ceilán y á las indias de Irarancore á hacer encajes con husos, como los que hemos visto en París en la colección del príncipe de Galles, expuesta en 1878. No pueden ser los holandeses ni los ingleses los que han enseñado este trabajo á las indias, porque éstas no trabajan de ningún modo por flores separadas y enlazando los husos á la manera de Flandes ó de Inglaterra.

Por el contrario, es seguramente el punto de Honitón el que se imita en Yokohama, donde el gobierno japonés ha hecho establecer un taller para el trabajo de husos bajo la dirección de la mujer de un oficial inglés.

Hay, pues, una especie de relación y de parentesco que enlaza estas producciones con los tipos principales, en cuya historia, y á propósito de su definición exacta, hemos creído deber profundizar más especialmente.

Y sin embargo, á pesar de estas semejanzas que se observan de un extremo al otro del mundo, se ha notado

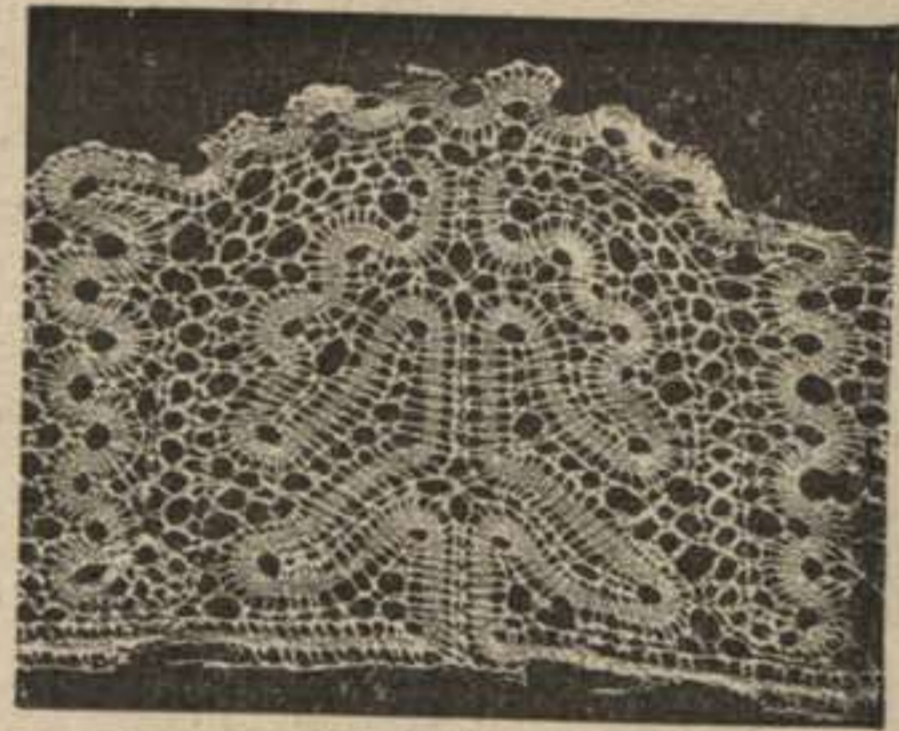


FIG. 147.—Encaje ruso de husos.

á menudo, en estos trabajos manuales tan delicados, un fenómeno bien extraño, y es, que el medio en que han sido hechos, la influencia de las costumbres y de la tradición local, dejan su huella inmediata en los encajes. El valencien-

nes, por ejemplo, se fabrica en toda la frontera belga. Pues bien: en cada pueblecillo, entre Bailleul é Ypres, después entre Ypres y Curtrai, etc., se nota una diferencia de ejecución muy perceptible. Lo mismo sucede en Normandía con la diferencia entre un encaje de Caen y uno de Bayeux, aunque estas poblaciones están muy próximas; y la misma observación puede hacerse en todos los centros de fabricación un poco extensos (1).

(1) Véase las observaciones á este propósito de F. Aubry en su Memoria de 1851.

Con frecuencia, son religiosas, enviadas por sus superiores de un país á otro, las que han llevado el trabajo del encaje á una localidad donde no se hacía antes. Así es cómo la villa de Bayeux debe á religiosas de la Providencia de Rouen el establecimiento de su fabricación. Fueron llamadas allí á fines del siglo XVII para dirigir el taller fundado por el canónigo Baucher en la antigua iglesia de San Jorge. En 1747, el abate Suhard de Loucelles les cedió también una casa en el arrabal Saint-Loup, próxima á la iglesia de Nuestra Señora de la Alfarería. Bien pronto fueron empleadas más de 400 jóvenes en las dos manufacturas, y en 1758 vemos á los regidores de la villa ofrecer al intendente de la provincia un par de puños de encaje de hilo, cuyo precio figura en los archivos por una suma de 144 libras.

Dieppe y Cherburgo deben á estas mismas religiosas su industria encajera; y lo que las señoras de la Providencia hicieron en Normandía, se ha repetido en otras partes por la iniciativa de otras comunidades religiosas.

La revolución no fué menos funesta para los encajes de husos que para los encajes de aguja. La fabricación de Valenciennes sufrió de tal modo, que no se rehizo más. Chantilly fué muy quebrantado y no cesó de decaer. En la Exposición de la Industria, celebrada en París en 1802, sólo dos fabricantes de Chantilly participaron de las recompensas con muchos fabricantes del Puy; pero esta fué la última vez que aquella fábrica dió señales de vida. La reemplazaron Bayeux y Caen: una dirección inteligente puso allí esta fabricación á un nivel artístico que jamás había alcanzado Chantilly. En 1823, Mad. Carpentier, de Bayeux, ganaba la primera medalla de oro concedida al

encaje, y cada Exposición posterior ha sido un nuevo éxito para las obreras normandas. (1) Francia ha conservado el primer puesto en esta industria de arte.

Imitaciones.—Pero esta prosperidad ha sido muy quebrantada por la invención moderna de los encajes hechos á máquina. Más que los encajes de aguja, los encajes de husos parecen amenazados por la competencia invasora de las imitaciones hechas á máquina.

En Nottingham, en Inglaterra, ciudad reputada hace muchos siglos por su fabricación de bonetería, fué inventado el tul en 1768. Un obrero llamado Hammond consiguió hacer tul espeso, género de randa de Bruselas, en un telar de media perfeccionado. Pero el resultado era todavía mediocre, y la industria del tul no quedó fundada definitivamente hasta la transformación inventada en 1809 por Heathcoat, que obtuvo privilegio por el *telar bobina*.

A pesar de la guerra y de los entorpecimientos comerciales entre Francia é Inglaterra, algunos telares de tul inglés fueron importados á Lyon en tiempo de Napoleón; y después, en 1817, se fundó una fábrica en San Pedro de Calais con telares traídos también de Inglaterra.

Inventado el tul espeso, se trató de hacerle imitar el encaje bordándolo á mano. Luego, en 1837, fué adoptado para los telares el invento de Jacquard, que permitió hacer *tules brochados*, completándose más y más la imitación perseguida de los encajes verdaderos. Esta industria nueva, por el bajo precio de su producción, se desarrolló en condiciones excepcionales de prosperidad en Nottingham, en Lyon y en San Pedro de Calais; vióse en

(1) Véase la Memoria del conde de Laborde, en 1851, p. 440.

Entre los antiguos, se sabrá distinguir mejor, los que merecen realmente ser admirados, y no habrá entusiasmo irreflexivo para encajes, ciertamente antiguos, pero que no presentan ni dibujo ni calidad notables. Se desconfiará de los restos truncados que los marchantes reúnen á menudo en el mismo trozo sin ningún gusto y aunque procedan de piezas muy desemejantes.

En lo que se refiere á los modernos, se podrá apreciar mejor su verdadero destino, el papel que hay que atribuir á cada uno de ellos en el tocado, y las cualidades que deben tener para ser verdaderamente bellos. Acaso entonces se hará más justicia á los modestos trabajos de esas hábiles mujeres que viven en nuestros campos del escaso provecho que les reportan su aguja ó sus husos.

Ya ha comenzado seriamente un cambio de opinión en su favor. Porque, mientras el bordado mecánico intenta copiar el encaje de aguja, mientras que los poderosos telares de Lyon, Calais y Nottingham amenazan suplantar los encajes de husos, acude en socorro de esta hermosa industria una pléyade de sabios y de artistas. Para no citar más que á los franceses, los que han unido su nombre á la bibliografía del encaje son, entre otros que no recuerdo, León Delaborde, Edmundo Cocheris, Carlos Blanc, el marqués de Chennevieres, la condesa G. de Clermont Tonnerre, Haussoulier, Em. Bocher, G. le Bretón y Jorge Duplessis. En muchos países se han fundado escuelas y museos especiales.

¿No es permitido esperar que, con apoyo tan serio, esta rama del arte contemporáneo conservará vitalidad bastante para hacer todavía una larga carrera en el porvenir? Al lado de las máquinas llamadas á servir el gran consumo,

se fabricará también lo que sea necesario para los verdaderos inteligentes, por el trabajo bien superior que se hace á mano.

Todas las mujeres se interesaran por el éxito de una causa que es la suya, porque nada redundará más en honor de las mujeres que los trabajos artísticos comprendidos en las dos palabras de nuestro título: el *Bordado* y los *Encajes*. Jóvenes que aprendéis á dibujar y á pintar, para vosotras está escrito este libro: coged la aguja, cruzad los husos, y aprended por qué procedimientos pueden ser ejecutados mejor vuestros dibujos. Ved las obras del pasado para daros cuenta de todo lo que se puede hacer de hermoso por los mismos medios. Nosotros habremos conseguido nuestro objeto, que es, como dicen los autores antiguos, ser «útil á las virtuosas damas y demás gentiles espíritus que trabajan en un tal arte.»



algunos años á San Pedro, que no era más que un arrabal de Calais de 1.000 ó 1.200 habitantes, cubrirse de fábricas gigantescas y alcanzar una población de 35 á 40.000 almas.

Dios nos guarde de lamentar estos progresos mecánicos, de que tan orgulloso, con justicia, se muestra nuestro siglo; pero ¿hay que creer, como algunos dicen, que la máquina suprimirá el trabajo á mano? Esperamos que no.

El arte perdería mucho con el abandono del verdadero encaje. Por hábil que sea la máquina, lleva en sí misma un vicio de constitución que la hace rebelde á la producción artística. Sin duda que se elige dichos dibujos para ejecutarlos á máquina, pudiendo con sus productos ilusionar cada vez más á los que se atienen á las apariencias. Pero esto es oficio, no arte. El arte está ausente allí donde falta la verdad, allí donde el cálculo reemplaza á la emoción, allí, en fin, donde no se siente vibrar una inteligencia detrás de la mano que trabaja, hasta cuyas vacilaciones tienen un encanto particular. La máquina, es cierto, proporciona equivalentes más baratos; pero, como ha dicho muy bien M. Didrón: «La baratura no es recomendable jamás, cuando se trata de objetos que no son de primera necesidad, porque rebaja el nivel artístico. El encaje perderá la mejor parte de su interés el día en que deje de ser precioso y relativamente raro» (1).

(1) Didrón, *Memoria sobre las artes decorativas en la Exposición universal de 1878*, pág. 150.

CONCLUSIÓN

En resumen, nuestro siglo ha producido mucho encaje: la moda le ha sido favorable con frecuencia, y no creemos que nunca se haya fabricado más que hace algunos años, cuando 300.000 mujeres encontraban su salario en esta industria. Ninguna otra se alía mejor con las ocupaciones de los campos. Se la toma, se la deja para ir á la recolección, y se vuelve á ella sin que la obra padezca. El material es tan poco considerable, sea para el trabajo de aguja, sea para el trabajo de husos, que se le puede colocar fácilmente en la casa más pequeña. Una madre trabaja en medio de sus hijas, á las cuales puede enseñar esta ocupación desde la infancia. Julio Simón, en su hermoso libro *La Obrera*, y todos los economistas que han tratado del trabajo de las mujeres, han notado cómo el encaje y el bordado son ocupaciones que favorecen la vida de familia.

Esperamos que el trabajo que nosotros publicamos contribuirá á mantener la supremacía del verdadero encaje. Destinado á proporcionar en las escuelas de jóvenes nociones generales sobre las labores artísticas de las mujeres, servirá también para todas las personas aficionadas á profundizar en las cuestiones de este género. Después de habernos leído, se podrá apreciar mejor los encajes antiguos y modernos.

ÍNDICE

PÁGINAS.

PREFACIO	5
----------------	---

PRIMERA PARTE

EL BORDADO

CAPÍTULO I.— <i>Definiciones:</i> En qué se distingue un bordado de un encaje.—El bordado.—El encaje de aguja.—El encaje de husos.....	9
CAPÍTULO II.—El bordado en la antigüedad.....	25
CAPÍTULO III.—Desde la Era cristiana hasta las Cruzadas.....	45
CAPÍTULO IV.—Desde las Cruzadas hasta el siglo XVI.....	75
CAPÍTULO V.—Desde el siglo XVI hasta la muerte de Luis XIV.....	111
CAPÍTULO VI.—Desde Luis XV hasta nuestros días.	149

SEGUNDA PARTE

LOS ENCAJES

EL ENCAJE DE AGUJA

	PÁGINAS.
CAPÍTULO I.—El siglo XVI.—Transición del bordado al encaje de aguja.....	171
CAPÍTULO II.—El siglo XVII.—Los puntos de Venecia.—Influencia decisiva de Luis XIV y de Colbert.—El punto de Francia.....	195
CAPÍTULO III.—Desde Luis XV hasta nuestros días.	221

EL ENCAJE DE HUSOS

CAPÍTULO I.—Desde su origen hasta el fin del reinado de Luis XIV.....	245
CAPÍTULO II.—Desde Luis XIV hasta nuestros días.	271
CONCLUSIÓN.....	308
LISTA DE LOS ENCAJES POR EL NOMBRE DE LOS PUNTOS Y DE LOS PAÍSES DE FABRICACIÓN.....	311

LISTA DE LOS ENCAJES

POR EL NOMBRE DE LOS PUNTOS Y DE LOS PAÍSES DE FABRICACIÓN

Aere (<i>punto in</i>).....	Burano.
Alemania.....	Caen.
Alenzón.....	Caláis.
Alost.....	Campana.
Amberes.....	Ceilán.
América.....	Chantilly.
Aplicación.....	Chant (fondo).
Argentán.....	Cherburgo.
Argentella.....	Chioggia.
Arras.....	Cluny.
Aurillac.....	Colbert (punto).
Austria.....	Cortado (punto).
Auvernia.....	Craponne.
Auxerre.....	Curtrai.
Bailleul.....	Dieppe.
Barcelona.....	Duquesa.
Bayeux.....	Enghien.
Binches.....	España.
Blonda.....	Esprit (punto de).
Brabante.....	Flandes.
Brida.....	Fléche.
Brujas.....	Fogliamo (<i>punto a</i>).
Bruselas.....	Francia (punto de).

Gante	Morenilla.
Gasa (punto).....	Moscou.
Génova.....	Nieve.
Gisors.....	Nottingham.
Grammont.....	Palestrina.
Guípure	París (punto de).
Havre.....	Pasamano.
Honitón.....	Picote.
Hungría	Poperinghe.
India.....	Portugal.
Inglaterra (punto de).....	Puy.
Irlanda.....	Quesnoy.
Japón.....	Ragusa.
Lacet.....	Randa.
Lacis.....	Red.
Lila.....	Reims.
Lorena (véase Mirecourt)..	Rusia.
Loudun	Sacados (á hilos).
Lyón.....	Rosa (punto de).
Madera.....	Sajonia.
Malinas	San Pedro de Caláis.
Malta.....	Sedán.
Mans.....	Tul.
Marli.....	Valenciennes.
Milán	Yokohama.
Miñoneta	Venecia.
Mirecourt.....	Ypres.