



LOS  
BORDADOS  
POPULARES  
EN  
SEGOVIA



MCMXXX



LOS BORDADOS POPULARES EN SEGOVIA

C. 1159426.  
t. 125391



DATOS PARA EL ESTUDIO DEL ARTE POPULAR ESPAÑOL

---

# LOS BORDADOS POPULARES EN SEGOVIA

POR

M.<sup>a</sup> Concepción Alfaya y López

PROFESORA DE HISTORIA EN LA ESCUELA NORMAL DE MAESTRAS

Y

M.<sup>a</sup> Paz Alfaya y López

INSPECTORA DE 1.<sup>a</sup> ENSEÑANZA DE SEGOVIA



MADRID  
ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO DE A. MARZO  
SAN HERMENEGILDO, 32 DUPLICADO,  
GRABADOR: A. PAEZ  
1930



R. 94144

# ÍNDICE

---

	<u>Páginas</u>
CAPITULO PRIMERO	
Valor y prestigio del arte popular . . . . .	7
CAPITULO II	
Bordado popular segoviano: sus características. Materiales, policromía y técnica ornamental. Paños de ofrenda, dechados, camisas; otras la- bores populares . . . . .	11
CAPITULO III	
Adaptación escolar de los bordados populares . . . . .	29
CAPITULO IV	
La evolución y desarrollo de este trabajo . . . . .	35
INDICE DE LAMINAS . . . . .	I



A los señores

D. Manuel Gómez Moreno

D. Rafael Altamira

D. Manuel B. Cossío

A estos grandes Maestros de la cultura española, ofrecemos, con devoción filial, este humilde trabajo, ya que sin su estímulo, consejo y ayuda, no hubiera llegado a publicarse. El dedicárselo es, no sólo prueba de nuestra gratitud, sino un homenaje de justicia.



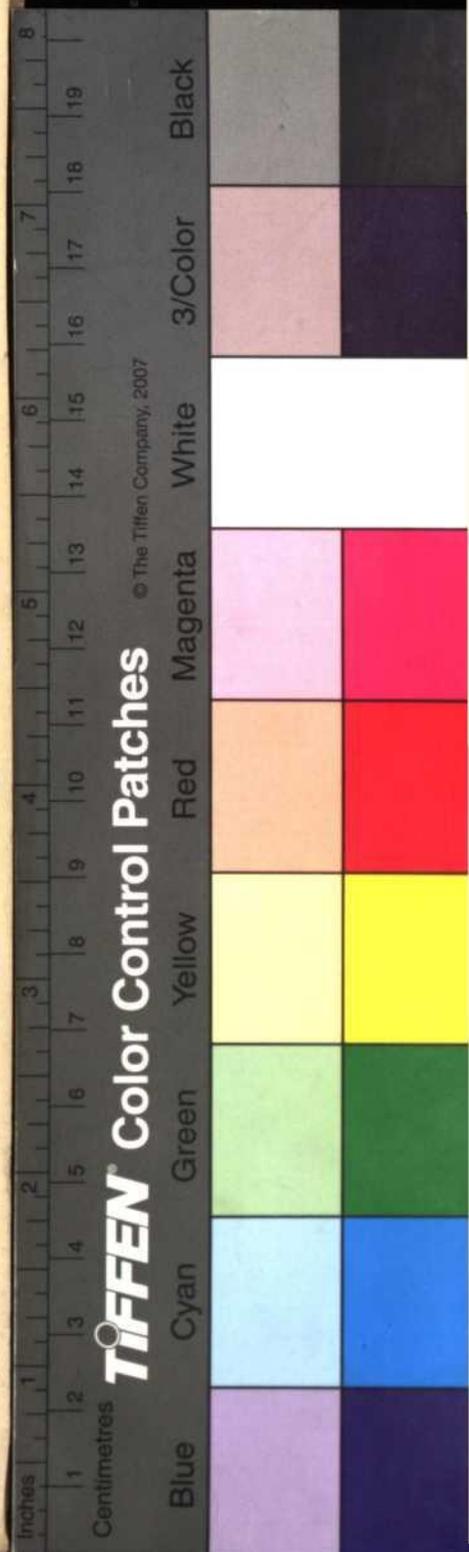
## Al que leyere

Por no atraer la atención hacia lo nuestro, siempre insignificante, hemos reducido estas cuartillas. Todo el esfuerzo y el gasto de esta publicación, van directos hacia los grabados; nosotras sólo somos heraldos anunciadores de estas viejas bellezas diseminadas, adormecidas, aisladas y solas en la monotonía rural. Acompañamos al lector, idealmente, en la contemplación gozosa de tanto acierto artístico, y quisiéramos infiltrarle la devoción máxima para estas obras humildes, sentidas, llenas de unción mística, de belleza y fe.

Sólo en contadísimos casos en que el ejemplar antiguo estaba materialmente deshecho, hemos acudido a la copia; algunos paños figuran en fragmento, y salvo una minoría exigua que son eje de sugerencias múltiples y repetidas, los demás son ejemplares únicos; por ello, hemos querido facilitar el conocimiento de estos trabajos, coleccionándolos y dándolos a la publicidad.

Tres son las etapas de nuestra labor: la busca y catalogación de ejemplares antiguos, su clasificación y somero estudio, y la tercera parte, más llena de sugerencias y esperanzas: la resurrección de los bordados populares y con ella la renovación artística de las escuelas. De este modo, no sólo creemos cumplido un deber como modestas obreras de la cultura, sino que ofrecemos al disfrute de todos, el asunto de nuestro deleite de muchos días; así nuestro gozo al ser compartido se amplía, y lo que empezó como esfuerzo individual y aislado, puede ser obra de muchos, más amplia, completa y fecunda.

Nuestro norte ha sido la escuela nacional en su mismo ambiente: popular y español.







## CAPITULO PRIMERO

### Valor y prestigio del arte popular.

**E**STE trabajo aprovecha dos fases de las más interesantes y raciales de nuestra vida histórica: la tradición doméstica y la ilusión artística; ilusión que expresa los más íntimos acordes del alma del pueblo.

Las obras de los humildes, nacidas al calor del sentimiento ingenuo, suelen tener vida más intensa y duradera que las inventadas entre las opulencias del lujo y de la moda, y tienen esta vida más vigorosa y firme, porque son la expresión del elemento racial, étnico.

Su condición no sólo caracteriza el conjunto, sino que personaliza, tonificándolas, a las mismas individualidades geniales; dándose el hecho curioso de que estas individualidades, formadas en el vaivén anónimo del arte popular, realizan obra más definitiva cuando aciertan a expresar el alma del pueblo y son, a la larga, reabsorbidas por el pueblo mismo que lanza sus originalidades al cauce glorioso de su vida artística. Así, cuanto más original y fuerte es el arte sabio, el arte erudito de un país, tanta más personalidad, fuerza y carácter tiene su arte popular.

Precisamente por esta fuerza de expresión sintética y de vigor asimilativo, el arte popular es sólo posible en las naciones de fuerte tradición artística e histórica, «en los pueblos próceres; las naciones nuevas carecen de él o le tienen misérrimo» (1).

Interesante sería estudiar estas manifestaciones de arte popular y su relación con el elemento geográfico, fijando las analogías y diferencias entre los distintos países.

(1) Sr. Cossío.

¿Existen verdaderas analogías? ¿Responden a una semejanza de condiciones geográficas o a un momento de evolución política que cristaliza para cada uno en cierta homogeneidad de vida doméstica, de supersticiones y creencias, de hábitos e ideales?

El impulso básico del arte popular es el amor y el misticismo. Por agradar a la novia, el mozo aldeano, en la obligada lejanía de su trabajo, diseñaba y decoraba objetos de uso femenino—peinetas, rucacas, sortijas, faltriqueras, cucharas—, y en justa y placentera correspondencia, las muchachas bordaban la camisa que el novio luciría en las nupcias, y preparaban su ajuar para decorar el hogar común. La mujer española, y más aún la castellana, pone siempre en la casa la ilusión de su vida y la evocación de su ideal.

Otras veces alrededor de las iglesias, como complemento del arte religioso o como sugerencias de él, muéstrase el arte popular, ya que expresa no sólo la comunión del creyente con sus ritos, sino la profundidad del sentir, el recogimiento del espíritu y la eficacia y ardor de la plegaria.

Así uno y otro amor se enlazan y funden en una misma expresión artística, mostrando las influencias del medio geográfico y las vicisitudes de la evolución histórica.

Un país como España, de topografía accidentada y de profusos gérmenes artísticos, por la suma de civilizaciones que cooperaron a su organización, es necesariamente, obligatoriamente, país de espléndido y variado arte popular.

Estos bordados son labor femenina y castellana, con la independencia de acción y de juicio que tuvieron siempre estos dos sectores de la vida española, pues Castilla no es sólo, como dijo Ortega y Gasset, «una espada, una política y una fonética nuevas», sino un arte también, y un arte simple y fuerte, sencillo y armonioso, de recio temple y hosco ademán: como su espada y como su política.

La agrupación familiar que llegó a tener repercusión jurídica y social, la tuvo también en el arte; y lo mismo que llegaron a la posesión colectiva de tierras laborables, organizaron comunidades de trabajo, sobre todo entre mujeres, a imitación de los focos conventuales, pues resulta frecuente encontrar un ejemplar núcleo y alrededor de él gira la decoración de otros varios en el mismo lugar.

¿Orígenes de estos bordados populares? Es sumamente difícil determinarlos; toda cuestión de origen es peligrosa y, máxime, cuando por su aparente insignificancia, la obra de arte nació y vivió para esfera silente y reducida. Son, indudablemente, obras de iniciación remota, inspiraciones maravillosas, geniales, que han revertido al pueblo y que, por tradición, se perpetúan. No hay datos concretos para fijar el origen.

El ritmo del hogar se acompasa al ritmo de la vida pública, de la general trayectoria histórica; por ello, lógico es suponer que sumiso y fiel, oculto y callado, el hogar español y el bordado popular siguieron el movimiento ascendente o de depresión dolorosa de la vida nacional.

Coincidiendo con el apogeo de nuestro siglo xvi, rico en actividades artísticas y políticas, se dan los más hermosos ejemplares de esta labor. Su traza es la que domina en el período como forma artística preferida y el punto usado el de más podero-

sa y recia urdimbre; recuerda los empleados en los antiguos encajes de Venecia y Brujas; pero de más engaste, más firmes y resistentes.

A la riqueza de comunicaciones de este período corresponden las máximas influencias en el bordado: orientales, del foco Marruecos, y occidentales, centradas en Italia. Posiblemente antes del siglo xvi debieron darse maravillosos ejemplares de estas labores; el poema de Mio Cid, las extraordinarias catedrales góticas muestran una pujanza cultural que debió repercutir en el arte popular; pero no ha llegado a nosotros nada que exprese el espíritu de este período en el bordado.

Se inicia la decadencia política; pero aún no la de las fiestas o el lujo: el siglo xvii sigue trabajando bellamente, más bien espléndidamente, los bordados populares. Ya vendrá después, algo retrasada, la monotonía y pobreza de vida que engendra el siglo. Sucede el decaimiento en las obras artísticas, cronológicamente posterior al desastre político; sostienen algún tiempo su esplendor y son estimuladas y alentadas por el recuerdo.

Durante todo el siglo xvii y gran parte del xviii se producen con perfección los paños funerarios, camisas y dechados.

La locura barroca los recarga sobreabundantemente después. Sus motivos decorativos se saturan de místico simbolismo, un paso más y degenera la labor; se bastardean los materiales, muere o se oculta este trabajo.

Pero en toda la evolución el paso es tardo; no de otra forma se agita la multitud, una continuidad trabada y fuerte entre una y otra etapa; muy posible es que alguna de estas minuciosas obras tenga la huella de la mano de dos generaciones: *es bien que los hijos aprendan el oficio de los padres*, expresa Cervantes en el «Quijote».

Así no sería extraño que las prendas estudiadas sean reproducción de otras usadas mucho tiempo ha, pues los cambios de moda y de técnica que se operan rápidos y ostentosos en las grandes agrupaciones humanas apenas si tienen repercusión en los humildes pueblecillos.

El medio social que produjo las obras que estudiamos es muy otro del de nuestros días; las humildes lugareñas, que en paz de buen amor, tejían y bordaban, con minuciosidad benedictina, estas pequeñas obras; dejaban correr la vida frente a su hogar, y el marido, con su esfuerzo o el amasado peculio que heredaron de sus antepasados, eran suficientes para subvenir a sus necesidades. Hoy hasta la ruda y pobre aldeana necesita de las aportaciones propias y de su esfuerzo para sostener el hogar común, y por ello sólo realizaría estas labores como medio de lograr recursos económicos, no como delectación desinteresada. Precisamente con la conceptualización distinta a como se iniciaron, pues, es casi seguro que fué un arte libre y desinteresado, hacían arte sin ventaja económica, por el placer de su realización; manejaban las líneas, las formas, los colores, como la imaginación mitológica manejaba las leyendas de los dioses: por el placer de la composición.

Lo que es muy curioso observar es cómo al correr de los tiempos se aristocratizó la estimación de estas labores: las señoras de clase acomodada se dedican hoy a tejer y bordar y aprecian con entusiasmo estas sencillas pruebas del viejo ingenio popular.

Como afirma el Sr. Cossío, el arte popular no tiene términos medios: *arte de humildes, arte de refinados*; sólo quien tiene el alma pletórica de sana y fuerte cultura puede hallar en este arte la «amplia visión unitaria de las corrientes universales que en él se funden». El labriego humilde, que le dió vida lo estima y quiere por su sencillez, su amable simplicidad, por su sentido casto y piadoso.

En varios países, singularmente en Italia y Estados Centrales de Europa, se ha iniciado un movimiento de interés hacia las ocupaciones populares y femeninas de remotos tiempos, como fuentes de inspiración y renovación de las artes presentes que logran así una originalidad que no las desnacionaliza, sino que las hace más fecundas étnicas y permanentes.





## CAPITULO II

**Bordado popular segoviano: sus características. Materiales, policromía y técnica ornamental. Paños de ofrenda, dechados, camisas: otras labores populares.**

**L**A separación de la mujer de la vida social, la especializan en los trabajos manuales, advirtiéndose, por lo que se refiere a Segovia, que en el trabajo popular tienen enorme importancia la actividad profesional y el medio físico. No sólo porque imponen una cierta especialización de la destreza y de la técnica, sino porque proporcionan estímulos y elementos al arte mismo.

Abundan mucho durante el siglo XVII, los paños bordados en azul y melado, repercusión, sin duda, de la prosperidad de algunas industrias y oficios, que como el de tintoreros alcanzó gran perfección; su maestría hacíalos sobresalir entre todos los de España, como lo prueba la ley II de la Pragmática dada a tintoreros y pañeros por D. Carlos y D.<sup>a</sup> Juana, el 1528, donde se dispone que «las primeras muestras para teñir de azul los paños en las ciudades y villas fuesen confeccionados por tintoreros de Segovia.» (1). A ello se debe, indudablemente, la abundancia de bordados en este tono.

Otras veces, de la observación de las plantas, deducen los artistas populares leyes decorativas: ritmo, alternancia, simetría, oposición; más aún, nutren de formas estilizadas, de imitaciones simbólicas, tomadas del medio circundante, toda su obra.

Después, el traje regional, los usos y costumbres, contribuyen al desarrollo del

(1) Colmenares: «H.<sup>a</sup> de Segovia».

arte popular y, muy especialmente, del bordado, pero siempre en difusión amplia y múltiple, pues al contrario de lo que sucede con las artes puras—donde sólo se vence conquistando los primeros puestos—son muchos los artistas que llegan al goce de ejecución de su belleza, sin que el mercantilismo bastardee y manche el desinteresado placer estético.

De todas las artes populares españolas, la que presenta mayor riqueza es el bordado, perfeccionado y desarrollado extensamente, al par que los tejidos, desde remotos tiempos.

Aunque libre y callado, puesto en contacto con otras actividades, sufre su influjo y afirma, frente a ellas, sus características.

A la carencia de obras de investigación, en los diferentes sectores de la historia social, se debe la indiferencia hacia estos trabajos y su escaso conocimiento. La guerra de la Independencia primero y los pronunciamientos, revoluciones y persecuciones políticas después, ahogaron la llama de la erudición española. Las pequeñas y minuciosas monografías, indispensables como andamiaje para las obras de conjunto, faltan o escasean lamentablemente.

De los bordados populares segovianos no había noticia al empezarse nuestro trabajo. Sólo un pequeño número de aldeanas trabajaban en Sacramenia, los paños de ofrenda con materiales bastardeados y técnica imperfecta y de mal gusto. Se difundió algo lo referente a Toledo, industria que goza de aceptación mercantil, y en 1913 dirigió el Museo Pedagógico, siguiendo iniciaciones femeninas de exquisita sensibilidad (1), una exposición de arte popular nacional y extranjero como sugerencia de estas cuestiones.

Existe también otro antecedente de nuestra labor en la acumulación y clasificación de paños, dechados y camisas, hecha por el Museo de Artes Industriales y el de Valencia de Don Juan, materiales que, en su mayor parte, son de procedencia desconocida y múltiple: Salamanca, Toledo, Extremadura, Avila, y con escasa documentación de cada provincia.

En Segovia, La Pedriza, Churrería y La Serranía son los lugares de mayores reservas; no se sabe si porque allí más se laborase o porque su difícil comunicación haya mantenido los ejemplares más libres de tentación mercantil.

Ahora bien, es difícil determinar, por el motivo decorativo y la técnica empleada, el momento de ejecución de estos paños y dechados. Indudablemente su trabajo, como los ritos y las costumbres, se transmitió de generación en generación; unas copiaban y continuaban lo iniciado por otras; al gusto del trabajo fácil, que deja volar el espíritu, se unía el placer de continuar la labor de la madre o de la abuela, y durante el trabajo, entre el zumbo de las rucas, los cuentos y parlerías de las mujeres sostendrían la animación hablando de cosas sencillas, de viejas historias.....

El gusto mudéjar, renacentista, clásico, barroco de algunos dibujos, pudo ser ejecutado con posterioridad a su predominio en las otras formas artísticas. Durante si-

---

(1) Sra. de Cossío.

glos enteros se trabajó, indudablemente, con los mismos materiales: telas, tintes, hilos; y con idéntica o semejante composición decorativa.

Las relaciones del hombre del campo con el hombre de la ciudad, hacen que se ponga en contacto el arte popular con el arte sabio; esta comunicación está, muy justamente, determinada por la sugestión del Acueducto: dos ejemplares se lograron de interpretación casi idéntica; uno encontrado en Fuente de Santa Cruz y otro, de procedencia desconocida, que conserva el Museo Pedagógico Nacional.

La investigación se dirigió principalmente a los paños de ofrenda, almohadas de culto, dechados, muestrarios para la labor de las camisas, delanteras de cama y camisas de boda.

Los bordados de jubones, armillas o de trajes, aún siendo interesantes, ni tienen tanta riqueza decorativa, ni nos parecían propicios a una fácil adaptación escolar.

El empleo de todos estos paños es siempre el mismo: paños de ofrenda para fiestas, bodas o duelos; muestras de misticismo, de amor y de pesar, siempre trabajadas con el esmero de toda sacra ofrenda y con el desinterés con que se ama a los muertos.

Son, no sólo composiciones de sabia combinación, sino floraciones sentimentales; por eso son tan variadas y tan personales; Goethe había dicho: «lo que yo sé, lo puede saber otro; sólo mi corazón es mío.»

Pero han desaparecido casi totalmente; sólo en pueblecillos pequeños y de difícil acceso existen algunos paños policromados que se emplean, colocados sobre las varas de las andas, en las procesiones y les dan el nombre de «paños de hombros», o bien para cubrir el cesto que, repleto de panes o rosquillas, ofrecen las mayordomas en las fiestas religiosas, con el fin de rifarlas en beneficio de la iglesia, razón por la cual se les denomina *paños de ofrenda* o *encomiendas*.

Los negros forman, no sólo el añal (1), sino que se emplean durante los rosarios y rezos de funeral en las casas del difunto, pues fué costumbre, entre familias acomodadas, que después de los responsos y preces—que duraban varios días—el acompañamiento fuera a la casa mortuoria y en el portal se rezara por el alma del difunto ante una mesita situada en el centro y cubierta por un paño bordado en negro, sobre el cual se colocaban ceras (2).

Las almohadas de culto se usan, o bien para que el sacerdote se arrodille, o más especialmente, durante los oficios de Viernes y Sábado Santo para poner el Crucifijo. El celo, misticismo y vanagloria de las mayordomas, luce en su labor.

Casi todos los paños del siglo XIX llevan nombre y hasta fecha de ejecución; muy posible es que ello obedezca al hecho de haber quedado limitado su empleo a las luminarias de difuntos en las iglesias y para diferenciarlos y evitar extravíos, ponen el nombre. En cierto modo este dato muestra una práctica abandonada: los primeros paños policromados, maravillosos, siempre anónimos, debieron emplearse, casi exclusivamente, en el hogar—como decoración casera sobre arcones, mesas, etc.—sin apar-

(1) Especie de túmulo funerario, con ceras hiladas, que se coloca en la iglesia durante la misa el primer año del luto.

(2) En algunos pueblos aún se conserva esta costumbre.

tarse de la mano de su dueña, y así la inscripción individualizada no era precisa.

¿Respondería tal vez a una mayor difusión del espíritu histórico que concreta sus datos en la fijación de momento y autor? El siglo XIX es el siglo del historicismo.

Lo triste es que, en este último período, la obra está desvirtuada en plena decadencia, y lo está en el mismo lugar donde la tradición era fuerte y la decoración espléndida—Olombrada, Muñoveros—. Se abandonan las viejas prácticas, se nota la huella del vulgar marcador y se cambian los materiales; un paso más y la obra desaparece.

Los dechados son abundantes, y algunos, como los de Prádena, Fuentepelayo y Torre Val de San Pedro, verdaderamente artísticos. Se trabajaron del siglo XVI al XVIII, y desde el punto de vista de la técnica, es lo más excelso y variado. Unos son, según los datos, trabajo particular o casero, y otros labor escolar, como el dechado de Estebanvela, en el que figura un letrado que dice «*hecho en la escuela de la Diputación de...*».

Son, sin embargo, de sentido artístico más disperso que los paños de ofrenda y de menor adecuación a las costumbres y a la vida.

En los trabajos realizados en las camisas; laborando ya sobre frunces prolongados, ya sobre deshilado, es donde esta labor llega a la cúspide de la perfección técnica. Algunas de ellas tienen motivos puramente persas; todas, como los muestrarios de Sepúlveda, Muñopedro y Otero de Herreros, de entrelazo geométrico de marcado mudéjarismo y de una perfección y precisión en el trabajo verdaderamente asombrosa. Por su inadaptación a las costumbres actuales son los motivos de arte popular más expuestos a desaparecer los que más reclaman una piadosa y sabia interpretación para encauzar su riqueza decorativa al torrente actual de la vida.

Todos estos bordados muestran una gran influencia oriental, que es tradicional entre nosotros y convive con influencias exclusivamente morunas. A ellas se mezclan, sobre todo en el siglo XVI, sugerencias italianas aportadas por la cerámica muy especialmente. Esta influencia oriental y mudéjar es ejercida no sólo por nuestra obligada convivencia con árabes, mozárabes y judíos, sino por vicisitudes históricas concretas y definidas.

En Segovia los oficios de construcción solían estar desempeñados por moros de la aljama, y los de plateros, físicos y curtidores, por habitantes de la judería, y nada de extrañar tiene la influencia de estos oficios con los bordadores y con las mujeres que practicaban libremente el arte del bordado, por la comunicación frecuente y cordial que tuvieron durante la época de los gremios las agrupaciones obreras.

**Materiales y cromatismo.**—Los *materiales* empleados en estas labores son del medio circundante; domados, modificados, con los mismos resortes y recursos que el medio ofrece pródigo: lino, lana, tintes caseros, muestras de una insospechada alquimia doméstica... Y todo alquitarado hasta la sublimidad artística, «*porque se vale el Espíritu Santo de la mujer de un labrador para dechado de perfectas casadas, y como todas ellas, por más ricas y nobles que sean, deben trabajar y ser hacendosas*».

Como en el pasaje de la Sagrada Escritura, «*buscó lana y lino y obró con el*

*saber de sus manos.» «No dice que el marido le compró lino para que ella labrase, sino que ella lo buscó. Para mostrar que la primera parte de ser hacendosa es que sea aprovechada y que de los salvados de su casa y de las cosas que sobran y que parecen perdidas, y de aquello que no hace cuenta el marido haga precio ella, para proveerse de lino y de lana y de las demás cosas que son como éstas, las cuales son como las armas y el campo donde descubre su virtud la buena mujer. Porque ajuntando su artificio ella y ayudándolo con la vela e industria suya y de sus criadas, sin hacer nueva costa, y como sin sentir, cuando menos pensare, hallará su casa abastada y llena de riquezas.» (1).*

He aquí, en el pasaje de fray Luis, la explicación clara del sencillo bordado popular.

En todos estos trabajos los materiales son modestos, casi pobres; su valoración la da la técnica cuidada, la estilización precisa, la policromía a la vez vigorosa y suave, que a un mismo tiempo place y estimula, tranquiliza y exalta.

La condición y naturaleza del material empleado es fundamental tratándose de obras de arte. No sólo la raza y el momento son decisivos en la evolución artística, sino que lo es también el cambio de material y la transformación de los procedimientos técnicos.

Ahora bien; como afirma el Sr. Domenech, «el avance entre las formas decorativas y los materiales constructivos no siempre es paralelo, muchas veces los materiales son indiferentes a la belleza decorativa que van a soportar», y ello es así, porque en ocasiones dependen de fases científicas o industriales a las que el artista es ajeno.

Hay ocasiones en que una sorprendente forma decorativa, encarna en materiales que la envilecen y desvirtúan; por eso, es fundamental y obligado que el artista estudie el material y, o le transforme, o se adapte a él. En toda obra popular el resultado artístico responde, no a la cantidad de trabajo empleado, sino al efecto más o menos expresivo de él, y tratándose de bordados el éxito depende de la perfecta adaptación de los puntos a los temas decorativos y a la calidad de la tela.

La bordadora está obligada a tener en cuenta las condiciones propias del tejido y así lo hace con finura y exquisito tacto. Existe siempre en los bordados populares segovianos una adaptación a la materia y un sentido de subordinación de los elementos; que busca y consigue la riqueza expresiva del conjunto.

Es el bordado un arte esencialmente pictórico ejecutado, no sobre superficies tersas que faciliten la difusión del color y el empleo indistinto de líneas, sino que el tejido impone, obligatoriamente, el uso de rectas; por eso, eliminando complicaciones, reduciendo la representación natural a líneas, se llega a la estilización, al esquema.

Independiente de sugerencias históricas y de inspiraciones del medio geográfico, el material impone también el predominio de formas geométricas.

En muchos casos el procedimiento está impuesto por la materia, y aún cuando la

---

(1) Fray Luis de León: «La perfecta casada».

previa preparación artística no existe y la mayor parte de los defectos de ejecución de las labores a esta carencia artística responden, otros se deben a obstáculos impuestos por la materia y no vencidos por las ingenuas artistas; ejemplo: el no solucionar las esquinas, puede responder no sólo a la falta de conocimiento de dibujo, de técnica artística, sino a imposición de la tela en que el trabajo se ejecute, pues la diferencia de grosor entre la trama y la urdimbre obliga a colocar las franjas ornamentales en situación de paralelismo, para que no sufran sus elementos decorativos la deformación que impone el distinto calibre de los hilos.

La misma causa, indudablemente, obliga a trabajar el deshilado—escaso—con los hilos sacados en una sola dirección laborando sobre los otros que sirven de trama paralela; lo que los diferencia mucho de los trabajos de este género hechos en Toledo y Extremadura, que dejan una pauta o trama cuadrículada.

A pesar del desarrollo de la industria algodonera, todavía hay en Segovia mujeres que se dedican a hilar y tejer el fruto de los pequeños linares que van quedando como reminiscencia o recuerdo de los extensos cultivos de otros días.

Y es que frente a la derrota de su apariencia, de su finura, en comparación con los tejidos mecánicos de algodón, tiene una cualidad estimable, en grado sumo, en la vida rural: su resistencia, su duración. Sólo él puede soportar el bataneo y el roce duro de la piedra del río en que se ha de lavar. Y ninguna tela como ella, tan suave, flexible y propicia al trabajo, después de bien *curada*, soleada y apaleada.

Es tejido que dominado y humillado por el tiempo y las vicisitudes del uso, es la materia prima de todo bordado popular. Bien es verdad que hasta mediados del siglo XVIII, la mujer española no pudo comprar géneros de algodón por ser escasos y costosos. Tuvo, pues, que acogerse a su consistente y bien tejido *lienzo casero*, para el uso y adorno de la casa rústica. Al llegar al siglo XIX, y más aún en el XX, se abandonan estas prácticas; las máquinas de Cataluña e Inglaterra inundan de finos tejidos los lugares remotos.

Se cultiva el lino en Segovia, y no es sólo el viejo sacristán de Sepúlveda, que cita Mildred Stapley, el único proveedor de estos tejidos, pues abundan en toda la sierra, principalmente en Basardilla, Matabuena, La Cuesta, Arcones. Claro está, que gran cantidad de este lienzo en venta, procede, no de elaboración actual, sino de los viejos equipos y dotes cuya esplendidez consistía especialmente en ropas blancas y rollos de lienzo guardados, entre membrillos, en los viejos arcones. Su precio es vario, acomodaticio y oscilante; según la demanda, acostumbran a hilar en rollos o tandas cuya longitud varía de 4½ a 5½ varas, con un ancho de 50 a 70 centímetros. Las sábanas de una sola pieza—que ofrecían un tejido de 150 centímetros de ancho—son muy escasas.

Con el lino teñido, con lanas hiladas, en estado y color natural o teñidas, y con estambres y sedas, se ejecuta el bordado. Las sedas se emplean, casi exclusivamente, en los dechados, por excepción, en algunos paños confeccionados en menudo y primoroso punto de espiguilla, de doble cruz o enjabado; el lino teñido y el estambre o lana constituyen el material predominante.

Los *añales*, por su empleo funerario, son siempre negros; los de boda o decoración son los coloreados. Para los primeros emplean la lana en su color natural—negro parduzco—y para los segundos, el lino era teñido—según las referencias—; el rojo con rubia, el azul sería, indudablemente, de tinte industrial, pues este tono era el de más fama en la industria tintorera segoviana; hay también noticia de que empleaban para el tinte pardo una disolución de hollín en vinagre, muestra de una insospechada alquimia casera. Los más antiguos son negro, azul, melado, rojo; o los de combinación azul y melado, rojo y azul.

Tan sólo se han encontrado tres ejemplares procedentes de Carrascal del Río y del Guijar, en tres colores: azul, rojo y amarillo uno, y otro en azul, verde y rojo, y amarillo, verde y siena, el del Guijar; un paño de Torreadrada, en azul, rojo y negro; uno de Brieva, en azul, rojo y siena oscuro; un ejemplar de cinco colores, procedente de Riaza: azul, amarillo, negro, verde y caldero, y otro de Pajares de Fresno, muy semejante a aquél en trazado y policromía.

Las coloraciones son sencillas y alternadas y siempre de suave armonía.

El colorido en rojo, cuyo tinte es tan frecuente en los bordados de Burgos o Toledo, es aquí escaso: sólo cuatro ejemplares procedentes de Roda, Torre Val de San Pedro, Fuentepelayo y Cozuelos de Fuentidueña.

Como una buena educación del color matizado, no puede ser sin educación estética, emplean los colores enteros y de tintas planas.

En nuestra evolución artística figura, desde remotos tiempos, esta forma de coloración; así la pintura mural de la época románica desarrollada, con influencia lombarda, en Cataluña y Aragón, emplea colores brillantes: rojo, azul y amarillo intenso.

La Biblia de Avila, que se conserva en la Biblioteca Nacional, y el Apocalipsis de San Juan, policromado en Castilla, tienen la misma violencia de color que los frescos románicos.

Puede determinarse una cierta y recíproca influencia entre las obras de coro y los bordados populares. En Segovia la relación es efectiva y clara: la combinación azul y rojo es la predominante en uno y otro trabajo; unas veces solos ambos colores, otras con toques y resaltes de oro: «Compilación de las Decretales», por Gregorio, 2.º-1482, «Incunable 1440». Comentario de Juan de Imola a las Clementinas; otro incunable de 1489, del Cardenal Torquemada, tiene pequeños toques verdes. El color preferido, en casi todas las combinaciones, es el azul, figura como predominante en las primorosas orlas decorativas de cuatro Cantorales del siglo xvi.

La combinación verde y rojo y la aparición del tono naranja, que es frecuente en estos trabajos religiosos, lo es menos en los bordados.

Ahora bien, sería difícil probar estas semejanzas o si uno y otro cromatismo no son más que influencias del medio geográfico, sugerencias agrícolas, comunes a ambos artistas, pues bordadores y decoradores del libro de coro son, en fin de cuentas, modestos obreros rurales, hijos del terruño, esclavos de la gleba, libertados de la servidumbre de la tierra por el ambiente acogedor del convento a donde llegaron con la retina plena de la luminosidad del campo y de su ambiente, y como ellos, y a su imita-

ción, las bordadoras libres de nuestro arte popular. Además de la influencia de las obras de coro miniadas, o de la policromía oriental y rica de los bordados litúrgicos, se advierte en el cromatismo segoviano sugerencias agrícolas: azul y rojo recuerda el contraste brioso y amable de los campos de barbecho donde las azulinas y amapolas viven con holgura; del mismo origen es la combinación rojo y verde—sólo se ha encontrado un ejemplar—, y la de azul y melado (trigo y clavellina silvestre).

En la colección de los Condes de Valencia de Don Juan, figura una tela granadina hispano-árabe—siglo xiv—en la que aparece el fondo siena y los dibujos en azul con un fino contorno delineado en rojo; para artistas y bordadoras populares es frecuente, pues, la combinación azul y rojo.

Esta preferencia por los tonos fuertes y puros es una consecuencia de la evolución cultural y del estado psicológico del elemento popular. El pueblo traza recio, habla alto, piensa despacio. El amor a los colores fuertes va unido al gusto por los sonidos fuertes. La falta de educación del sentido de la vista, hace que los finos matices cromáticos no se perciban.

Por si ello fuera poco, la química primitiva obra sobre sustancias naturales puras y no tiene artimañas para la diferenciación numerosa. He ahí porqué, en concordancia de posibilidades e instintos, el arte ingenuo y rural muestra una indómita preferencia por los colores fuertes. La policromía de los bordados populares segovianos expresa así una vitalidad embrionaria y racial, y la expresa siempre con el sentido austero, sobrio, sencillo y serio, que es la característica de la vida popular española.

Muy interesante sería estudiar la influencia de las condiciones climatológicas: elevación, humedad atmosférica, irisaciones naturales de la luz y su influencia en esta fase artística, pues zonas de clima análogo en Rusia, Rumania, Checoslovaquia, producen bordados de cromatismo semejante.

**Ornamentación.**—Naturalmente, por imposición del sentido estético, el hombre pone belleza en las cosas que le rodean; las viste de arte, aun cuando sean preferentemente útiles; por ello es muy difícil clasificar y separar las artes bellas de las útiles.

En los paños de ofrenda, el bordado no aumenta su utilidad, sino que forma su belleza; pero como en todas las manifestaciones de arte aplicado, lo bello queda, en cierto modo, subordinado, adaptado, al principio de utilidad. La zona libre de obra responde a este precepto: dejar en tela lisa el lugar para apoyar la cera hilada; esa dorada cera que acompaña al llanto y la plegaria por el muerto. Generalmente esta zona es un amplio rectángulo central que exorna un pequeño motivo decorativo en su parte media; las franjas de bordado quedan así como marco de las ceras y luces, y en ellas el genio del artista interpreta los elementos naturales vivificándolos según su fantasía y su genio artístico. Se dan también ejemplares totalmente cubiertos de labor, con una inmensa riqueza decorativa; pero son escasos.

¿Cuál es la fuente de inspiración de este decorado popular? La misma que forma el ambiente cotidiano de la vida rural castellana: la espiga fecunda, el ramo de vid, el pino que sombrea y perfuma el lugar, la sinuosa tracería mudéjar que embellece la casa en su fachada, las viejas forjas de la iglesia vecina, el pájaro que canta y alegra

el aire, los animales que ayudan y comparten la vida de la aldea; los mil y mil objetos menudos y circundantes, que sirvieron para exaltar la imaginación de la espontánea artista o adquirieron, al pasar por su mano, un rudo y misterioso simbolismo, y sobre todo, sobreabundantemente el clavel: la flor de España.

Pueden agruparse estos bordados segovianos, según su semejanza, muy varia y multiforme, en tres asuntos: trabajos con delineación de *fauna*, fantástica o real, de *flora* estilizada y de combinación *geométrica*.

En algunas camisas alrededor de la pechera, artística y primorosa, se ven estilizaciones, desafortunadas, de la figura humana; empleadas más bien como remedo burlesco, de caricatura, que como forma de decoración; bien es verdad que la figura humana es la unidad decorativa que menos se presta a la estilización. Tal puede verse en una camisa de Cantalejo (1), donde en hilo rojo y de un tamaño de 3 centímetros, figuran diseñados dos brevísimos muñequillos entre el grito optimista y nupcial: «Viva la novia de Gervasio Matesanz». Indudablemente es la autora del bordado, que no quiso callar, con este breve rasgo, ni su laboriosidad ni su amor, pues la camisa es primorosa y perfecta. Sin embargo, son muy escasas estas representaciones humanas.

Existe una cierta agrupación geográfica de los motivos decorativos: la estilización animal y fitomorfa se da en las zonas agrícolas y del llano con una marcada preferencia hacia los animales domésticos, como pueblo agrícola y utilitario, y las skeimorfos, geométricas, en la sierra; regiones de vida más primitiva donde la dificultad de comunicaciones obligan a un arcaísmo casi permanente. Además en esta región el medio geológico es también geométrico, abundan las formas cristalinas. La zona del pinar está también muy determinada en la estilización, y la hoja de pino es tal vez el motivo decorativo más generalizado y el que enlaza, después, con la reabsorción del arte sabio de la herrería hacia el siglo xvii.

Es el de mayor mudejarismo, el de más carácter popular, pues los mudéjares, por la situación política y económica en que vivieron en nuestro pueblo, son los intérpretes y artífices de las multitudes.

No quiere esto decir que la clasificación sea uniforme y cerrada, pues en Riaza, Pajares de Fresno, Rades y Santo Domingo de Pirón—zonas montañosas—se nos han ofrecido ejemplares con una forma animal muy estilizada. Podrían considerarse estos focos de insignificante estilización animal o como zonas de emigración o como puntos de enlace entre las formas vivas y la estilización acentuada que termina en la decoración propiamente geométrica.

La nota general de toda la ornamentación en paños, dechados y camisas, es el orientalismo, procedente no sólo de nuestra obligada convivencia con elementos moriscos, sino de nuestras relaciones con Marruecos, como consecuencia de nuestra posición mediterránea. Los italianos influyen también, en determinados momentos, en nuestro arte popular, y por ellos nos vienen algunas reminiscencias normandas, que

(1) Este ejemplar se conserva actualmente en el Museo Pedagógico.

son las que en Italia modificaron las sugerencias orientales. Otras influencias menores, de distintos focos extranjeros, se ven también en estos trabajos casi todas recogidas, incorporadas al glorioso cauce decorativo del arte oriental; tal sucede con la llamada cenefa húngara que se ofrece en algunos dechados—la más primorosa y sugestiva es la del dechado de Torre Val de San Pedro—que consiste en una banda en zigzag bordada en diversos matices de un solo color—aquí figura con varios—, motivo que era frecuente en las labores moriscas.

La tendencia colorista y de amor a las líneas entrecruzadas, que es abundante como prueba de una ardorosa imaginación en todos los pueblos meridionales, se vió en España afirmada por nuestro largo contacto con los árabes; lo que pudiera faltar lo completaron los griegos imperiales trasladando a fructífero suelo todo lo oriental del arte bizantino. Pero adviértase que nunca la labor es copia servil de estas normas orientales, la personalidad castellana, el ambiente circundante, no se borran nunca; no son, pues, copias de obras ajenas importadas, sino reabsorción de influencias extrañas y de estímulos locales.

El cielo, la luz, la flora y la fauna local grabaron su huella en el alma de estas multitudes.

El motivo oriental que se conserva más fuerte y puro es el de arte persa: en el decorado minucioso de algunas camisas se han visto adornos exactamente pérsicos.

La ornamentación zoomorfa es frecuente en el llano, y su empleo es la prueba más clara y palpable de las influencias de Oriente: el antiguo Oriente mostró todas las posibilidades de ornamentación de las unidades zoomorfas.

Estas unidades que se presentan casi siempre en dechados, excepto las palomas, gallos y pájaros, que figuran también en paños de ofrenda, están siempre representadas en su forma natural, pues el racial naturalismo artístico de la meseta está acrecentado por el sentido práctico que obliga a interpretar los animales de una manera minuciosa y expresiva. Casi siempre representan animales domésticos, que desempeñan alguna función bienhechora, lo que expresa un espíritu pacífico, recogido, de vida íntima, sólo arrastrado por las circunstancias a vivir de la guerra.

Pocas veces estilizan animales fieros—dechado de Prádena, paños de Zamarramala, Montuenga, Aldehorno y Vernuy—el león o tigre es el único representado, lo que en cierto modo podría ser una sugerencia nacional o una reminiscencia de blasones nobiliarios, pues el dechado de Prádena, que es donde el león figura mejor delineado, tiene también cenefas con escudos y símbolos de las órdenes militares. En uno o en otro caso, esta reminiscencia oriental podría haber tenido por vehículo algún viejo tejido árabe o sasánida, porque los animales afrontados, y más especialmente los leones, son motivos tradicionales en Oriente desde los primeros días del arte caldeo; después las fábricas de Siria. Chipre, Bizancio y los árabes de Oriente lo usaron con profusión.

Otra delineación zoomorfa muy decorativa, pero escasamente empleada, es el cier-

vo, que figura sólo en un deshilado procedente de Ayllón y en dos viejísimos dechados de Estebanvela, constituyendo una cenefa por repetición. En los montes de Segovia abunda esta especie; parece, pues, sugerencia local.

Lo mismo los delineados del ciervo, del león o del tigre, indican que la estilización zoomorfa no responde sólo a un deseo de perpetuar las especies útiles, sino lo que puede ser meramente decorativo—el ciervo—o expresar una determinada y decidida cualidad: fuerza, astucia.

Por ser artes del hogar la estilización zoomorfa es más frecuente en animales domésticos, a la que va unida en ocasiones cierto simbolismo místico: la paloma, emblema de paz y recuerdo de alianza; el gallo rememorando la intervención de San Pedro en la pasión, y los pájaros, siempre los pájaros, como índice de la sugestión, que en todas las artes aplicadas produjeron las especies volátiles importadas de América. Su naturalismo y la perfección expresiva de su interpretación es tal que puede determinarse, con el simple diseño, a la especie que corresponden; así por ejemplo, los gallos que figuran en los paños de Olombrada, Muñoveros y Bernuy, o los que se delinean en los dechados, puede expresarse hasta la casta o especie gallinácea, y en otros su procedencia o estirpe americana.

Las palomas y pájaros son los animales estilizados con más abundancia y fruición; figuran en los paños de Veganzones, Armuña, Zamarramala, Garcillán, Nava de la Asunción, Muñoveros, Olombrada, Brieva, Cozuelos de Fuentidueña, Hontalvilla, San Miguel de Bernuy y Santo Domingo de Pirón, unas veces con el bordado a reserva, como en los de Nava de la Asunción, Veganzones y Rades, y otras a punto macizo y centrando la obra.

En ocasiones estas siluetas figuran solas o combinadas con formas de decoración skeimorfa o fitomorfa—pañó de Nava de la Asunción—otras llegando por repetición a formar una cenefa y algunas dando origen a un conjunto: dos animales afrontados y en su centro el hom o árbol de la vida; tal sucede con los paños de Garcillán, de Veganzones y Las Rades. Las estilizaciones, geometrizadas, de animales son del siglo xv, proceden casi siempre de alfombras. En la colección de los Condes de Valencia de Don Juan, figura una de ellas, procedente de Palencia, con estilizaciones de animales en esta forma.

Lo curioso es que casi siempre los ejemplares de estos motivos proceden de iglesias o sacristías rurales: es, pues, seguro su simbolismo religioso.

En este grupo decorativo es donde más se advierte la repercusión de los motivos ornamentales prodigados con materiales y técnicas distintas; así las águilas bicéfalas, tan empleadas en la azulejería del siglo xvi, se transforman en numerosos bordados sin carácter heráldico y sólo con fin decorativo, donde figuran águilas, pájaros afrontados, palomas, etc., unas veces son, como recuerdo del natural, toscos en el dibujo, bastante expresivos en el movimiento y siempre admirablemente adaptados a la decoración. Precisamente la composición de animales afrontados con la swastika, el hom, la fusión de formas animales y vegetales y el ritmo de ajedrezados, muestran la marcada influencia oriental de estas labores.

Existen, aunque con menos frecuencia, formas fusionadas de animales y vegetales, constituyendo elementos decorativos complejos, como el de un paño de Cantalejo y otro de Bernuy, que representan mamíferos con cola foliácea; un adorno (ribete de cuello) de una camisa de Riaza, en la que figura un león terminado en flor, y algunos de los pájaros de los paños de Veganzones, Aldehorno y Bernuy, que tienen una rama vegetal en la cola. Estas composiciones mixtas, fruto de una imaginación sobreabundantemente apasionada por las formas vivas, puede considerarse como transición y enlace entre la decoración zoomorfa y la fitomorfa.

La ornamentación de origen animal no queda limitada sólo a la estilización directa o combinada, sino que muchas de las formas skeimorfos presentan sugerencias zoomorfos, como las imbricaciones, alguna estilización en zigzag y muchas inclusiones.

**Ornamentación vegetal.**—La inspiración vegetal es muy frecuente y figura no sólo en el diseño directo y estilizado de especies varias, sino en la deducción de leyes—alternancia, oposición, simetría—que aplican después al trabajo exclusivamente lineal.

Las dos especies vegetales más amadas por nuestras sencillas bordadoras durante los siglos xvi, xvii, xviii, son el clavel y la hoja de pino. El clavel desde la estilización, hecha para más verismo en dos tonos del mismo color—dechados de Estebanvela y Ayllón—hasta la rudimentaria de cuatro líneas de los paños negros de Muñoveros que cuesta trabajo determinar la especie foliácea. Unas veces emplean la esquematización de pétalos desarrollados en forma plana y radial, otras el esquema general del contorno formando un abanico y a veces pétalos sueltos. Acentuando la estilización, haciéndola cada vez más radical, se llega a formas completamente geométricas.

Empléanse hojas, flores, ramas y formas fusionadas, donde el tipo ornamental se perfecciona con la suma o acoplamiento de formas foliáceas diferentes y hasta cubriendo el limbo de la flor con una rica variedad de ornamentación geométrica con el fin de multiplicar y perfeccionar las formas ornamentales: paños de Brieva, Zamarramala, Aldehorno, Muñoveros.

Esta unión de dos elementos vegetales distintos, formando artísticamente uno solo, ha sido tan frecuente en la historia del Arte, que sólo en contadísimas épocas ha dejado de realizarse y es el índice obligado de la sugestión ejercida por las formas naturales.

La hoja de pino es también muy frecuente: unas veces usada por sí sola en la decoración, otras combinada con distintas formas naturales o geométricas, sobre todo en una espiral con hojas erizadas, muy sugestiva, que recuerda las espirales de los capiteles sirios y las empleadas por los herreros de la época románica.

La espiga, hoja trebolada, palmeta, hoja de vid, pámpanos, granadas y rosetas figuran también, aunque con menos frecuencia. Se produce a veces la combinación, en un solo conjunto, de dos aspectos distintos de una flor obtenidos al considerarla desde dos puntos de enfoque diferentes: en la antigüedad esta técnica decorativa era muy usada por los egipcios.

Las formas vegetales encierran una gran posibilidad geométrica, son susceptibles de estilizaciones completas.

Lo mismo las estilizaciones animales que las vegetales figuran casi siempre en formas rígidas y hieráticas, hieratismo que puede expresar una derivación artística del uso en los ritos religiosos, que es también muy palpable en los bailes populares españoles.

**Decoración geométrica.**—La mayor riqueza y originalidad de soluciones decorativas está en las formas skeimorfos: técnica y geometría, y su emplazamiento predilecto los paños bordados en negro y las camisas; en ellos está realizada la transformación del motivo natural en motivo geométrico, que se realiza siempre en virtud de dos principios: el de simplificación y el de orden rítmico.

Existe una perfecta correspondencia entre las unidades derivadas de la línea recta y las de la curva; aun cuando las combinaciones de la primera sean más monótonas, la sabia aplicación de la ley del ritmo las acerca a la belleza. Se advierte cierta imitación de los trabajos textiles o de cestería, muy principalmente en algunos asuntos decorativos de los dechados y en las masas centrales, compactas, de las cenefas que decoran los paños negros y de color.

El tránsito de las combinaciones rectas a las curvas forma el meandro, como un caso de evolución del zigzag, que después se entrecruzan y complican perfeccionando la labor decorativa. Estos trabajos geométricos son generales y abundantísimos en toda la provincia; a ellos corresponden la inmensa mayoría de los ejemplares hallados.

En el orden del tiempo no puede fijamente determinarse evolución, pues los paños más antiguos llegados a nuestras manos, que son los del siglo xvi, tienen una amplia y variada preferencia por las líneas curvas, que lógicamente no debieron ser las más antiguas.

La cruz figura muchas veces en la decoración, ya la cruz griega—pañó de Abades—ya la latina—paños de Jemenuño, Castrojimeno, Fuentepiñel, Hontalvilla—ya la cruz gamada, que es un motivo prehistórico. Unas veces la cruz figura como remate de un pináculo, otras está usada como forma de inclusión en círculos, polígonos, etc., y algunas es el eje de la composición, siendo muy frecuente que se una a los arbolillos estilizados que recuerdan el árbol de la vida según lo había representado el arte mesopotámico. Las inclusiones en círculos, enlazados o sucesivos, son muy frecuentes y siempre de un fuerte sabor mudéjar, verdaderas sugerencias, muchas veces de las tracerías árabes policromadas según el viejo gusto de las miniaturas.

En ocasiones la copia sucesiva e inexperta de un motivo decorativo llega a producir su desnaturalización hasta tal punto, que es difícil clasificarle; tal sucede con el motivo límite del paño de Las Rades.

Una premisa previa y obligada para el estudio de todos estos dibujos es su clasificación según el área que ocupan: en ilimitados, limitados en ambos sentidos o limitados en uno solo. Los ilimitados son más frecuentes en dechados y camisas que en paños de ofrenda, y es donde se muestra más palpable la influencia de la azulejería; los limitados en un solo sentido son los de paños, tanto es así que por carencia de conocimientos técnicos o por imposición de los materiales, suelen presentar sus cene-

fas o motivos decorativos en igualdad de dos en dos—en situación de paralelismo—y sin solucionar las esquinas. Además al ser prolongados en un solo sentido se adaptan mejor al fin decorativo que se propone la bordadora en estas obras. Los ilimitados se usan también en paños; pero sujetándose al tamaño y forma impuesta, con lo que casi siempre hay que dar algún motivo sin completar. Los limitados en dos sentidos son como formas de inclusión o repetición: se emplean preferentemente en dechados y camisas. En realidad toda composición decorativa reposa sobre un esqueleto geométrico; el ritmo libre es sólo posible en pequeñas y limitadas parcelas.

Estas formas geométricas pueden agruparse en dos grandes secciones: las que conservan en sus inclusiones reminiscencias vegetales, y las exclusivamente geométricas. Las primeras son muy frecuentes en toda la decoración de estos trabajos, formándose generalmente una composición lineal, en cuyo centro, por inclusión, figura una estilización vegetal, constituyendo la unidad dominante, y alrededor se repiten motivos puramente geométricos o imágenes del resto de la planta: camisa de Cantalejo, paños de Espirido, Nava de la Asunción, Abades, varios de Muñoveros, Ortigosa de Pestaño, Olombrada y Fuentepiñel.

Los pueblos orientales, principalmente persa, indio y árabe, han empleado mucho formas de inclusión en composiciones geométricas o libres con estilizaciones vegetales o animales. En el arte popular español son muy frecuentes las formas de inclusión; ellas son las que le hacen sumamente rico en soluciones decorativas, las que aumentan su belleza y las que evitan la monotonía que resultaría de emplear grandes masas en un solo tono o con ritmo fijo.

Otras veces el enrejado geométrico figura como principal asunto de la decoración y sobreañadido, completándola y ampliándola, colocan alguna estilización vegetal: cenefa exterior del paño de Nava de la Asunción, donde figura una perfecta estilización del clavel como aditamento o colgante de la trama geométrica; véanse también paños de Muñoveros, del Guijar.

En algunos otros paños de ofrenda figuran, muy ostensibles y compartiendo por igual la importancia de la decoración, los tres motivos: lineal, vegetal y animal: paños de Brieva, Armuña, Nava de la Asunción. Bernuy, Rades, Hontalbilla, Olombrada, Garcillán.

Punto de partida para el arte popular es el de aquellos adornos que nacen de la construcción de ciertos objetos: alfarería, tejidos de fibras textiles y trabajos de cestería; los primeros dan un sistema de líneas circulares, los segundos ajedrezados, los terceros en zigzag. Con el fin de hacer más decorativas estas formas sencillas se usan coloraciones alternadas. Para completar y perfeccionar la decoración—sobre todo en superficies ilimitadas—emplean fajas repetidas de la misma o distinta dirección y complican los ajedrezados encerrando una unidad decorativa en cada cuadrado, repetida o alternada, y otras veces distribuyen las unidades ornamentales sobre cada intersección de dos líneas, con lo que desaparece el ajedrezado y se inicia un grado superior de composición decorativa.

La combinación lineal es la más usada, muy preferentemente en los muestrarios

hechos para dirigir la obra minuciosa de las camisas. El zigzag, los meandros, espiras y contraespiras, la swastika—motivo puramente oriental—y las estilizaciones derivadas de formas vivas, son profusas y dan lugar a creaciones originales, perfectas y multiformes, donde el ritmo reposa sobre esqueletos geométricos regulares casi siempre.

Muchas de estas composiciones enlazan con la cerámica—pañó policromado de Castrojimeno, paños de Muñoveros, Arcones—otros con la herrería, sobre todo durante el siglo xvii—paños negros de Muñoveros, Abades, Cantalejo, Armuña, Valleruela de Sepúlveda—y otros con las artes textiles, inspirándose unas veces en su técnica y trama y otras en composiciones decorativas, sobre todo de tejidos mudéjares; así la cenefa ancha del paño de Veganzones es casi igual a la ornamentación de un tejido mudéjar que se conserva en el museo de los Condes de Valencia de Don Juan.

Los ritmos de espacio y masa, y en menor cuantía el de movimiento, están siempre cumplidos, lo que hace expresivas y completas estas composiciones. Casi nunca llegan a la encuadratura, pues el problema capital de solucionar los ángulos los detienen; sin embargo en contadísimos ejemplares la cuadratura se resuelve de una manera elemental, estableciendo una unidad distinta a la que forma la franja; cosa muy frecuente en los tapices europeos de los siglos xvi y xvii ello puede verse en los paños y dechados de Muñoveros, Armuña, Torre Val de San Pedro. Las aspas finales de los paños suelen adoptar un ritmo circular, interrumpido en las esquinas para colocar la central formando unidad con las otras dos. Pocas veces el ritmo es parcial y centrado en los puntos medios de los lados. Se dan también composiciones por imbricación superponiendo parte de una forma sobre otra, composiciones de intercambio, hechas generalmente a base de triángulos polígonos y círculos—y algún ejemplar—paños de Zamarramala y paño negro de Aldeanueva de la Serrazuela (1) de ritmos ocultos: toda la superficie de la tela está llena de una composición en la que figuran animales fantásticos, flora y pequeños esgraciados. Tienen estos paños una fuerte expresión de movimiento.

**Puntos usados.**—La técnica en el bordado popular segoviano es de una gran sencillez; únicamente uno de los puntos empleados en un paño del siglo xvi es verdaderamente difícil, de tarda ejecución y necesita un previo diseño; recuerda el punto de aguja del conocido encaje de Venecia. Tal vez esta minuciosidad de puntada sea la que obligue al empleo previo del dibujo—pañó de Valleruela de Sepúlveda.

Se observa que la sencillez del punto va paralela a la complicación decorativa, valorando así la sencillez técnica el dominio decorativo. De lo cual se deduce una lección de alto valor en la educación artística que puede concretarse en dos principios: 1.º, En todo trabajo decorativo el resultado artístico responde no a la cantidad de trabajo empleado, sino al efecto más o menos expresivo de él; y 2.º, El éxito depende de la perfecta adaptación de los puntos a los temas decorativos y a la calidad de la tela.

Existe una verdadera diferencia de técnica y traza entre los bordados de paños de ofrenda, camisas y dechados.

(1) Este paño es, seguramente, un fragmento de manga de camisa salmantina.

En los primeros se emplean, casi exclusivamente, los puntos de cruz—sencilla y doble—; respunte, cadeneta y bordado al pasado; se ve palpable una marcada preferencia por el predominio decorativo; les interesa más el diseño que la puntada, y sometiéndose a la naturaleza de la materia prima—su lienzo casero—, el procedimiento es el de hilos contados. Así el dibujo se logra contando los hilos que coge la aguja y haciendo con ellos una perfecta combinación artística; pero en los paños el dibujo conseguido con la puntada lleva sobre fondo la tela, mientras que en las camisas y en muchas de las muestras de los dechados la combinación es maciza y entrabada; no deja intersticio ni lugar alguno a la tela básica, se cubre toda ella formando un bordado muy compacto, lo que asemeja estos trabajos a los de azulejería y tapicería. Es procedimiento casi exclusivo de las camisas, pues sólo se vieron en paños de ofrenda procedentes de Muñoveros, San García, Montuenga, Sauquillo de Cabezas y Anaya.

Los puntos son: punto de aguja—de origen encajero indudablemente—difícil y escasamente usado, espiguilla—doble y sencilla—, roseta, cadeneta, cruz—doble, sencilla y subrayada con respunte lateral—; cuadro, respunte, cordón, festón muy claro, enjabado, punto de tapicería, deshilado y colchado. Los más frecuentemente usados son el de cruz y el bordado al pasado, tal vez por ser los que más se adaptan a las condiciones de la tela. Cuando el bordado al pasado se emplea en superficies relativamente extensas para evitar la monotonía de las grandes masas homogéneas, se delinean los contornos en una dirección, e interiormente se trabaja en bandas, cuadritos, cheurrones, con lo que se consigue efectos distintos al cambiar la dirección de la puntada. Esta forma de bordado expresa una tradición francamente oriental; así cincelaban sus esculturas y diseños de animales los grabadores en plata y bronce de la antigua Persia. En las camisas el bordado es casi exclusivamente blanco o negro (1); en algunos paños y en los dechados el cromatismo completa la composición variada, trazando en distinto color cada una de las bandas de diferente dirección.

El punto de cruz es el más usado, el que más se adapta a la tela y el de aprendizaje más fácil y rápido. El punto de cadeneta, importado indudablemente con los bordados indios y chinos, se emplea también frecuentemente, como el respunte, no sólo en los paños de ofrenda, sino en camisas, y es de uso casi exclusivo, en los paños de previo diseño. Igual sucede con el festón claro; se prodiga en los ejemplares del siglo xvii y siempre precedido del dibujo. El punto de cruz y el bordado al pasado, en bandas, se usan, no sólo en el diseño, sino rellenando el fondo y dejando en tela libre el motivo decorativo—bordado a reserva—; generalmente, los dibujos grandes que exigen contornos largos y rectos se hacen con hileras verticales o paralelas horizontalmente, trabajadas en lana, cogiéndose seis o siete hebras de la trama; los diseños menudos suelen hacerse a punto de cruz y en seda: son escasísimos. Unas veces emplean un solo color en todo el trabajo—negro o azul—, otras, el fondo es de un tono y los contornos se delinean muy finamente en un color vivo—pañó de Rades—azul y rojo.

---

(1) Se han encontrado algunos ejemplares en azul marino y rojo.

Los fondos hechos en lana negra son los más frecuentes, pero siempre escasos, recuerdan la técnica persa, abundantísima durante los siglos xvi y xvii. En las miniaturas de viejos códices, se ve también esta modalidad artística y la simbólica de diseñar el corazón de las aves sobre el esgraciado del dibujo. Una y otra, indudablemente, de origen oriental.

El respunte se emplea siempre en dibujos de gran complicación geométrica—paños de Matabuena y Olombrada—, unas veces solo, otras, realzando y valorizando el punto de cruz o el «corto y largo». La espiguilla y el «corto y largo» nos aparecieron en paños bordados en un solo color—azul, Garcillán; rojos, Torre Val de San Pedro y Cozuelos de Fuentidueña—, de dibujo geométrico, plenamente orientalistas, y de fondo en el bordado a reserva del paño de Cantimpalos.

El deshilado, colchado y bolillos en color, merecen especial atención, no sólo porque son los de más difícil técnica, sino por ser los más característicos y originales. El deshilado es muy frecuente; en Segovia está casi siempre usado en tramas paralelas, es decir, sacando todos los hilos de una sola dirección, y otras, como el de Lagartera, en trama alternada o cuadrículada; se emplea combinado con bordado o con encaje y bordado y se usa indistintamente para camisas, delanteras de cama y paños de ofrenda. Unas veces se trabaja sobre él con la hebra casera, igual a la que servía para tejer; otras, con estambre o lana. El procedimiento es sencillo y resistente, aunque algo lento. Cuando el deshilado es de trama paralela, se trabaja sobre ella zurciendo y formando con la aguja un dibujo con pequeño calado intermedio (1)—fuera de España se llama esta forma rusa o persa—, y cuando la trama es cuadrículada se refuerzan a cordón los hilos, obteniendo luego el dibujo rellenando ciertos huecos de la red, de lo que resulta una decoración indestructible: camisa de Cantalejo, delantera de cama de Muñoveros, paños de Ayllón, Bernuy y San Miguel de Bernuy. Esta forma de deshilado es común a Castilla, Extremadura y Salamanca y, según Stapley, se usó en Sicilia en épocas remotas y tal vez por iniciación árabe. Como forma de decoración, se emplean indistintamente los modelos geométricos, la estilización muy geometrizada de animales—ciervo preferentemente—y plantas, y alguna que otra vez, la representación humana—ángeles y niños—con marcado carácter renacentista en la composición. Véanse paños de Riaza, Ayllón.

No siempre el deshilado era extenso y uniforme, ni empleado exclusivamente en la misma labor, sino que se trabajaba en zonas perpendiculares y paralelas y en los cuadrados de tela lisa, reforzada con un punto de ojal en sus orillas se trazaba otra composición.

La manera de diseñar el dibujo en el enrejado del deshilado, es siempre o por bordado al pasado o por zurcido o por medio de presillas con punto de espíritu. En muy escasos ejemplares el diseño se realza o reafirma con el pasado de un hilo más fuerte y grueso que contornea la composición. Otras veces, el fondo o enrejado se hace en color—azul, verde o melado—y sobre él destaca, en blanco, la composición deco-

(1) Véase pechera de camisa de hombre de Aguilafuente. LAM. II

rativa. Como todos los ejemplares logrados fueron hechos indudablemente para satisfacer el instinto artístico de la bordadora, no tienen bastardeada la técnica: son minuciosos, hechos a cordoncillo, sólido y firme. El deshilado combinado con bordado en color, es sumamente sugestivo y figura, no sólo en ropas de cama—almohada de Fuentepiñel, bordada en verde, siena y azul—, sino en ropas de uso, paños y toallas. Sólo se nos presentó un ejemplar, paño de San Miguel de Bernuy, con el bordado hecho en lana parda sobre la trama blanca.

Muchas veces se combina este adorno con bolillos o crochet y otras figura el bolillo trabajado a dos tonos, rematando un paño o una toalla: véase paños de Armuña, San Miguel de Bernuy, Nava de la Asunción, Muñoveros, Sacramenia, Torrecilla del Pinar, etc.

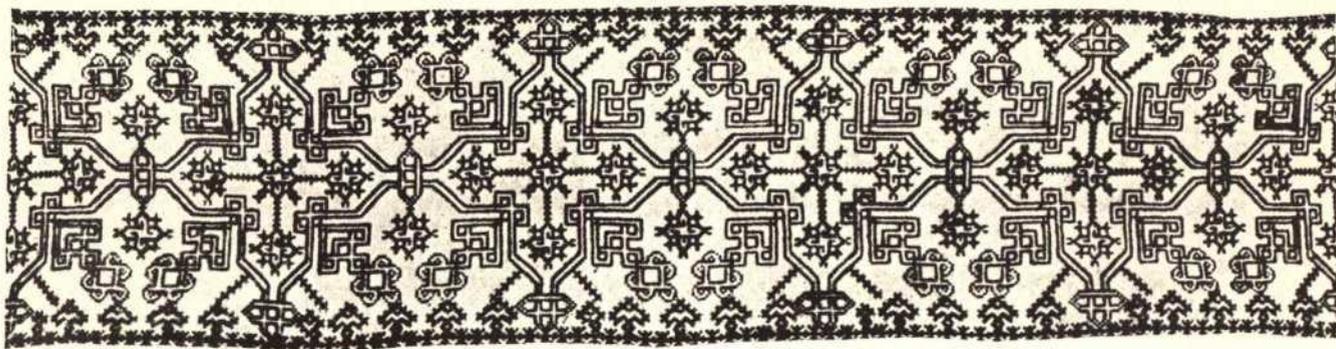
Como una herencia o derivación del deshilado pueden considerarse los paños en que figuran juntos y armonizados, bordado y calado: paños de Muñoveros, Montuenga, Sacramenia, Santo Domingo de Pirón, Otero, Gomezserracín, Fuentepiñel, Matabuena, Valverde del Majano y Aldealázaro. Entonces la combinación obliga a pequeñas composiciones, al empleo de breves motivos decorativos tomados de la heráldica, de la estilización vegetal y combinación geométrica. Son siempre de fino trazado y exquisito gusto, ya encuadrando el bordado, ya en pequeños trozos que se entremezclan para completar la decoración, finos calados de barras entrecruzadas que en La Vera llaman patiliados.

Donde esta labor llega a la cúspide de la perfección técnica es en el colchado, trabajado preferentemente en las camisas; su decoración es siempre geométrica, trazada algunas veces sobre la tela lisa y otras sobre frunces prolongados, y siempre con una minuciosidad y perfección insuperable.

Además de la enorme y variada colección de camisas de este tipo, diseminadas por toda la provincia, tuvimos la suerte de recoger unos viejos y bien nutridos muestrarios de colchado procedentes de Sepúlveda, Otero, Arcones y Muñopedro.

Todos de labor skeimorfa, mudéjar, verdaderas y complicadas tracerías minuciosas y perfectas.





### CAPITULO III

#### Adaptación escolar de los bordados populares.

**R**EALMENTE, este pequeño estudio tuvo por causa única y generadora el anhelo de mejorar la escuela nacional y de orientarla hacia un ambiente social adecuado y preciso.

Nada más justo y necesario que extraer de los productos anónimos de un espíritu artístico difuso la raíz étnica y su afianzamiento y utilización en la escuela.

Ello es no sólo una obra de sano y consciente patriotismo, sino de verdadero conocimiento de las necesidades y apetencias de la escuela española, perdida entre la fronda, pedantesca y estéril, de interpretaciones de tópicos extranjeros, siempre insignificantes ante la grandiosidad de los viejos recuerdos netamente españoles.

Desde tiempos de Felipe III hasta nuestros días, los escritores clamaron y claman contra la afición a lo extranjero, que ha menospreciado y hundido en el olvido muchas de nuestras manifestaciones estéticas, aumentando así las dificultades de su renovación y hegemonía.

En ocasiones dejó de ser abundante y perfecta la producción de arte en España, lo que dió lugar a la preponderancia de elementos extraños; en la turbamulta del vencimiento desaparecieron fases artísticas de verdadera raigambre nacional.

Pero desde el punto de vista pedagógico no interesa tanto el caso concreto de una modalidad artística, injustamente olvidada, sino el más general y humano de saber *sentir* el arte y sentirlo de modo que nuestro espíritu guarde fervorosa comunión con el de nuestros abuelos, que supieron extender su ideal por el mundo.

Lo de más transcendencia e interés será formar la conciencia del niño a fin de que resulte, a la larga, un estado social de cierta tonalidad estética originaria que permita la creación de artistas, genuinamente españoles, en un medio propicio y fecundo. Se quiere también liberrar a la escuela de la servidumbre que viene sufriendo por seguir la guía de publicaciones de fin mercantilista, que estropean el gusto y apartan a las gentes de la buena tradición netamente española, sembrando por doquier el plagio necio y atrofiando las cualidades artísticas, tan frecuentes entre nosotros y tan abandonadas.

A todos interesa renovar el ambiente de la escuela y de la vida rural haciéndole más comprensivo y artístico. La contienda diaria con la escasez, el forzoso regateo de esfuerzo y de dinero, entristece a las gentes y las ofrece una visión áspera y egoísta de la vida; es preciso sacudir las conciencias de la rutina, elevarlas a las puras regiones del arte y de las ideas: es imposible el vivir noble y humano sin el halago de la belleza, sin la caricia y el estímulo del bienestar.

Tenemos el convencimiento de que en España muchos recursos artísticos, muchas enseñanzas históricas de valor eterno, se han perdido por desatención y desconocimiento más que por desamor, y hemos querido orientar el interés de todos hacia estos pequeños poemas artísticos, perdidos o abandonados en pueblos o lugares, donde la rudeza del actual vivir volcó sobre ellos el abandono creyéndoles inútiles y alejados de toda actualidad.

Nuestra riqueza artística, nuestra grandeza histórica, no han salido aún del plano del comentario: no hemos entendido la Historia como enseñanza ni como advertencia, y repetimos el esfuerzo sin enlace ni fin. Gozamos frente a las pasadas grandezas —enumeradas y encomiadas con sobreabundancia— un placer meramente contemplativo y estático.

En ningún país se aprovechan menos las gentes de los aciertos de los antepasados, y es que ninguno desconoce tanto la fuerza dinámica de las verdades preteritas. Ello explica el abandono en que se ha tenido la fase artística que estudiamos.

Precisamente el arte popular está más cerca del ambiente social y psicológico de la escuela que el arte sabio. El niño, como el vulgo, goza con los colores vivos, las líneas firmes, los contornos precisos, realistas; ama y siente la naturaleza circundante. Nada más lógico que ponerle en contacto con estas sencillas y claras interpretaciones de la naturaleza, hechas con el recogimiento y la unción del que inicia su gesta por la Vida y se enfrenta, por vez primera, con los objetos reales.

Además, el arte no sólo produce placer al que lo ejecuta, sino al que lo contempla. Da reposo y tranquilidad, serenidad y calma al espíritu inquieto y conturbado en el vértigo de la vida diaria. Encadena nuestra vida misma con algo superior a ella, moral y elevado. He ahí por qué interesa al maestro rodear al niño de atmósfera artística, haciéndole bueno y desinteresado, como el placer estético.

Y a esta elevación espiritual, a esta superación íntima y constante, podemos

llegar apoyándonos en los gérmenes latentes en el alma del niño y en las sugerencias naturales del medio circundante, sabiamente acogido en la escuela.

Al niño, como al salvaje o al hombre primitivo, le interesan las cosas útiles, y en este grupo incluye, no sólo lo que es útil en sí, sino lo que le produce placer: el juego y el arte. Por ambos desarrolla y forma sus actividades, y encadena su acción con *su* medio geográfico y con *su* raza.

Pero el arte no debe presentarse sólo al niño como actividad suya, personal, sino formando el ambiente en que la escuela primaria se desenvuelve y vive; así, la belleza brota de esa armonía inexplicable que nace de la adecuada colocación de los objetos, del detalle que evoca belleza y contribuye al bienestar, de la armonía entre todas las cosas, hechos y experiencias, que constituyen el hacer diario. Y todo ello completado y estimulado con la concreta enseñanza artística que origina el comentario de un hecho histórico, la contemplación—casi mística—de unos restos artísticos. Todo lo histórico, hasta lo que ha perdido posibilidad de renovación, puede servir para hacer brotar en el alma del niño el sentimiento estético.

En este sentido el arte popular ocupa, debe ocupar, el primer puesto: como iniciación estética y como base de la decoración escolar.

Así evitaremos que se pierda una riqueza artística y que se rompa la cadena que une el alma de las razas a través de la época. Así también nacerá el respeto, la admiración y el amor a nuestros viejos recuerdos, a nuestros seguros aciertos artísticos, maltrechos y abandonados en pueblos y lugares, cuando no han servido de cebo a la ciega avaricia o al desenfrenado y egoísta mercantilismo. Mucho se perdió; pero aún quedan flotando en el abandono, gérmenes de arte y belleza, utilizables, ricos en sugerencias y enseñanzas.

Por ser arte de humildes pasó largas etapas olvidado, y hoy sale, de tiempo en tiempo, aprovechando fiestas y añoranzas, con todo el perfume de poesía y encanto de los viejos recuerdos imperecederos.

Tienen estos trabajos, no sólo una obligada derivación a la labor femenina, sino otra muy interesante, al dibujo aplicado a las artes decorativas e industriales; el maestro sabrá, en cada caso, extraer de él enseñanzas y sugerencias. Unas veces puede emplearse como iniciación de la enseñanza artística, otras, como aprendizaje del dibujo o de los trabajos manuales. Puede también servir de base a la educación sensorial cromática, para desarrollar y perfeccionar la facultad de observación y la atención.

Ayuda también a la destreza y precisión manual, a la percepción rápida y precisa de la forma y distancia, es decir, a la exactitud del golpe de vista, pues la comprobación puede hacerse no sólo por el tacto, sino contando los hilos.

Los pedagogos modernos—Montessori, Decroly—conceden enorme importancia a la distinción de los colores, a la educación cromática; el bordado popular puede contribuir a ella con la distinción y alto sentido de su tradición artística e histórica.

En el resurgimiento de estos bordados—que desde hace ocho años se viene haciendo en las escuelas de niñas de Segovia—ha podido observarse que la ejecución de paños coloreados, no sólo produce placer en las niñas que los trabajan a porfía con

gusto y entusiasmo, sino que la obra es de ejecución más perfecta y rápida; «*nos cunde más*», dicen las minúsculas obreritas. ¿No será todo ello muestra del valor del colorido en la actividad de los sentidos y en la función volitiva?

Paños de ofrenda, dechados y camisas, tienen una técnica o preparación pedagógica general, y otra, en cierto modo, especializada.

Como obras sugeridas por un espíritu remoto, no pueden libremente ponerse en manos de los no iniciados. Necesitan una cierta preparación espiritual en el que ha de interpretarlas, y una obligada destreza especializada en labores de aguja.

Sistematizadas según sus dificultades de ejecución y los materiales nuevos a ellas adaptados, pueden servir para una enseñanza graduada discretamente.

Ni todas ellas han de ser aplicadas por igual, ni requieren la misma cultura, ni son susceptibles de una idéntica interpretación.

Consideramos como labor previa, por parte de la maestra que ha de dirigir estas labores, el conocimiento de cuatro puntos o etapas, esenciales para esta adaptación artística.

1.º *Copiar exactamente las obras antiguas*, no con un fin de servil imitación, sino para formar el gusto al viejo estilo y poner el alma al compás de las de nuestras lejanas bordadoras. Siempre, la copia exacta de estos modelos, no sólo tienen el valor del respeto y la admiración a obras remotas, sino que hace que en el espíritu del que ejecuta la copia queden las leyes que han impregnado las obras antiguas.

2.º *Conocer la técnica*, la ley y expresión de estas obras. Ello puede hacerse, no con áridos preceptos de técnica artística, sino enfocando y colocando estos trabajos en el momento histórico en que fueron ejecutados; basta una sencilla charla de historia social, una consideración sobre el proceso y características de una determinada etapa de cultura; lo que además de ser de gran valor para la educación general, ayuda y estimula al conocimiento histórico. Fijar bien lo que es permanente y mudable, lo que puede transformarse sin matar el espíritu vivificador y artístico.

3.º *Adaptar estas obras a los usos modernos* sin bastardearlas ni pervertirlas. El motivo decorativo jamás debe falsearse; si la comprensión, el respeto, la piedad, son siempre necesarios al juzgar obras ajenas, son indispensables en los trabajos de origen popular; mucho más, cuando como en el caso presente, el esfuerzo, la constancia, la divina intuición, logran aprisionar destellos de lo eterno. Siempre deben guardarse las leyes de composición, respetar el espíritu de la obra y su técnica diferencial.

4.º *Tomarlas como sugestión* para obras nuevas, en las que la originalidad apoye en el ritmo de nuestra tradición y de nuestra historia.

Esta es la etapa superior de la educación artística y el punto de apoyo de una técnica especializada, superior a la obra escolar; pero algo puede hacerse en la escuela como base en que se apoye la formación de la personalidad artística del niño: con interpretaciones sencillas y vinculadas a los trabajos remotos donde se mezcle ya el sentido de la vida moderna, sus necesidades y apetencias. Los motivos decorativos que mejor pueden emplearse, y los que reclaman una cierta transformación al adaptarlos a los usos nuevos, son los bordados que se empleaban en las camisas de boda; sirven

maravillosamente, policromados con cuidado, para decoración moderna. Son también los que mejor se adaptan a los materiales nuevos y a los procedimientos de iniciación: telas claras y gruesas, hilos o sedas fuertes, dibujos definidos y sólidos, precisamente en el momento en que el niño necesita ejercitar sus sentidos en delineados concretos y firmes. Ello responde, en el trabajo manual, a la etapa de transitoria miopía que representa la lectura y escritura en caracteres grandes.

Todos los trabajos no pueden, ni deben, tener el mismo empleo: los «añales» han de ser copiados exactamente y usados, ya como paños de decoración o en ropas de mesa. El colchado, pasado o zurcido, se simplifica, sin que pierda su carácter y belleza, trabajándolo, no sobre frunces, sino sobre telas de trama separada—como se hacía en los puños—conservando siempre el dibujo y la policromía habituales.

Los dechados son muestrarios de aplicación múltiple y variada; casi siempre están trabajados en seda y sirven para labores de todas clases. Una vez que todas estas obras hayan sido conscientemente trabajadas en la escuela y difundidas por ella, pueden dar origen a industrias populares y rurales nada despreciables.

Los cuestionarios, que se repartieron profusamente al iniciarse nuestra investigación, no probaron que fuera industria reglamentada y definida; pero las dificultades de la vida contemporánea, obligan a una utilización económica de los viejos recursos desinteresados.

Podría ser una fuente de ingresos para los hogares humildes; un elemento de exportación que enriqueciese y captase respeto y simpatía.

Lo primero es facilitar su conocimiento, su estimación; despertar el entusiasmo que es generador de actividad. Con su simplicidad, con su sano infantilismo, tienen estos trabajos populares tal sentido de alegría, de sano goce, de amor a la vida y al hogar, que los hacen imperecederos y sugestivos. Divulgados nuevamente por los pueblos, renovarán y mejorarán el aspecto huraño e inartístico del hogar, ahogarán el ocio, y esos ratos de charla vacía y mordaz que en los lugares realizan las mujeres sin ocupación y sin bagaje mental, tendrán un objetivo más piadoso y más sano al discutir sobre el motivo decorativo, sobre la marcha de una labor. Si alguien pensase que esta repercusión social es excesiva, no dejaríamos por ello nuestro ensueño renovador: «soñar es laborar».

Y siempre, todo ello, como desbordamiento de la obra de la escuela que debe llevar la dirección en todo cambio social, siquiera sea minúsculo, como el que iniciamos.

Pero que la escuela, ya que hace el esfuerzo, reciba como estímulo algún beneficio; para ello, hemos propuesto que un 10 por 100 del importe de toda labor vendida, quede a beneficio del material escolar. Así se ha hecho en Armuña y Espinar, que son los dos focos de trabajo, primeramente fundados, merced al entusiasmo y laboriosidad de dos maestras (1).

Sugeridos por estos bordados y siguiendo sus leyes de composición, se han hecho, con verdadera abundancia, mantelerías, toallas, almohadones, muy artísticos.

(1) D.<sup>a</sup> Teresa López y D.<sup>a</sup> Isabel Permuy.

Y es que todas estas obras son plenamente bellas; casi sin proponérselo, muestran todas las cualidades del artista: delicadeza de percepción, aptitud para recoger las relaciones sutiles, sentido del color que busca, no el contraste duro y antagónico, sino el vigor de delineación de los tonos distintos, pero complementarios.

Una intensa claridad, un fuerte sentimiento de la medida, un gusto por los contornos definidos y precisos, dirige toda la obra; ni una sola vez, la armonía de los motivos es arbitraria: siguen su ley.

Siempre la zona de sombra, de fuerte colorido, de intensa trabazón en la puntada, de maciza construcción, centra el trabajo; a su lado, tonos más pálidos, labor más fácil y dispersa; lo que llamaríamos, el *difuminado* completa la obra.

Es muy posible que todo ello sea expresión de alguna ley recóndita de valor étnico, de carácter psicológico, común a un grupo.

La geografía y la etnografía españolas, imponen diferencias y variaciones en la interpretación del ritmo, el tono y la luz, que merecen estudio especializado.





## CAPITULO IV

### La evolución y desarrollo de este trabajo.

**P**OR si este breve estudio pudiera servir de iniciación o sugerencia a otros más perfectos y cumplidos, no queremos silenciar ni los pequeños detalles de su ejecución. Todo ello arranca de un doble convencimiento: primero, que la escuela, por su amplia ramificación, por su convivencia rural, puede aportar datos inestimables a la obra social de la cultura, y segundo, toda investigación, para que sea científica, útil, original, debe ser concreta, intensa, de área limitada. Empezar un trabajo de este orden, abarcando todas las actividades libres o toda la nación, nos parece una prueba del desconocimiento de los métodos científicos, y lo más seguro, para no conseguir nada o hacerlo todo mal.

Además, el campesino castellano es cauto, reservado, remiso; no abre su arca, ni su conciencia al desconocido, ni se franquea en un instante poniendo su saber y su experiencia a plena luz: no hay que deslumbrarle con apotegmas científicos, ni defraudarle rechazando sus datos, hijos, muchas veces, de su imaginación o de su buen deseo de satisfacer. Hay que ser parco al preguntar, calmoso al decidir, observador siempre, procurando valerse de los que con ellos conviven. De aquí el interés, para todo estudio etnográfico, del maestro, del clero rural.

Estos trabajos son lentos, costosos, paciencudos, expuestos a la rectificación constante, al desbaratamiento; pero tienen, como ninguno, el placer de todas las iniciaciones, la alegría del hallazgo imprevisto, la dulce saudade de la íntima y grande comunión con las almas fuertes que nos precedieron en la ruta de la vida.

El cargo de Inspección, que obliga al contacto frecuente con la vida rural—fuente inagotable de sugerencias siempre provechosas—, y la convivencia con archivos, documentos y obras de arte, que fijan los hitos de la raza, han sido los íntimos y constantes guías de toda esta labor.

Tan es así, que el primer dato procede de la primera visita de inspección, hecha por la Inspectora de Segovia en 1920 a Cantalejo. Al visitar la iglesia del lugar, llamó nuestra atención el aspecto, extrañamente fantástico, del templo con la profusión de sus luces y ceras hiladas y el empleo de estos artísticos paños, bordados en negro, formando parte del *añal*.

Solicitamos datos sobre estos paños y su ejecución, y nuestra curiosidad fué plenamente satisfecha; nos mostraron las cosas más típicas de uso personal y doméstico: paños, camisas de hombre y mujer, gorros de cristianar, con tan profusa y abrumadora ornamentación de pedrería, flores, lazos y espejitos, que sobrepasaban el kilo de peso; delanteras de cama, colchas, etc.

Apreciada su importancia, seleccionamos de todo ello lo que pudiese tener una adaptación escolar, y emprendimos su busca y estudio por toda la provincia.

Nuestra primera observación fué determinar la semejanza de los paños de ofrenda y añales, con los bordados de Lagartera, que conocíamos merced a su gran difusión industrial; pero más minuciosos, perfectos y artísticos.

Se aconsejó a las maestras—como resultado de esta primera visita—que trataran de utilizar estas labores, inspirándose en ellas, para las que se hiciesen en la escuela. Día tras día, repetimos el consejo por los distintos pueblos de la provincia; pero al comprobar su eficacia, en subsiguientes visitas de inspección, pudimos observar que había sido absolutamente negativo el resultado, no por falta de voluntad, sino por carencia de condiciones y adiestramiento para la interpretación de lo que iniciábamos.

En la mayoría de los pueblos, se había perdido la noción de estos trabajos, y las maestras mostrábanse remisas para inquirir datos de las gentes del lugar, o solicitar ejemplares antiguos que, por lo escasos y olvidados, rara vez salían al aire del fondo de los viejos arcones. A ellos habían bajado los dechados de los marcos que los transformaron en elementos decorativos de las *salas de recibir*, al verse sustituidos por las oleografías o láminas periodísticas que, al correr de los tiempos, les parecían más baratas, nuevas y bonitas. En la mayoría de los pueblos, los paños de cera se sustituyeron por otros pequeños de batista, bordeados de una puntillita de crochet o hecha a máquina. A nuestro interrogante, las lugareñas contestaban siempre: «lo que ustedes dicen ya no se lleva; lo hemos vendido o lo hemos gastado»; y nada extraño era que alguno de estos paños los viésemos empleados en los más bajos menesteres; en Nava de la Asunción, recogimos un ejemplar que le usaban de bayeta para fregar el suelo, porque «empapaba bien».

Este quebranto y aquella experiencia, nos hicieron ver la necesidad de metodizar el conocimiento y resurrección de estos trabajos, preparando, al mismo tiempo, personal apto para secundar nuestro intento.

La Inspectora solicitó, del Ministerio de Instrucción Pública, autorización para

organizar un cursillo de *bordados populares segovianos*, que fué concedida por Real orden, 11 febrero 1924, y que en su parte dispositiva dice así:

*"Ilmo. Sr.: Vista la comunicación de D.<sup>a</sup> María Paz Alfaya, Inspectora de primera enseñanza de la provincia de Segovia, solicitando autorización para organizar, con las maestras de su zona, un cursillo de trabajos populares segovianos, tomando como base los viejos paños bordados, que servirían para orientar a todos en la utilización de estos recursos artísticos regionales, casi desaparecidos, y que pudieran ser el eje de una enseñanza artística de utilidad inmediata y hasta iniciadora de pequeñas industrias populares, con lo cual se extendería la influencia social de la escuela, pudiéndose organizar en la capital, si los éxitos responden a la intención, una exposición escolar, como muestra de la labor realizada.*

*Teniendo en cuenta la importante riqueza artística e ideológica del alma popular, que tiene en Castilla una típica y femenina expresión en sus paños bordados, en sus trabajos de lencería y labores análogas, que interesa, no sólo evitar su desaparición, sino vigorizarlas en lo posible, adaptándolas a las necesidades de la vida moderna, y que se trata de un cursillo que puede servir de estímulo a las maestras para ofrecerles una oportunidad de ampliar su cultura, S. M. el Rey (q. D. g.) ha resuelto autorizar el cursillo de referencia, con arreglo a las siguientes condiciones:*

- 1.<sup>a</sup> El cursillo se celebrará en Segovia, y su duración no podrá exceder de seis días.*
- 2.<sup>a</sup> Podrán asistir al mismo, además de las maestras de la capital, las de la provincia que libremente lo soliciten de la Inspectora, y en número que no exceda de 14, elegidas por dicha Inspectora, quien, una vez terminados los trabajos, podrá organizar una exposición escolar como muestra de la labor realizada, y elevar a este Ministerio una Memoria de los resultados obtenidos.*
- 3.<sup>a</sup> Las maestras que asistan a este cursillo de perfeccionamiento deberán dejar atendida la enseñanza, en sus respectivas escuelas, durante su ausencia de las mismas."*

Como trabajo preliminar del cursillo, redactamos una circular, con un cuestionario adjunto, que repartida profusamente por la provincia, entre todas las maestras, nos diese datos, ordenados y precisos, de este trabajo, y nos facilitase ejemplares para su estudio y copia durante el cursillo.

Como muchas de nuestras sugerencias se derivan de las contestaciones a la circular, incluimos una a continuación.

INSPECCION DE PRIMERA ENSEÑANZA  
DE  
SEGOVIA  
—  
ZONA FEMENINA  
—

*Autorizada por R. O. de 11 de febrero de 1924 para organizar, con las maestras de mi zona, un cursillo de trabajos populares segovianos, según indica la mencionada disposición, que fué inserta íntegra en el Boletín Oficial de la provincia de 29 de febrero próximo pasado, y estando ultimando los preparativos para la realización del mismo, me dirijo a usted, mediante la presente circular, a fin de que se sirva contestar al adjunto cuestionario, con la escrupulosidad más exquisita, y en el término de ocho días; añadiendo, además, si desea tomar parte directa en el mencionado cursillo, con objeto de que esta Inspección Femenina pueda proceder a la selección del personal en el número y forma reglamentario.*

*Como quiera que la mayor parte de las maestras que integran la zona femenina, muy a pesar suyo, no podrán comprometerse al trabajo minucioso y excesivo que el desarrollo del cursillo lleva implícito, me place hacer constar que bastará a tal fin, para las maestras que se encuentran en estas*

condiciones, que demuestren su adhesión a la obra y su cooperación a la labor que el trabajo proyectado representa, contestando escrupulosamente al adjunto cuestionario y aportando, como préstamo, por breves días, los ejemplares antiguos de paños de bordados populares que puedan procurarse en los términos donde radican.

## CUESTIONARIO

- 1.ª ¿Existen en esa localidad paños bordados en negro y en color.
- 2.ª En caso negativo, ¿tienen noticia de que los haya en los pueblos o caseríos más próximos?
- 3.ª ¿Qué aplicación tienen?
- 4.ª ¿Se trabajan actualmente?
- 5.ª ¿Cuáles son los materiales empleados y los ejemplares más típicos de esa localidad?
- 6.ª Díganos las combinaciones de color más frecuentemente usadas en su confección y los motivos decorativos más repetidos.
- 7.ª ¿Son restos de industrias desaparecidas o labores caseras?
- 8.ª En el primer caso, ¿qué importancia tuvo la industria y por qué desapareció?
- 9.ª ¿Era labor exclusivamente femenina, dado caso que existiera la industria?
- 10.ª ¿A qué precio se vendían, como tipo medio?
- 11.ª ¿Puede adquirir, para el cursillo y la exposición subsiguiente, algún ejemplar?
- 12.ª En caso de no facilitar ningún ejemplar, ¿puede describirnos alguno que conozca?

Segovia, 30 de marzo de 1924.

La Inspectora,  
M.ª PAZ ALFAYA Y LÓPEZ

Los datos suministrados por las maestras, en estos cuestionarios, son escasos e imprecisos.

El desconocimiento y olvido de estas labores era absoluto. Bien pudo ser que, el mismo afecto familiar, el recuerdopreciado, transformara en vieja reliquia evocadora la obra primorosa de la madre o de la abuela, y se retiraran del uso para conservarlas como recuerdo de una pasada y fuerte laboriosidad. Esta desaparición fué extendiéndose, por entender la mayor parte, que eran trabajos inútiles, pesados y fuera de moda, y casi insensiblemente, fueron perdiéndose, captados por la codicia y mercantilismo que despierta el paso de los mil anticuarios que, en estos últimos años, frecuentan los pueblos, para llevarse cuanto de notable y típico encuentran en ellos.

A su desaparición contribuyó también, la sustitución de las ceras hiladas, que se colocaban en el centro de los *añales*, por los hacheros, en los que los más acomodados, colocan hoy las monumentales velas del túmulo funerario, donde no queda lugar para emplear los *añales* o encomiendas.

Y sobre todo ello, la razón económica, el cambio de vida; no hay que olvidar que son trabajos lentos, de ejecución cuidada y minuciosa.

Nuestro primer quehacer, al organizar el cursillo de referencia, fué buscar ejemplares que, merced a las activas gestiones de todos, llegaron a 20 dechados, 30 camisas, de hombre y mujer, y 50, entre *añales*, almohadas y delanteras de cama. Hay que advertir, que la mayor parte de estos viejos trabajos, estaban en lamentable estado de conservación; era preciso interpretarlos, reconstruyéndolos; pero muchos, ni pudieron figurar en sitio visible de la exposición; lo que explica, una vez más, la incompreensión de las masas rurales, y la hostilidad a este género de investigaciones: no ceden más que lo deshecho y roto. Y es que, a la natural desconfianza del castellano viejo, se une la *leyenda* del lucro por las cosas antiguas; tesoros hubo, es cierto, hoy sólo queda la tradición—ampulosa y bastarda—de la ganancia, y todos creen tener una fortu-

na insospechada. Han llegado a pedirnos hasta ¡¡¡1.000!!! pesetas por dejarnos un paño para copiarle y fotografiarle.

Con lo conseguido, se inició el cursillo. El trabajo realizado por las maestras, fué superior a todo elogio; el entusiasmo, la santa emulación y el más cordial y fervoroso compañerismo, excitaron la laboriosidad de todas, superando los cálculos más optimistas. La mejor prueba de ello, son los siguientes datos: se copiaron, con materiales idénticos, todos los originales previamente aportados, y se hicieron una serie de labores, con derivaciones de interés para la obra escolar, a base de las cenefas de los dechados y de la obra primorosa de las camisas.

No hubo auxilio oficial alguno; sólo una subvención, insignificante, de la Diputación Provincial de Segovia—125 pesetas para las 14 maestras rurales—, maestras que, por ser jóvenes en su mayoría, disfrutaban escaso sueldo, mermado por la sustituta que debían dejar en la escuela.

Esta laboriosidad, esta competencia y desinterés de las maestras, es una prueba evidente de que gran parte del Magisterio Nacional, tiene condiciones para desenvolver cuantas ideas e iniciativas se le ofrezcan.

Visto el resultado del cursillo, se pensó en instalar, en la capital, una exposición, antes de que los originales fuesen devueltos y las maestras reintegradas a sus destinos; esta exposición fué acogida con entusiasmo por las Autoridades locales; se instaló en la galería baja de la Diputación, con muebles de la época a que los bordados se refieren, cedidos, generosamente, por personalidades que sería prolijo enumerar.

Como centralización de la obra, y aprovechamiento de la labor de todas, se hizo un abundantísimo muestrario—todos los más exquisitos motivos decorativos de las obras expuestas—, que archivado en la Inspección, es repartido, desde entonces, entre todas las maestras que lo solicitan para inspirar, copiar o dirigir las obras de sus escuelas, aconsejándolas lo conveniente en cada caso. La siembra está hecha.

Animadas por el resultado de nuestro trabajo, insistimos de nuevo en el Ministerio de Instrucción Pública, con objeto de que fuese concedida a las maestras una cantidad que les permitiera visitar Madrid, para completar lo hecho en el cursillo de Segovia, estudiando cuanto existiese sobre este asunto, o con él se relacionase, en museos y colecciones particulares. Figuró oficialmente, como cooperadora técnica, la Profesora de Historia de la Normal de Segovia. Este viaje se efectuó en junio de 1926, con 2.500 pesetas de subvención oficial.

Siempre con el mismo entusiasmo, y compenetradas todas ya de la finalidad que se perseguía, se intensificó la investigación. Nosotras mismas recorrimos, personalmente, los apartados pueblecillos, averiguamos datos nuevos, confrontamos los ya conocidos, y al cabo de nueve años de incesante y minuciosa labor, hemos reconocido más de 600 ejemplares de estas bellas labores. (Las más diferenciadas, son las que figuran en nuestros grabados.)

Como dato curioso y aprovechable, mencionaremos la observación de que en los pueblos donde la maestra gozaba de prestigio, la investigación fué fácil desde el primer momento; no así, donde el pueblo le era hostil. Hubo también algún caso de

maestras que nos contestaron negativamente a todo el cuestionario, y cuando nosotras fuimos, como a todos, al pueblecillo donde radicaba su escuela, encontramos más de 70 paños de ofrenda en perfecto estado de conservación. Era su pueblo uno de los focos más nutridos. Esta maestra estaba próxima a la jubilación, y como el recluta forzado que al dejar el cuartel, sin adquirir nada de esencia ni espíritu militar, lanza su gorro al aire, reniega de sus jefes y de su uniforme, y sólo aprecia su libertadora licencia absoluta, esta pobre maestra, sierva de la gleba en cultura, no quiso vincularse a ella en sus últimos momentos profesionales. Repetimos que este caso fué único; pero es una referencia de la que puede deducirse una enseñanza para el investigador: todo dato ha de ser contrastado, comprobado, por quien lleve la dirección del trabajo.

Obligatoriamente, termina esta reseña con una afirmación optimista; lo abandonado, lo perdido, es hoy realidad lograda en este rinconcito.

Nuestro propósito de resucitar esta clase de trabajos, llevándolos de nuevo a la escuela, se ha conseguido. Las muestras que conserva y reparte la Inspección femenina, circulan profusamente por las escuelas de niñas de la provincia, con la advertencia y dirección precisa, para que la obra no se desvirtúe y bastardee. Se han enviado muestras a Madrid, Valencia, Valle de Arán, Melilla.....

Cumplidos nuestros deseos de resucitar estos bordados, tratamos de organizar, en la capital, un pequeño museo, o sección del existente, adquiriendo ejemplares resutados a la codicia de los anticuarios; mucho esperábamos en este sentido, dado el entusiasmo de los primeros momentos; sin duda, pasó y estamos como el primer día.

También se había solicitado de la Diputación—y fué concedido en sesión solemne—un premio anual para estimular a la maestras que más se distinguieran en esta obra; pero no hubo, indudablemente, oportunidad para otorgarlo, a pesar de haber sido solicitado, reiteradamente, por la Inspectora.

Algo más, aunque poco para nuestro deseo, se consigue en los pueblos donde, hombres sencillos y humildes, trabajan en silencio, haciendo cosas de verdadera transcendencia social y pedagógica. Corresponde el primer puesto al Ayuntamiento de El Espinar, que supo, como ninguno, recoger nuestra petición de crear «escuelas profesionales femeninas», tomando como base estos trabajos, y desde el año 1926, figura en sus presupuestos una cantidad que, aunque modesta—1.000 pesetas anuales—, tiene un valor de iniciación muy estimable.

Una observación curiosa, se ha deducido de la obra de todas: el elemento rural acepta, mejor que el ciudadano, las labores de su viejo estilo; pero no quieren que sus hijas hagan paños, porque no les encuentran aplicación en sus casas. La *moda*, la uniformidad, la monotonía borrosa y anodina que impera, por doquier, y que relega a último lugar los aciertos de los artistas populares. La ciudad no sólo ejerce poder de captación en el orden propiamente demográfico, sino en el artístico. Contra esta orientación aniquiladora de diferenciaciones y estímulos, hay que reaccionar, procurando la difusión y estudio de los trabajos populares.

Todo el que se haya puesto en contacto con el alma del pueblo, ha sentido la emoción de las grandes ideas universales y eternas; pero ha sentido también la impre-

sión angustiosa de algo que ante nosotros huye y se esconde, arrollado por el positivismo de nuestros días.

Los dioses se van: el ingénuo arte, la ciencia sencilla, llena de sugerencias y de verdades, cede su puesto precipitadamente, sin defensas ni razonamientos, ante la avalancha de una innovación inconsciente y de una uniformidad suicida.

Hay que ahondar en las entrañas de nuestra historia, bucear y embriagarse con el alma del pueblo, para seguir viviendo con penacho de gloria. ¡Que no se muera el viejo arte popular! Que ese saber profundo, apicarado y sugerente de los más viejos, no desaparezca con ellos sin vivificar nuestras ideas. En ello ha de apoyarse nuestra diferenciación étnica y nuestra renovación histórica.

Se ve morir el arte popular, y muere por la profusión y baratura de pequeñas cosas sin arte, pero con visualidad, que ofrece la industria; muere por el deseo de goce fugaz que transforma en pequeño deleite momentáneo la sobreabundancia de energía o dinero, muere porque la vida actual, con su zafio positivismo, ha materializado el amor y amenguado sus trámites, que ya no tienen el poético encanto de la evocación misteriosa y amable; muere porque la vida actual, azarosa y dura, ha lanzado a la mujer al trabajo interesado, joven o vieja, vive gran parte del día fuera del hogar, y en su lejanía, perdió los estímulos de trabajar para su adorno.

Salvemos el arte popular con toda efusión y todo respeto; sólo con este impulso van escritas estas páginas, y vaya por bien pasado cuanto de trabajo áspero, rudo y espinoso nos costó el intento.





## ÍNDICE DE LÁMINAS

---

**U**NA vez más hacemos constar nuestra perplejidad para la clasificación cronológica de estos bordados, que en el estado actual de la investigación estimamos prematura. Sólo después de coleccionadas y estudiadas comparativamente muchas y muy varias producciones análogas, podría llegarse a determinar el momento de su ejecución.

En ocasiones casi nos decidíamos a clasificarlos; pues unos paños por su técnica, y otros por su traza, parecían mostrar concreta y definida una época histórica; pero el trabajo sucesivo y la aparición de una fecha moderna en formas que considerábamos semejantes a otras más remotas, derrumbaba nuestro propósito y nuestra convicción (véanse láminas CIII, CXI y CXII).

Creemos, firme y sinceramente, que los ejemplares estudiados van del siglo XVI (láminas XXX y XXXI) al XX; que el núcleo central más abundante y rico corresponde al siglo XVII (láminas LXII, LXIII, LXIV y semejantes); que muy definidas del siglo XVIII existen algunas (láminas XXI, CXIII y CXIV); que las barrocas y decadentes bastardean técnica y materiales, y que libre y espontáneamente sigue cultivándose este arte de un modo pobre y aislado en remotos y minúsculos rincones, en que persiste la tradición y los viejos usos, pero no la finura y genialidad artística de tiempos lejanos.

En la adaptación y resurrección hecha bajo nuestra guía en las escuelas no se han copiado los ejemplares de los siglos XIX y XX que considerábamos inferiores y casi de aberración en el gusto.

---

---

LÁMINA	I.— <i>Delantera de cama.</i> —Procede de Muñoveros; de lino, deshilado de trama cuadrículada; mide 2,36 × 0,57 metros.
—	II.— <i>Camisa de hombre.</i> —Procede de Aguilafuente; bordada en lino blanco al pasado y con deshilado de trama paralela.
—	III.— <i>Camisa de mujer.</i> —Procede de Otero de Herreros; de lino, bordada a colchado en lana.
—	IV.— <i>Camisa de mujer.</i> —Procede de Riaza; de lino, bordada a colchado, espiguilla, pespunte y cruz en lana.
—	V.— <i>Camisa de mujer.</i> —Procede de Veganzones; de lino, bordada a colchado y pespunte en lana.

- LÁMINA VI.—*Paños de camisas de mujer*.—Proceden de Ayllón, Corral de Ayllón, Fresno de Cantespino, Pajares de Fresno; ejecutados con estambre negro o lana parda a punto de cruz, espiguilla o colchado.
- VII.—*Muestrario de colchado*.—Procede de Muñopedro.
- LÁMINAS VIII y IX.—*Muestrarios de colchado*.—Proceden de Otero de Herreros.
- LÁMINA X.—*Muestrario de colchado*.—Procede de Sepúlveda.
- XI.—*Dechado*.—Procede de Torre Val de San Pedro; de lino fino, con cenefas bordadas en sedas de diferentes colores; mide  $0,60 \times 0,60$  metros.
- XII.—*Dechado*.—Procede de Prádena; de lino fino, con cenefas bordadas en sedas de diferentes colores; mide  $0,63 \times 0,65$  metros.
- XIII.—*Dechado*.—Procede de Prádena. Tiene una franja Renacimiento, sobreañadida. Las otras cenefas, hechas a dos tonos, son indudablemente muestrario de las empleadas en las pecheras de las camisas de hombre; mide  $0,65 \times 0,56$  metros.
- XIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Zamarramala; de lino, bordado en lana. En la decoración presenta marcada influencia salmantina; mide  $1,73 \times 0,64$  m.
- XV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Montuenga; de lino, bordado en sedas azul y café, con franja de calado. Todo el paño tiene influencia salmantina; mide  $1,04 \times 0,72$  metros.
- XVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Veganzones; de lino, bordado al pasado y a reserva en lana; mide  $1,34 \times 0,70$  metros. Es ejemplar tipo, común a varias provincias (Toledo, Avila), y en Segovia aparece como eje de otros que, por eliminar dificultades y simplificar técnica, van reduciendo su riqueza decorativa (véanse láminas 17 y 18).
- XVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Las Rades; de lino, bordado a reserva y contorneado con pespunte en lana; mide  $1,15 \times 0,70$  metros.
- XVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cantimpalos; de lino, bordado a reserva con punto de espiguilla, pasado y pespunte en lana; mide  $1,20 \times 0,63$  metros. La cenefa lateral es frecuente en los paños de Toledo.
- XIX.—Aunque se nos ofreció como paño de ofrenda, es indudablemente un fragmento de manga de camisa salmantina. Procede de Aldeanueva de la Serrezuela; está bordado al pasado y punto de tapicería en lana; mide  $0,51 \times 0,35$  metros.
- XX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Brieva; de lino, bordado en lana; mide  $1,66 \times 0,67$  metros. Pertenece a una sacristía. Al empezar nuestra investigación existían tres ejemplares iguales, lo que nos hace suponer fué confeccionado para paño de andas.
- XXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cuéllar; de lino, bordado al pasado, enjabado y con franjas de deshilado de trama paralela; mide  $1,30 \times 0,63$  metros.
- XXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cantalejo; de lino, bordado al pasado y pespunte en lana; mide  $0,83 \times 0,62$  metros.
- XXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; de lino, bordado en lana; mide  $1,02 \times 0,66$  metros. Es de los paños de bordado más firme y compacto.
- XXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Garcillán; bordado en lino a punto de espiguilla; mide  $1,02 \times 0,63$  metros.
- XXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Riaza; de lino, bordado en lanas, a punto de cruz y pespunte lateral; mide  $1,40 \times 0,65$  metros.
- XXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cozuelos de Fuentidueña; de lino, bordado en seda a punto de espiguilla; mide  $1,40 \times 0,87$  metros. Pertenece a una sacristía; está doblado, por cuya razón aparecen unidas las dos cenefas laterales.
- XXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torre Val de San Pedro; de lino, bordado en seda a punto de espiquilla, de dos caras; mide  $1,47 \times 0,86$  metros.
- XXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torrecilla del Pinar; bordado en lino, a doble crucetilla, y pespunte lateral; mide  $1,10 \times 0,80$  metros. Es un maravilloso ejemplar, en el que el orientalismo se afina y aristocratiza como expresión

de un gusto refinado y artístico. Por su mal estado de conservación sólo puede figurar un fragmento. Está rematado por una menuda puntilla de bolillos.

- LÁMINA XXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Abades; bordado en lino, a doble crucetilla, pespunte y cuadro. Presenta un conjunto compacto de doble cara y de técnica perfecta; mide 1,50 × 0,66 metros.
- XXX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Nava de la Asunción; bordado en lino al pasado y pespunte; mide 1,53 × 0,63 metros, y tiene de remate un piquillo de bolillos a dos tonos.
- XXXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Valleruela de Sepúlveda; bordado en lino, a punto de aguja; mide 0,58 × 0,40 metros. Por su técnica y decoración es: no sólo de los ejemplares más antiguos, sino eje de otros varios, que al complicar su traza simplifican la técnica (véanse láminas XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV y XXXVI).
- XXXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torreiglesias; bordado en lino, a festón y punto de aguja modificado; mide 0,64 × 0,47 metros.
- XXXIII.—*Almohada de culto*.—Procede de Muñoveros; bordada en lino, a enjabado y festón; mide 0,77 × 0,42 metros.
- XXXIV.—*Almohada de culto*.—Procede de Aragoneses; bordada en lino, a punto de aguja modificado y festón claro; mide 0,60 × 0,40 metros.
- XXXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Armuña; bordado a festón y punto de escapulario en lino; mide 0,52 × 0,50 metros.
- XXXVI.—*Almohada de culto*.—Procede de Otero de Herreros; bordado en lino, a festón claro y punto de aguja modificado; mide 0,62 × 0,41 metros.
- XXXVII.—*Almohada de culto*.—Procede de Aragoneses; bordada en lino; mide 0,65 × 0,43 metros.
- XXXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Anaya; bordado en estambre sobre lino, a colchado y festón claro; mide 1,10 × 0,63 metros. Es muy raro el empleo del colchado en paños de ofrenda. Presenta muy determinada la zona central de labor entrabada y las laterales más fines y difuminadas, siguiendo la ley de composición de las cenefas de paños.
- XXXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Francos; bordado con lino a pespunte y pasado; el deshilado es antiguo y primoroso; mide 0,90 × 0,60 metros.
- XL.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Alealázaro; bordado con lino a pasado y pespunte. Enmarcando la composición figura un calado de pati-liado; mide 1,32 × 0,70 metros.
- XLI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Castrojimeno; bordado con lino, a pasado y pespunte; mide 0,95 × 0,70. Es uno de los paños de más fina y minuciosa decoración, cuyo conjunto recuerda las obras de cerámica castellana de la buena época.
- XLII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Arcones; bordado con lino a pasado, cuadro y pespunte; mide 1,60 × 0,40 metros. Es de los trabajos más lucidos y fáciles.
- XLIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Roda de Eresma; bordado con lino al pasado y pespunte; sólo se nos ofreció un fragmento de 0,60 × 0,58 metros. Las flechas laterales son muy originales; parecen estilización o de velas rizadas, empleadas en el culto, o de pequeños mástiles adornados con papeles de colores pegados en hueco que hemos visto usar en las andas, alrededor de las imágenes, en algunas aldeas.
- XLIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Zarzuela del Monte; bordado con lana sobre lino; es un fragmento de 0,76 × 0,65 metros.
- XLV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado con lino al pasado y pespunte; mide 1,65 × 0,66 metros.
- XLVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado sobre lino, con lana pasada a pasada, cuadro, pespunte y crucetilla; mide 1,36 × 0,66 metros. Pertenece a la sacristía de dicho pueblo.

- LÁMINA XLVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Aldeanueva de la Serrezuela; bordado con estambre sobre lino a "corto y largo"; mide  $1,45 \times 0,63$  metros. Pertenece a la sacristía.
- XLVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado con lino, a pasado, cruz, pespunte; tiene calados entremezclados con el bordado y unos cuadritos de punto de Irlanda; es dibujo muy fino y original. El fragmento que ha servido para la reconstrucción mide  $0,80 \times 0,65$  metros. (Era un medio paño.)
- XLIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Matabuena; bordado en seda sobre lino muy fino a pespunte y estrellas, enmarcando la composición un calado de barras bordadas. Es dibujo minucioso y original; el centro de las aspas, masa más compacta, parece la estilización de una granada partida; mide  $1,60 \times 0,72$  metros.
- L.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado en lana sobre lino, a cordón y pespunte; los puntos más firmes y compactos son 4 ó 5 puntadas, casi juntas, de bordado al pasado; mide  $1,11 \times 0,61$  metros. Es de los paños, negros de trazado, más finos y de los que más claramente recuerdan los trabajos de herrería.
- LI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de San Miguel de Bernuy; bordado en lana parda, sobre lino, al pasado, pespunte y deshilado de trama cuadrículada; sobre ella va un ligero diseño ejecutado con lana. Es el único ejemplar trabajado en esta forma; su conjunto es muy fino y agradable; mide  $0,60 \times 0,50$  metros.
- LII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Sacramenia; bordado con lino y con calados entremezclados; algunos de los menudos motivos diseñados en azul recuerdan motivos de heráldica y armería; mide  $1,25 \times 0,72$  metros.
- LIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Fuentepiñel; bordado y calado con lino teñido; la silueta exterior es una fina estilización zoomorfa; mide  $1,10 \times 0,65$  metros.
- LIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Otero de Herreros; bordado y calado con lino teñido; el calado es firme, minucioso y resistente; mide  $1,20 \times 0,66$  metros.
- LV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Valverde del Majano; bordado con lino teñido, al pasado; pespunte, cuadro y con calados intermedios; mide  $0,71 \times 0,64$  metros.
- LVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Santo Domingo de Pirón; bordado al pasado y con calado; mide  $1,20 \times 0,67$  metros. Pertenece a la sacristía de dicho pueblo.
- LVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torrecilla del Pinar; bordado con lino teñido, a cruz y pespunte; tiene una franja ancha lateral, hecha por el sistema de hilos pasados, en boga actualmente; mide  $1,61 \times 0,64$  metros.
- LVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Riaza; deshilado de trama cuadrículada; mide  $1,15 \times 0,62$  metros.
- LIX.—*Almohada de culto*.—Procede de Basardilla; bordada al pasado y pespunte con lino teñido; es muy original la unión de las dos tapas de la almohada, hecha a punto de aguja, como indica el detalle; mide  $0,65 \times 0,45$  metros.
- LX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Nava de la Asunción; bordado con lino teñido, al pasado, y pespunte con franjas estrechas de calado; mide  $0,70 \times 0,67$  metros.
- LXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado con lino teñido, al pasado; pespunte, cuadro y calado; mide  $1 \times 0,67$  metros.
- LXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Zarzuela del Monte; bordado en lana, al pasado y pespunte; mide  $1,39 \times 0,64$  metros.
- LXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Montuenga; bordado en lana parda, al pasado y pespunte; mide  $1,35 \times 0,66$  metros.
- LXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Migueláñez; bordado en lana, al pasado, cuadro y pespunte; la cenefa lateral recuerda los motivos empleados en paños toledanos; mide  $1,55 \times 0,66$  metros.

## LÁMINA

- LXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Abades; bordado al pasado y pespunte, en lana parda; como el anterior, su decoración es de marcada tendencia toledana; mide  $1,38 \times 0,55$  metros.
- LXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Anaya; bordado en lana parda, al pasado, pespunte y cuadro; en él se observan las mismas influencias de los dos anteriores; mide  $1,10 \times 0,63$  metros.
- LXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede del Guijar de Valdevacas; bordado al pasado; crucetilla, pespunte, cuadro y festón, en lana; mide  $1,45 \times 0,65$  metros. Es ejemplar núcleo.
- LXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Espirido; bordado al pasado, pespunte y cuadro, en lino teñido; mide  $1,23 \times 0,61$  metros. Es uno de los ejemplares de técnica más perfecta y de conjunto más bello.
- LXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado cruz, cuadro y pespunte, con lino teñido; mide  $1,20 \times 0,65$  metros. Con idéntica decoración, ejecutado en tono melado, nos apareció otro ejemplar.
- LXX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Sauquillo de Cabezas; bordado en lana parda a colchado, pespunte y cruz. La técnica de colchado en esta clase de paños es muy escasa.
- LXXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Montuenga; bordado a colchado y algo de pasado, en lana parda; es el ejemplar más hermoso que hemos hallado de esta técnica; mide  $1,39 \times 0,63$  metros. Ofrece la particularidad de tener trabajado medio paño por cada lado de la tela, a fin de que al doblarle quede toda la superficie llena de labor y al derecho del punto; los trabajos en esta forma se llaman "paños de cartera".
- LXXII.—*Fragmento de paño de ofrenda*.—Procede de Sangarcía; bordado a colchado; pespunte y festón en lana parda; mide  $0,70 \times 0,31$  metros.
- LXXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado a crucetilla y pespunte en lana parda; mide  $1,10 \times 0,63$  metros.
- LXXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado; pespunte, festón y cruz, en estambre; mide  $1,02 \times 0,64$  metros.
- LXXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede del Guijar de Valdevacas; bordado a crucetilla y pespunte en lana; este ejemplar es de técnica idéntica y muy semejante decoración al de la lámina LXXVI, pero la policromía cambia en absoluto el efecto del conjunto; mide  $1,14 \times 0,66$  metros.
- LXXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado en lana; mide  $1,29 \times 0,62$  metros.
- LXXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Veganzones; bordado al pasado y pespunte, en lana parda; mide  $1 \times 0,63$  metros.
- LXXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado; cuadro y pespunte, en lino teñido; mide  $1,35 \times 0,69$  metros.
- LXXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado al pasado; cuadro, pespunte y cruz, en lino teñido; mide  $1,35 \times 0,64$  metros.
- LXXX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Carrascal del Río; bordado a crucetilla y pespunte, en lanas; la decoración y la técnica son muy semejantes a las de la lámina LXXV, pero cambiando los tonos y las aspas laterales; mide  $1,10 \times 0,65$  metros.
- LXXXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Pajares del Fresno; bordado a crucetilla y pespunte lateral, en lana; tiene de original el empleo de cinco colores, que le dan un tono luminoso y muy popular; mide  $1,25 \times 0,65$  metros.
- LXXXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado a espiguilla y crucetilla, con pespunte lateral, en estambre; la franja ancha es muy semejante a la anterior, pero la policromía de la lámina LXXXI le diferencia extraordinariamente; mide  $1,50 \times 0,68$  metros.
- LXXXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torreiglesias; bordado al pasado; crucetilla y pespunte; mide  $0,87 \times 0,63$  metros.

- LÁMINA LXXXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado y crucetilla, en lana; mide 1,38×0,65 metros.
- LXXXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado y respunte, en lana; mide 1,10×0,63.
- LXXXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Tizneros; bordado al pasado, respunte y cuadro, en lino teñido; mide 1,05×0,56 metros.
- LXXXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Hontalvilla; bordado al pasado, cuadro y respunte, en lino teñido; mide 1,25×0,70 metros.
- LXXXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torrecilla del Pinar; bordado al pasado, cuadro y respunte, en lino teñido. La técnica y traza de este paño están muy generalizadas en Segovia: el 70 por 100 de los ejemplares encontrados corresponde a este tipo; mide 1,11×0,64 metros.
- LXXXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado al pasado cuadro y respunte; mide 1,10×0,63 metros.
- XC.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Torreiglesias; bordado al pasado y cuadro en lino teñido; mide 0,80×0,65 metros.
- XCI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Otero de Herreros; bordado al pasado y respunte en lino teñido; mide 1,53×0,56 metros. Un paño idéntico a éste, pero en azul, encontramos en Valverde del Majano.
- XCII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Fuentepiñel; bordado al pasado cuadro, respunte y cruz, en lana; mide 1×0,66 metros. El tono azul gris que tiene este modelo no se nos ha presentado en ningún otro ejemplar.
- XCIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Mozoncillo; bordado al corto y largo, respunte y cruz en lana; mide 1,07×0,68 metros.
- XCIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado a crucetilla y respunte en lana; mide 1,20×0,63 metros. Las cenefas anchas son de un bello mudéjarismo.
- XCV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Turégano; bordado a crucetilla y respunte en lana; mide 0,92×0,63 metros.
- XCVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Mozoncillo; bordado a crucetilla, respunte y pasado, en lana; mide 0,93×0,62 metros.
- XCVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Riaza; bordado a pasado y respunte, en lino teñido; mide 1,10×0,63 metros. Es ejemplar muy generalizado.
- XCVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Pajares de Fresno; bordado al pasado y cruz, en lana; mide 1×0,65 metros.
- XCIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Hontalvilla; bordado al pasado y crucetilla, en lino teñido; mide 0,65×0,53. La decoración tiene mucha semejanza con la siguiente, a pesar de haberlos encontrado en lugares muy distantes.
- C.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Corral de Ayllón; bordado a crucetilla y respunte, en lana; mide 0,90×0,61 metros.
- CI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado, cruz y respunte, en lana; mide 1,04×0,66 metros.
- CII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cantalejo; bordado al pasado y respunte, en lana; mide 1,60×0,64 metros. Su decoración es de las más vulgares y frecuentes.
- CIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado y respunte, en lana negra; mide 0,92×0,65 metros. Este paño, cuya decoración es, indudablemente, muy antigua, lleva la fecha 1878, lo que prueba la permanencia y continuidad de los motivos decorativos y lo difícil de una clasificación cronológica segura y firme.
- CIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Roda de Eresma; bordado al pasado y respunte, en lana; mide 1,10×0,52 metros.
- CV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Nava de la Asunción; bordado a crucetilla y respunte, en lino teñido; mide 1,55×0,61 metros. Lleva en las esquinas cuatro inscripciones, que dicen: "Desta ropa amigo nada devo", "Maria

Ramiro fes esta toalla", "Sea alabado Santísimo Deos verdadero", "Jesús María me ..." (ilegible).

LÁMINA

- CVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Aragoneses; bordado al corto y largo y respunte, con lino teñido; mide  $1,30 \times 0,52$  metros.
- CVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñoveros; bordado al pasado y cuadro, con lino teñido; lleva un remate de bolillos hecho a dos tonos; mide  $1,23 \times 0,67$  metros.
- CVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cantalejo; bordado al pasado, cruz y respunte, en lana; mide  $1,09 \times 0,65$  metros.
- CIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Muñopedro; bordado al pasado en lana; mide  $0,60 \times 0,64$  metros.
- CX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Fuentepiñel; bordado al pasado, cruz y cadeneta, en lana; mide  $0,74 \times 0,68$  metros.
- CXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Gallegos de la Sierra; bordado al pasado y crucetilla, en lana; mide  $0,55 \times 0,53$  metros. Lleva una inscripción que dice: "Meizo Marcelina Albaro año 1887." La decoración y la técnica parecen recuerdo de épocas anteriores.
- CXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Gallegos de la Sierra; bordado al pasado, respunte y cruz, en lana; mide  $0,53 \times 0,53$  metros.
- CXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Armuña; bordado al pasado y crucetilla, en estambre; mide  $0,80 \times 0,63$  metros. Lleva un remate de bolillos de onda ancha, de dos tonos, que parece ser del siglo XVIII.
- CXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Armuña; bordado a crucetilla en lino teñido; mide  $0,75 \times 0,61$  metros. El remate, de bolillos, es igual al anterior.
- CXV.—*Almohada de culto*.—Procede de Otero de Herreros; bordada al pasado y colchado, en estambre; mide  $0,65 \times 0,42$  metros.
- CXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Ayllón; bordado a deshilado de trama cuadrículada; mide  $0,74 \times 0,63$  metros.
- CXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado al pasado y respunte, en lana; tiene dos franjas estrechas de bordado a reserva; mide  $0,97 \times 0,63$  metros.
- CXVIII.—*Paño de ofrenda*.—De procedencia desconocida, que conserva el Museo Pedagógico; bordado al pasado y respunte, en lana; mide  $1 \times 0,66$  metros. Lleva una inscripción que dice: "puente arzobeio le izo Petra Hidalgo el año 1811 D. N. S."
- CXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Fuente de Santa Cruz; bordado al pasado y respunte; lleva una inscripción que dice: "Puente arzobego. Catalina Martín Edubiges Martín año de 1812." Es muy semejante en decoración y técnica al anterior, aunque inferior a él. Debieron ser ejecutados en el mismo sitio.
- CXX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Santiuste de San Juan Bautista; bordado al pasado, reserva y respunte, en lana; mide  $1,25 \times 0,64$  metros.
- CXXI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Campo de San Pedro; bordado al pasado, cadeneta y crucetilla, en lana; mide  $0,90 \times 0,63$  metros. Lleva una inscripción: "Leizo Manuela Yague año de 1874."
- CXXII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Campo de San Pedro; bordado al pasado y crucetilla, en lana; mide  $0,88 \times 0,63$  metros.
- CXXIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Ayllón; bordado a deshilado de trama cuadrículada; mide  $0,94 \times 0,61$  metros.
- CXXIV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Abades; copiado de un grabado antiguo a deshilado de trama cuadrículada; mide  $0,90 \times 0,65$  metros.
- CXXV.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Abades; bordado a deshilado de trama cuadrículada; mide  $1,14 \times 0,50$  metros.
- CXXVI.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Jemenuño; bordado al pasado y crucetilla. Lleva una inscripción: "Hecho en 1864" (?); mide  $1,16 \times 0,55$  metros.
- CXXVII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Montuenga; bordado a crucetilla en lana; mide

1,35×0,55 metros. Lleva una inscripción: "loizo Valentina Gonzalez año 1897." Este paño, como el de la lámina LXXI, está ejecutado medio paño por cada lado, para doblarse en la forma que indica el grabado. Es de los llamados "paños de cartera". La técnica, materiales y decoración están bastardeados; se advierte la copia de marcador.

- LÁMINA CXXVIII.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado a crucetilla en lana; mide 0,93×0,65 metros. Lleva una inscripción: "Loizo Lorenza Cantalego año 1903." En la decoración presenta cenefas antiguas y cenefas de marcador.
- CXXIX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Olombrada; bordado a crucetilla en lana; mide 0,88×0,67 metros. Lleva una inscripción: "Loizo Juana Cantalego año 1908." Salvo pequeños detalles, la decoración es de marcador.
- CXXX.—*Paño de ofrenda*.—Procede de Cozuelos de Fuentidueña; bordado a crucetilla en lana; mide 0,83×0,65 metros. Lleva una inscripción: "Juana Pecharomán año 1926." Toda la composición está tomada de marcadores.

---

Como se advierte, a partir del grabado CXXVI están completamente bastardeados materiales, técnica y decoración.

LAMINA I

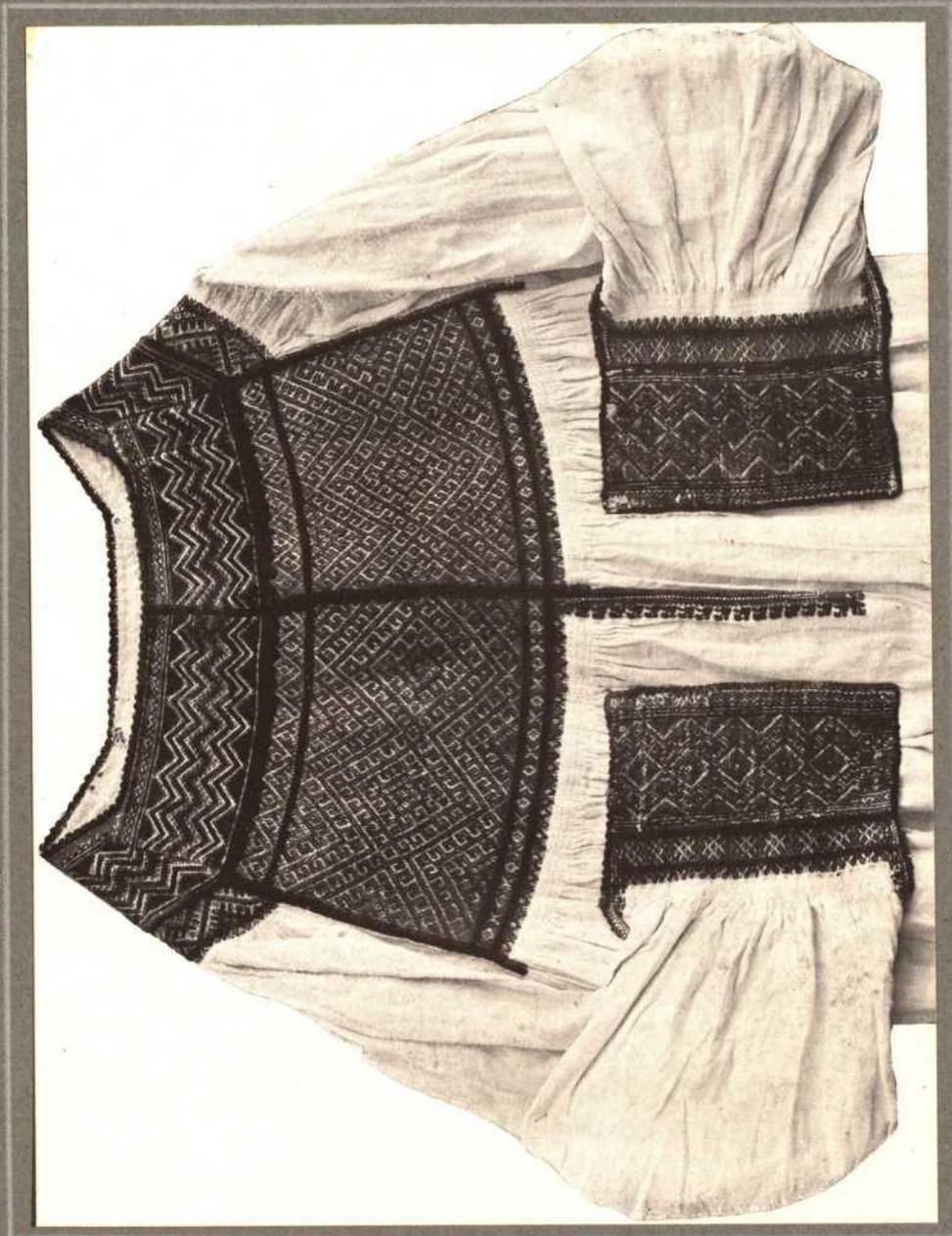


LAMINA II





LÁMINA III





LAMINA IV



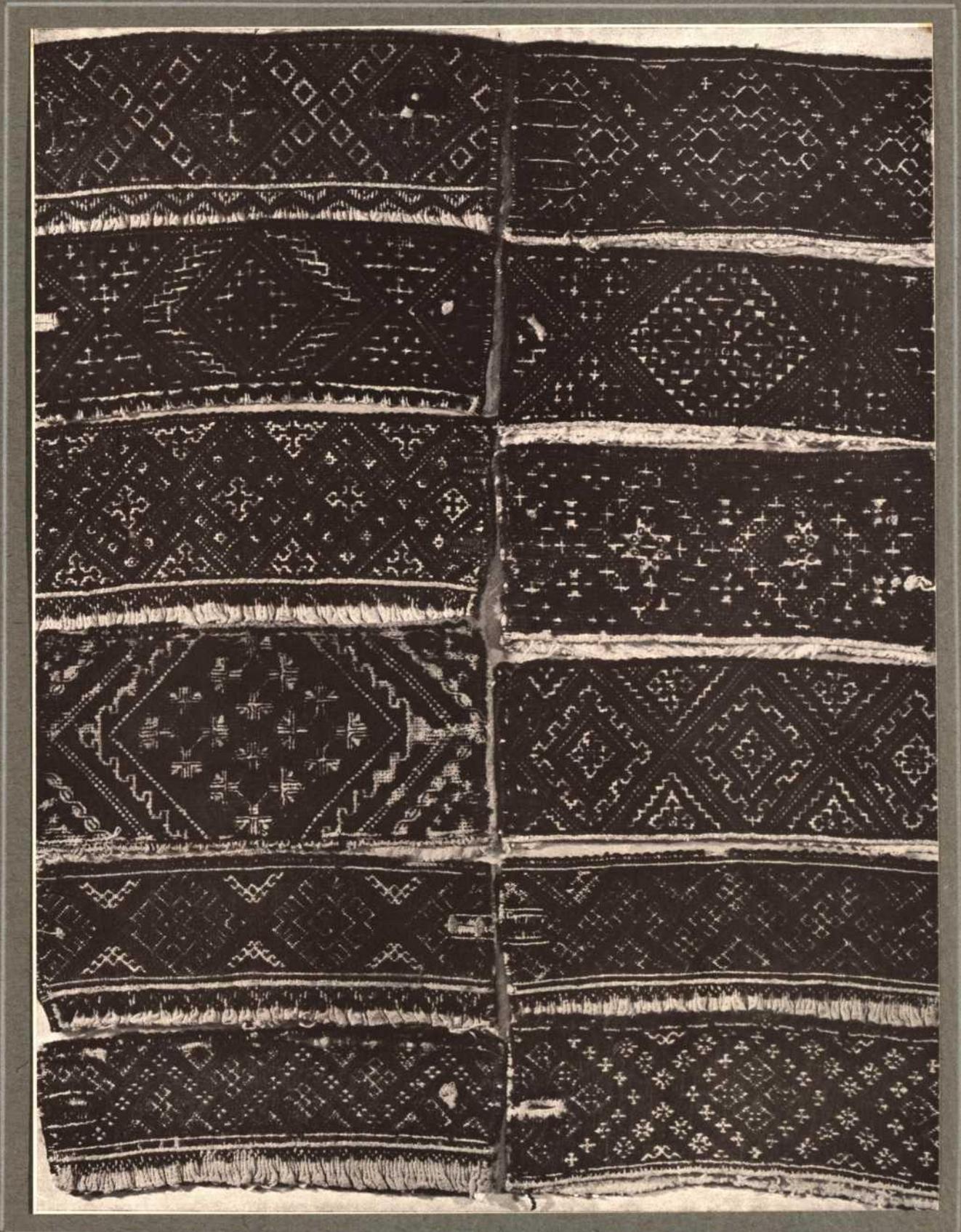


LÁMINA V





LAMINA VI





LAMINA VII

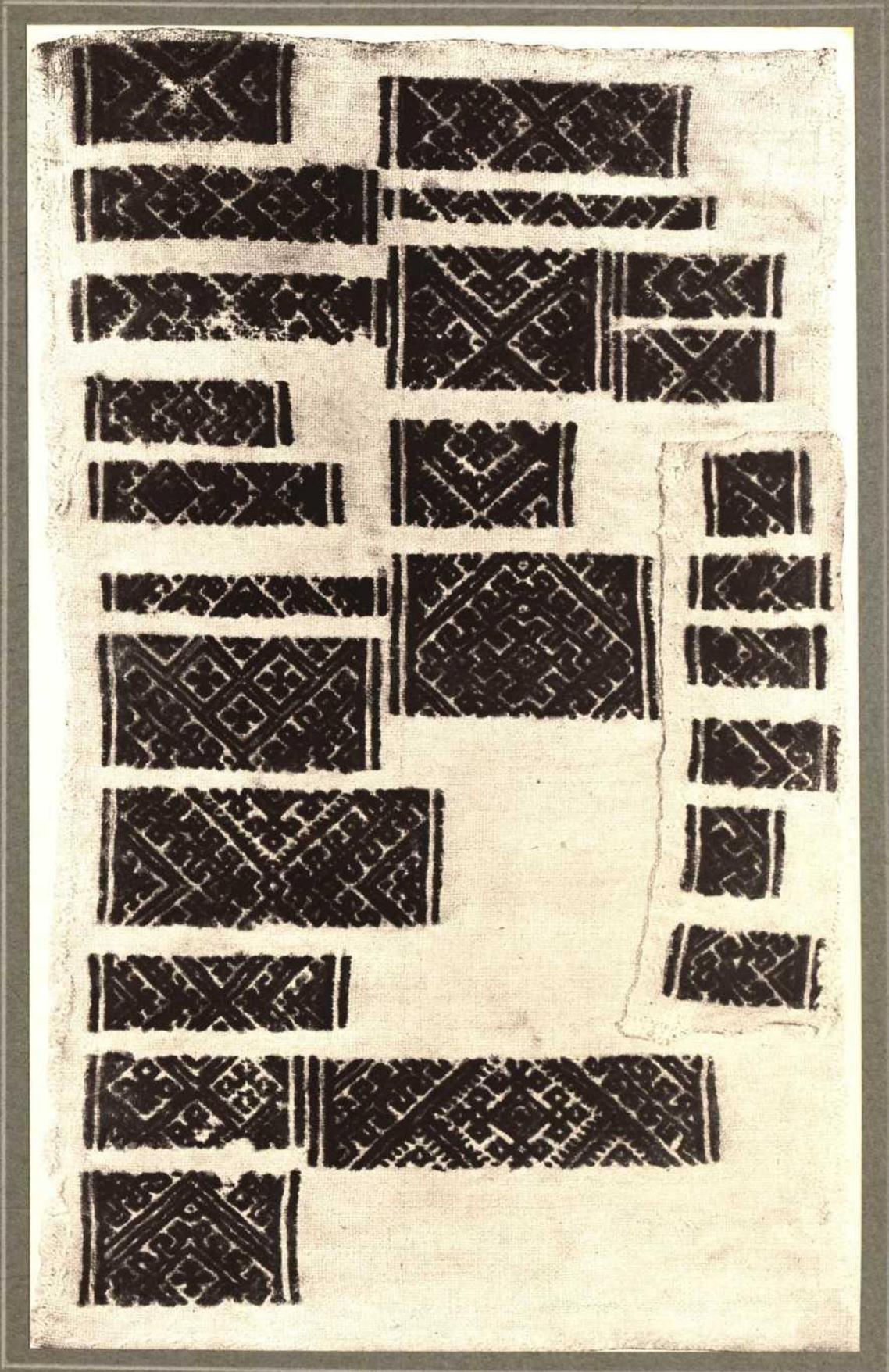




LÁMINA VIII





LAMINA IX





LAMINA X





LAMINA XI





















LÁMINA XVI

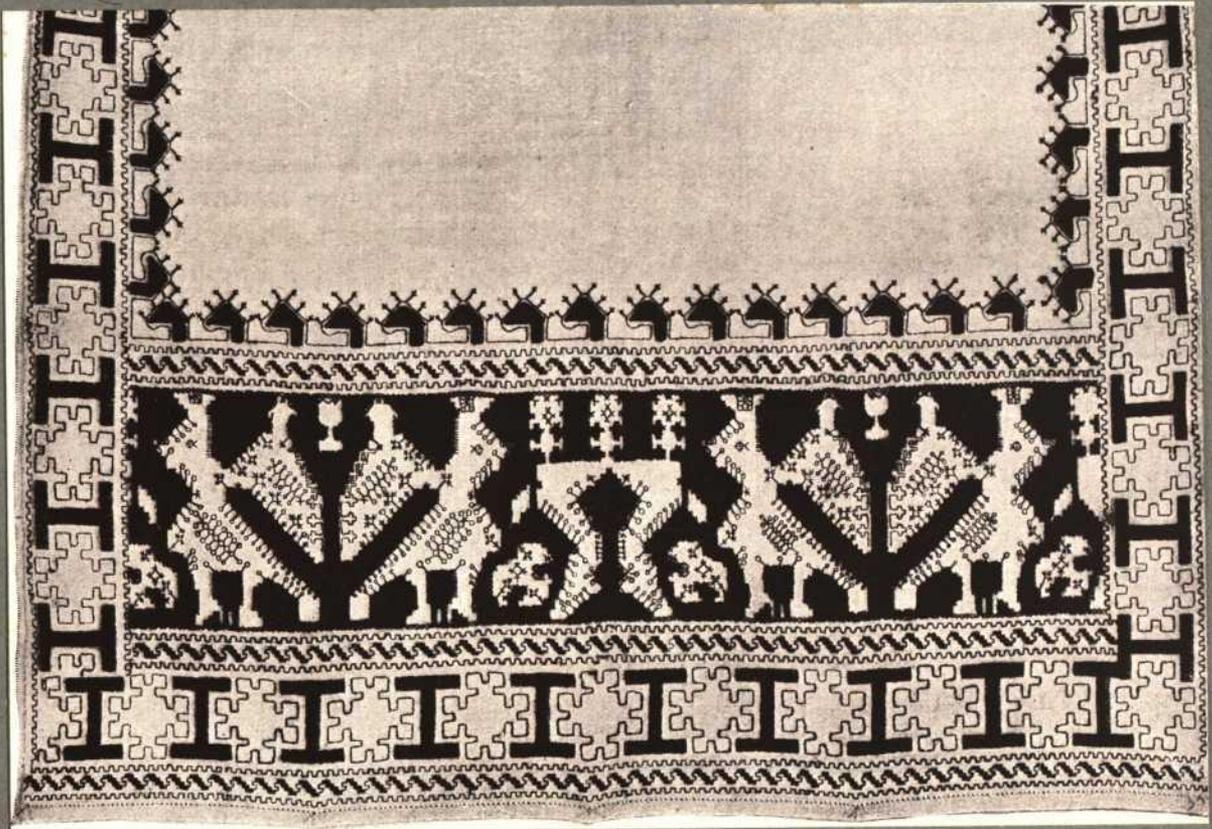








LAMINA XVIII



LAMINA XIX





















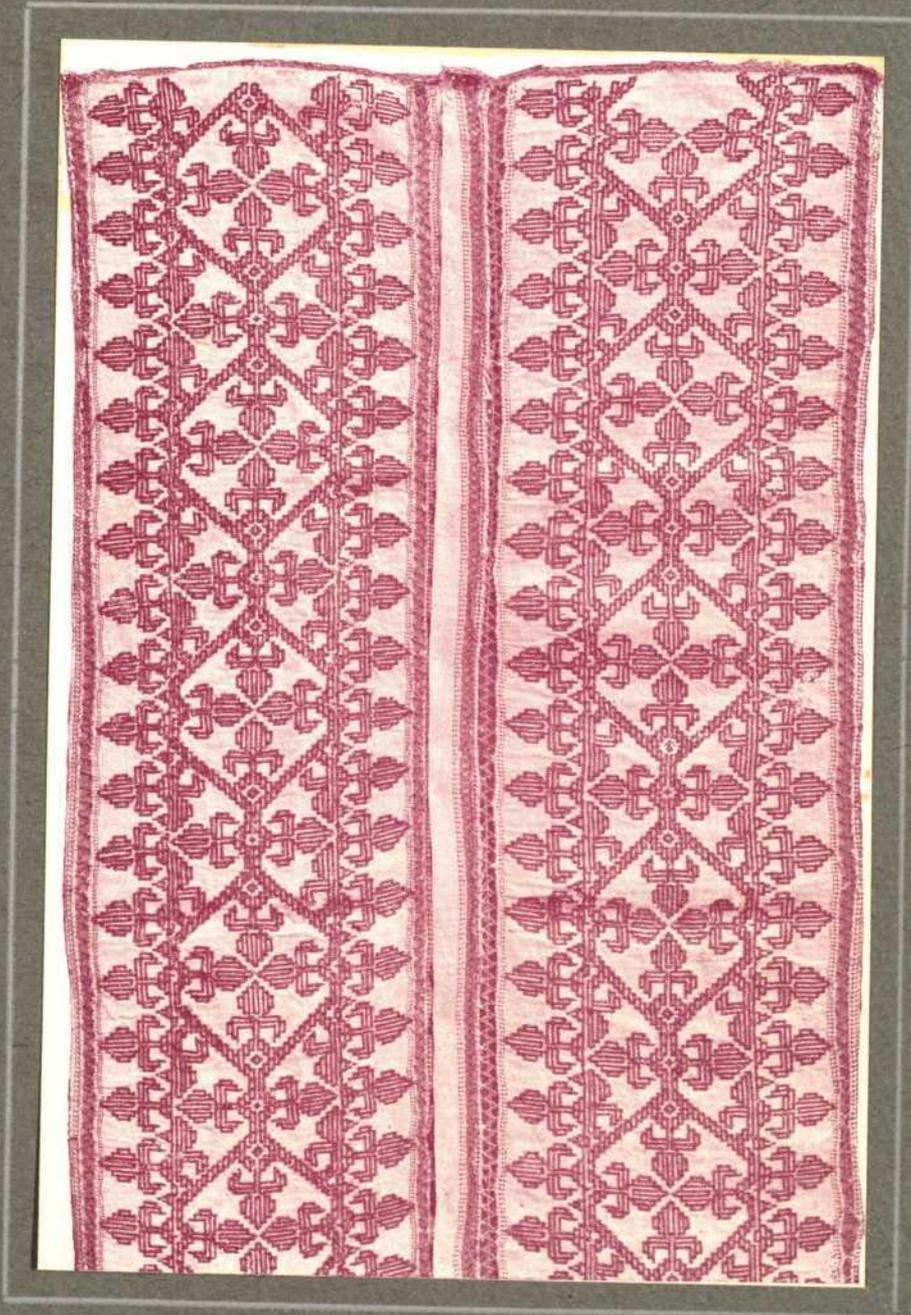








LAMINA XXVI









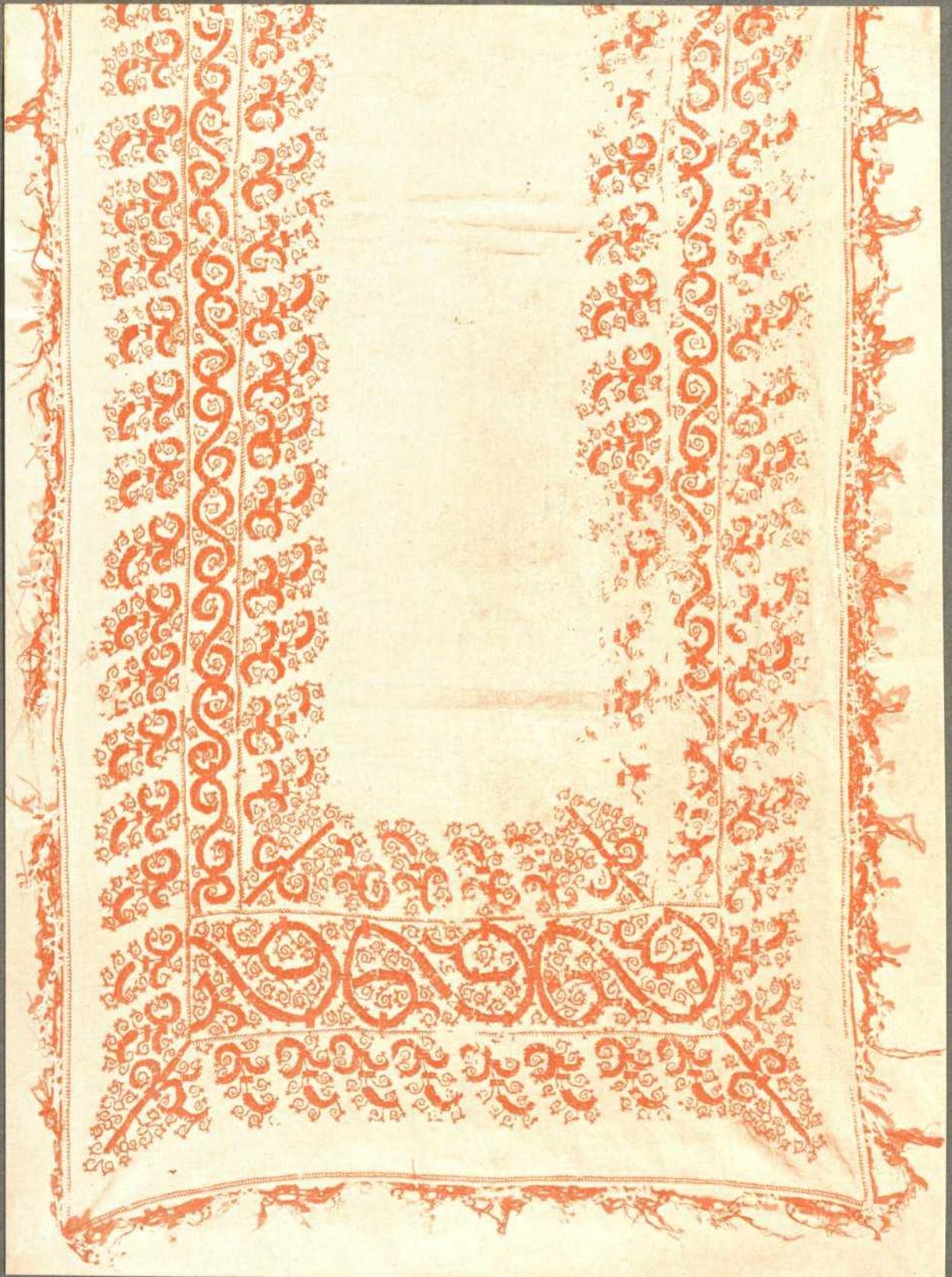




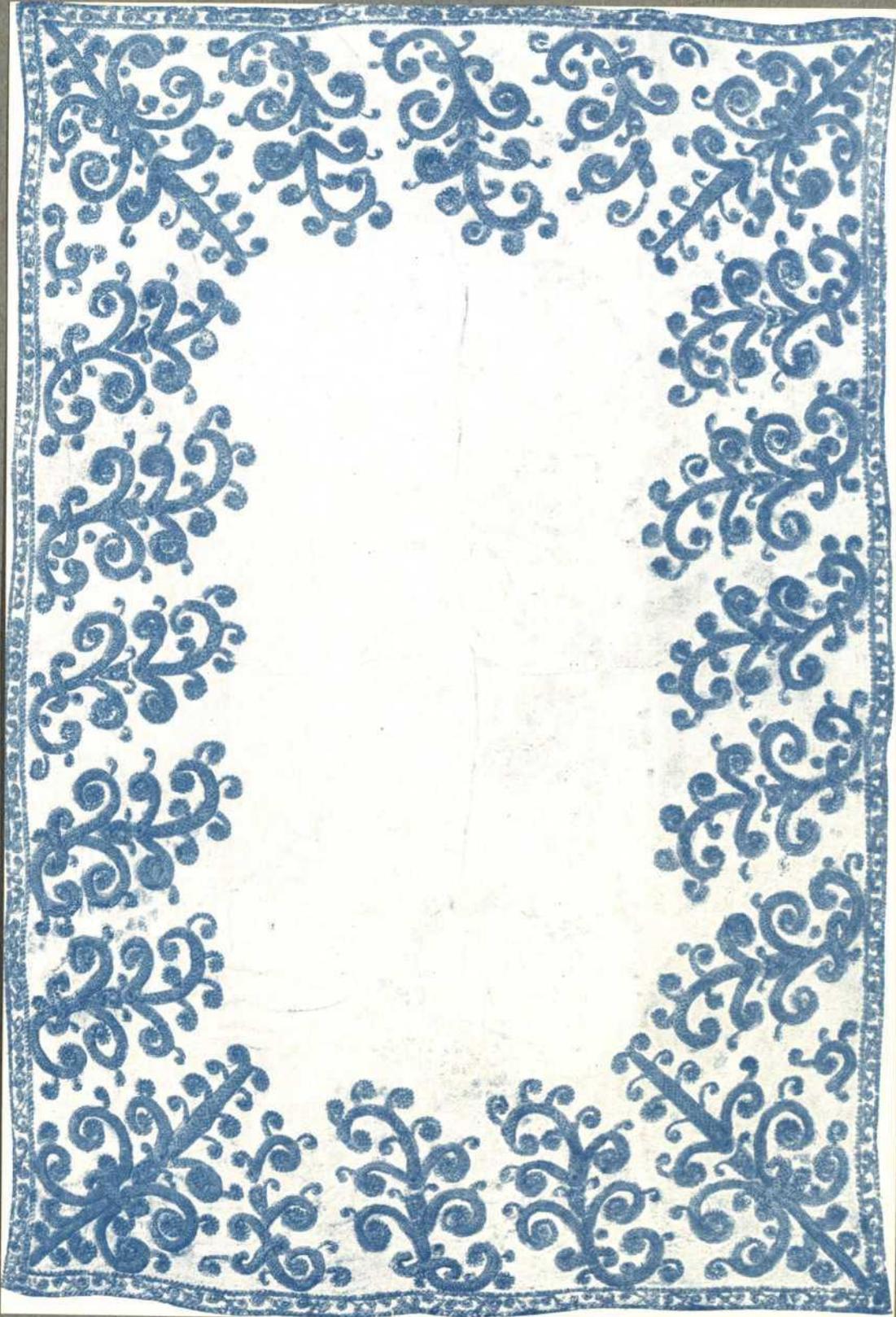
LAMINA XXIX





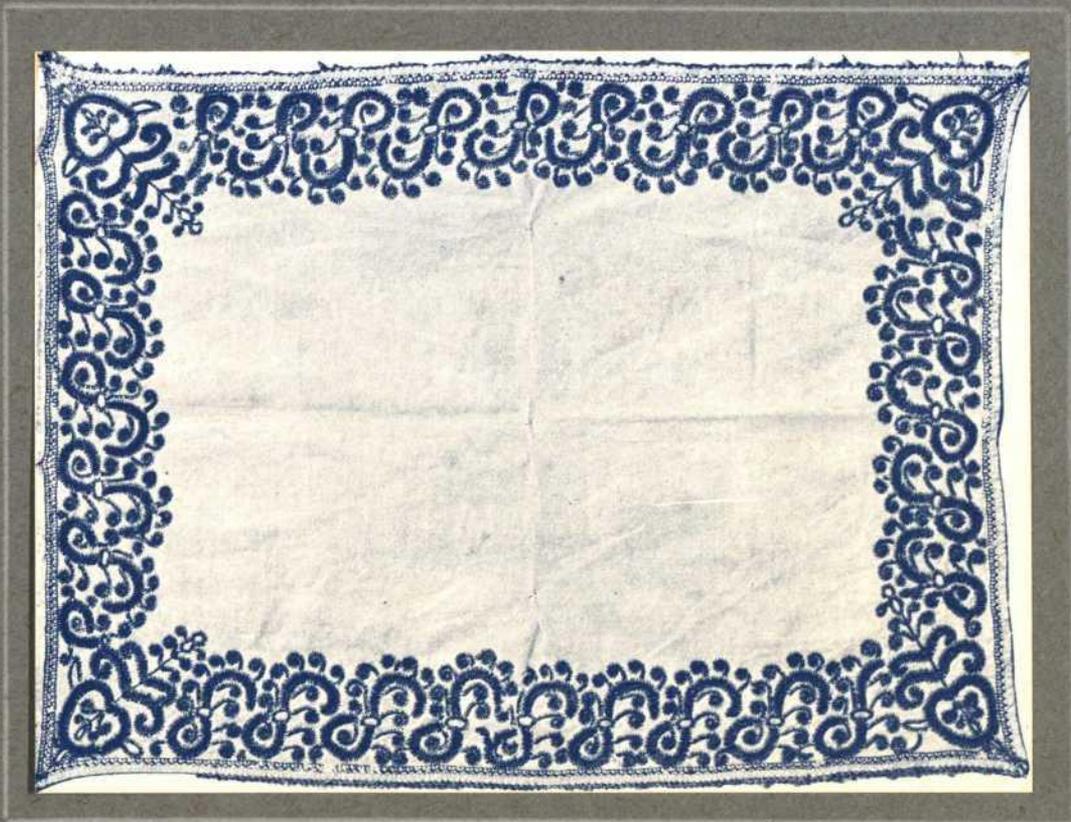








LAMINA XXXII



LAMINA XXXIII





LAMINA XXXIV

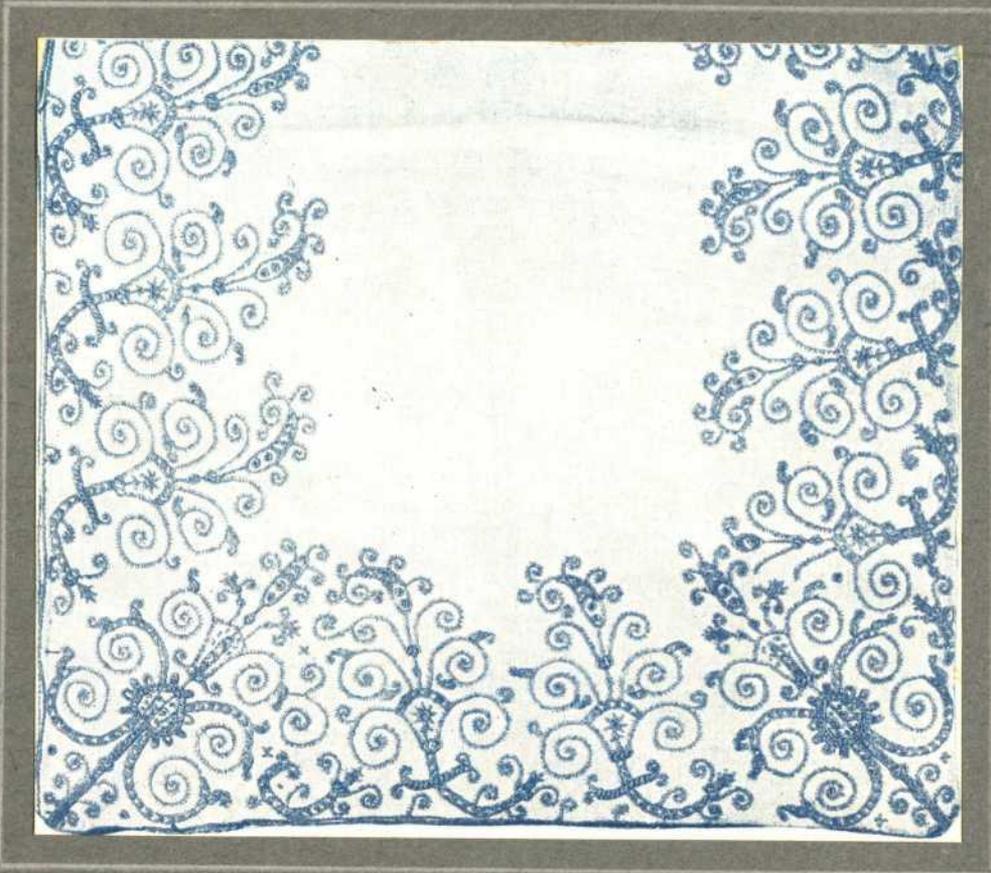


LAMINA XXXV

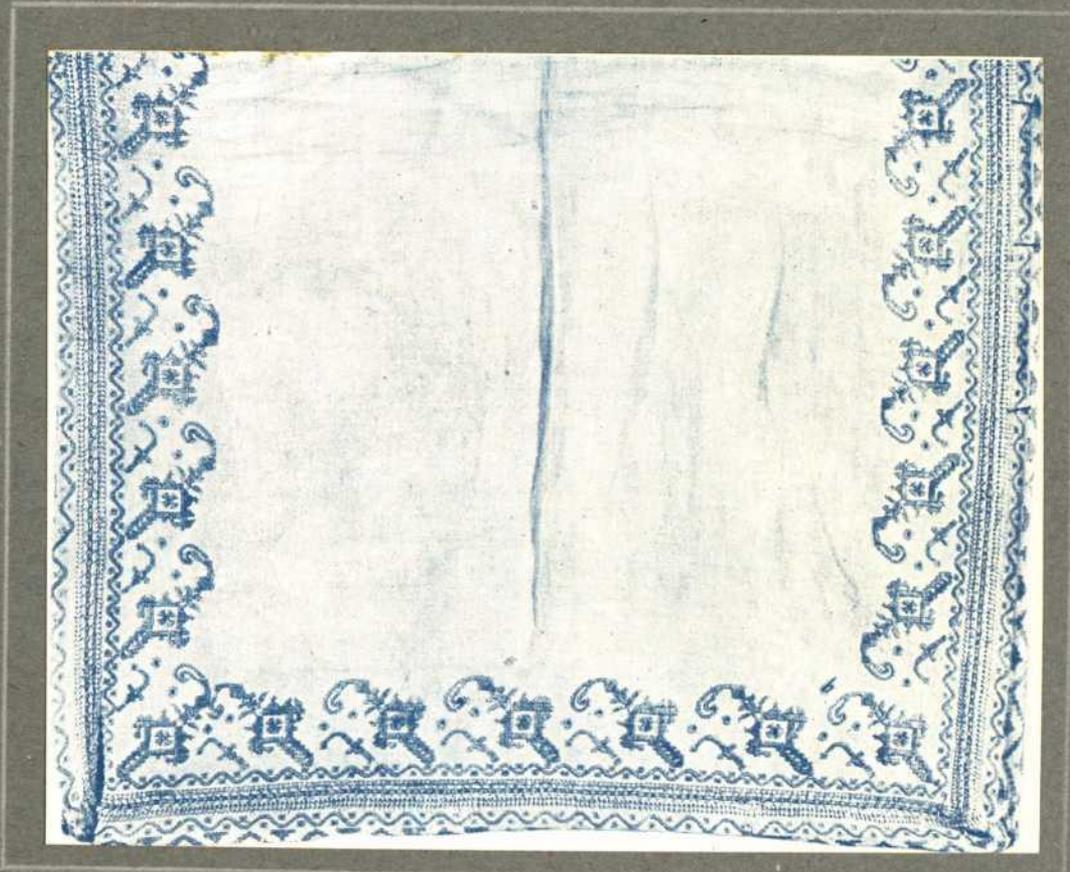




LAMINA XXXVI



LAMINA XXXVII









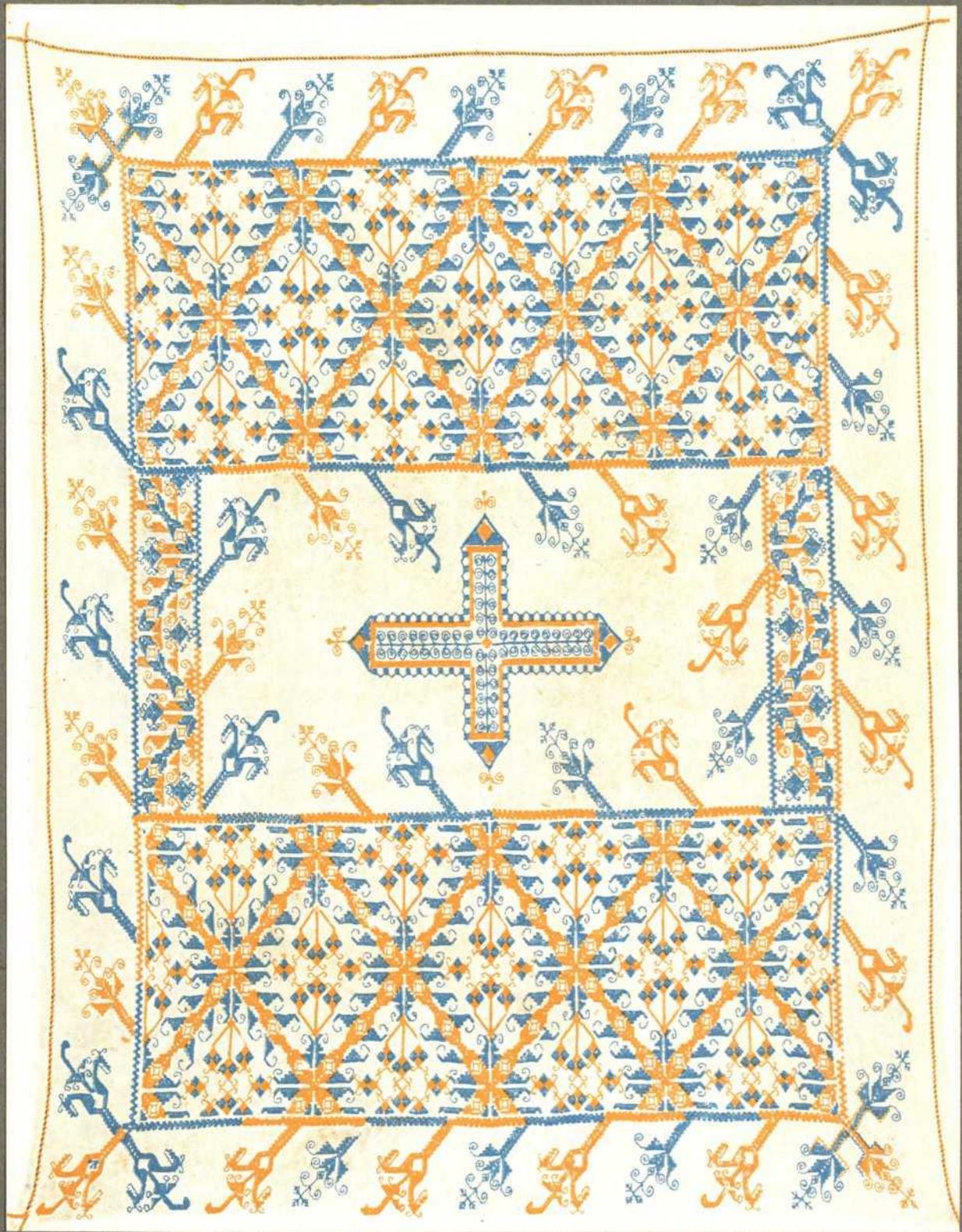
LAMINA XXXIX



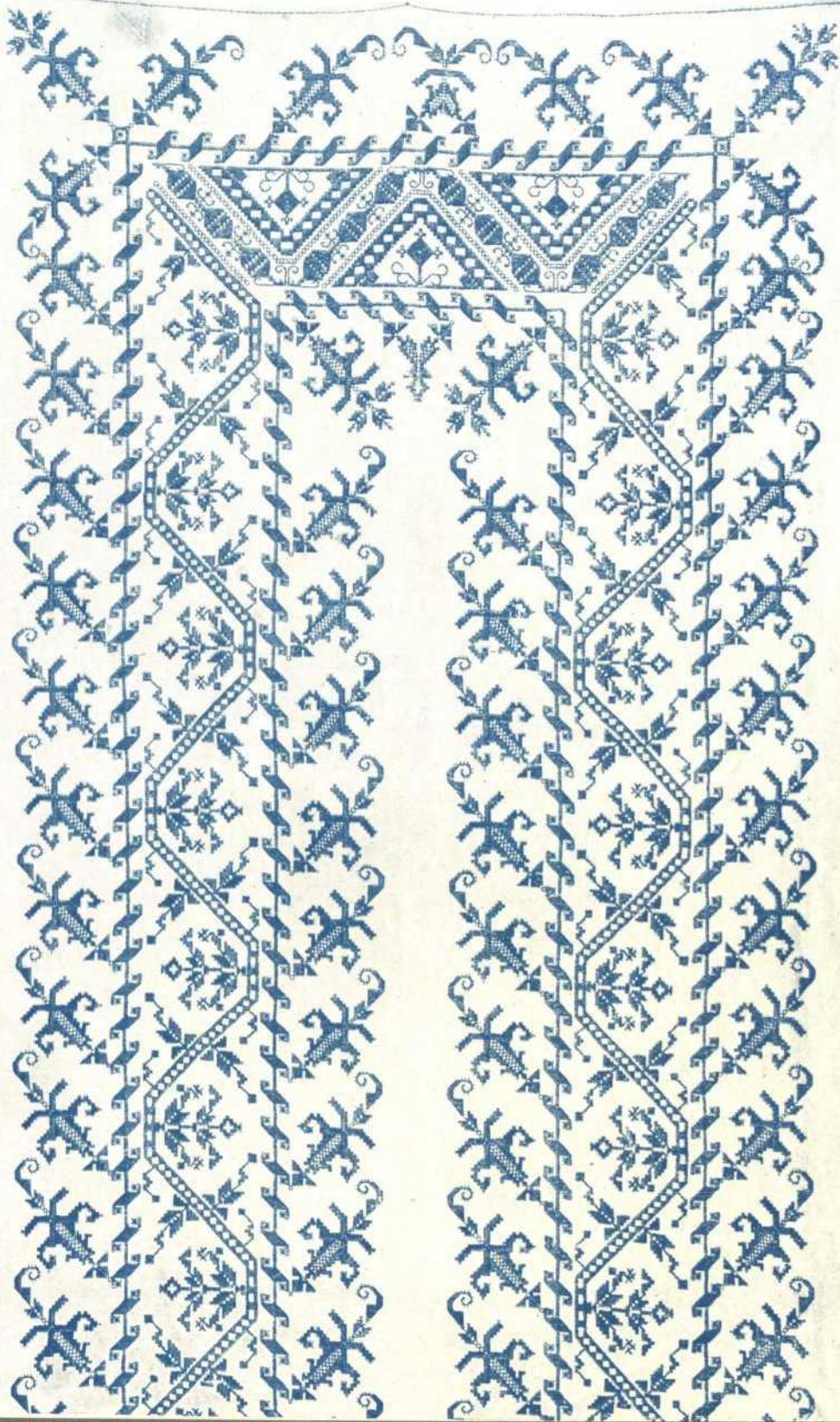
LAMINA XL













LAMINA XLIII



LAMINA XLIV

















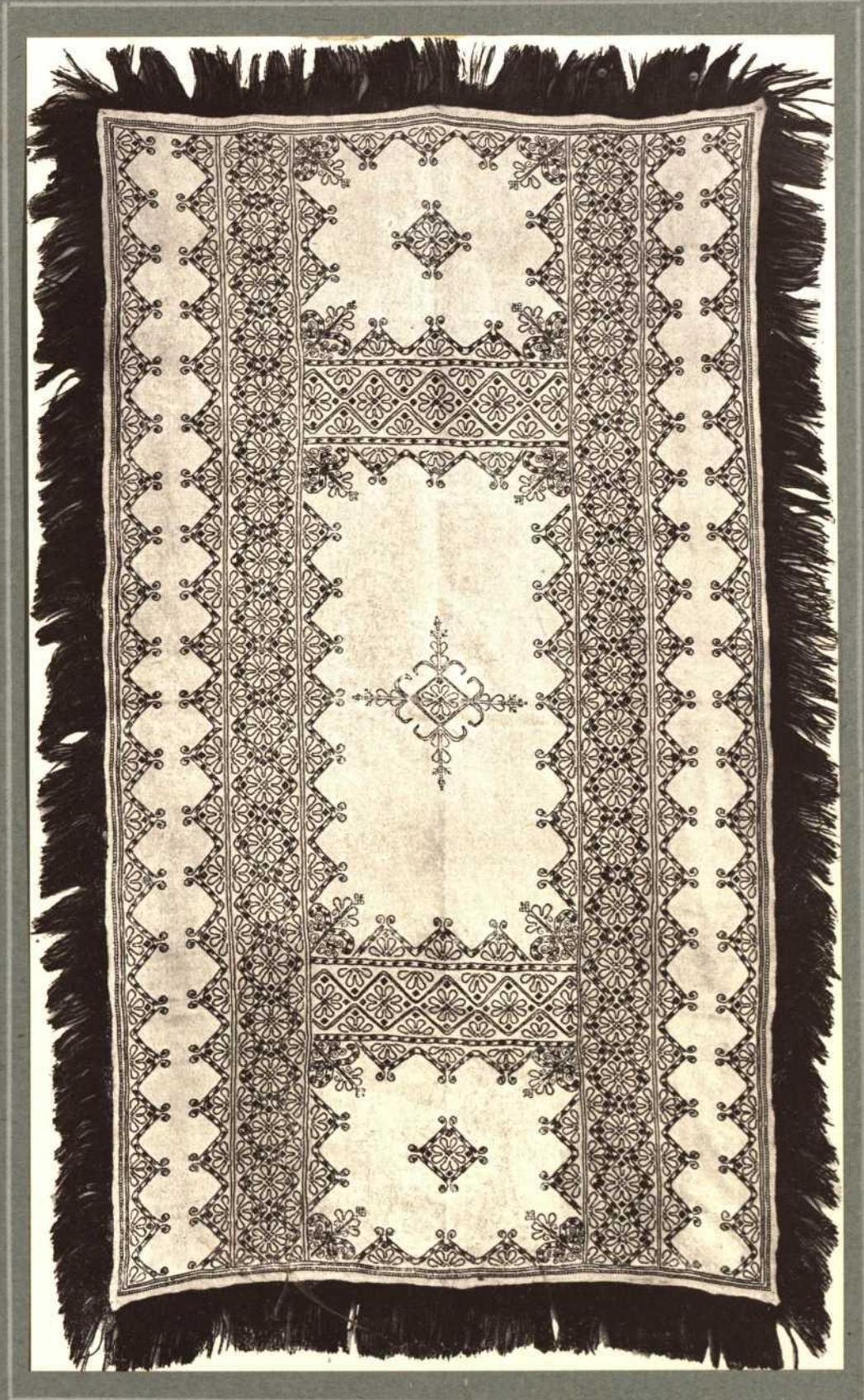






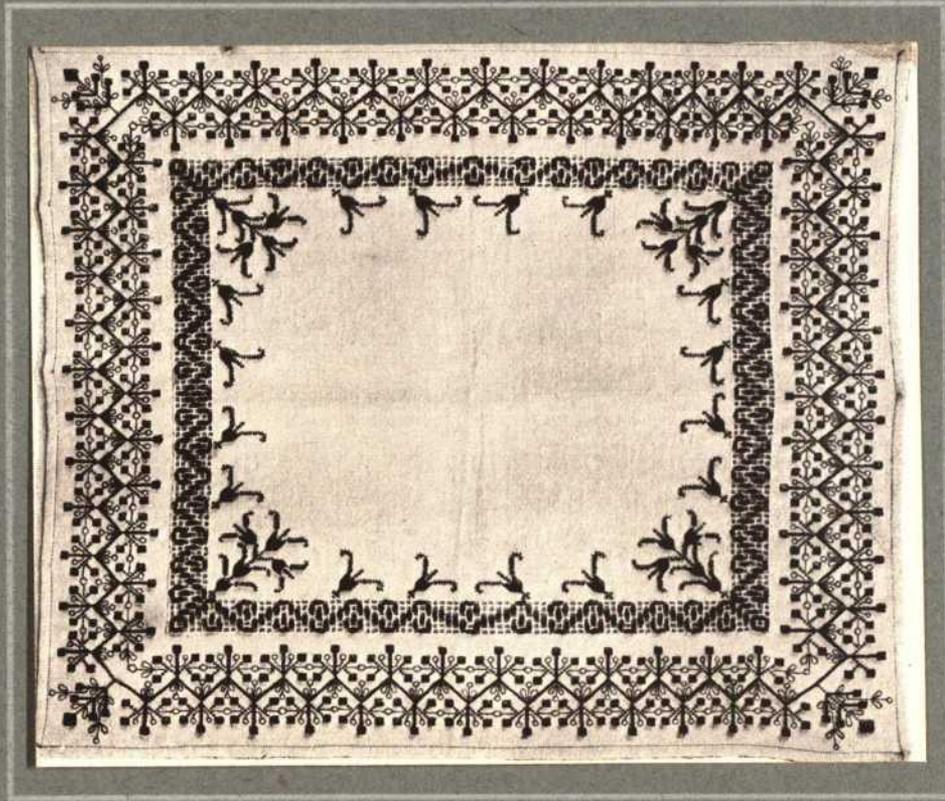


LAMINA I

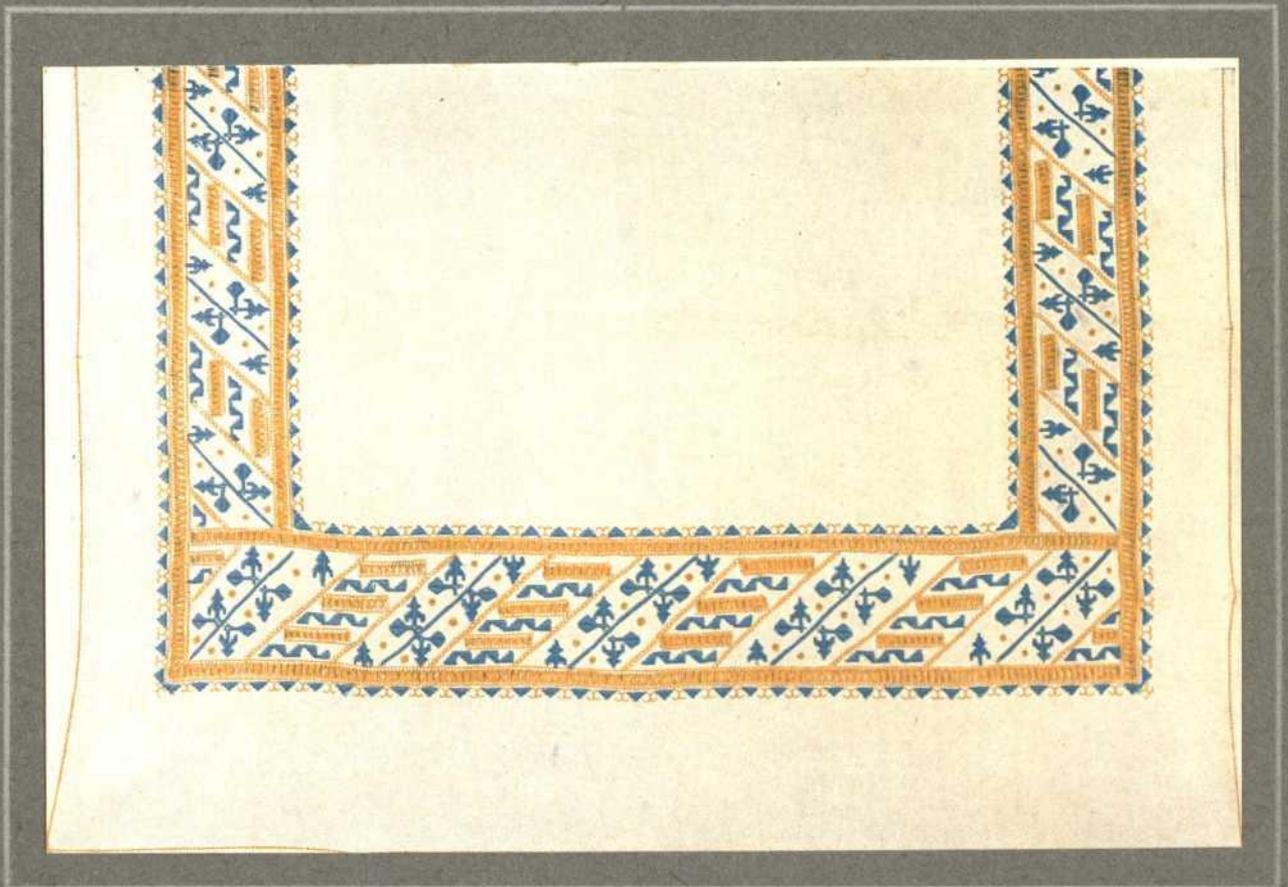




LAMINA LI

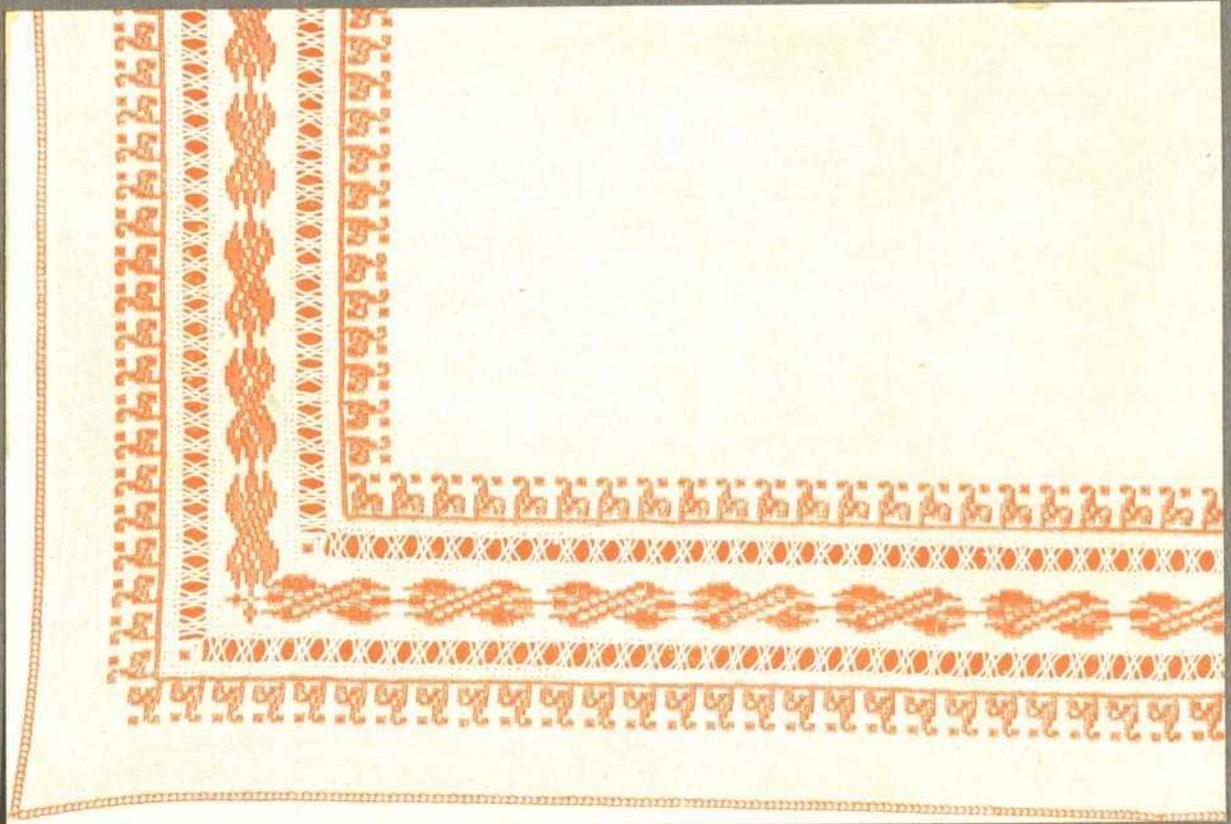


LAMINA LII

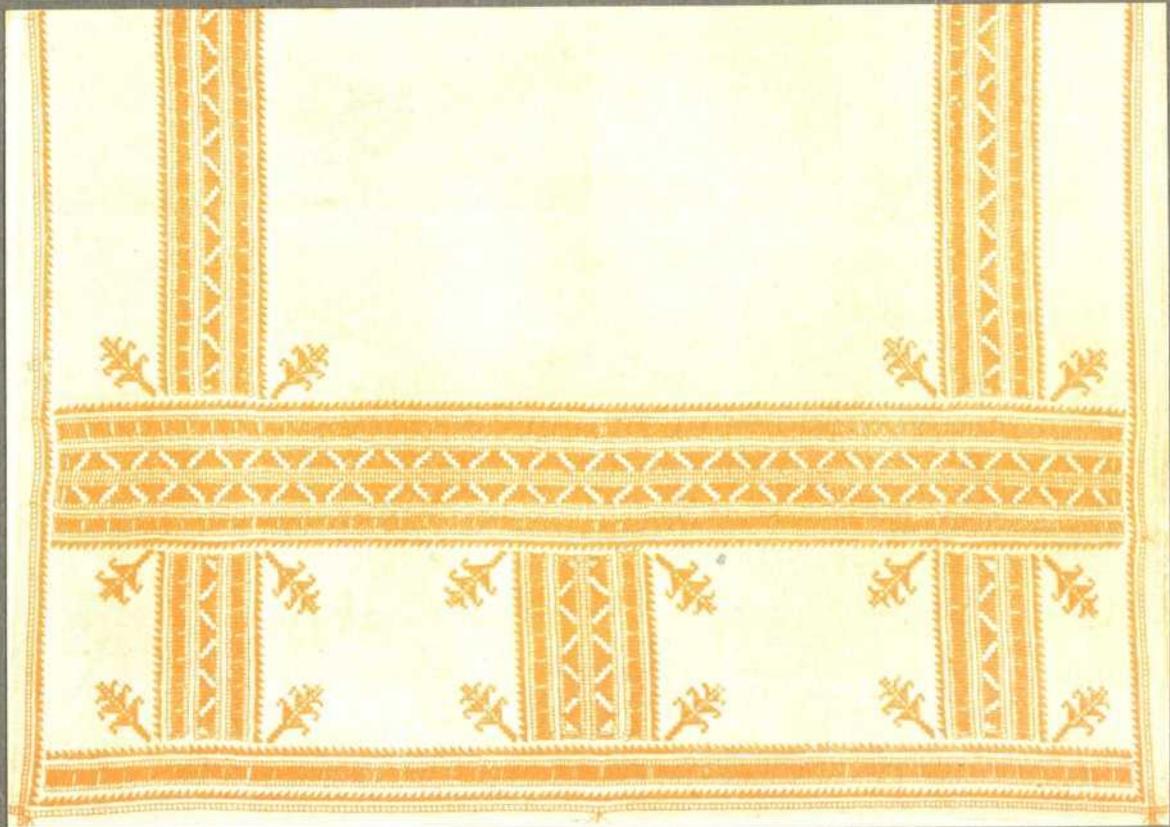




LAMINA LIII



LAMINA LIV





LAMINA LV



LAMINA LVI

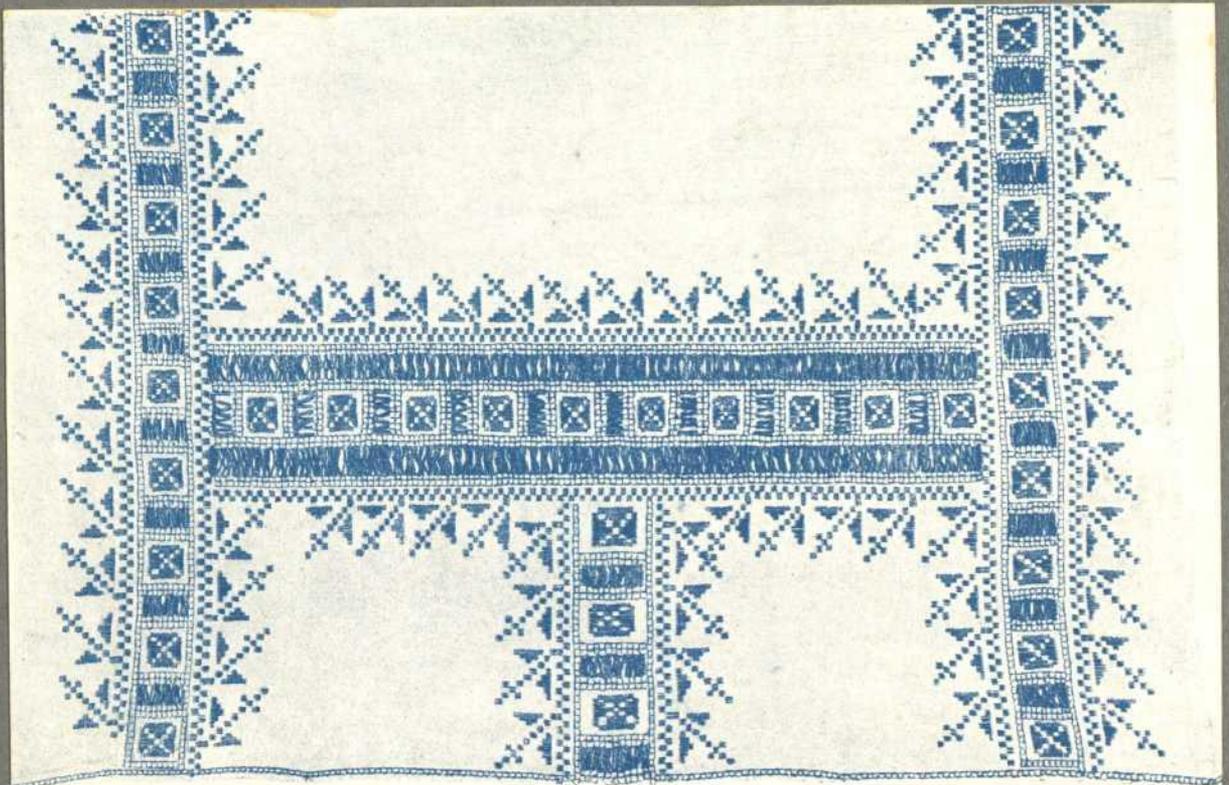




LÁMINA LVII



LÁMINA LVIII





LAMINA LIX



LAMINA LIX





LAMINA LX



LAMINA LXI

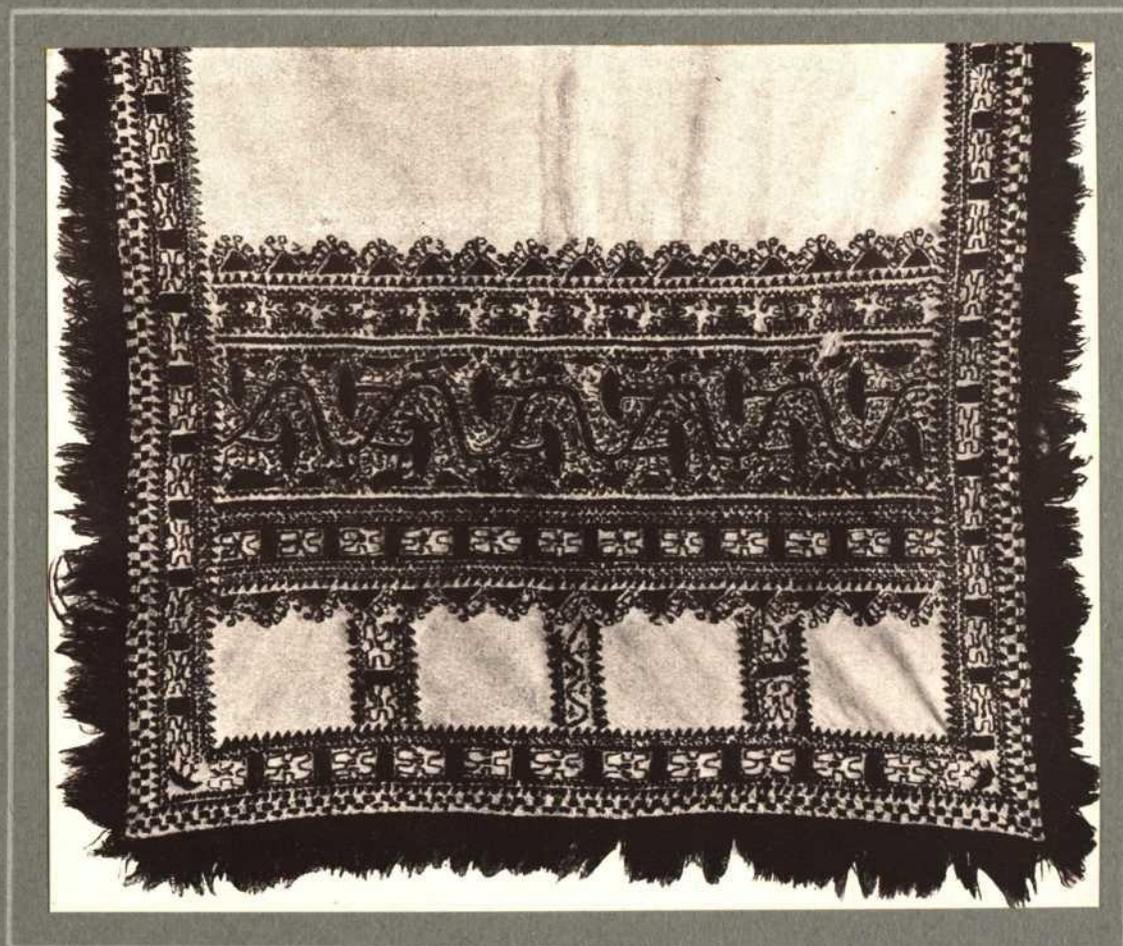




LAMINA LXII



LAMINA LXIII

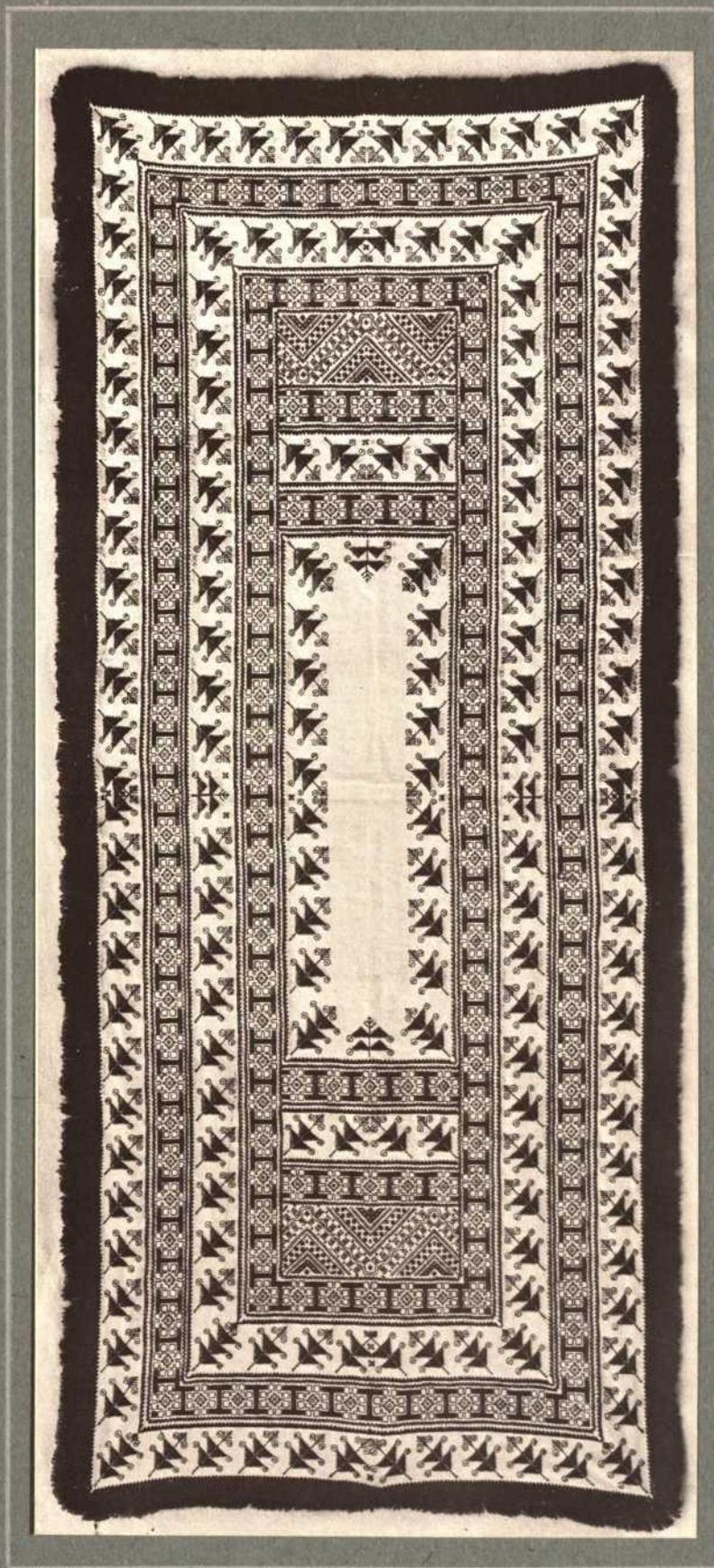




LAMINA LXIV

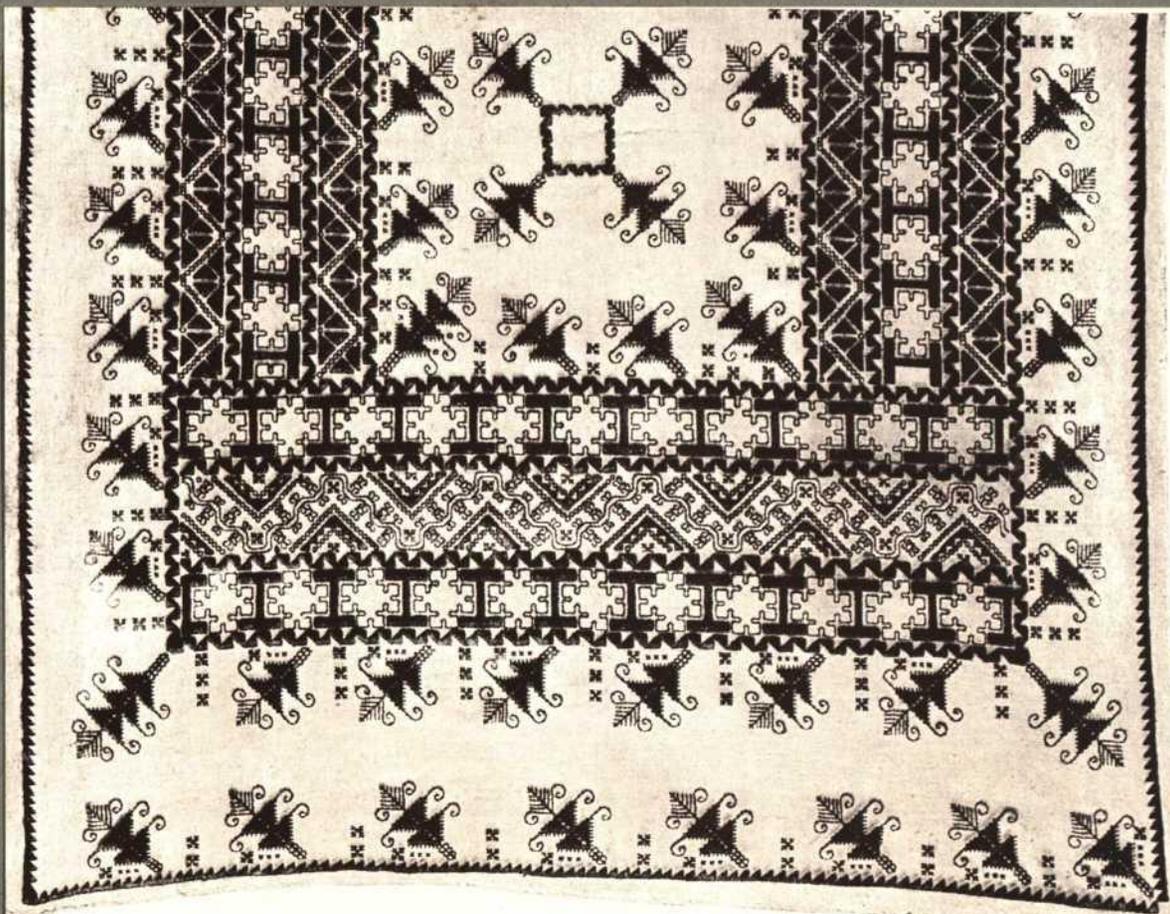




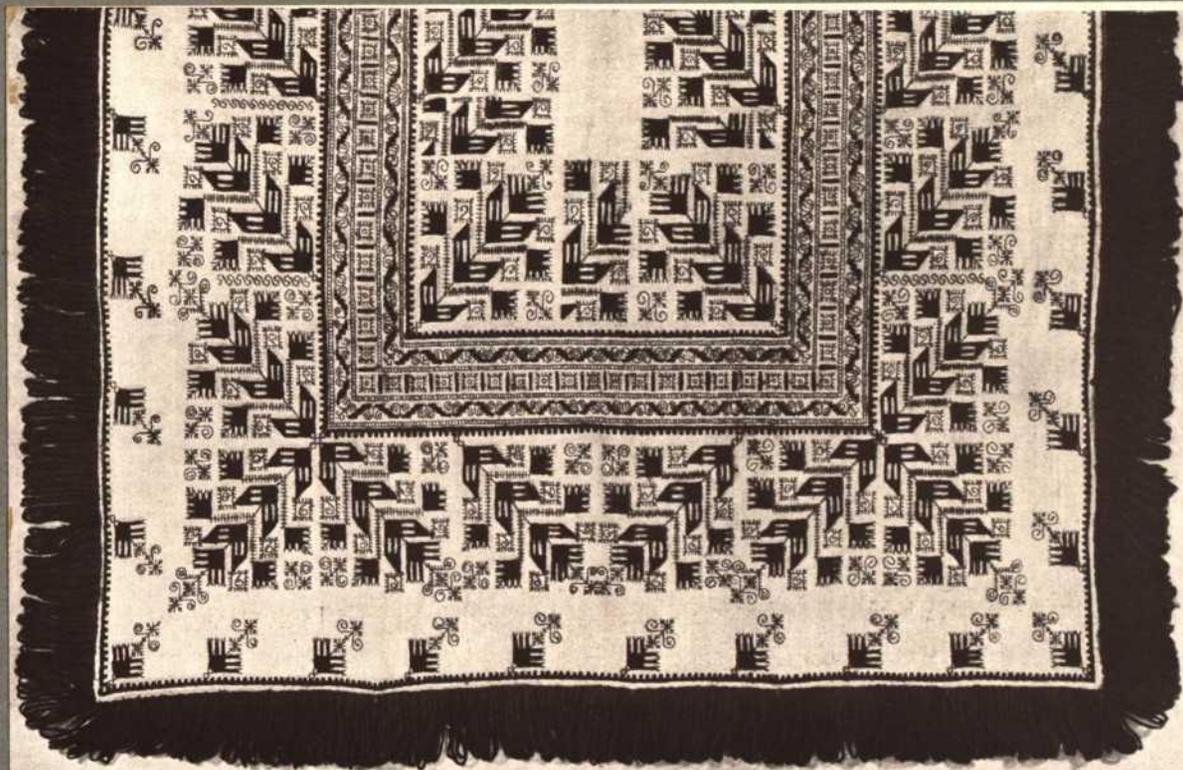




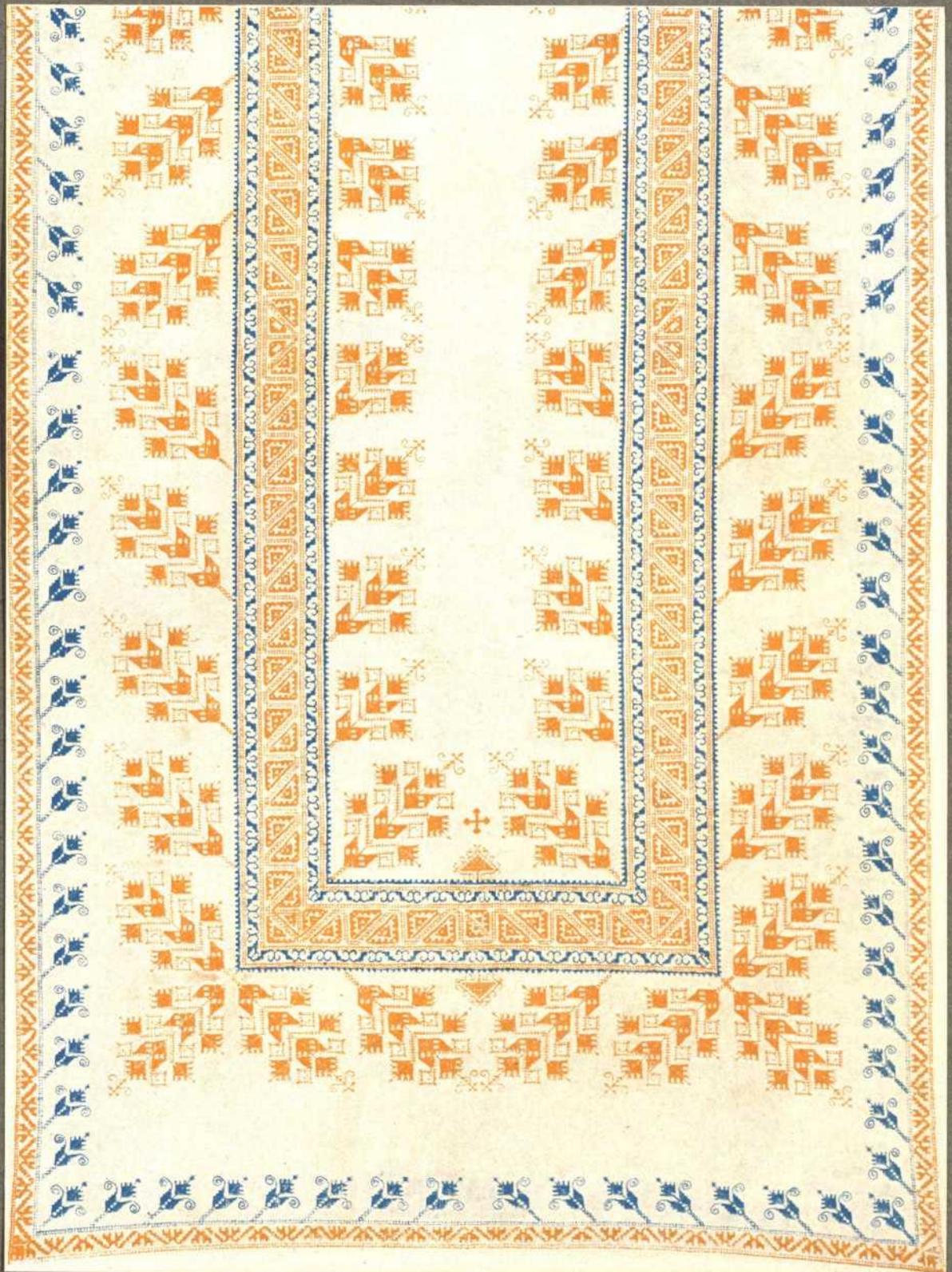
LAMINA LXVI



LAMINA LXVII

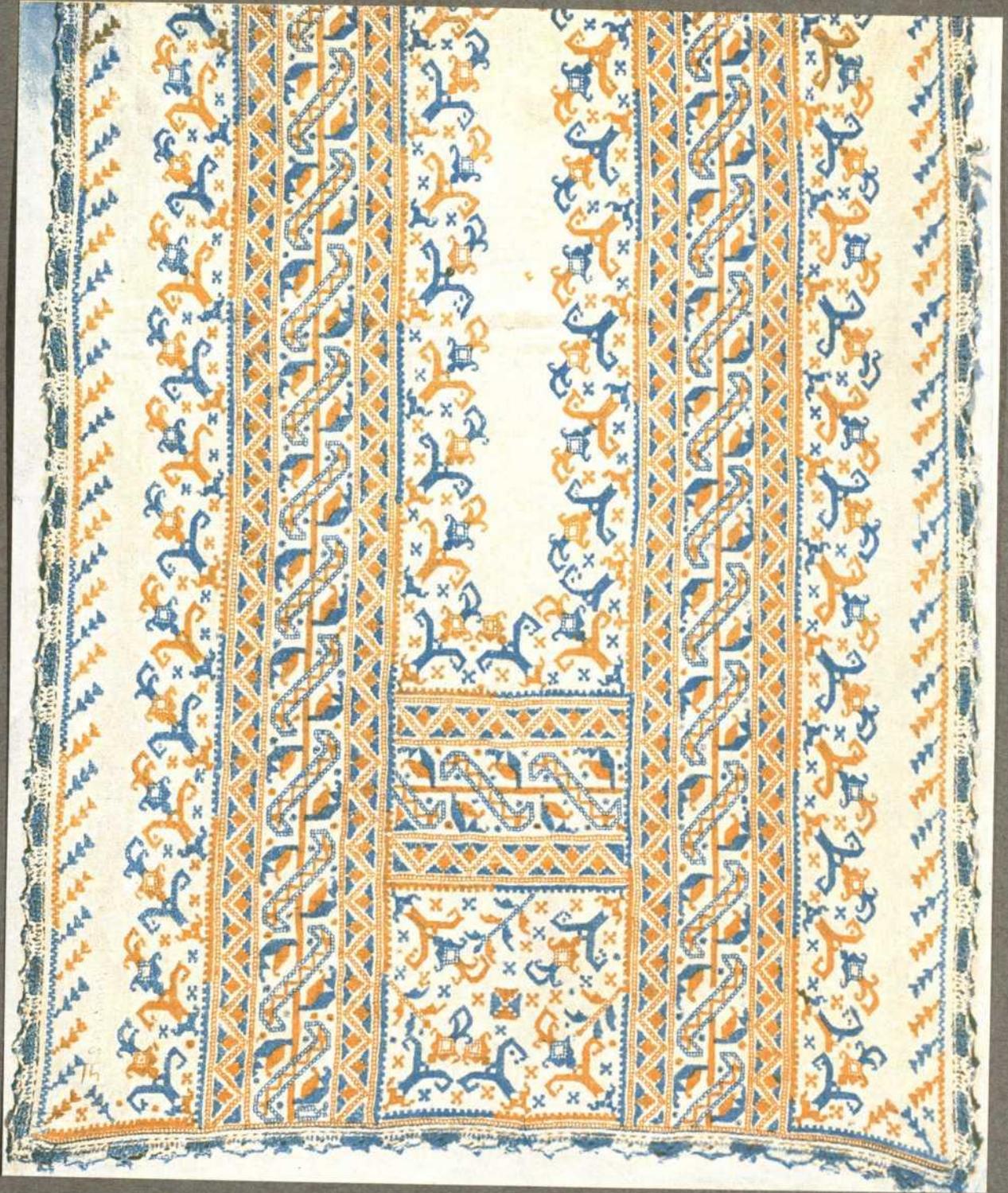








LAMINA LXIX





LAMINA LXX





LAMINA LXXI





LAMINA LXXII



LAMINA LXXIII

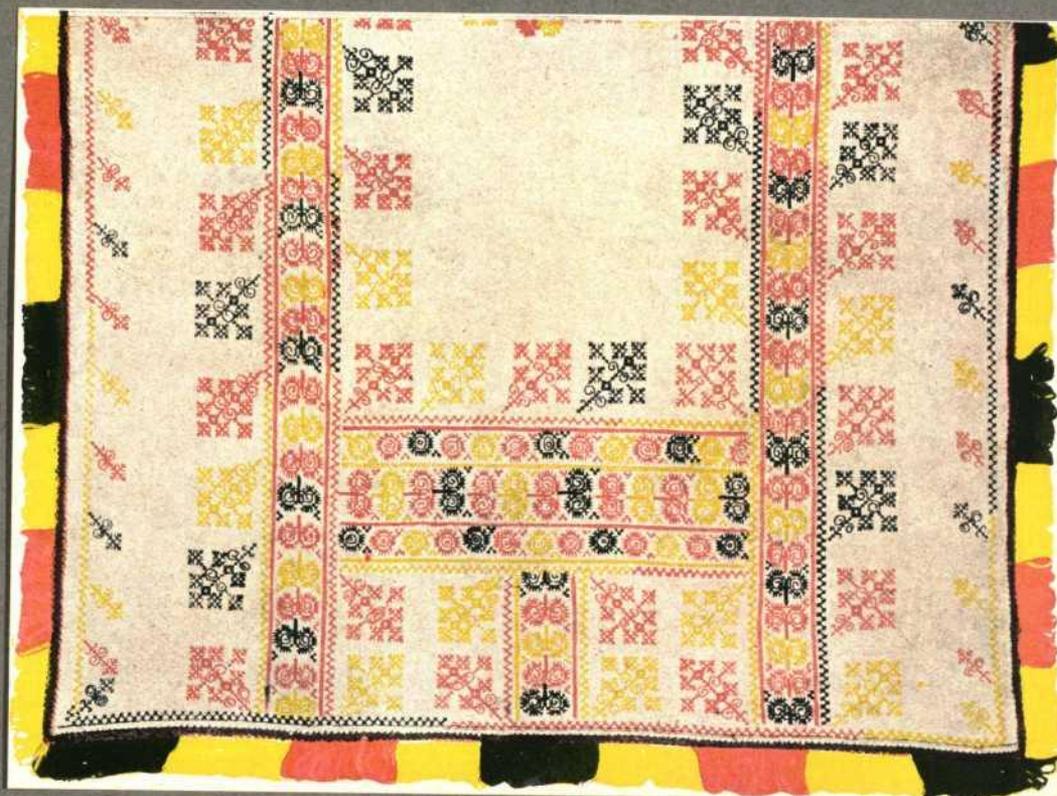




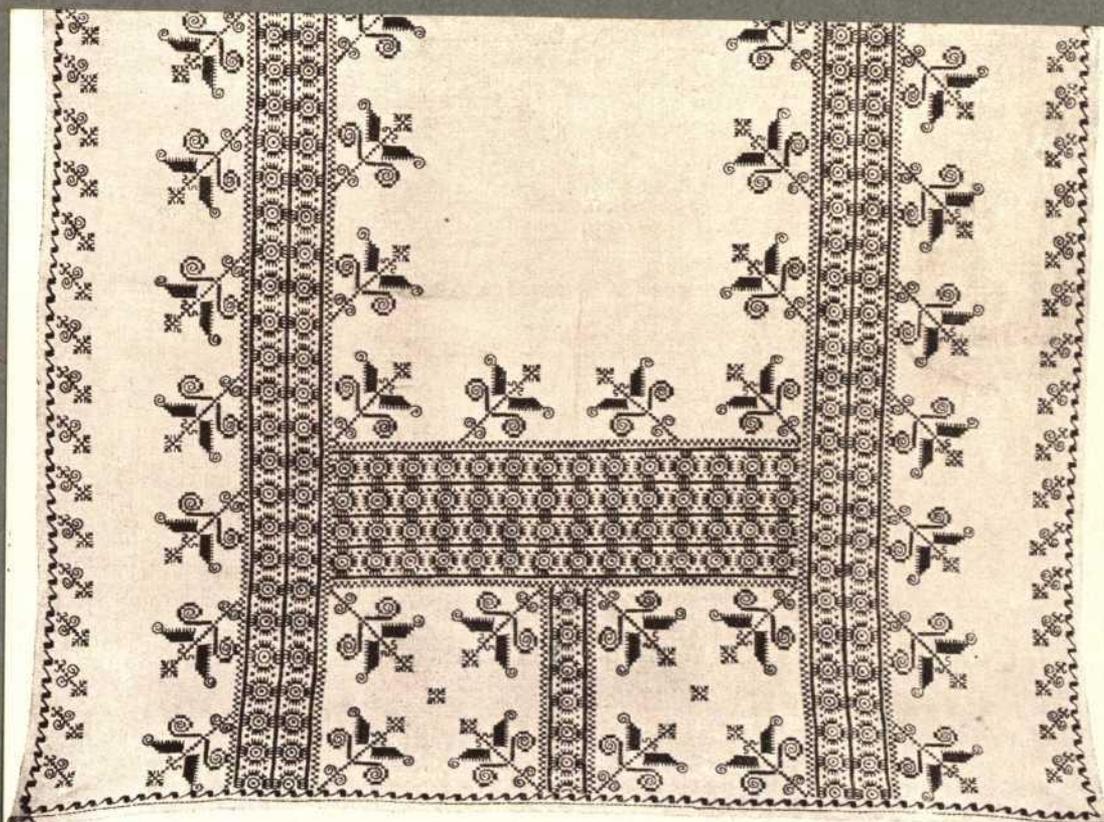




LAMINA LXXV



LAMINA LXXVI

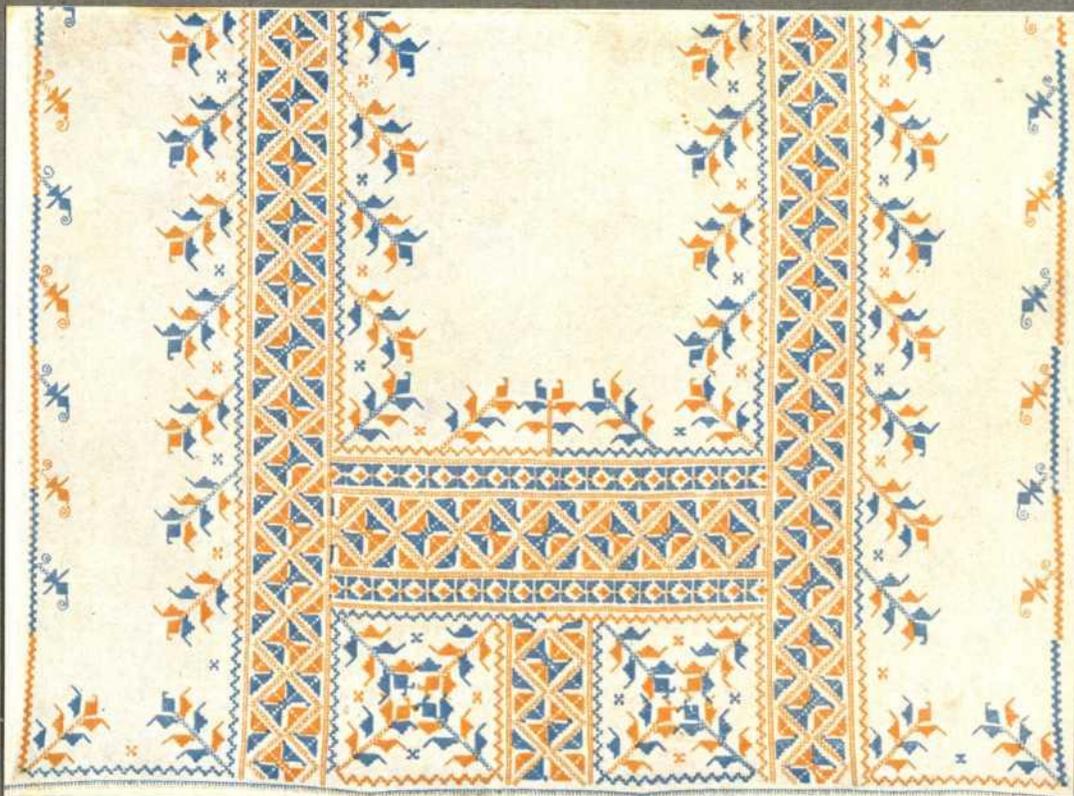




LAMINA LXXVII



LAMINA LXXVIII





LAMINA LXXIX





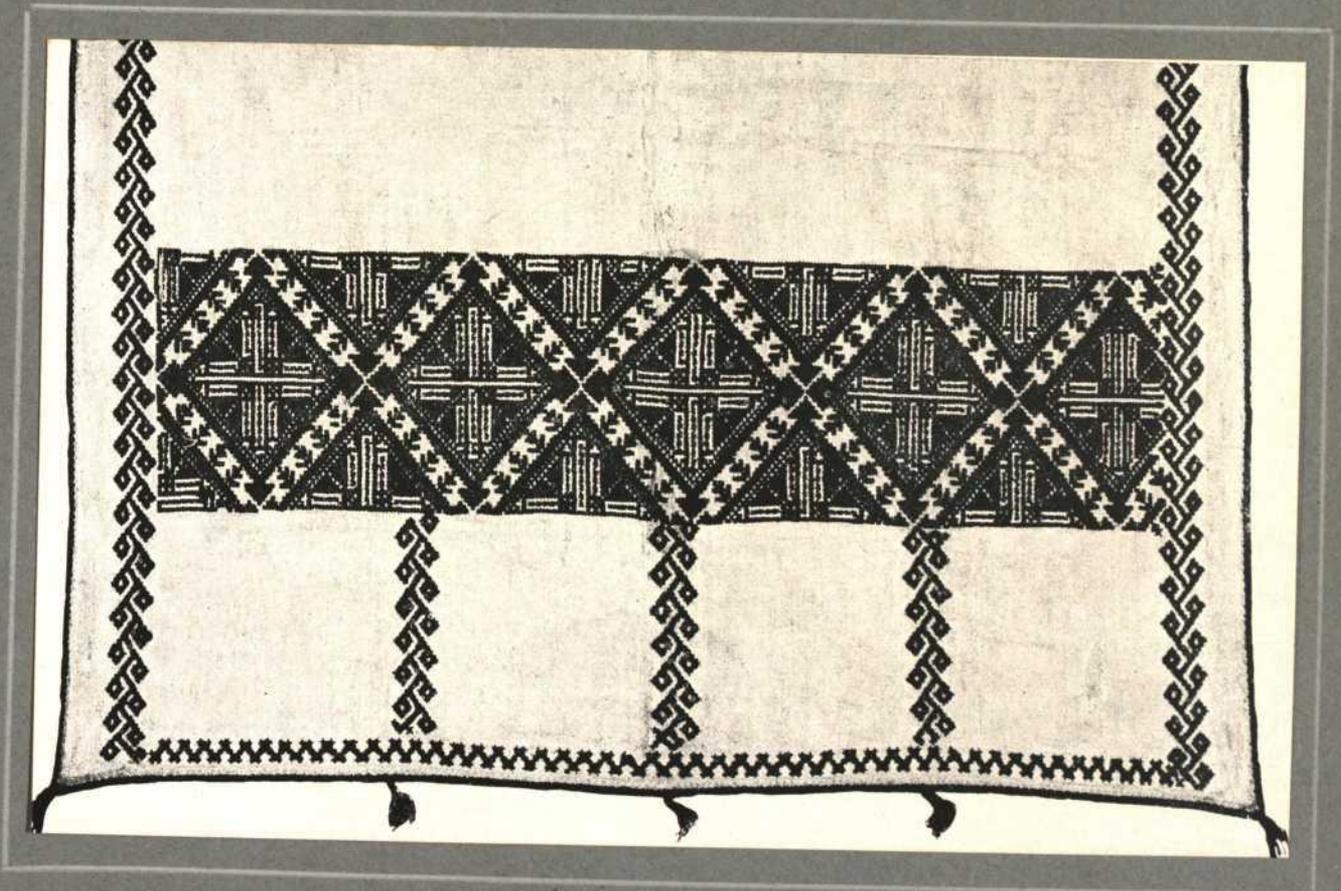




LAMINA LXXXI



LAMINA LXXXII

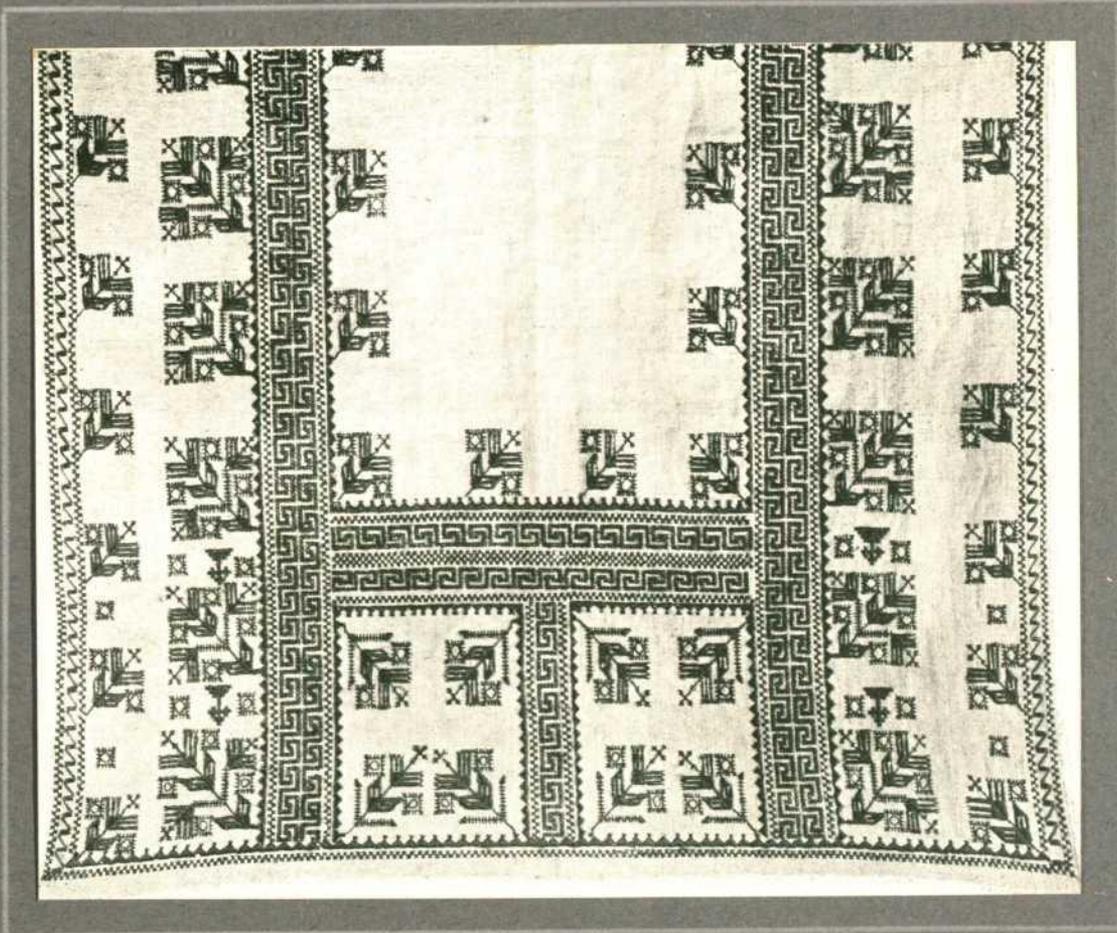




LAMINA LXXXIII



LAMINA LXXXIV









LAMINA LXXXVI



LAMINA LXXXVII









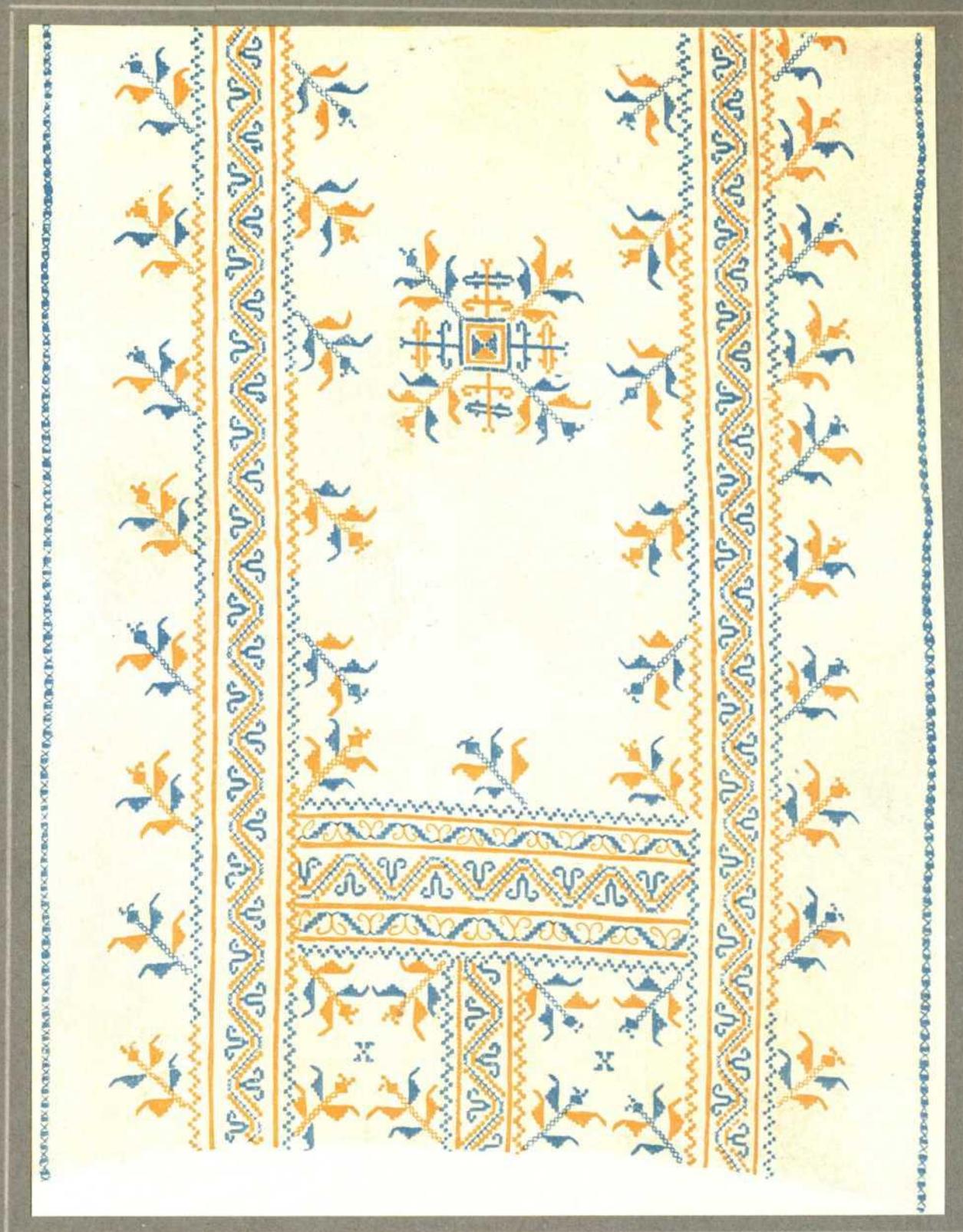




LÁMINA XC



LAMINA XCI





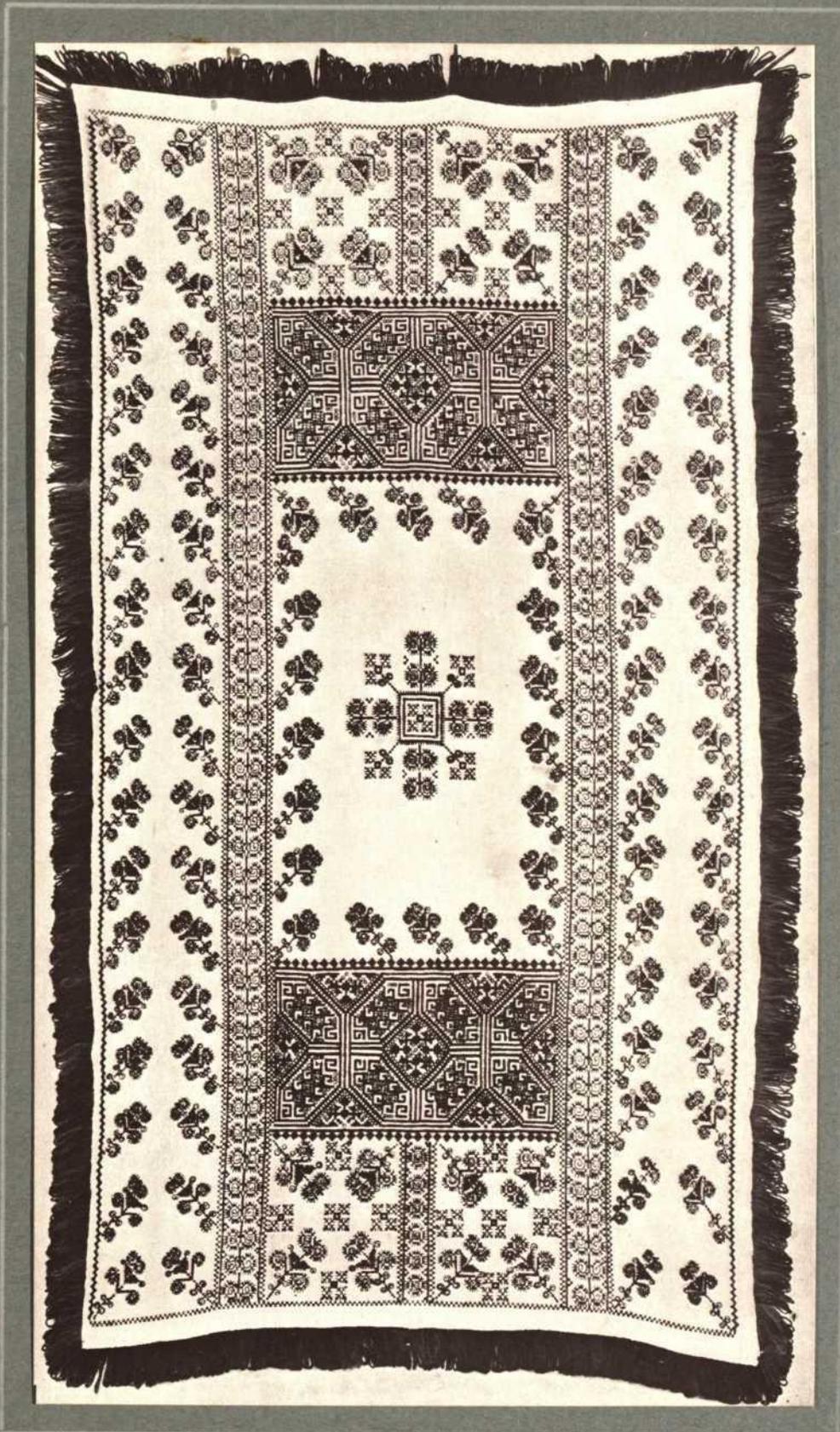








LAMINA XCIV

















LAMINA XCVIII



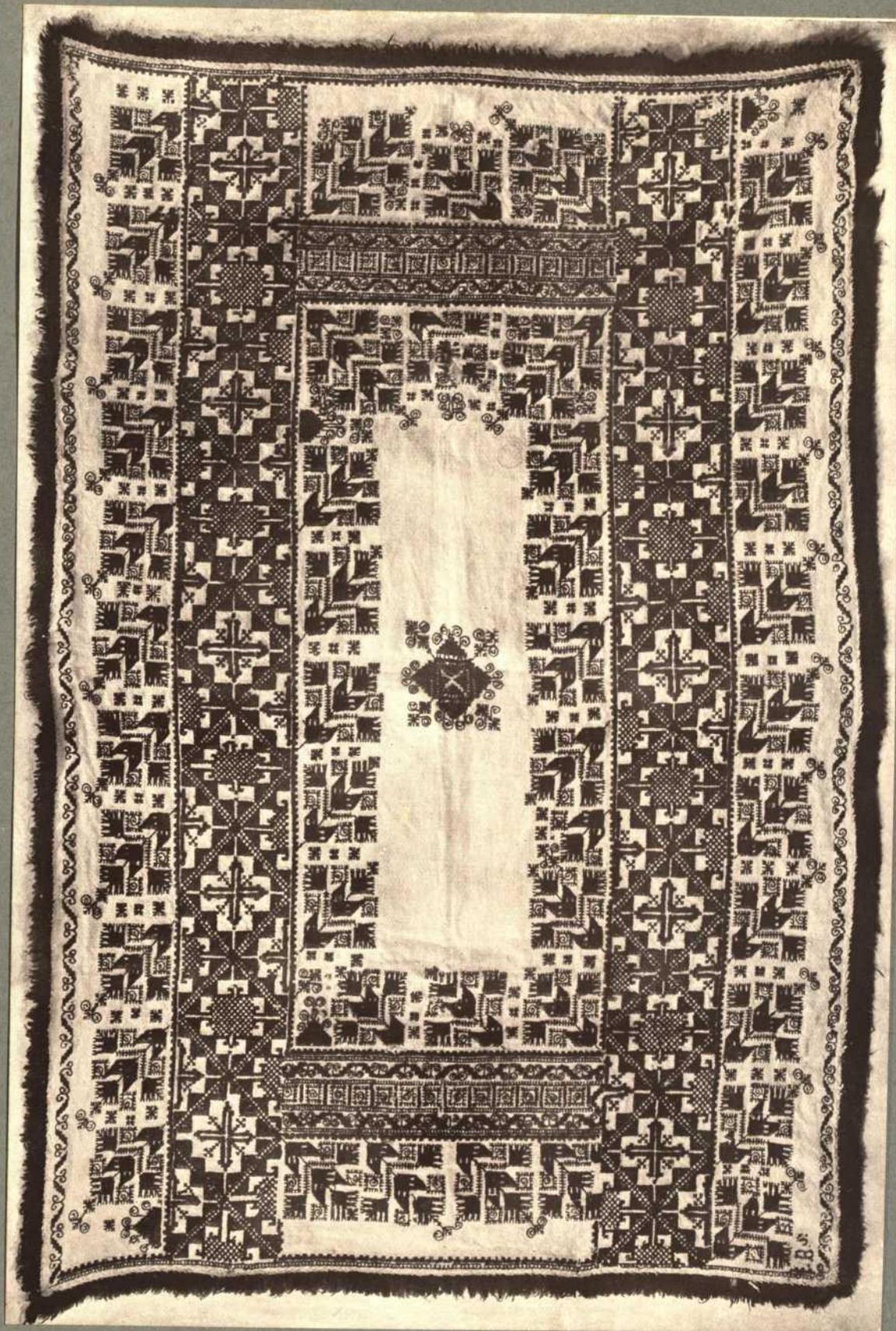
LAMINA XCIX











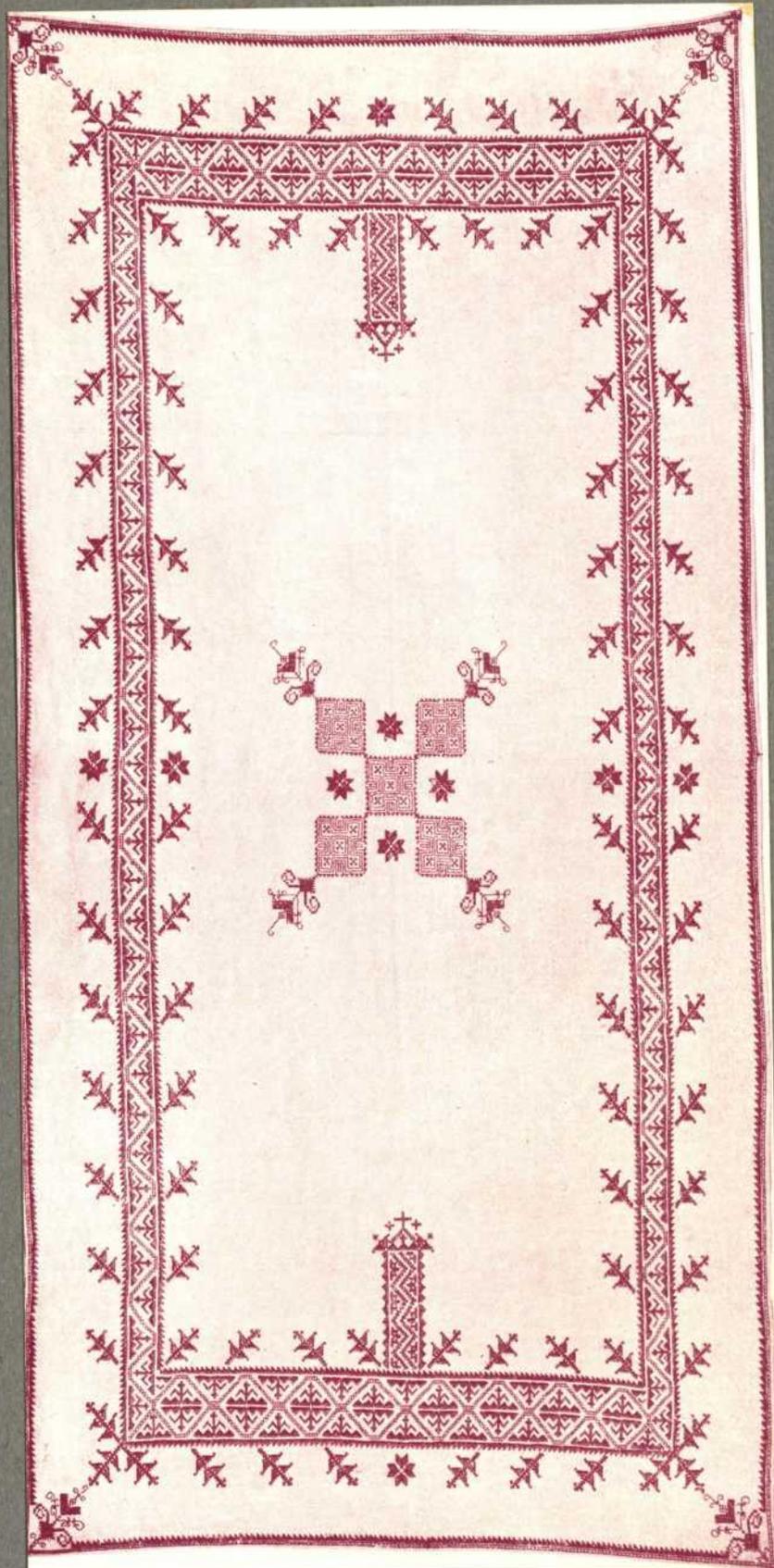










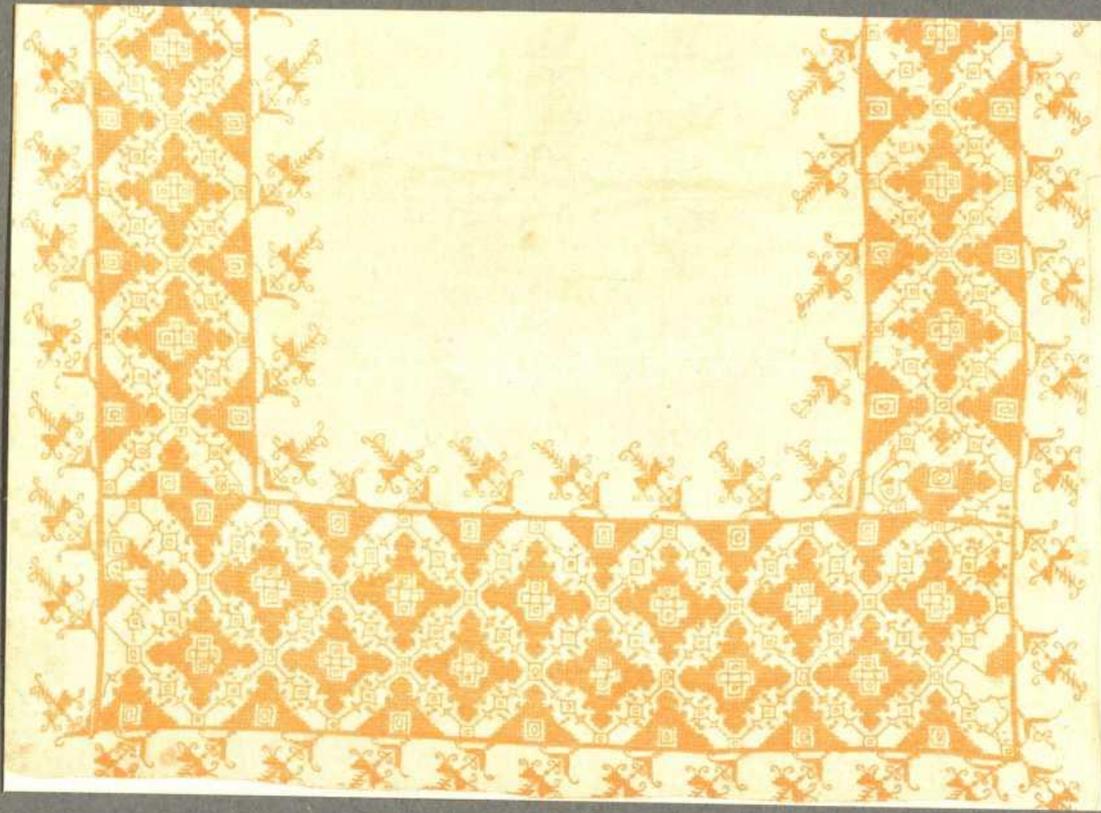








LAMINA CVI



LAMINA CVII









LAMINA CIX



LAMINA CX

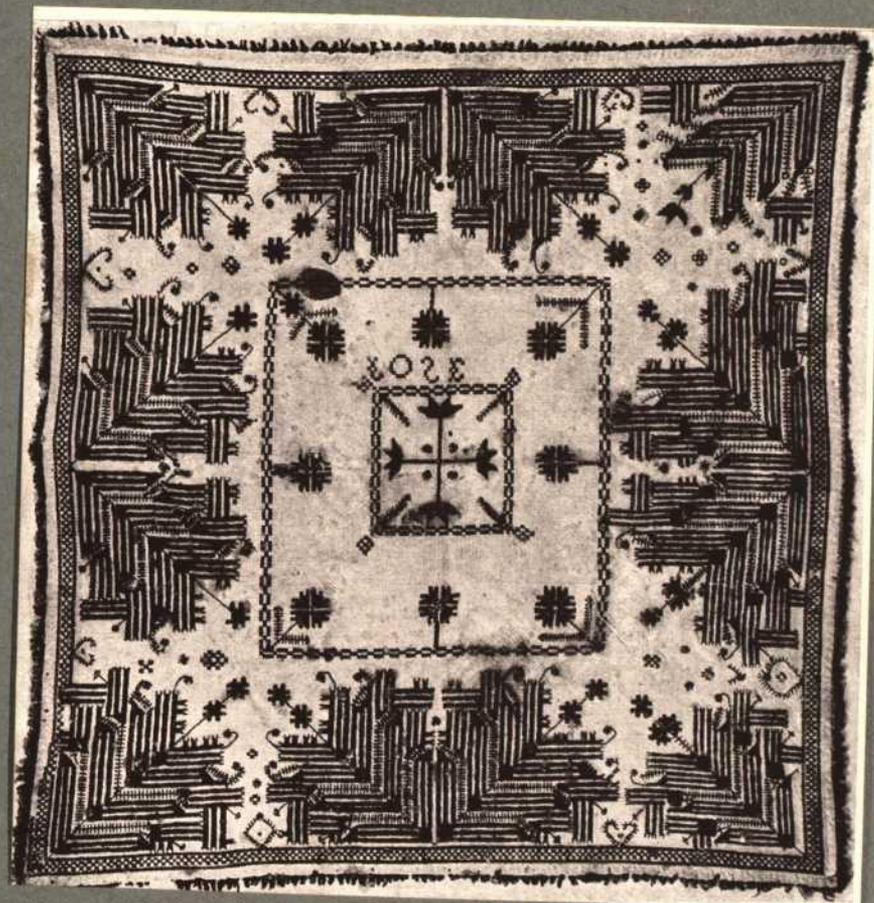




LAMINA CXI

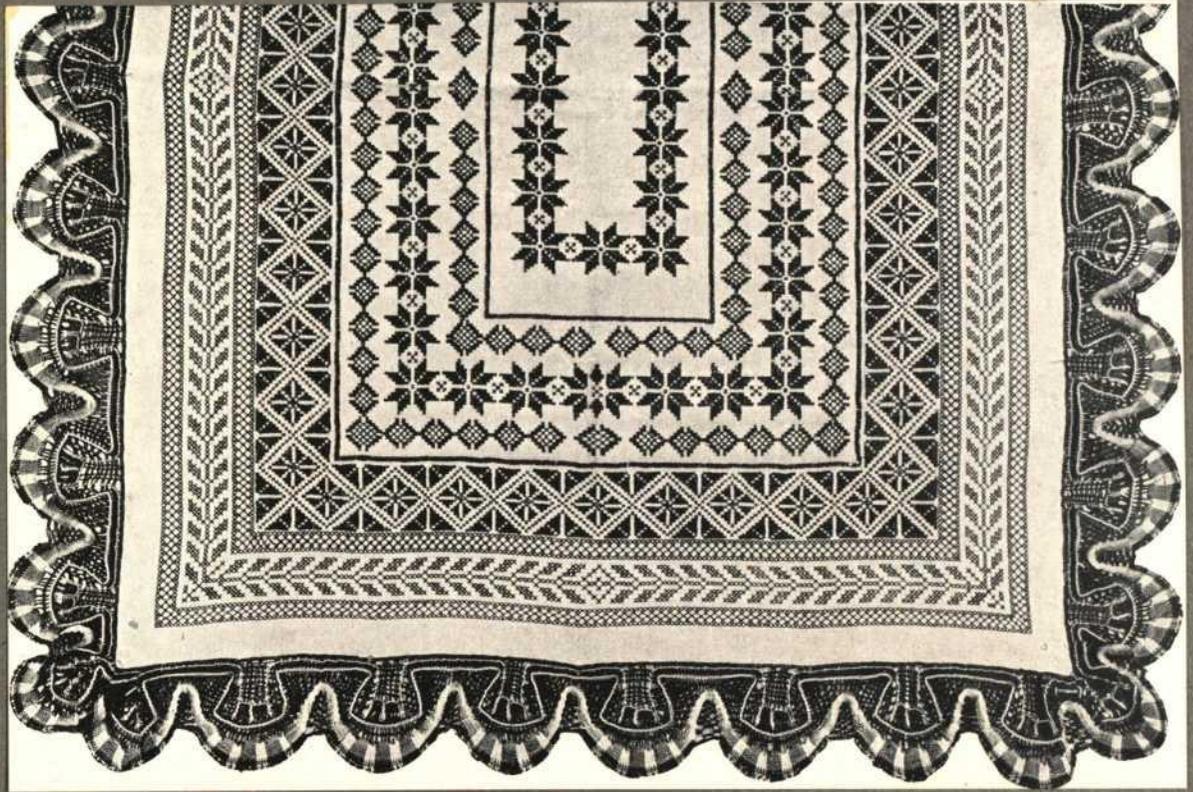


LAMINA CXII





LAMINA CXIII



LAMINA CXIV





LAMINA CXV



LAMINA CXVI

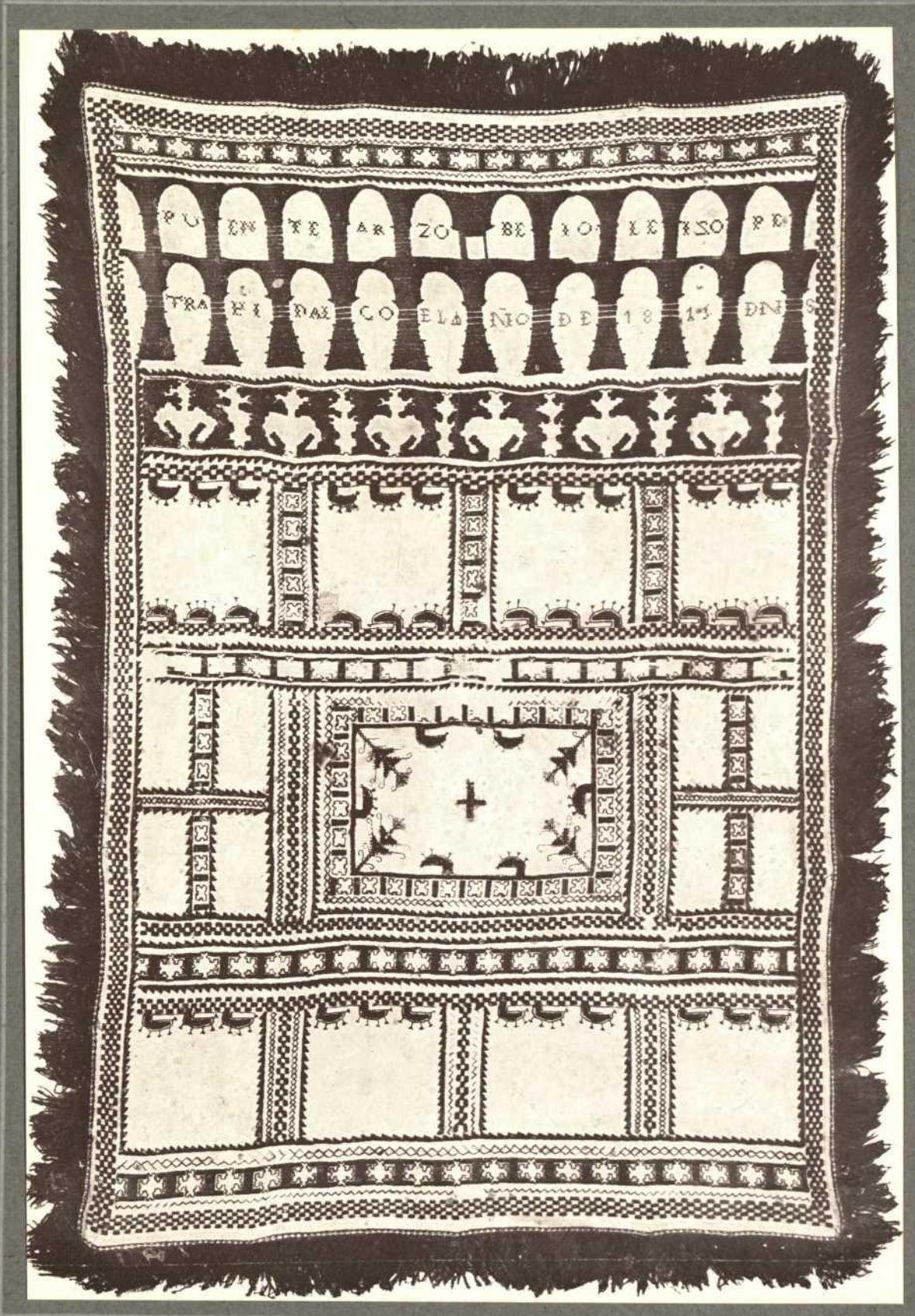








LAMINA CXVIII





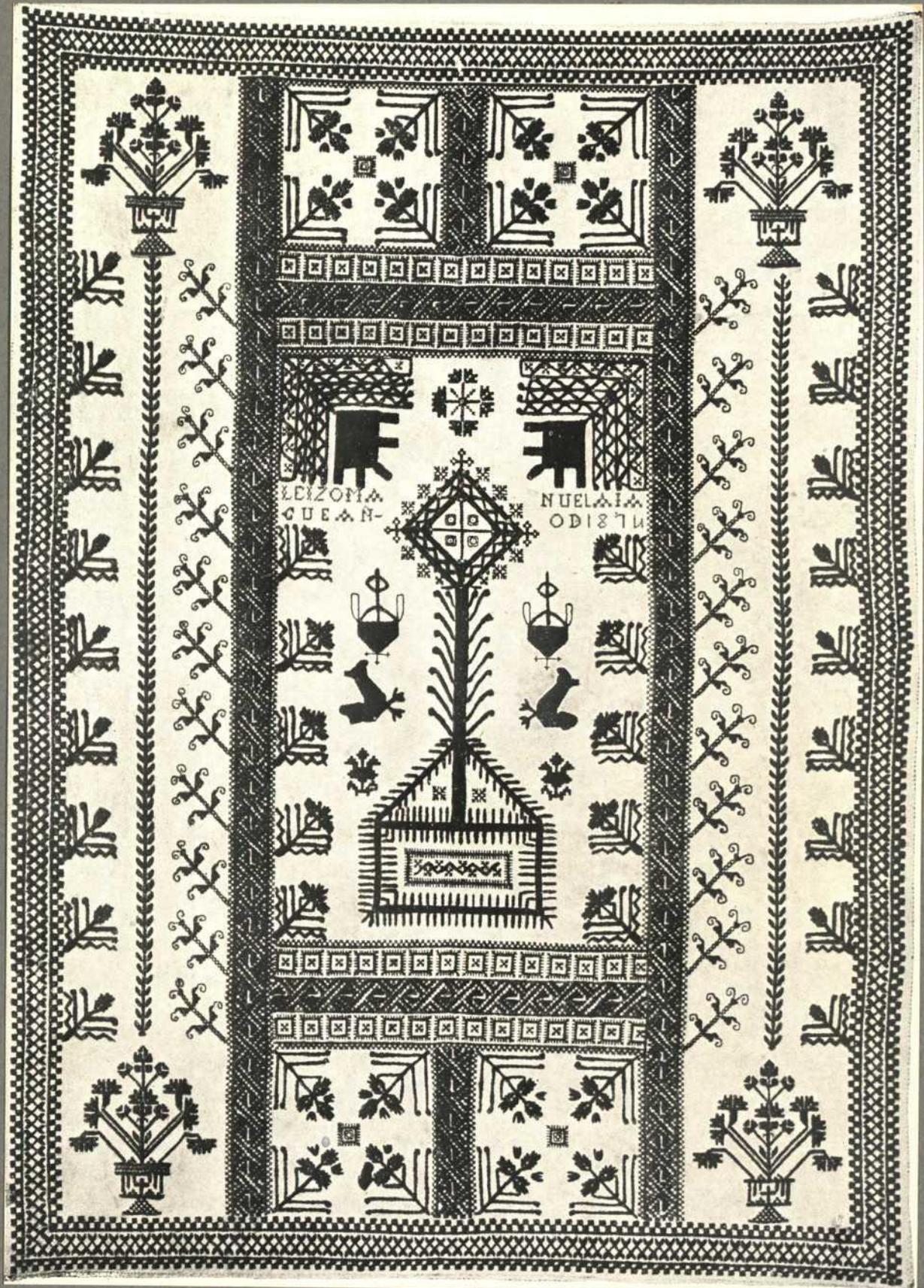
LAMINA CXIX



















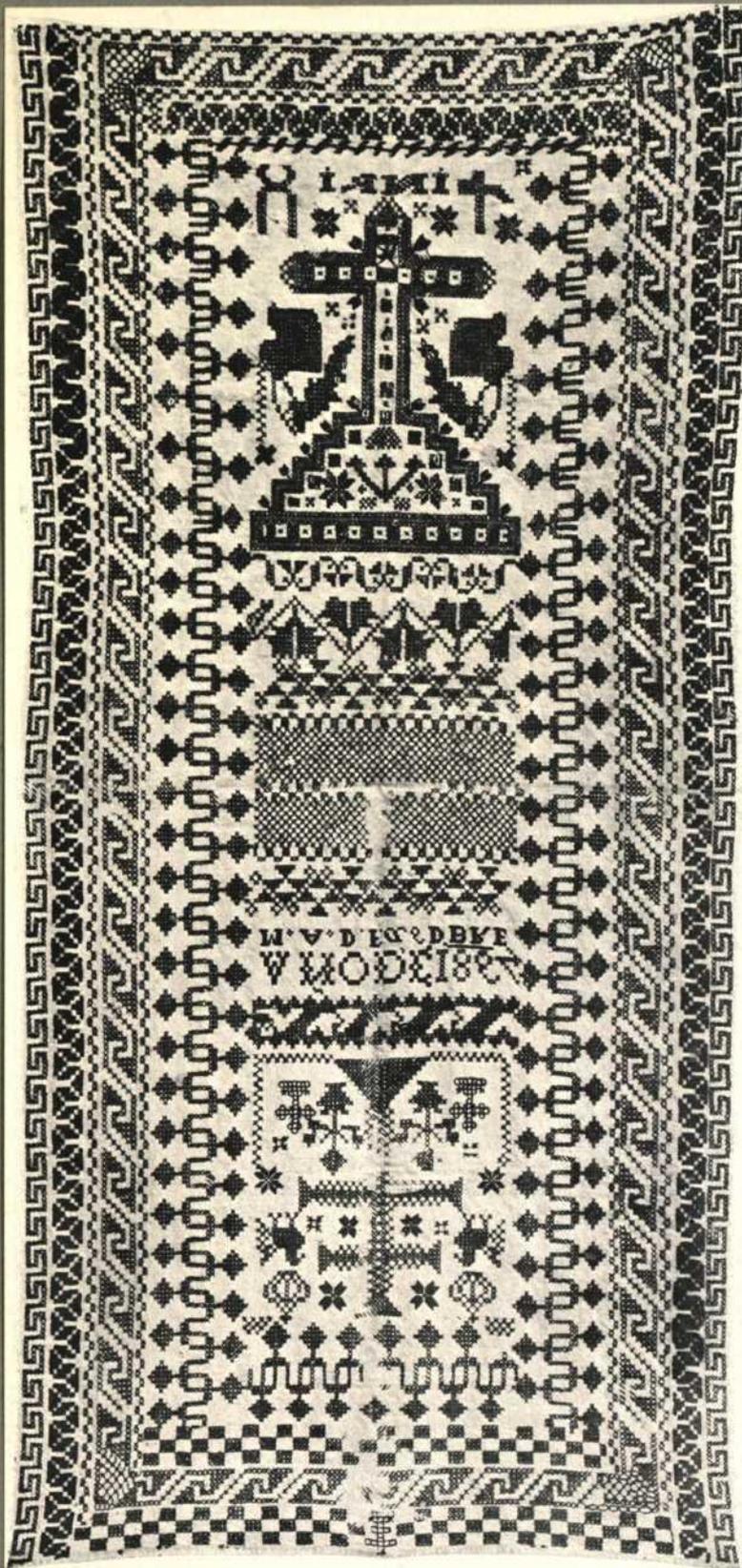






















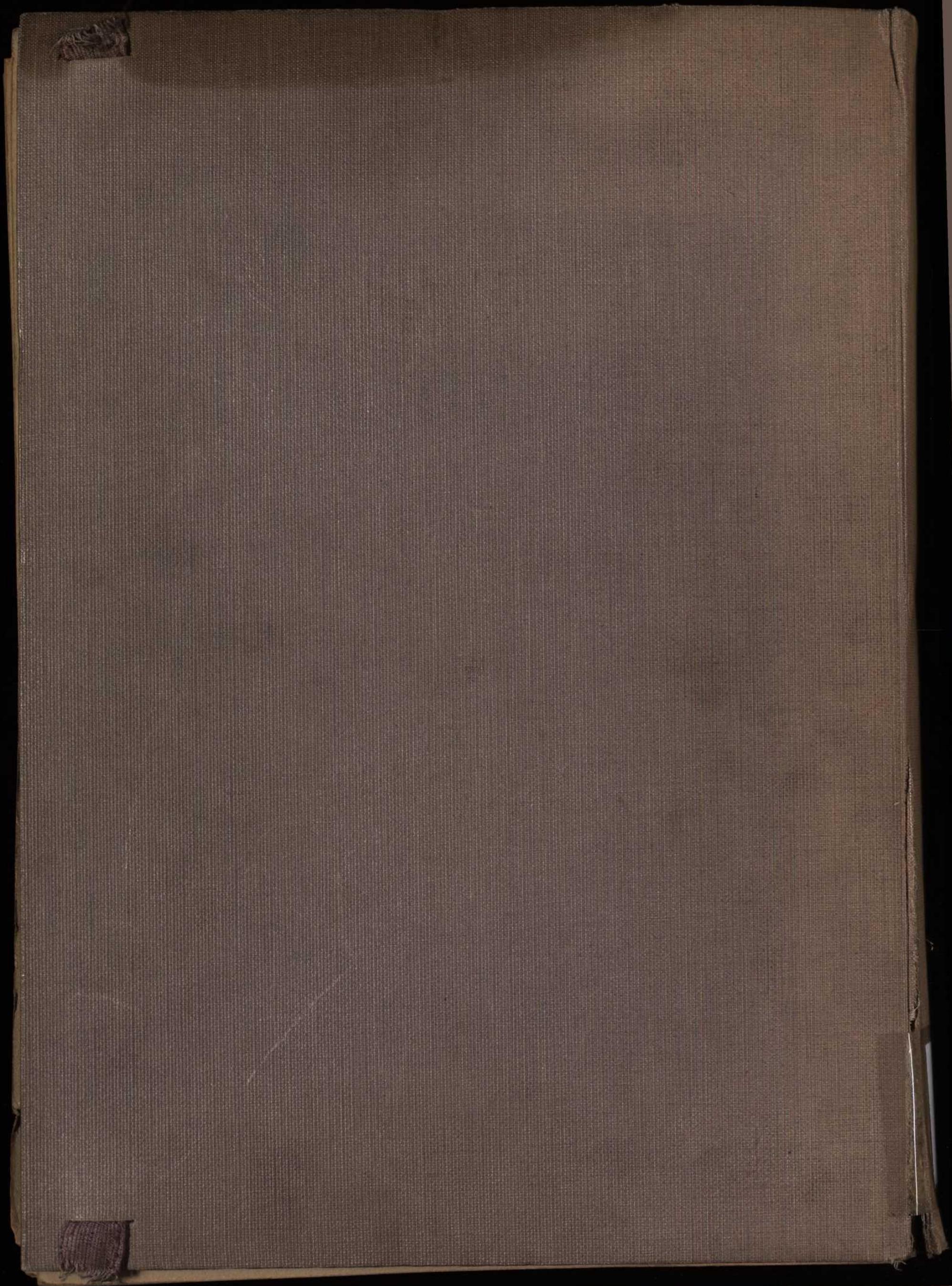












**G 28645**