

CAPÍTULO VIII.

LAS ARTES DEL LUJO EN PERSIA.

AUN cuando Persia no es un país cerrado á los europeos, su posición topográfica es causa de que sean conocidas de una manera muy imperfecta sus obras artísticas, lo mismo las antiguas que las modernas. Españoles, franceses é ingleses han procurado últimamente conocer el estado de un país que muestra singular predilección por la civilización europea, y esto ha permitido, posteriormente á la obra de Baudrillart, que un hombre conocedor de las artes bellas industriales, un artista teórico y práctico, estudiara en su conjunto las artes persanas, y no sin razón, y para muchos no lo dudamos, no sin sorpresa, figuren en su libro sobre las *Artes desconocidas*. El solo título de la obra nos dice—publicóse en 1881—que el señor Emilio Soldi nos ha de suplir con ventaja todo lo que de deficiente hay en el libro del señor Baudrillart. Sin embargo, tampoco el señor Soldi dice todo lo que uno desearía saber sobre las artes persas; pero la materia es difícil, y los materiales acumulados son todavía escasos para dar una noticia exacta y general de las artes del lujo en la Persia antigua y moderna. Pero aun con estos defectos y todo, creemos que el trabajo del insigne escultor y orfebre llenará el vacío en cuestión. Integro se le ofrecemos, pues, á nuestros lectores, salvo algunas notas para nuestro objeto, de ninguna importancia.

CARACTER GENERAL DE LA ARQUITECTURA EN ASIA CENTRAL.

¿Quién no ha soñado, después de haber leído las *Mil y una noches*, con marcharse como Aladín á esas maravillosas ciudades que la fantasía lujosa de un Harun-r-Raschid hacía salir como por milagro de todos los puntos de su imperio?

La vista de las colecciones de M. Ujfalvy nos traslada á esas ciudades de las hadas, á esos países que, poseídos ora por los persas, ora por los tártaros, fueron durante un largo período los principales centros de las ciencias y de las artes, los principales hogares cuyos rayos centellearon en el mundo durante la Edad Media.

Poseen en esas regiones todavía las ciudades inmensos monumentos, por desgracia hoy día todos arruinados. Evocan, á pesar de su abandono, el recuerdo siempre resplandeciente de la grandeza, de la pujanza y de la imaginación de los orientales, imaginación ardiente, que se ha manifestado, no sólo por medio de una poesía llena de encantos, sino también por el desenvolvimiento de una arquitectura sin analogía, toda ella de pompa, toda ella de fausto, y de una espléndida ingeniosidad en la decoración.

¿No vemos como cosa de fantasmagoría á esta inmensa ciudad, cuyas construcciones en terrazas bajas y macizas hacen resaltar todo un conjunto de edificios gigantescos, cuyos muros brillan como diamantes, lanzarse á través de la soleada atmósfera con el atrevimiento de nuestras naves góticas ó la fiereza de nuestras torres del homenaje? Sus masas parecen tanto más imponentes, por cuanto están coronadas de pequeñas cúpulas graciosas, rodeadas de minaretes ligeros y brillantes.

¡Tal es Samarcanda la bella, la santa, la rica, la capital de Tamerlán!

Entremos en esta rica ciudad: al final de una larga avenida encontramos una inmensa plaza rodeada por un doble pórtico superpuesto; es el bazar, en donde todo un pueblo de mercaderes exhibe á los ojos las riquezas de Oriente. Las principales mezquitas, de las que hemos visto de lejos sus proporciones colosales, nos presentan su único y ancho portal, especie de arco de triunfo, cuya abertura ojival toma toda la altura de la fachada, y encierra su curva rebajada á una elevación superior á la de los minaretes y hasta á la de las cúpulas que franquean el monumento.

Los patios de los palacios, de los colegios, de los baños, son hermosos por su gracia y ligereza; finas columnas de madera de ciprés llevan capiteles entrelazados del gusto de aquellos de Persépolis; están colocadas á distancia unas de otras, y sostienen techos pintados y dorados que forman una serie de pequeñas cúpulas. Estas están bordadas por finos arabescos de encajes y calados, por los cuales circulan inscripciones en caracteres árabes.

¡Qué cosa más encantadora que el pasearse por debajo de esos largos pórticos. Por esas grandes galerías abiertas de todos lados, de techos tan elevados como si fueran inmensas velas y en las que el aire circula con toda libertad! Su luminosa sombra oculta en medio de soleados jardines, rodeados de fuentes elegantes, de las que se escapan collares de esmeraldas y de perlas, que turban la profundidad de la atmósfera azul que se refleja en sus estanques, otro cielo colocado y encuadrado por el arte en la armoniosa verdura de un magnífico paisaje.

Necesitárase un poeta y esta bella lengua de Persia para dar á nuestro oído la sensación de la riqueza de su arte y de su armonía; se necesitaría escribirlo con sus caracteres en frescos de oro y azul, entremezclados de deliciosos arabescos, para darlos á nuestros ojos. De esta manera se podría hacer revivir en nuestra imaginación esta antigua ciudad de Samarcanda, que no ha mucho mostraba con orgullo, á pesar de su decadencia, sus 250 mezquitas, sus 40 colegios, la tumba en jaspe de Tamerlán y la llanura que rodea, considerada en otro tiempo como uno de los cuatro paraísos.

Es sobre todo á esta antigua civilización de Persia, cuyo origen se pierde en los primeros

tiempos del mundo, á la que debemos una forma tan brillante del arte, inmenso deslumbramiento de color y de luz que pueblo alguno ha heredado.

Ábrase la espléndida obra de Coste, *La Persia moderna*, y dígase si es permitido suponer, imaginar, esplendores más encantadores que las plazas, los palacios, los bazares de Ispahan y de Teherán; una perspectiva más deliciosa que el castillo de Rars-i-Radjar, colocado en la cúspide de una terraza, de donde se escalonan, de uno y otro lado, kioscos y jardines. Pietro della Valle y Chardín, de la misma manera que en nuestros días Coste y Flandrin, están de acuerdo en declarar que Europa no puede presentar nada comparable á la plaza de Meidani-Ebahi, de Ispahan. Nosotros creemos que se puede decir otro tanto del pabellón llamado Imarats-Bihischt, cerca de Teherán, descrita por el viajero francés Chardín. «Alrededor de una doble galería, dice Chardín, se han dispuesto y practicado cien pequeños tabucos, los más deliciosos del mundo...» «De estas pequeñas salas no hay una que se parezca á la otra, ni por su figura, ni por su arquitectura, ni por sus adornos, ni por sus dimensiones. En todas hay algo de nuevo y de vario, en unas hay chimeneas, en otras estanques con saltadoras aguas; ese maravilloso salón es un verdadero laberinto...» «El estanque, que tiene diez pies de alto, está interiormente revestido de jaspe; los balustres son de madera dorada, los marcos de plata y los vidrios de cristal fino de todos colores. Por lo que toca á los adornos, no se puede dar nada ni más magnífico ni más elegante á la vez. En todos lados no se ve más que oro y azul. Las pinturas de este edificio son todas de una belleza y de una alegría sorprendentes, con sus espejos de cristal aquí y allá...»

Los que visitaron la Exposición Universal de París de 1878, recordarán la semejanza que con esta descripción ofrecían ciertas partes del pabellón persa. El gran salón, cuyo plafón estaba formado de una multitud de estalactitas de cristales azogados, estaba construido con el gusto que traicionaba la preocupación del efecto que dominó en el pasado.

Parecía esta sala la imitación de la bóveda y del suelo de una gruta encantada, recordaba su bóveda, por medio de mil prismas de espejos, paredes de diamantes que reflejaban de todas partes, de día los rayos del sol, de noche la llama de las luces, para formar una cúpula de fuego; recordaba su suelo, gracias á los tapices de tintas frescas y armoniosas que lo transformaban en un parterre artificial, en el cual flores variadas y extrañas verduras, sembradas de rubíes y de esmeraldas, se ocultaban húmedas y brillantes bajo el rocío.

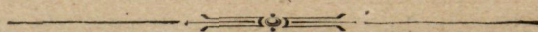
La alegría, producida por armoniosos centelleos, es una de las notas características del arte persa, y nosotros creemos encontrarla hasta en los nombres adoptados en Persia para los monumentos: pabellón de los Espejos, pabellón de las Noches, pabellón del Paraíso, santuario del Placer, etc.

Gracias, sobre todo, á la larga estancia de Chardín en Persia, podemos formarnos una idea completa de ese país del siglo XVI al XVII; siguiendo sus relaciones, se puede, si se tienen á la vista los hermosos dibujos de Coste, imaginarse lo que debía ser allí una bella fiesta, figurarse la gran plaza de Teherán, bajo un soberano fastuoso como Abbas II, cuando la multitud escuchaba los ruidosos acordes de las dos músicas militares, turca y persa, que hacían alternativamente resonar los aires con el ruido de sus largas trompetas y de sus enormes timbales.

Sueño ó realidad, exageración ó verdad, aquel que por unos instantes ha dejado encantar su espíritu por las descripciones de Persia en los últimos siglos; aquel que se ha sentido subyugado por la originalidad de sus poetas, aquel cuyos ojos han cegado por las pinturas re-

presentando sus monumentos, ó sólo por sus restos, que brillan como diamantes en medio de nuestras colecciones; éste, al aspecto de nuestra civilización moderna, tan fría, tan monótona y tan taciturna, comprenderá mejor el adiós que debe dar á las grandiosas manifestaciones de las artes antiguas.

De las orillas del Ganges á las riberas del Tigris, de las cúspides de las siete colinas como de la del Acrópolis, las obras sentidas, las cosas delicadas, los conjuntos monumentales y fantasmagóricos han desaparecido del mundo, tal vez para siempre, dejándonos sólo de ellas ruinas, recuerdos y antigüedades.



LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA ESMALTADA.

En tanto presentaba el Estado, para el estudio, en el palacio de la Industria de Paris la colección de baldosas esmaltadas que de su viaje había traído el señor Ujfalvy, el Museo de Cluny, por una feliz coincidencia, reinstalaba en la nueva sala su maravillosa serie de fayenzas y de placas de revestimiento procedentes de Persia, de Damasco y de Brussa; y la Exposición Universal nos ofrecía las magníficas colecciones de los señores Bayle, Chlebouski, Carapanos, Delort, Dieterle, Dreyfus, Duhoussset, Gerome, Goupil, de Liesville, Robinsón, Gustavo de Rothschild y Schefer.

En presencia de esas nuevas riquezas y de tan importantes documentos, nos sorprende que los sabios no hayan intentado ponerse de acuerdo sobre las cuestiones, muy complejas, es verdad, relativas al arte persa, á sus caracteres particulares, á las escuelas que ha formado. Llevados por las circunstancias á emitir una opinión personal sobre esas cuestiones, deseamos que la refutación por un erudito, de los errores que podremos cometer, lleve la atención sobre este importante período de la historia del Arte, período respecto del cual las dificultades de confrontación y las divergencias en el modo de ver son tales, hasta á propósito de los principios más simples en apariencia, que se ha retirado del estudio, con provecho de épocas mucho menos importantes.

Todo el mundo sabe que el esmalte, *glasure*, barniz ó cubierta, es una cola vidriosa, generalmente opaca y coloreada, formada por diversos óxidos metálicos: plomo, estaño, cobre, con adiciones de boratos, de fosfatos, etc., mezclados según los colores que se quieren obtener, pulverizados y desleídos, y depositada en la superficie de la pieza que se quiere esmaltar y vitrificada al fuego.

El esmalte plomífero forma un barniz ó una cubierta translúcida, cuando está compuesto tan sólo de óxido de plomo.

El esmalte estañífero forma un barniz opaco, cuando está compuesto de estaño y de óxido de plomo.

Forma el óxido de estaño el esmalte blanco; el óxido de plomo y el antimonio ó la plata,

el esmalte amarillo; el óxido de cobalto, el esmalte azul; el óxido de cobre, el esmalte verde.

Toda vasería ó tierra cocida cubierta de esmalte se llama fayenza.

El mosaico no es más que una variedad del gran arte del esmaltador, desde los babilonios, pues la gran mayoría de los cubos de que se han servido los antiguos mosaístas tienen la superficie esmaltada.

Las baldosas, tejas, ladrillos ó placas que cubren las murallas de los edificios persas ó musulmanes, tienen dimensiones muy variables; los más grandes miden algunas veces hasta tres metros de superficie, los más pequeños diez centímetros, y en este caso están cortados por lo general en forma de cruz ó de estrella. Generalmente, estrellas de un color y cruces de otro se yustaponen, formando de esta suerte un verdadero mosaico. El Museo de Kensington presenta una muy bella colección de ejemplos, los más variados en ese género. Vense cruces con figuras humanas, animales fantásticos, elefantes, aves, la composición es á menudo de las más elegantes. Algunas veces las flores que llenan el fondo ó el campo de esas estrellas están dibujadas con la limpieza del follaje de coronas de oro recortadas ó estampadas, y tienen casi la misma forma que la de las diademas halladas en Twia por M. Schliemann y expuestas en el mismo Museo.

Entre los monumentos del Asia Central, el señor de Ujfalvy ha distinguido tres sistemas de decoración por medio de ladrillos esmaltados.

1.º, ladrillos de superficie unida, cubiertos de una capa de esmalte de uno ó varios colores, como si dijéramos, un esmalte de fondo abierto; 2.º, pequeños pedazos de ladrillo cubiertos de una capa de esmalte y arreglándose los unos y los otros de tal suerte que forman un mosaico; 3.º, ladrillos labrados y calados, de trabajada superficie, cubiertos de una capa de esmalte unicolor. Los dos primeros géneros se encuentran en todos los antiguos edificios del Asia Central: en los muros exteriores ó interiores del Hazret, en Turkestán, y todas las mezquitas de Samarcanda están revestidas de esos ladrillos. Sólo el Schatsindeh posee ladrillos de la tercera clase. También se encuentran entre los restos que llenan el solar de Sjankond á orillas del Sirdaria.

Cuando las baldosas llegan á flor del muro ó á las jambas de una puerta, el espesor de la baldosa está cortada en chaflán y adornado de una pequeña moldura. Esta moldura, como las molduras de la arquitectura, está esmaltada monocroma; pero lo más á menudo es que esté esculpida con finura.

Han pretendido repetidas veces que las más antiguas fayenzas esmaltadas no eran más que barnices silico-alcalinos, y que los otros barnices plomíferos, estañíferos, etc., son relativamente modernos; para nosotros es cierto que en los barnices más antiguos de Egipto ó

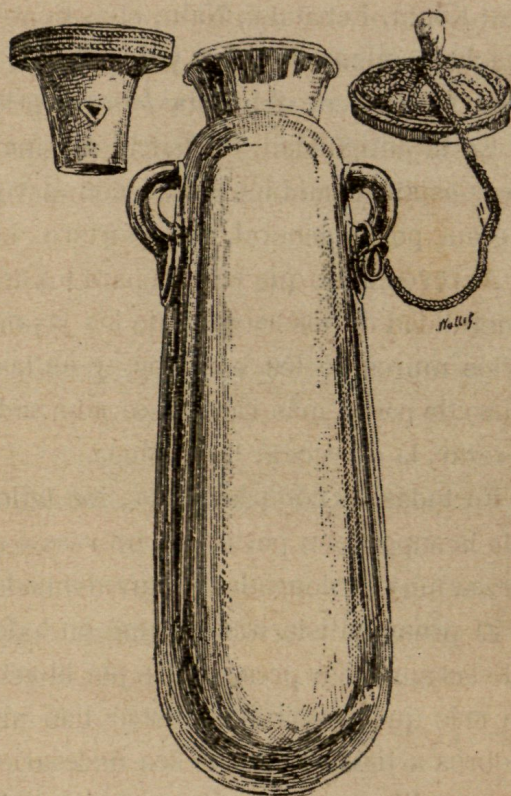


Fig. 244. —Alabastro en cristal de roca cipriota.

de Persia los esmaltadores se han servido de óxidos metálicos, tales como los óxidos de cobre con sus bellas decoraciones verdes ó azules, habiendo de este modo producido también algunas veces un hermoso rojo sacado del fuego, procedimiento perdido durante algunos siglos. Layard, en Khorsabad, ha encontrado fragmentos de antigua vasaria cubiertos de un esmalte blanco estañífero y enriquecido de dibujos con reflejos metálicos semejantes á los de las fayenzas *hispano-moriscas*, fragmentos de figuras de leones y de quimeras, bajo barniz verde, cobre y plomo; y el museo de Sevres posee fragmentos de vasaria árabe, cubiertos de un barniz de plomo estañífero. Esos fragmentos los atribuye el Sr. Lenormant al siglo ix.

En cuanto al violeta de manganeso es relativamente moderno.

Debía, por otra parte, el arte del esmalte nacer y desarrollarse fácilmente en Asia Central y en Asia Menor, pues esas comarcas ofrecen todos los recursos naturales que son necesarios; Koom, Ecbatana, Nain, etc., tienen una gran variedad de arcillas más ó menos porosas. Quachan, minas de cobre y de cobalto. El boraj es abundante en los lagos de Persia. La palabra boraj viene del árabe *ban-rach*; la palabra álcali viene también del árabe *al-cali*.

En la antigüedad, los ladrillos esmaltados babilonios estaban pegados con betún, algunas veces estaban también fijados con clavos de bronce. Los del Asia Central, en la Edad Media, lo eran, por lo general, con mortero. Actualmente se usa tan sólo el yeso.

Al revés de lo que resulta para los asirio-babilonios, la vegetación, las flores, componen la generalidad de los asuntos de las fayenzas esmaltadas iranianas, lo mismo en los platos que en los muros de los edificios, y en las piezas más importantes, tales como el *mirabh*, el lienzo de pared más ricamente adornado de las mezquitas, y que indica á los musulmanes, al rezar, la dirección de la Meca.

En todas las composiciones, los tallos y las más variadas flores de la comarca cubren toda la superficie; parten de un vaso ó de un tallo madre, y se esparcen siguiendo siempre curvas muy prolongadas y muy delicadas, características de la gracia y del arte persa.

El ornamentista iranio sigue en todo las reglas de la proporción, del orden geométrico y de las simetrías presentadas por el arte árabe, reglas que él creó y que los árabes no hicieron más que desarrollar. Estas han sido sobrado bien definidas por dos de nuestros más célebres artistas para que sea necesario volver á ocuparnos de ellas. El Sr. Parville, en un hermoso libro que no tiene otro defecto que su título—*Arquitectura y decoración turcas*—ha dado un principio para el trazado de los dibujos, principio que estudió en los esmaltes de los edificios de Brusa, construídos por los persas hacia el siglo x; pero á contar del siglo ix, las dos artes se separaron de una manera más absoluta. Procura siempre el artista persa, sobre todo en las más bellas y antiguas épocas, evitar los ángulos rectos; el detalle es sobrio, las masas grandes; el sentimiento de la forma arquitectónica no le impide seguir siempre las sinuosidades de los tallos vegetales, ni expresar la gracia de la flor, en fin; en las épocas modernas copia todavía más servilmente la Naturaleza sin interpretarla.

Lo que parece también ganar en ligereza y en verdad, lo pierde en carácter, en comprensión del efecto, sobre todo desde el punto de vista de la decoración monumental.

Tomemos el arte persa de las buenas épocas, por ejemplo, en las fayenzas de Rodas, que tan estimadas son hoy día. Jamás omite el artista los grandes principios de observación verdadera y de efecto que crean el estilo. Si del borde de ese plato hace partir varios tallos que llevan en sus extremidades bellas flores, éstas, al entrelazarse en su camino como un fuego artificial, irán á abrirse á todos los extremos de la circunferencia del plato con un con-

junto querido y ordenado. Cuanto más fino y delicado es el tallo, tanto más su curva es larga y graciosa y más bella es la flor que lleva. Esta se presenta como una masa llena de un color intenso y sostenido.

Otras veces el tallo echa botones á todos los cabos de la pieza, y el centro está ocupado por una sola flor, del cual están ampliamente abiertas todas las corolas.

Los mismos principios se aplican á la decoración de los edificios. El artista persa distribuye *con simetría* los tallos, los botones y las hojas de cada lado del pórtico, y en medio, en la parte más ancha de la decoración, se desarrolla una inmensa flor, de contorno arquitectónico y de una nota de color resplandeciente.

Las otras partes del monumento están cubiertas de figuras geométricas variadas de formas y de proporciones, según el punto que hay que decorar; á lo largo de las cornisas corren inscripciones monumentales, y á menudo parece que el artista haya arrojado sobre las cúpulas un inmenso filete encargado de sostener ó de fijar una cierta cantidad de flores, las cuales se abren en medio de mallas, con las que encuadran.

Uno de los principales caracteres del arte persa consiste en no limitarse á la representación del ornamento floreal; los animales y las figuras humanas toman á menudo en él una parte importante.

Verdad es que la religión musulmana prohíbe la reproducción por el arte de los seres perfectos; pero esta prohibición se ha eludido á menudo, gracias al espíritu y á las tradiciones antiguas de Persia, tradiciones que no se han destruído completamente jamás. Es así que el arte ingenioso de los persas se ha complacido en crear representaciones humanas *imperfectas*, combinando á la vez formas de animales diferentes, creando monstruos, imitándolos, como los griegos y etruscos, según la antigua simbólica asirio-egipcia: hombres-peces, mujeres-aves, seres privados de uno ó de más miembros y de proporciones fantásticas.

De aquí las composiciones tan extrañas que nos presentan las fayenzas persas, las interpretaciones, las composiciones más curiosas, hechas todavía más grotescas por la falta de habilidad en la ejecución. Según nuestro modo de ver, Persia musulmana no hubo de tener jamás una escuela de figura. Los artistas estudian la naturaleza animada, y consiguen interpretarla con la precisión y hasta con el mismo espíritu de los maestros paganos de las antiguas civilizaciones del Asia, desde los orígenes de los imperios caldeos, hasta el imperio persa de los Sasanidas inclusive. Probable es que entre los persas el mismo artista que pintaba deliciosos ramos de flores, y esos entrelazados ligeros y graciosos, tuviera igualmente, para satisfacer el gusto nacional, que reproducir sin estudio posible, sin guía ni crítica, por orden ó por capricho, una figura, un ave, un buque, un cazador, un halcón; pero el ornamentista hábil y fácil siempre deja ver su inexperiencia. Los hábitos que tiene su mano ó su ojo, de las formas geométricas redondas, delicadas, limitadas generalmente de la esfera, al acento circunflejo, se encuentra en todas las figuraciones: tal figura de mujer tiene la cabeza imperceptible, el ojo de frente, el traje largo en forma de campana; si se le diera la vuelta, podría representar una tulipán; cada parte del cuerpo está unida á la otra, por junturas imperceptibles, que se aumentan, se amplifican y se balancean como en los vegetales; apenas se pueden reconocer las manos y los dedos. Si se les aísla de la figura, se cree ver el botón de una margarita, cuyos pétalos están todavía reunidos y apenas visibles. Ese caballo, con su forma redonda y delicada, tres veces más pequeño de lo que debiera ser para su caballero, no ha podido existir jamás; ese león, con sus grandes ojos, enteramente redon-

dos, su inmenso hocico, sus dientes fantásticos, está evidentemente destinado á asustar á los niños que no son buenos; esta escuadra que cubre el mar, con sus velas desplegadas, como formas y proporciones, es ciertamente próxima parienta de la que engendra la infanta española, según el poeta, deshojando una rosa.

Existe en las colecciones del señor barón de Davillier y del coronel Duhousseh, en Kensington y en Sèvres, una cierta cantidad de pequeñas baldosas esmaltadas, representando un caballero que durante mucho tiempo se ha creído que fuera el shah Abbas II, llevando un halcón en el puño; éstas son generalmente dibujadas, y más delicadamente tratadas que los otros objetos similares de Persia.

En el ejemplar de Davillier, las flores son doradas y finamente ejecutadas; esta costumbre persa de cubrir de flores toda la superficie disponible, nos recuerda una moda muy graciosa que existe todavía hoy en Italia, y consiste en cubrir la mesa, los días de gran fiesta,

con hojas y flores de todos géneros; todo el servicio, platos y cubiertos, emerge de enmedio de estos manteles multicolores; de la misma manera, los asuntos, figuras é inscripciones representadas por el artista iranio no dejan un intersticio libre sin que el esmaltador le haya aprovechado para poner allí, según el sitio disponible, un arbusto, un tallo, una flor ó simplemente una hoja.

El arte persa no tiene nada del estado ingenuo y rudimentario del arte chino. El razonado desarrollo de su más antiguo estilo, prueba su descendencia asirio-babilónica.

El arte persa es menos delicado, menos caprichoso y móvil, menos ingenioso y variado que el de los japoneses; es menos real en la línea, menos rico en la paleta.

Pintarán el chino y el japonés un paisaje entero, como principio de decoración; la planta, la flor, el

ave no bastan al artista persa; detrás de él vendrá el árabe, que no imitará más que la hoja y el entrelazamiento de los tallos. Así, el primero procura expresar el conjunto y el movimiento de los objetos, el segundo sus formas y el tercero su agrupación. En suma, el arte japonés es simple y verdadero, el arte persa opone la magnitud de ciertas masas á la finura de ciertas líneas, el arte árabe obtiene por medio de una repetición hábil de los mismos motivos, una gran riqueza y efectos imprevistos.

Excluído queda el desnudo del arte persa moderno, como lo estaba del antiguo. De aquí una causa de inferioridad y las numerosas faltas de construcción y de proporción de sus figuras. Felizmente, el desnudo no es sensible á través del holgado traje particular á la Persia de todas las épocas. Que es el mismo del antiguo traje parto, cubierto de flores, de bordados de oro, adoptado por las cortesanas entre los griegos y romanos, según cuenta Herodoto, y que se daba como el traje propio de Baco el indiano. Sólo que en las esculturas persas el traje tiene una forma larga, sus pliegues son derechos y rígidos, cosas que no se encuentran en el arte persa.



Fig. 245.—Muestra del bordado babilónico.

En principio, el ornamento floreal es persa; la mezcla del ornamento geométrico con el floreal constituye el arte ó estilo llamado persio-árabe.

Puramente geométrico es el adorno morisco, y no admite figura alguna floreal ni animal; cuando éstas aparecen, es que estamos enfrente de obras del estilo hispano-morisco.

Los adornos árabes del Cairo nos parecen los más finos; los de Damasco los más pesados. Los pétalos están menos desprendidos que en Rodas. La florecita, la larga palma, que no vemos encorvada en su extremidad como en la India, es propia de la Persia.

En los siglos XVI y XVII parece que los pueblos iraníes hayan gustado de los grandes ramajes; pero éstos quedan siendo para nosotros como un signo característico de las fayenzas de la fábrica persa de Damasco.

En general, el adorno persa no tiene más que un plan, el ornamento árabe tiene dos, el morisco tres.

Prisce de Avesnes dice: «El carácter mixto de un ornamento puro, mezclado con una ornamentación compuesta de flores naturales, que hemos considerado como siendo una de las características del estilo persa, le hace bien inferior al estilo árabe ó morisco.»

Esta crítica no puede aplicarse más que á las composiciones persas de una fecha relativamente moderna; el antiguo estilo floreal de Persia era convencional y absolutamente monumental.

La decoración por medio del esmalte de un monumento de Persia, sigue todos los principios del arte. Nacida de la arquitectura adoptada, depende de ella y la decora, es la expresión misma de una necesidad, de los recursos de una comarca, del gusto y de la época que la ha creado; sigue las conveniencias, las proporciones del monumento, está en armonía con la naturaleza que lo rodea; limitada por las líneas generales que siguen los contornos del monumento, adorna y llena esas líneas. Quítese el revestimiento de esmalte de los monumentos persas ó árabes, y se les destruirá.

Parece que los antiguos esmaltadores persas no habían procurado obtener, como sus discípulos (?), en las fayenzas de Brussa ó de Constantinopla, una gran diversidad de colores; rara vez se sirven del rojo y de todas las semitintas de la rica paleta moderna que da á menudo á una placa esmaltada la finura y la variedad del tono de un cuadro; mas por esto dejarán de saber alcanzar un gran carácter, aun cuando sin procurar alcanzar la exacta verdad. Generalmente quedaron en la severa monocromía del azul, del negro y del blanco, del verde esmeralda y del verde amarillo; de aquí en ellos la unidad, la distinción y la simplicidad que crean por sí solas las bellas cosas.

Siempre hay, en las diferentes partes esmaltadas de un monumento persa, un color dominante que forma el fondo de la decoración; algunas veces en el pórtico es el azul de lápiz ó el azul turquesa; el verde, el color nacional y sagrado, es generalmente la nota principal del esmalte que cubre las cúpulas.

Este predominio, siempre observado en el menor detalle de la decoración persa, de un solo color sobre todos los otros, da la ley de la unidad y del efecto en la policromía asiática, de su armonía, que tan fácilmente podríamos imitar en nuestros monumentos, el día en que los hubiésemos suficientemente estudiado.

La rareza de tonos rojos se ha notado también por Place entre los asirios: «El rojo no se ve jamás, dice, tal vez porque los asirios no saben emplear el fuego.» «Place, dice á este propósito Beulé, ha bien conjeturado, y esta conjetura la puedo probar con pruebas.

»El minium, compuesto de plomo y de oxígeno, ha de estar sometido á la acción del fuego y con mucha precaución; de otro modo pasaría al amarillo. En Pompeya se observa al rastro de incendios parciales, causados sobre todo por las lámparas que las tinieblas del primer día de la erupción del año 79 habían forzado á los habitantes á encender. Cuando las estancias en donde se han alumbrado esos pequeños incendios están pintadas de rojo, las partes alcanzadas por el fuego se han puesto amarillas; el resto del lienzo continúa conservando su tono rojo. Así, los decoradores napolitanos, cuando preparan sus colores, saben tratar bien el minium. Le someten á un fuego más fuerte, cuando quieren descomponerla en amarillo; á éste le llaman amarillo tostado. Yo supongo que los asirios han sido menos hábiles; que han hecho cocer el minium á todo fuego, y que el amarillo anaranjado que domina en sus esmaltes no es probablemente más que minium quemado. Son necesarios algunos experimentos para probar ó refutar esta hipótesis.»

Esta observación no peca sino por un defecto, y es que el minium solo no puede, en ningún caso, servir para componer un esmalte rojo; entra, es verdad, en la composición de los barnices, pero para poder formar los tonos verdes, y sólo por medio del *bol* de Armenia ó rojo *matista*, formando relieve, es como los persas han podido obtener el rojo, hasta aquí desconocido de sus predecesores los asirios.

Los muros del harem de Ninive, lo mismo que los de las puertas descubiertos por Place, están esmaltados en un trecho de siete metros de largo por un metro de alto.

Los ladrillos, puestos de plano, se presentan por uno de sus cantos cubiertos de un esmalte de color, en número de doce por lo alto. Un león, una águila, un toro, una higuera y un arado están allí representados. Dos personajes terminan cada costado de la escena.

Sirve de fondo el azul; el amarillo señala las formas de los asuntos; las hojas de la higuera eran verdes; las carnes de los dos personajes de ocre oscuro; el negro señalaba todos los contornos, lo mismo en la barba que en los cabellos; los filetes de encuadramiento eran blancos.

Simulaba el amarillo en las alhajas el oro. Las tintas simplificadas y convencionales, como las formas, daban una gran fuerza decorativa al conjunto. De aquí el fuerte tamaño del fruto de la higuera, exagerado proporcionalmente al tronco, cosa que el arte persa imita luego por hábito.

Place dice «que el esmalte babilónico, saliente y muy adherido al ladrillo, brilla con vivo resplandor, y que es duro como la porcelana. El de Ninive es blando, se desprende fácilmente y parece un barniz poco cocido. Las figuras, rodeadas de un corte sensible, dan motivo para creer que, antes del color, el contorno era trazado con un punzón sobre la blanda arcilla.»

En el Louvre hemos visto fragmentos esmaltados asirianos, en la primera sala del museo Campana; fragmentos de un vestido amarillo brillante; el negro se ha pasado por los cortes; pétalos blancos de una flor rodean un corazón amarillo, un tanto de relieve, rodeados de negro y desprendiéndose sobre un fondo azul; fragmentos de una ala de un esmalte muy vidrioso, las plumas están modeladas ligeramente en relieve; fragmentos de un tronco de palmera se destacan en parte del cilindro amarillo sobre fondo azul.

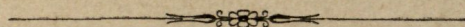
Como se ve, son siempre los mismos principios, aplicados más tarde por los persas; los colores primarios grandemente empleados, auxiliares de la forma, llenando los contornos de las figuras para determinarlas y precisarlas.

Los chinos han contorneado muy á menudo sus figuras con una línea blanca para que destacasen del fondo; los asirios y, probablemente conforme á su ejemplo, los persas, han preferido el contorno negro, sin excluir completamente el primer sistema.

Los tonos se dan siempre sin gradaciones y sin modelado, lo mismo en los esmaltes asirios que en los de los persas, de los indostánicos y á los moros.

En los más antiguos esmaltes persas, así como en Damasco, dominan el azul y el verde; Rodas añadió á ellos el violeta; el Cairo, el amarillo; Brussa y los moros de España, el rojo y el oro.

De modo que, á cada paso que da el arte del esmaltador persa hacia el Occidente, la paleta se enriquece y pierde su grande severidad. Poco á poco, el artista asiático, dominado, influido, quiere luchar con Occidente; abandona por entero sus antiguas tradiciones, y las placas modernas que se pueden ver en South Kensington, parecidas á ciertos *foulards*, están cargados de flores rosas sobre fondo amarillo y violeta, ni verdaderas, ni convencionales, pesadas y desagradables de tono, de indeciso contorno y dejando á veces apercibir entre ellas casas, hasta pequeñas ciudades, que apenas se distinguen, y cuya utilidad no se comprende, groseramente indicadas. La ambición aumenta con la impotencia del arte del esmaltador moderno.



LA PEDRERÍA EN PERSIA.

Hemos dicho que hay siempre en las diferentes partes esmaltadas de un monumento persa un color dominante que forma el fondo de la decoración: algunas veces es en el pór-tico el lápiz azul ó el azul turquesa; el verde es generalmente la nota principal del esmalte que cubre los cromos.

La boga del verde y del azul en Persia, desde los tiempos antiguos, nos parece haber sido producida por la imitación de los tonos de la turquesa.

Posee esta comarca las minas de turquesas más ricas que existen, y en todo tiempo las ha empleado con predilección para embellecer y colorear los objetos más usuales lo mismo que los más preciosos. Así, esas piedras merecen que nos detengamos á contar su historia, su uso y la influencia que han podido tener en el gusto y en las tradiciones del arte de Persia y del Asia Central.

La turquesa, ó mejor las turquesas, tal es el elemento principal de decoración de los brazaletes como de los collares, de la silla del caballo como del látigo del caballero; las turquesas, colocadas en todos los intersticios de la obra, puesta una al lado de la otra, y usadas luego en el mismo plano, contornean y cubren los pequeños objetos de lujo de Persia y del Asia Central, de la misma manera que el esmalte cubre y tapiza enteramente los monumentos de esas ciudades.

La sinonimia griega de *smargadus*, un verde, nos inclina á creer que era entre los colores de la turquesa la que se prefería en la antigüedad; así, los raros ejemplos de grabados antiguos que poseemos están en piedras de color verde, como, por ejemplo, el busto de Tiberio del gabinete de Florencia, cuya cabeza de bulto es del tamaño de una nuez, tal, por ejemplo, el de Livia, que proviene del antiguo gabinete de Marlborough, etc.

Durante mucho tiempo se ha discutido acerca del uso de la turquesa en las civilizaciones antiguas y sobre su identificación con varias piezas mencionadas por Plinio. Según nosotros, el señor King ha demostrado victoriosamente que no se debía encontrarla en la callaina, que no es otro que el peridoto, *jaspis aerizusa* ó jaspe *ceralé*, el cual se identifica (perfectamente con la sifisiva calcedonia jaspe). Es, pues, evidente que es la esmeralda *hermeena* ó persa—*persicus*, de Demócrito—descrita por este autor, que es el nombre clásico de la turquesa, análoga á la piedra ó al marfil fósil, perfectamente definido por Theophrasto.

Podemos, pues, suponer que la arquitectura antigua persa hubo de preferir la armonía verdosa de la turquesa para el esmalte; este color se hizo santo después, pues fué desde el origen el de los estandartes del Islam, del Profeta y de sus descendientes.

Parece que la sucesiva explotación de las minas de turquesas del norte de Persia, principalmente en la provincia de Khorasan, cerca de la ciudad de Nerebatur, llevó á los orientales al antiguo empleo de los matices verdes, preferidos á todos los matices azules, desde el tono intenso hasta el azul claro ó lechoso, pasando por el azulado, es decir, por todos los tonos naturales de las turquesas orientales, de antiguas ó nuevas rocas. Hoy día no se encuentran más que esas últimas, y aun son de mala calidad; las minas de turquesas de antiguas rocas se han agotado, después de haber suministrado durante siglos piedras para todos los caprichos de Oriente, y más tarde para los de Europa. Esta, á consecuencia de las Cruzadas, maravillada de la magnífica ornamentación que daban esas piedras á los arreos de los turcos, las importaron á Occidente con el nombre de *turquise* ó *turquoise*, falsa denominación de origen que les ha quedado para siempre. Pero su verdadero nombre, todavía usado hoy en Persia, es *firouz*, palabra que significa *felicidad* y expresa claramente todas las propiedades milagrosas que se les atribuye, pues los persas se imaginan todavía hoy, que dicha piedra tiene la propiedad de preservar de la muerte violenta y que protege la virtud, pues pierde sus colores y se quiebra en manos de un poseedor sobrado indiferente. La turquesa oseosa se altera por el calor del lecho y la transpiración.

Los indostánicos, que poseen en sus territorios ricas minas de turquesas y son de todos los pueblos del globo los más llevados á las creencias místicas y sobrenaturales, habían adoptado las mismas supersticiones.

De esas dos corrientes, las ideas talismánicas penetraron en Europa. Los oficiales rusos llevan á menudo, á manera de talismán, un anillo adornado con turquesas. Los rusos, que son muy supersticiosos, todavía atribuyen hoy á esta piedra el don de la buena suerte.

Se ha disputado durante mucho tiempo sobre el uso de la turquesa por los joyeros egipcios; los descubrimientos de Mariette han establecido la presencia de ese mineral en las armas y joyas de la dinastía XVIII, como el *mafek*. Se extraían las turquesas de las minas del Sinai, especialmente en Sarbut-el-Khadem; es de un azul muy pálido y se descolora muy pronto; de aquí, sin duda, el uso poco frecuente que de ellas se ha hecho.

Son sobre todo los griegos los primeros que en Europa introdujeron el gusto de la riqueza severa y discreta que da la turquesa en la joyería, y esto cuando, á consecuencia

de las conquistas de Alejandro en Persia, se apropiaron en masa todas las riquezas de los Achemenidas: platos, copas, armaduras, en los cuales había incrustada profusión de esas piedras en el oro, que formaban el elemento principal. Así, más tarde, la vaina tan sólo de la espada de Mithridates se estimó en cuatrocientos talentos, es decir, en dos millones de pesetas.

Persistió el mismo gusto por su lujo á través de todas las revoluciones sociales y religiosas de Asia. La riqueza insensata de todas las dinastías que se sucedieron en Persia, seleucidas, arsacidas, sassanidas, ó sus sucesores los califas, se ha hecho proverbial, de la misma manera que los inventarios de sus tesoros han parecido siempre fantásticos á nuestras pobres civilizaciones occidentales.

Hasta estos últimos años la raza de los otomanos continuó siendo la heredera del lujo de Asia Menor. Un sultán llegó á mantener en la *Seracyana*, de Constantinopla, hasta cuatro mil plateros, que trabajaban en la ornamentación de sillas de montar, arneses y estribos; una brida y una grupa se estimaban en un millón, y en la fiesta de la Circuncisión de Mahomet III, la corporación de los orfebres de *Bezestan* mostró la misma cantidad de perlas que de pedrería en sus trajes.

En nuestros días, la joyería persa, después de millares de años, á pesar de la inferioridad de los materiales y de la mediocridad de las fortunas, ha conservado la tradición de las piedras incrustadas en el oro.

Una de las más grandes diferencias

que se pueden señalar en su aplicación moderna es que á veces los joyeros orientales, en vez de incrustar turquesas en el oro, incrustan también el oro en las turquesas. Su procedimiento consiste en grabar en las piedras cifras y arabescos, que llenan luego de oro fino batido como si fuera acero taraceado. En vista de la fragilidad de la sustancia, es preciso que procedan con una gran ligereza ó que tengan un procedimiento desconocido de los lapidarios europeos.

Generalmente los dibujos grabados en el oro de las joyas persas, son los mismos que los de los esmaltes que cubren las mezquitas. Algunas veces algunos corales colocados hábilmente en medio de las turquesas arrojan su nota alegre y siempre armoniosa. Clamasterios de vidrio de color se juntan á la pieza principal del collar, la ligereza compensa así una riqueza algún tanto pesada, como los esbeltos minaretes acompañan la inmensa nave de las mezquitas.

El traje de un caballero urbeg es ciertamente la pieza más rica que ha traído el señor Ujfalvy. Es difícil dar al espíritu la impresión que producía en la sala especial del museo de Etnografía, tal como estaba organizado en el palacio de la Industria, el arnés del caballo y la tela de la silla. Encontrábase uno en medio de un conjunto de esmaltes y joyas cuya nota armoniosa, discreta, verde ó azul, nos rodeaba de todas partes; de la misma manera que en medio de un conjunto sinfónico vibra y resuena cada nota de la orquesta, de la misma ma-

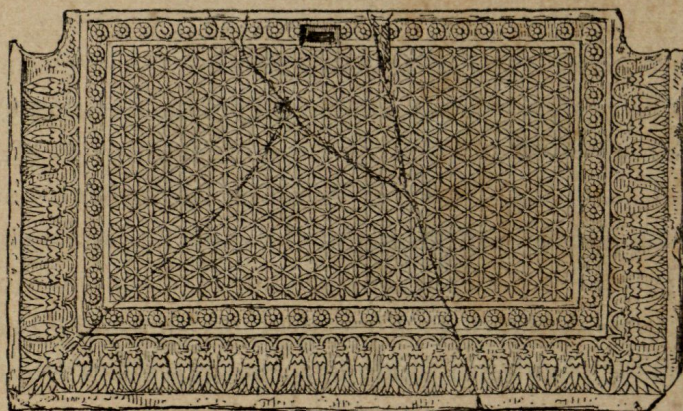


Fig. 246.—Dintel de una puerta en Khorsabad.

nera aparecía y brillaba á la vista, y nos ha quedado en el espíritu, la nota ~~rojo de púrpura de~~ esa esmaltada tela aterciopelada y tejida de hilos de oro, de plata y de perlas finas.

¡Pobre y triste época la nuestra, que no sabe ni siquiera imitar tales maravillas! El Oriente pierde cada día más el gusto por las decoraciones pomposas, y el Occidente ha caído en los tonos monótonos y neutros, en la fría monocromía del oro y en la minuciosidad de la ejecución.

LAS INSCRIPCIONES.

Las placas esmaltadas que tienen inscripciones son generalmente las mayores, y éstas son las que poseen reflejos metálicos dorados ó nacarados.

Lo más á menudo provienen de las tumbas de santos y de edificios religiosos.

El gusto asiático por el dorado y los brillantes efectos de los metales, remonta á la más alta antigüedad. «Me he asegurado—dice Texier al hablar de Persépolis—que no hay un rincón del palacio en donde no se encuentren obras pictóricas las más delicadas y bien ejecutadas; lo mismo decimos de Khorsabad, de Nimroud y Ecbatana, capital de la Media, en donde, según Polibio, describiendo los palacios de los reyes de Persia, los pórticos, los peristilos los dinteles, todo estaba revestido de planchas de plata y oro, que robaron los soldados de Alejandro.»

Hemos dicho que Layard había hallado en Khorsabad fragmentos de antiguas obras cerámicas enriquecidos con dibujos y con *reflejos metálicos* semejantes á los de las fayenzas hispano-moriscas. Se han encontrado también en las minas de Rhages ó Rhei, procedentes de las fábricas de esta ciudad importante, mencionada en el libro de Tobías y varias veces reconstruida hasta el siglo v de la Era cristiana.

Es en razón de esos descubrimientos por lo que varios sabios han pensado encontrar fayenzas antiguas de Asia, las de reflejos metálicos, en los vasos murinos procedentes, según Plinio, del reino de los partos y de la Caramania.

Disputáronse, en 1867, los aficionados, en el Hôtel Drouot, tres placas de revestimiento, procedentes de la mezquita de Natinz—de los siglos xii ó xiii—cubiertas de ornamentos, de arabescos, de reflejos metálicos, verde bronce bastante pálido, sobre fondo de esmalte blanco estañífero con la inscripción: «En nombre de Dios clemente y misericordioso», placas que remontan á la época del califato y que presentan las más estrechas relaciones con el arte hispano-morisco.

Chardín dice que las baldosas de la mezquita de Room estaban adornadas de arabescos realzados de oro y de plata.

Así, el reflejo de oro, un poco cobrizo, tan admirado en los vasos de la Alhambra, se encuentra por todas partes en Asia, de donde ciertamente saca su origen.

En la época persa, esos reflejos de cobre verde un tanto pálido se obtenían con la mayor

facilidad por medio de un torno manual que nuestros esmaltadores modernos no han sabido descubrir.

Nos parece que la bella época de las inscripciones se encuentra—por lo menos tal como resulta de la rica colección de Kensington—entre los siglos x y xiv. Entre el x y xi, generalmente, las letras esmaltadas de azul se destacan sobre un fondo verde; el azul tiene matices blancos. En el siglo xv hay muchas cuyas letras azules no aparecen en el fondo del mismo matiz sino por medio de pequeñas florecitas esmaltadas de blanco de que está cubierto según la moda persa.

Sèvres posee también algunas bellas muestras de inscripciones de reflejos metálicos: citemos los números 6.520 y 6.573 por la riqueza de los reflejos, el número 6.926 por el bello carácter de las letras de forma cuadrada y de un efecto muy decorativo, y la placa procedente de la tumba de Mahoma, en Medina. En fin, en la colección del Sr. Schefer, el fragmento de una inscripción esculpida, completamente cubierta, fondo y letras, de un azul metálico, procedente del *Sultanieh*.

El Sr. Luis Cescón, dice el de Burty, ha hecho experimentos muy concluyentes respecto de los lustres hispano-moriscos: «El cobre y la plata no se empleaban siempre simultáneamente; de esta suerte, las fayenzas de lustre de cobre rojo oscuro no contienen más que cobre; la plata se añadía al cobre para disminuir la intensidad del color, y darle un reflejo más dulce. La habilidad manual, el estudio de la acción del fuego, entran también por mucho y no puede describirse. Otras veces se transmitía sigilosamente entre los miembros de una corporación. Por lo demás, parece que el museo de South Kensington posee, con el manuscrito original de Piccolpasso, ceramista durantino, un capítulo, que continúa siendo inédito, respecto de los lustres metálicos y de los irisiados. No se comprende cómo un Museo tan liberal no haya todavía transcrito y publicado un documento tan curioso.»

La costumbre de cubrir y de adornar los muros de inscripciones religiosas y de dedicatorias conmemorativas, parece tan antigua como el mundo. Desde las primeras dinastías, los templos de Egipto sacan de ellas sus principales motivos de decoración. De la misma manera sucede en Babilonia, no sólo las esculturas que cubrían los monumentos tenían todos los fondos disponibles cubiertos de leyendas grabadas, sino que grandes inscripciones esmaltadas corrían por las murallas. Nosotros tenemos en el Louvre algunos ladrillos barnizados procedentes de Babilonia: en los cuales están pintados caracteres cuneiformes antiguos de grandes dimensiones, esmaltados en blanco sobre fondo azul, todos procedentes evidentemente de un mismo texto que trajo el Sr. A. de Longperier en tiempos de Nabucodonosor.

«Esas clases de inscripciones murales, según el testimonio de la *Biblia*, eran muy estimadas por las razas semíticas, y se han convertido entre las manos de los ninivitas, en un poderoso medio de decoración policroma.»

Las dos más grandes tejas persas del museo de South Kensington son fragmentos de piedras tumulares; la inscripción de la principal puede darse como el tipo normal y general del estilo epigráfico de esos monumentos. Hela aquí, tal cual ha sido traducida por M. Nicolás, agregado á la Legación francesa en Teherán: *Dios quien (todo) lo oye y ve. No hay otro Dios más que Dios. Mahoma es su profeta. Ali su lugarteniente. La victoria viene de Dios.*

Algunas veces la inscripción hace referencia al soberano que ha construido el edificio. Así, en el friso de fayenza de la mezquita de Omar, en Jerusalén, se lee: *Hizo decorar esta fayenza su alteza noble y real nuestro señor el sultán Solimán, hijo de Selim, hijo de Baya-*

sid... en el año 969; y «la palabra *Quacháni*, dice M. de Vogüé, con la cual se designa la fayenza, indica su origen: procede de la ciudad de Quachán, en Persia, famosa por sus ladrillos».

Los caracteres persas sobre fondo blanco, azul, verdoso ó resaltados por el reflejo del oro y de la plata, forman la combinación más rica, el efecto más grandioso y el sistema más satisfactorio de decoración que pueda imaginarse. ¡Cuánto no es de sentir que nuestros arquitectos modernos hayan abandonado su empleo! San Pedro, en Roma, da el último grande ejemplo de una inscripción monumental, colocada alrededor de la cúpula interior, contorneando como una aureola el altar mayor de la metrópoli; las letras colosales de oro: *tu es Petrus et super hanc petran ædificabo ecclesiam meam*, etc., de un metro y medio de alto, dejan una impresión solemne é inolvidable de esta parte del edificio.

Aquí creemos que debemos pasar por alto el estudio del Sr. Soldi sobre los ladrillos esmaltados para llegar á la clasificación y caracterización artística de las épocas históricas del arte persa. Sobrados detalles técnicos hemos dado, y si esto puede parecer ahora un tanto extraño á nuestro trabajo, no se estimará así al hablar de las artes del lujo hispano-

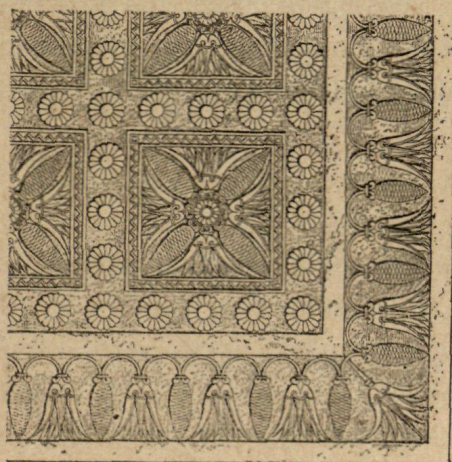


Fig. 247—Suelo en Konioundjik.

moriscas y europeas de los siglos modernos, cuando el gran lujo se cifra en la posesión de las grandes obras de la fayenza y de la porcelana. Como entonces deberíamos conocer lo que son estas obras en sí para comprender cómo el lujo se cifra muchas veces en un progreso artístico ó industrial, hemos creído que nunca mejor ocasión para hablar de la cerámica con algún detenimiento que al tratar de Persia, verdadera maestra de los árabes en todo, y para hacer ver clara la filiación de la famosísima fayenza hispano-morisca, y nuestra no menos famosísima mayólica, que tanto contribuye á la restauración de la cerámica europea en los siglos xv y xvi. Una razón, pues, de método y de cronología nos ha hecho entrar para Persia en detalles que hubiéramos debido dar en otro lugar.

Ahora, al traducir el estudio del Sr. Soldi sobre los *Orígenes del arte persa*, etc., hemos de hacer también algunas reservas respecto de la parte etnográfica. Se ha adelantado mucho desde que Soldi estudió este punto, y el eminente escultor ya no estaba en su tiempo al corriente de los resultados novísimos obtenidos sobre los arias, su cuna y sus emigraciones. En otro lugar diremos algo sobre este asunto. Aquí valga puramente lo dicho para cubrir nuestra responsabilidad.

ORIGEN DEL ARTE PERSA, SUS EMIGRACIONES Y ESCUELAS QUE HA FORMADO.

LA PROPAGACIÓN BAJO FORMA DE MOSAICO Y DE FAYENZA.

No es posible creer cuantas disquisiciones de sabios encastillados en sus estudios especiales han contribuido á hacer difícil la cuestión de las emigraciones del arte en las diferentes civilizaciones de Asia desde la antigüedad. Los puntos de vista en que se colocan los autores que desde hace un siglo han hablado de Oriente, son tan diferentes como las antiguas leyendas llamadas históricas, dejadas por los orientales sobre los orígenes de sus reinos y sobre las innumerables dinastías que las han gobernado.

«El historiador ceramista, dice Jacquemart, se encuentra en esta situación singular de no poder asignar fecha alguna á las primeras obras de Persia, y de no saber si las tradiciones de esta comarca se remontan á la antigüedad ó á la Edad Media, si provienen del extremo Oriente, de Asia Menor ó de Arabia.»

Lejos está M. Jacquemart de ser él sólo el que haya dudado de la antigüedad de las tradiciones de Persia; pero aun así y todo ensayó algunas clasificaciones. Pero es evidente para todo el mundo hoy día que las distinciones de la cerámica persa en *porcelana blanca con decoración azul bajo barniz*, en *porcelana de dibujos policromos*, en *familias verde y rosa*, y *porcelana templada en color*, serán siempre difíciles de determinar, tanto está Asia surcada de fábricas diferentes, tanto su vasaria ha sufrido por sus vecindades, los procedimientos y las influencias de China, de India y de Europa. Cuando se posea una colección de muestras de los ladrillos *esmaltados* que cubren los monumentos de Persia, se podrá, gracias á conocerse generalmente la fecha de construcción de los mismos, dar más fácilmente una historia del arte puro árabe que no se puede hacer con el número de vasos y de vajilla que poseemos, pues éstos no llevan jamás indicación alguna del lugar de su procedencia ni la fecha de su fabricación. Las inscripciones religiosas ó poéticas no nos enseñan nada y apenas si se puede claramente dividir en dos períodos la vasaria que tenemos en Persia; el primero comprendiendo los vasos en que figuran el ciprés simbólico, el altar y todos los atributos del culto de los magos, es el que remonta á una fecha anteislámica; el segundo comprende aquellos cuyos asuntos señalan una fecha posterior, tal como la plancha de tierra de Sèvres, que representa la mezquita de la Meca.

Caso de que nos quisiéramos asegurar de la prioridad del Asia Central respecto de la invención y empleo de la fayenza esmaltada en la arquitectura, no es posible apoyarse en los textos de los viajeros antiguos, cuyos términos y competencia pueden dar siempre lugar á discusión; pero al estudiar la lista de los monumentos esmaltados, de los cuales las colecciones presentan numerosos ejemplares, se encontrarán los anillos de una cadena rota, es verdad, pero de la cual poseemos los elementos en número suficiente para ensayar su reconstitución.

Ante todo es necesario recordar dos puntos incontestables: el primero explica ciertos

puntos de semejanza en las obras del arte de las civilizaciones diferentes que se distribuyen en Europa y Asia; el segundo explica la adopción del esmalte en Asia, desde la más alta antigüedad.

1.º Primitivamente los arias estaban concentrados en los valles de la Bactriana, rodeados por el Indo-Kousch.

Las diferentes familias que componen esta raza se separan. Las unas se dirigen hacia el valle del Ganges, y son los indostánicos; las otras hacia Media y Persia, y son los iraníes. En fin, los pelasgos, los celtas, los germanos y los eslavos se difundieron por Asia Menor, hasta el Occidente del Mediterráneo. Todos esos pueblos se llevaron de esa cuna común rudimentos de civilización, cuyos gérmenes son todavía visibles, no sólo en ciertas similitudes de lengua, sino también, como hemos dicho, en sus tendencias artísticas.

2.º Simples exigencias técnicas bastan para explicar por qué el constructor babilonio, sobre todo primitivamente, en las llanuras regadas por el Eufrates y el Tigris, comarcas privadas de mármoles y de piedras, hubo de adoptar una arquitectura maciza, formada de espesas murallas de ladrillos crudos, ó solamente secados al sol, murallas que no podían estar mejor solidadas y al mismo tiempo mejor decoradas que por medio de revestimientos de fayenza esmaltada. Ese sistema, el único racional en esas comarcas, sobrevivió á la caída de la civilización asiria y fué adoptada por los persas en las ciudades construídas en los mismos emplazamientos.

Al colocar la formación del arte persa entre esas dos tradiciones de orígenes y de causas diferentes, se comprenderá mucho más el gusto decorativo y el lado práctico que entre todos le distingue.

Los últimos descubrimientos de la nueva escuela arqueológica, nos permiten afirmar que es á la antigua civilización babilónica, apenas exhumada de la inmensa mortaja de tierra que la cubre, á la que es necesario pedir, no sólo para Persia, sino también para Grecia, los elementos de todos los principios de las artes antiguas, elementos cuyas combinaciones formarán en lo sucesivo las artes bizantina, persa y árabe; las cúpulas, el medio punto, la ojiva, los tejados y terrados, los coronamientos almenados, los órdenes, columnas y pórticos, los bajos relieves decorativos, la simbólica fenicia y judaica, la ornamentación griega, las inscripciones arquitecturales, las planchas de metal con figuras estampadas, la pintura al fresco, la policromía escultórica, el mosaico, en fin, los revestimientos interiores y exteriores de los edificios, por medio de fayenzas esmaltadas.

La cerámica esmaltada se presenta entre los productos de la más alta antigüedad de la industria egipcia.

Desde las primeras dinastías nos presenta vasos pequeños, estatuas y amuletos de todas formas en fayenza barnizada con un lustre sílico-alcalino magnífico, inscripciones y mosaicos variados. ¿Pero fué por medio del Egipto como los caldeos conocieron esos procedimientos? Es difícil hoy día afirmarlo. En todo caso, el empleo de la fayenza para los revestimientos de los edificios de Babilonia tienen un carácter local particular, debido en gran parte á las exigencias que hemos resumido.

Los más antiguos templos de esas comarcas estaban cubiertos de esmalte. Así vemos el que se había consagrado al dios Madurk, en Bitt-Sagattu, ha dejado en medio de sus ruinas buen número de ladrillos esmaltados. En una larga inscripción, grabada en basalto y conservada en el Museo Británico, el destructor de Jerusalén, cuyo sello é imagen hemos

reproducido en la página 433, Nabu-kudur-usur, dice, hablando de ese famoso templo: «Yo he amontonado en Bab-Ilu, plata, oro, metales preciosos, esmaltes, etc.» M. Menant, de quien es esta traducción, dice que se puede comparar *e-ra-a* con la palabra caldea que significa literalmente *cubrir con una materia glutinosa*.

«Los ladrillos barnizados ó esmaltados que se encuentran en las ruinas, están cubiertos con una espesa capa de dos centímetros de materias aplicadas, en fin, por medio de un pincel y luego sometidas á la cochura, etc.»

El principio de la invención ó de la prioridad babilónica de los revestimientos de muros por el ladrillo esmaltado, una vez admitido, era natural que esa costumbre se extendiera á los países vecinos, gracias á la influencia que esta nación poseyó siempre en la antigüedad, sobre los países limítrofes.

Así vemos que en Ecbatana, la capital de la Media, según Herodoto, todos los muros estaban pintados, *es decir, esmaltados*, á ejemplo de los de Nínive, de un color diferente.

Sabido es que no sólo las invasiones políticas, sino que en tiempo de paz, las necesidades del comercio y la conformidad del lenguaje habían llamado, desde la más alta antigüedad, á las llanuras fértiles de la Caldea, á orillas del Tigris y del Efurates, no sólo á todos los habitantes del Asia Central, sino también á las tribus de la Arabia, todavía nómadas. Unos tras otros esos pueblos vencedores, babilónios, ninivitas, medos, persas, macedonios, partos ó árabes, iban allí á construir la nueva capital, arruinando y saqueando la antigua, esto es, sirviéndose de los mismos materiales y de los mismos obreros. Así es como aparecen, ¿como ha dicho Heeren, como «aparecen renacer de sus cenizas, como el fénix», Babilonia, Nínive, Seleucia, Ctesifon, Bagdad, para no citar más que á las ciudades capitales. El cetro de Caldea, su fortuna y sus artes pasaban así de los caldeos á los ninivitas, de los macedonios á los partos, de los persas á los árabes; y en las orillas tradicionales de donde habían salido todos los pueblos, las razas más diferentes, subyugadas por la riqueza y la pujanza de la comarca más célebre de la antigüedad, han venido todas á formar en la cuna del hombre la más antigua escuela de la civilización.

La Persia es uno de los países que mejor han mostrado esta persistencia proverbial de los orientales en conservar las más antiguas tradiciones. Mucho erraríamos si pensásemos que las invasiones victoriosas y espantables que se han disputado su suelo durante cinco mil años hayan podido hacer olvidar y destruir su arte y su industria.

El estilo de Persépolis recuerda el de Nínive, lo mismo decimos de las esculturas de las rocas, de los bajos relieves de Schapour y de las raras obras del arte persa, inmediatamente posteriores á la conquista de los árabes, y ejecutadas en materias menos duras que la roca ó el mármol.

Pero el arte de Persia no debía sólo desarrollarse en las comarcas de Asia: debía extender su influencia sobre las principales transformaciones del arte en Europa.

La reputación de sus producciones fué siempre grande, los presentes de Haroun-l-Raschid á Carlomagno son célebres, [y el Occidente ha buscado siempre sus vasos, sus telas y sus armas, que nunca ha sabido igualar. Los artistas acabaron por seguir á los objetos.

Sabido es que las primeras iglesias cristianas fueron levantadas á imitación de las sinagogas y de los templos paganos de Oriente. Los primeros monumentos llamados del arte bizantino fueron elevados en Asia Menor, contruidos según los principios de los templos de Salónica, de Belén, del monte Sinaí; la iglesia que hizo construir la madre de Constan-

tino en el monte de los Olivos, la iglesia de la Virgen en Josafat, el templo de Oro en Antioquía, el de los Santos Apóstoles en Atenas; llevan las primeras una cúpula cubierta de mosaicos, y suministraron los principales elementos de ese estilo que ha informado Santa Sofía. No olvidemos que Constantino, cuando se estableció en Bizancio—antigua ciudad persa hasta Jerjes—encargó á un persa, á Metrodoro, la construcción de su palacio y de su iglesia, ejemplo seguido hasta Justiniano.

«Tenían los griegos, dice Batisier, una arquitectura de la que apenas quedan vestigios; pero ofrece en su ornamentación ese sistema de planos y de ángulos imitando cristalizaciones; sistema importado en el imperio de Oriente. Nosotros sabemos, en efecto, que Justiniano empleó á un arquitecto persa para decorar varios edificios de Constantinopla. Pudo, pues, el gusto persa ejercer una influencia en el arte bizantino: pero es difícil, en el estado actual de nuestros conocimientos, decir de una manera franca en qué consiste esta influencia.»

Confesamos que no comprendemos la última reticencia de Batisier.

¿Es por ventura que la decoración de los edificios de Bizancio no tuvo como principio general el empleo del mosaico, esta pintura eterna, cubriendo todos los muros de obras esmaltadas, formando figuras y adornos, tales como nosotros la hemos visto aplicar en Babilonia, en Persia y en toda Asia, no variando más que en las expresiones simbólicas de las diferentes religiones? Las diferencias técnicas provienen de las fábricas creadas en épocas diferentes en países cuyos recursos eran diversos.

Plinio permite determinar la época en que los griegos, y los romanos tras ellos, pasaron de las baldosas á los mosaicos historiados; entre los griegos fué bajo la influencia asiática de las conquistas de Alejandro; en Roma, hacia la época cristiana.

Más tarde, en la Edad Media, el ladrillo esmaltado, ó mejor la tierra cocida estampada por medio de moldes esculpidos, debía naturalmente reemplazar por todas partes el mosaico con una ejecución más franca, tanto, que podían dar conjuntos más artísticos y variados. La tierra cocida esmaltada, bajo forma de revestimientos ó de baldosas, volvió á ocupar el primer puesto, sobre todo en el centro de Europa, á contar del siglo XII. Entonces se constituyó en arte aparte, que renace en nuestros días y que ya tiene sus historiadores.

Después de todas las discusiones sobre los monumentos persas, se puede preguntar si se aprecia bien el papel que han desempeñado esos persas, esos *italianos del Asia*, como los llama Teófilo Gauthier, en la adopción ó invención del arte ojival. Según Flandrín, éste nació de la forma antigua y todavía actual de las tiendas de las tribus turcomanas; según Prisse d'Avesnes, viene de los árabes, apoyándose en el ejemplo de la mezquita de Tonloun, en el Cairo, edificada en el siglo IX. ¿Es, pues, á los árabes ó á los persas á quienes debemos el sistema de agregaciones de pequeños nichos volantes, los entrelaces esculpidos en piedra, las inscripciones en letras de oro? Si se piensa poder afirmar que la influencia griega ha venido á modificar la ordenanza general de la construcción en toda la Asia, ¿cuál es la parte del persa y del árabe, de Europa y de Asia, en todas las transformaciones arquitecturales, después de la Era cristiana?

¿El sistema decorativo árabe es original?

¿Es una creación propia de ese pueblo?

Cuestiones que promueven y promoverán aún durante mucho tiempo discusiones, cuyos resultados serán problemáticos.

Sin querer entrar aquí en el examen de esos puntos, recordemos solamente que en las

ruinas gigantescas del palacio de Kosroes, levantado entre los siglos v y vi, se encuentra ya el arte ojival empleado; así Prisse d'Avesnes pudo escribir: «Los adornos 12 y 16, tomados de capiteles sasanidas de Bi-Sontou, pertenecen al estilo bizantino en sus contornos en general, y encierran los gérmenes de toda ornamentación de los árabes y de los moros. Este es el más antiguo ejemplo que tengamos de adornos cortados en forma de *losange*. Parece que los egipcios y los asirios emplearon para cubrir los grandes espacios dibujos formados por medio de un arranque geométrico de líneas, pero este es el primer ejemplo de líneas curvas formando un patrón general que encierra una forma secundaria. El principio contenido en el número 16 podría engendrar todas las exquisitas formas caladas que cubren las cúpulas de las mezquitas del Cairo y los muros de la Alhambra.»

«Desde antes de la conquista—dice M. Racinet—la cual, unida á la vecindad, determinó este último período, los persas eran célebres por su amor al fausto y la perfección de sus artes decorativas.» Así, cuando después de la derrota del último de los Kosroes se apoderaron los árabes victoriosos de Madain, entonces capital de Persia, esos habitantes de las tiendas quedaron vivamente impresionados por los magníficos edificios de la ciudad, por el lujo de los aposentos y los ornamentos de todos géneros que caían en sus manos. En el siglo vi de nuestra Era, los persas vivían, pues, en medio de esplendores que parecen igualar las más maravillosas descripciones del Ramayana á propósito de la India antigua—quince siglos antes de la Era cristiana;—narraciones, por otra parte, confirmadas por Strabón, Avieno y Megastenes.

Las citas del mismo género que podríamos multiplicar, nos permiten afirmar que los árabes primitivos no eran un pueblo artista, que es á la escuela persa á la que deben todos los elementos de su arte y de su educación. Esto es lo que prueban los monumentos del Asia Menor y de Egipto, pues la participación exclusiva de los persas *en casi todos* esos monumentos, está admitida por los mismos historiadores árabes. Lo mismo decimos para los de España. El Alcázar es obra de un arquitecto persa que hizo venir Abd-r-rahmen, y para España queda probada la presencia de una colonia de artistas persas bastante considerable para que se les señalase la ciudad de Rioja para su residencia en tiempo de los moros. Este hecho está confirmado por un documento hallado y citado por Rivadaneira, viajero español en Persia. Para nosotros, el *estilo árabe puro*, creado libre de toda influencia persa, es de lo más dudoso; á pesar de las afirmaciones de numerosos arqueólogos modernos, podría ser muy bien que no hubiese existido más que en su imaginación oriental.

«En medio del siglo vii—dice Reinaud—los árabes al subyugar la Siria, la Mesopotamia, el Egipto y las provincias septentrionales de África, encontraron el arte del mosaico cultivado en todas partes.»

Añadamos que los artistas bizantinos difundieron también ellos el gusto del mosaico en una gran parte de Europa, desde el siglo v, de donde se podría concluir que los árabes, auxiliados por los persas, reemplazaron los pequeños cubos de mosaico, de un procedimiento lento y costoso, con los ladrillos de fayenza que adornaron desde el siglo viii los monumentos de Jerusalén, de Egipto, de la Alhambra y de Córdoba.

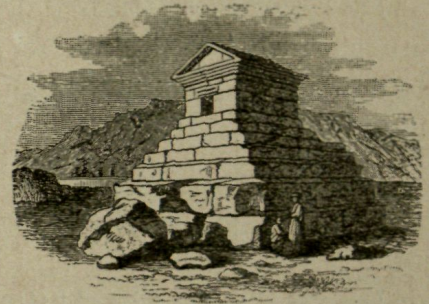


Fig. 248.—Tumba de Ciro.

En los primeros monumentos del Islamismo, la fayenza estaba empleada como revestimiento, y podemos seguir sus huellas en los edificios de fecha cierta, desde el Asia Central hasta el extremo de Europa.

Ante todo tenemos en el antiguo continente, para no citar más que los más célebres:

La tumba de Mahoma, en Medina, construída en el siglo VIII de nuestra Era, lo mismo que la gran mezquita de Jerusalén.

Los monumentos de *Iconium*—Konieh—atribuídos al sultán Kidjil *Arslan* (?), y de Baalbeck, en Siria, que datan del siglo XI.

El castillo de Nakhtchevan, en Armenia, del siglo XII.

La mezquita de Tabriz y los monumentos de *Iconium*, atribuidos al sultán Ala-Eddin—1275—en el siglo XIII.

Los minaretes de la mezquita de Nicea—1389—del siglo XIV.

La tumba de Osmán, en Brussa; la tumba de los hijos de Alí, cerca de Bagdad;—1585—la tumba del shah Khoda-Benda, en Sultanieh—1577—del siglo XVI.

El palacio del shah Abbas, en Ispahan—1630—del siglo XVII.

La *medresse* del shah Ismael, en Ispahan, del siglo XVIII.

Las colecciones francesas del Louvre contienen sobradas pruebas para demostrar que, partiendo del Asia Central, de Babilonia, la boga de la fayenza esmaltada se fué extendiendo desde la más alta antigüedad á los países de los alrededores, y de allí en Europa. Tales son:

Los ladrillos hebraicos esmaltados.

Los bajos relieves en tierra cocida esmaltados, hallados por M. Langlois en Tarso, Cilicia.

Los vasos esmaltados de Caminus.

Los vasos de Vulsi.

Recordemos, en fin, que los revestimientos en ladrillos esmaltados de los numerosos edificios de la India, en los siglos XIV y XV, Gourceroa de Patna, Delhi, Benaces, Lahore, Tuttipore, Sikri, etc.—hasta el revestimiento del palacio de los Sforza, en Pesaro—1440—tienen por origen incontestable las muestras suministradas por los artistas persas y sus discípulos.

Erraríamos si creyéramos que Europa no siguió por mucho tiempo ese movimiento, que no ha abandonado sino desde hace dos siglos.

Las casas de la Edad Media y del Renacimiento estaban cubiertas de tejas barnizadas y adornadas de espigas esmaltadas. Una de las más agradables sorpresas de nuestra estancia en Italia fué ver los monumentos cubiertos de fayenza esmaltada de Toscana y de Lombardia, tales como la fachada del hospital de los Inocentes, en Florencia, la de Pistoya, las capillas de las iglesias cubiertas de magníficas esculturas debidas á esta familia de incomparables artistas, los Della Robbia, cuyos últimos esmaltes adornaban la fachada del palacio de Madrid, situado en los alrededores de París, y hoy destruido.

«El empleo—dice Brongniart—de las baldosas de revestimiento en fayenza ó cerámica esmaltada, sobre el que ya no queda duda, es todavía muy general en los países de Oriente y del Sud, desde la casa más simple, hasta los palacios. Las habitaciones suntuosas y los edificios públicos, las ciudades turcas, las ciudades egipcias modernas, las ciudades y los pueblos de Argelia, de toda la costa de Africa, hasta el Estrecho, ofrecen millares de ejem-

plos; parece que la especie de frescura que resulta de ese brillante pulimentado y el duradero brillo de su color placen generalmente á los habitantes de esos países calientes. Los hay en tan gran número, tienen entre sí una semejanza tan general por el color, la ornamentación y, en fin, por el estilo, si se puede aquí usar esta expresión, que no hay más que hacer sino citar los monumentos notables de que forman parte.»

Hemos procurado dar varias razones de la superioridad que los decoradores persas han conservado siempre sobre sus discípulos los decoradores árabes; ésta se hace sensible por la majestad de las formas, por tener menos limitado el círculo de sus asuntos, por su paleta más severa y por haber sabido evitar la línea recta. Cada vez que se ha querido dar cuenta del origen de esta superioridad y á la vez de sus causas, las opiniones de los más sabios han diferido de una manera curiosa de observar; pues las razones técnicas que explican la adopción en Asia Central y en Asia Menor de una arquitectura plena, con grandes superficies esmaltadas, no bastan para darnos las causas de los diferentes estilos del adorno en las comarcas limítrofes, tales como las habitadas por los árabes y persas, sirviéndose de los mismos materiales; y para explicar la superioridad de los últimos, Viollet-le-Duc encuentra de buen grado el origen de la decoración árabe en la copia de las telas y tapices primitivos de las tiendas de las tribus nómadas. Nosotros no compartimos completamente la opinión del sabio arqueólogo.

Estamos lejos de dudar del papel importante que los tapices han tenido en el Arte, y hasta remontando más arriba, en las artes asirias y persas tuvo ciertamente una gran influencia artística sobre el desenvolvimiento de las artes greco-etruscas; pero las diferencias de estilo entre las comarcas de Asia Central y de Asia Menor, el abandono sucesivo de todos los elementos de la decoración antigua, nos parece que se puede atribuir á los resultados de curiosas reacciones contra el politeísmo, las cuales poco á poco acabaron por modificar completamente el carácter, la política y las costumbres de Oriente. El papel de la influencia religiosa nos parece haber sido más grande en las artes orientales que el que el eminente arquitecto nos parece dispuesto á atribuirle.

A cada paso que dieron las civilizaciones asiáticas de Oriente hacia Occidente, hasta en Europa y Africa, las religiones se fueron sucediendo y sus sistemas filosóficos tendieron más ó menos hacia un monoteísmo estrecho y celoso, cuyo principio y fin parece fué el de reducir y disminuir el campo en que las artes plásticas podían trabajar y en el que podían cosechar. En principio, admiten el babilonio y el asirio, con los ritos caldeos, la representación de las divinidades, de los reyes y de toda la Creación, reproducida por el esmalte ó la escultura en los muros de los monumentos. En Persia, discípula de Zoroastro, son aceptados tan sólo el hombre y los animales; pero después de la invasión musulmana, los artistas de las dinastías persas schiitas no representan el hombre, sino excepcionalmente; los animales y las flores quedan solas á disposición de los artistas. Avancemos hacia Occidente. Judea no admite ya más que la simbólica de las plantas, de la misma manera que los árabes de la secta sunnita, en Egipto. En fin, los moros, en España, todavía por una idea religiosa más sutil, no aceptan en el Arte mas que representaciones geométricas en las que la misma planta sólo rara vez es figurada.

Así, á cada período, la reacción religiosa iconoclasta se acentúa, y si se parte de la India con sus once millones de dioses; si se atraviesa la Caldea, la Media, la Judea, el Egipto, el Africa y la España musulmana, se encuentran leyes religiosas cada vez más restrictivas, que

eliminan poco á poco los elementos característicos del estilo propio de cada comarca del Oriente.

El genio asiático, con simples figuras geométricas, supo crear en Córdoba un arte que nos maravilla, debido en su mayor parte á la variedad que permite el empleo de los revestimientos en yeso, de una técnica tan fácil para combinar y repetir entrelaces hasta el infinito. Pero la última transformación artística de los musulmanes no había por esto restringido menos el Arte á manifestaciones siempre parecidas, de una ingeniosidad sorprendente, pero de las que estaba excluido todo sentimiento. Ese estilo, tan limitado como el Corán, encuentra tanto más pronto su punto de expresión más elevado; pero es condenado, pues no modificándola la religión musulmana, le obliga á repeticiones continuas.

No puede vivir el Arte ni evolucionar mas que gracias á las sensaciones del artista en frente de la naturaleza y de sus múltiples fenómenos, ó con auxilio de sobrecitaciones intelectuales, producidas por la interpretación de todas las combinaciones del politeísmo ó de

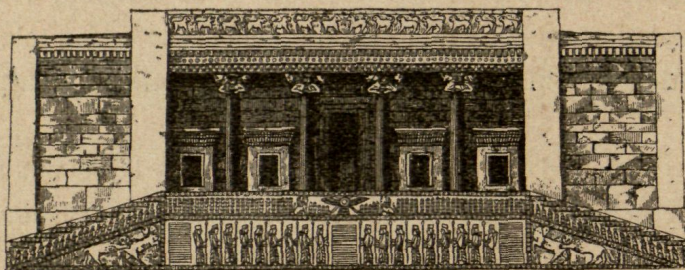


Fig. 249.—Restauración de un palacio de Darío.—Persépolis.

una religión todo poética, libre como aquella que tan bien supo desarrollar el genio griego. El monoteísmo es antiartístico.

Toda regla dogmática absoluta es una traba. La religión católica no ha tenido arte sino porque ha admitido, bajo la influencia greco-bizantina, al lado del Creador invisible, la representación de otras emanaciones de Dios, bajo formas humanas y animales, y una multitud de personajes secundarios cuya vida legendaria han dado asuntos ó elementos al arte cristiano.

Una raza inteligente que posee una escuela artística de la cual todos los esfuerzos van dirigidos hacia un mismo fin, debe obtener fatalmente un progreso, ó si se gusta más de este otro término, una originalidad. La Grecia ha encontrado su ideal en la belleza de las líneas, la pureza de las formas; Roma, en la riqueza de la ornamentación; el Cristianismo, en el sentimiento y la expresión; el Renacimiento, en la gracia; el Oriente iconoclasta, en la fantasía y en el color.

Haciéndose en Oriente cada vez más raros los asuntos que se podían tratar, la forma exclusiva obtenida por el dibujo debía hacerse cada vez más difícil por cuanto era la menos estudiada proscrita la escultura, la forma determinada por el color ó la mancha era el único y último recurso. De aquí á este respeto la superioridad secular del Oriente sobre el Occidente en las artes decorativas: la tapicería, la joyería y los esmaltes.

Creemos, con lo que acabamos de decir, haber suficientemente demostrado hasta qué punto las causas de las transformaciones del Arte en Asia, desde la caída de los Aqueme-

nides hasta el advenimiento del Islamismo, merecen ser estudiadas y cuánto importan para la historia general de la civilización. Los viajeros que visitan esas comarcas deberían imponerse el deber de traernos nuevos elementos de estudio acerca de esos oscurísimos periodos del Arte. A los historiadores, á los eruditos, corresponde la ardua tarea de estudiarlos, y gracias á sus esfuerzos comunes, no estará lejano el día en que esta gran página de la historia del mundo pueda reconstituirse.

Hasta aquí Soldi, que naturalmente ha considerado las artes y el lujo persa desde un punto de vista particular y reducido pero como todo está aún por decir sobre las artes persas, hemos creído que debíamos oír al insigne artista en punto tan especial de su competencia. Pero ahora debemos apuntar las causas de la ruina del Imperio persa y su estado actual.

Pocas religiones más espiritualistas que las de la antigua Persia. La religión de Zoroastro es una religión sin dioses y sin altares, es decir, sin simulacro de la divinidad. La moral del *Avesta* es una moral pura y elevada; pero el zoroastrismo fué destruido por el Islamismo, y hoy la religión de los persas es la religión de un corto número, que no contribuyen poco con sus exclusivismos al estado de postración de Persia, en donde no brilla hoy principio de regeneración alguno.

Y sin embargo, de todos los antiguos pueblos del Asia Menor, es el que ha conservado mayor suma de energías; pero el sistema político que lo entregó á griegos, romanos y árabes, no ha hecho más que exacerbarse, y bajo su despotismo político y administrativo lo condena todo á una esterilidad absoluta.

Así nunca con tanta exactitud como de Persia se ha dicho que es una nación en ruinas. En Teherán solo, durante el invierno de 1874, según vemos en Baudrillart, «el número de víctimas causadas por el desplome de casas se elevó por lo menos á 150. Cuarteles enteros se hunden: pueblos enteros desaparecen.

«En otro tiempo, aun cuando el lujo iba acompañado de muchas miserias y de opresión, dejaba vivir á una parte de la población laboriosa. Industrias útiles, un movimiento comercial animado, distribuían el bienestar por lo menos entre ciertas clases del pueblo, de las ciudades y de los campos. Hoy día la miseria ocupa casi toda la escena. Se habla de hacer renacer la civilización en esas comarcas de Oriente. Nosotros interrogamos todos los puntos del horizonte, y en vano buscamos de dónde vendrá ese soplo restaurador.»

Si no viene de Rusia, no es posible, sin ser adivino, pronosticar de dónde pueda venir. Rusia, en su incesante avance sobre la India, rodea ya la Persia, y sus ferrocarriles asiáticos, al unirla con sus brazos de hierro á Europa, habrán de sacudir la inercia de un país tan rico en dotes naturales. Su sultán ha demostrado su deseo de entrar por el camino de la civilización europea. Dos ó tres veces, si no recordamos mal, ha visitado las principales ciudades de Europa, y Persia no ha dejado de tomar parte en las grandes Exposiciones Universales; pero hasta aquí, es cierto, esta aspiración, este deseo no se ha hecho tangible.



Fig. 250.—Dario.

Nosotros no creemos que pueblo alguno de Asia pueda regenerarse sin una grande infusión del espíritu europeo. Los pueblos asiáticos pagan duramente su temor del extranjero. Son un ejemplo vivo y provechoso de que los pueblos, como los individuos, no viven ni progresan sino en libertad. La Persia cerró sus fronteras, como la India, como la China, como la Arabia, á la civilización, y la civilización ha muerto allí, falta de aire, por asfixia. Hoy, como hemos dicho, Rusia domina el Asia Central. A su contacto íntimo é inmediato, han de renacer forzosamente sus pueblos ó han de morir definitivamente; pues, como ya hemos visto, la civilización mata á los que no pueden resistir sus pruebas y condiciones. Esperamos, pues, que el pueblo de Zoroastro sobrevivirá y que una revolución política, poniendo fin al régimen que llamamos oriental, devolverá á la civilización al pueblo que hizo triunfar con gloria el Islamismo.

APÉNDICE.

EL LUJO EN EL EXTREMO ORIENTE.

Recuérdese lo que dejamos indicado, y de nuevo trataremos con alguna extensión en el tomo II de esta obra, sobre los orígenes europeos. A la teoría de que todo nos vino de la India, religión, ciencia y arte, se opone hoy la teoría de que todo lo que hay en la India es europeo; esto sabido, se ocurre desde luego que la conciliación de una y otra teoría puede estar en un término medio.

Lo que nosotros debemos, empero, recoger de ella, es la oposición que la crítica moderna hace á su influencia dominante en nuestra cultura, y esto aun en los albores de la civilización de los pueblos mediterráneos. Porque cuando ya la Caldea, la Asiria y la Persia brillan en primer término, lo que los bramanes y los budistas enseñaron ó pudieron enseñar no tenía ciertamente por objeto las artes del lujo ni el lujo.

La India quedó siempre apartada del movimiento de los pueblos europeos, y Alejandro, que llevó á éstos hasta sus fronteras, no hizo más que reconocerlas y retroceder. Antes de esta época, hablar de la influencia del lujo del extremo Oriente sobre el lujo de los pueblos del Mediterráneo, es pura invención sin base real; después de Alejandro, no hay duda que se estableció un contacto entre Asia Menor y la India, y que ésta influyó desde aquel momento en el gusto de los pueblos semíticos y del egipcio, sin que por esto se pueda admitir que su influencia llegase á modificar el gusto de los pueblos mediterráneos en punto á los caracteres particulares de su lujo. A la India, lo que se hacía era pedirle objetos ó productos de su lujo, como más tarde se pidieron á la China, y no decimos como hoy se piden al Japón, porque la influencia del Japón es más trascendental que la que ejerció la China en el pasado siglo.

Con esto queda dicho que el lujo de la India se desarrolló independientemente de la in-

fluencia de los pueblos europeos, ya ésta sólo en este siglo la ha sentido la India; pues, desde el momento en que principiamos á conocer y á comunicarnos con el extremo Oriente, es la China y no la India la que se pone en contacto con nosotros.

Los monumentos antiguos de la India han desaparecido, los más antiguos que hoy conserva no son tal vez anteriores á nuestra Era; pero éstos sirven para convencernos de que lo que de los antiguos cuentan los antiguos poemas de la India no puede parecernos exagerado. La riqueza con todas sus exuberancias y prodigalidades es lo que nos dejan ver, lo mismo los antiguos monumentos de la isla de Ceylán, que las poéticas descripciones del *Ramayana* y del *Mahabbarata*.

Monumentos y poemas nos dan idea de este arte prolijo y delicado que lo mismo trata una masa arquitectónica que el más sencillo objeto del tocador. El oro y la plata se trabajan como se trabaja el bronce, como se trabajan el marfil, la madera y la piedra. El horror por las masas, por las superficies lisas, es innato. El indio decora y orna todo lo que le viene á las manos. Las molduras pierden su carácter entre sus manos. No son miembros arquitectónicos contruídos, sino decorativos, y se los cincela como se cincelan las columnas, los pilares y las paredes. Sus monumentos arquitectónicos, sus obras de las artes del lujo, orfebrería, bisutería, armas, telas, bordados, presentan los mismos caracteres. Cuando los europeos conocen estas obras, son ya tales como hoy las vemos. Véase á Quinto Curcio y lo que dice de las columnas doradas del palacio de los reyes, por las que serpentea una parra de oro con figuras de aves de plata; lo que dice del trono del rey de la India, su lecho, de oro guarnecido de perlas que cuelgan por todos lados; veáse lo que dice de su vestido de lino brochado de oro y teñido de púrpura.

Esta persistencia de los antiguos caracteres del arte y lujo indios nos dice que uno y otro están en íntima relación con la manera de ser de su pueblo y con la propia naturaleza del país. Este, por razón de su posición geográfica y por sus condiciones topográficas, goza de todos los climas y disfruta de todas las producciones de la tierra. Todo es en ella esplendente como su sol, lleno de color y de vida; todo es allí lujurioso, lo mismo sus montañas que sus valles, lo mismo las plantas que los animales. Las pieles ó plumas de éstos no tienen rivales. Sus mujeres, las famosísimas esclavas indias, en otro tiempo uno de sus más célebres artículos de exportación, cuando los árabes hacían solos el comercio de la India, ocupan, en ese cuadro de voluptuosidades que ofrece allí la Naturaleza el centro, como la obra, más bella de la Creación.

Por esto todo está allí en armonía, y esta armonía de la Naturaleza se refleja en el más insignificante producto del arte. En éstos, la combinación y contraste de los colores son tan ricos en efectos y tan sorprendentes, como lo son los valles del Indo, del Ganges ó del Himalaya. Lo mismo en Calcuta que en Lahore, en Delhi ó en Bombay que en la más humilde choza, en donde en telares de los más rudimentarios se tejen esos maravillosos chales y muselinas que encantan á nuestras damas y desafían la inventiva y buen gusto de nuestros ar-



Fig. 251.—Jarro oriental.

tistas, en las ciudades como en los campos, que se trabaja el lino ó la seda, el bronce, el marfil ó el oro, el artista, el artesano, es artista por sí mismo, por tradición, por sentir el arte como se siente el perfume de las flores, por una disposición nativa resultante de las condiciones propias de su suelo.

Cuando Haeckel supone en el mar de las Indias el continente cuna de la raza humana, el paraíso perdido, había de tener presente ese paraíso de la India, en poder hoy del menos artista de los pueblos de Europa.

Por lo mismo, pues, que el arte indio es el producto de las condiciones de la existencia en su privilegiado suelo, no una obra exótica, no una creación de la fantasía de un artista, no puede exportarse ni aclimatarse en parte alguno. En París, en donde todo se imita, y bien, *se hace*, como se dice allí, arte chino y arte japonés, pero arte indio imposible. Las imitaciones de sus productos se resienten, en primer término, de la falta de armonía; luego, de esa riqueza y prodigalidad de motivos de ornamentación que sólo supieron aprovechar los árabes.

Hoy South Kensington posee un museo de las Indias que es una verdadera maravilla. Todos los productos de su arte y de su lujo, pueden estudiarse allí, lo mismo en las obras de gran coste como en las más humildes; pero así y todo, cuando tanto se apuran los que dan el tono á la moda para producir algo nuevo, se deja arrinconado ese museo que ofrece un arsenal inagotable á las artes decorativas.

¿Por qué, en cambio, no sucede otro tanto con la China? ¿Por qué el gusto chino y las artes chinas son buscadas, estimadas é imitadas.

Hay que decirlo desde luego: porque su contraste con nuestro gusto es tan marcado y decisivo, que por esto sólo tiene ya una condición de éxito. Después, por lo que tiene de extravagante comparado con nuestro gusto, presentándonos como ridiculizadas formas de las cuales nosotros tenemos el ideal clásico ó la exacta representación de la Naturaleza.

Pero junto á estas cualidades aparecen otras que podríamos llamar reales, que no contribuyen menos á su triunfo. Como cualidades artísticas, la armonía de las formas y de los colores es llevada al extremo; siéntese que es tan innato este sentimiento en Canton ó en Pekín como en la India. Luego, como cualidades industriales, el trabajo manual es de una paciencia y de un acabado maravilloso. En el trabajo indio palpita la mano del artista, en el trabajo chino el útil mecánico parece haber labrado lo que sólo ha tenido por instrumento una mano habilísima é inimitable. Además, el espíritu inventivo es tan extraordinario, que Europa apenas puede contar por centenares de años invenciones de las artes que en la China tienen millares de existencia. De aquí el valor, digámolo así, arqueológico de sus artes.

En la China, como en la India, el arte apenas si ha variado; así, su lujo de hoy no puede ser menos que una imagen de su lujo de ayer. Esta persistencia obedece á las mismas causas que nos ha explicado el arte indio. El espíritu tradicionalista es allí una consecuencia de la antigüedad, de una civilización tan en armonía con las necesidades de la raza, que ésta permanece tan inalterable como los principios de su arte. Sin aspiraciones, sin ideales, positivista por excelencia, no deseando más que gozar del momento presente, sufre todas las tiranías, todas las brutalidades, con tal que se la deje quieta y tranquila para vivir la vida de la planta que, pegada al suelo, sólo pide agua y sol para llenar sus fines.

Cierto que en un principio encontramos en la China un movimiento de vida extraordi-

nario, que sus emperadores son guerreros, que hay lucha de aspiraciones y de ideas; pero tan pronto el poder imperial se establece y consolida, tan pronto ha fundado su autoridad y ha sometido bajo su mando todo lo particular de su inmenso Imperio, como si nada más se tuviera que hacer, como si la obra del progreso hubiese terminado, el ideal del reposo con todas sus femeninas delicias, la ociosidad absoluta, el lujo y la corrupción se apoderan del palacio imperial y de todos los mandarines.

El progreso tiene un marcado carácter individual y material. Todas las invenciones se refieren á la comodidad, á los placeres, á las delicias; la ciencia y el arte no tienen allí otro fin que hacer más dulces las horas de la vida. Por esto el principal instrumento del progreso está en la China como atrofiado: su inverosímil sistema de escritura está allí para cerrar el paso á todas las aspiraciones. Rebelde á la rapidez del pensamiento, no puede guardar sino imperfectamente ó tardíamente sus impresiones, y por esto lo que es entre nosotros una sacudida eléctrica ó nerviosa de nuestra mano, la casta, es allí un monumento de paciencia y de calma.

Todo, pues, favorece la ociosidad en el Imperio celeste, y si la inmoralidad y la corrupción no lo han destruído por completo, es porque los intereses particulres creados por el Imperio, es decir, la organización feudal de la China, crea centinelas vigilantes de una relativa moralidad inspirada por el instinto de conservación.

Por esto es posible señalar preceptos y rasgos de una grande moralidad, producidos evidentemente por el exceso del mal y de la corrupción, no por el perfeccionamiento de una conciencia que se educa. No hay duda que cuando el Estado es gobernado por una Ta-ki, especie de Mesalina ó Margarita de Borgoña, insaciables de placeres y de crímenes, la protesta de los que no quieren morir ha de dar por resultado un movimiento de purificación que desgraciadamente paralizan pronto las mismas causas que han producido el exceso del mal.

Después de todo es indudable que el establecimiento del budismo en China produjo saludables efectos, conteniendo la descomposición de la antigua sociedad china. Pero esta religión de los pobres, como lo es ó era la del Nazareno, ha tenido como ésta que amoldarse á las necesidades y aspiraciones de los ricos, y sólo así ha podido establecerse y triunfar, siendo tal vez el único elemento de vida y de perfección que encierra el Imperio chino.

Una sociedad que vive todavía bajo el régimen polígamo, que sus costumbres nupciales responden todavía á la idea del matrimonio por compra, no puede tener una familia bien organizada ni tener dentro de la familia el espejo de la vida pública, si ésta no está tan baja como allí está la familia. Desde el momento que son los padres los que cuidan con todo rigor del matrimonio de sus hijos, que éstos no se conocen sino el día preciso en que van á estar unidos para siempre, por lo que se ve que el amor no puede ser la base de la familia. Cuando la casualidad produce una buena pareja, ésta podrá realizar los fines matrimoniales tan bien ó mejor que un matrimonio europeo, pero, esto ya lo hemos dicho, es la obra de la casualidad, y se comprende que desde el momento que queda abierta la puerta de la cámara nupcial á otras mujeres, no ha de negarse el hombre á nuevos ensayos, si el primero ha sido desgraciado; los que han notado las costumbres hacendosas y vigilantes de la mujer china, y hacen de ellas un signo de moralidad, no han comprendido que estas cualidades



Fig. 252.—Metalisteria de la India.

son las que se notan en el esclavo resignado á su condición. Por ellas, la mujer se defiende y defiende sus hijos, á pesar de que en la China el sentimiento maternal no está á la altura de las sociedades europeas.

El infanticidio es cosa corriente. Los padres son los amos de los hijos, y los tratan como sus cosas. La existencia es una relación aritmética. La familia que tiene sobrados ó bastantes hijos, se deshace de los que vienen á turbar el equilibrio doméstico, estrangulándolos. Hoy el infanticidio es poco menos que desconocido entre las clases superiores é ilustradas; pero entre las clases bajas continúa en auge, y las leyes son impotentes para reprimir tal crimen, porque en el fondo de su conciencia el encargado de hacerlas cumplir reputa el infanticidio justo.

Si el nacimiento de un hijo altera el orden y la economía de la casa y dificulta sus condiciones de existencia, es decir, de bienestar, como el chino no vive más que al día, no es justo que este día venga á hacerlo penoso un hijo que precisamente ya se anuncia introduciendo la confusión, el desorden y el malestar en la familia. La poligamia y el infanticidio son, pues, los dos grandes enemigos de la moralidad china, y si en China es donde nacen más hijos, no debe contarse esto, como sucede en las sociedades europeas, como un signo de la moralidad de un pueblo; ni tampoco es un signo de su energía prolífica, sino una consecuencia de las facilidades que dan las costumbres para la unión de los sexos y del rebajado papel que en China desempeña la mujer.

Objeto de delicias, la suprema delicia, sólo por lo que fomenta los placeres se la considera, y por esto, á fin de gozar, es por lo que el chino hastiado y aburrido de los goces naturales, busca en los artificiales, en la borrachera, en el opio, lo nuevo, porque todo es viejo en los placeres sensuales reales.

Comparar los efectos del alcohol con los del opio, los de los desvergonzados y asquerosos *cafés cantantes* con los *barcos de flores*, de China, es imposible. La embriaguez en Europa es accidental. El borracho se emborracha, pero no va á emborracharse. En cambio el bebedor de opio acude al *barco de flores* á embriagarse conscientemente, quiere gozar de los placeres que proporciona la borrachera de opio. En el *café cantante* hay una cierta retención, un cierto respeto al pudor, un elemento artístico que á veces es real y verdadero, en el *barco de flores* todo es descarnado, todo es positivo é inmediato. El cinismo es allí completo, y sus formas son las más repugnantes, y sin embargo, no es raro encontrar allí, pasando el día, personas que, por su posición social y su estado, debieran tenerse prohibidos tales lugares.

General y profunda la corrupción y sus causas, el lujo chino se ha de resentir forzosamente de este estado moral tan perturbado. De aquí su carácter afeminado, de aquí la afeminación general de su arte, que parece obra de mujeres y para mujeres.

Todo es en él delicado, suntuoso y prolijo; todo es en él rico, inmensamente rico; el ideal del chino es ser rico para gozar de sus riquezas.

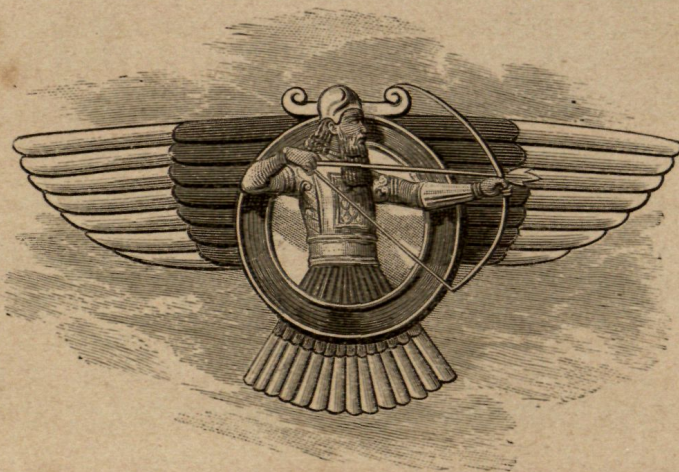
Esto también es consecuencia de su antigua organización del trabajo. Hase observado con razón que si China no conoce el sistema de castas, en cambio conoce el régimen corporativo como en ningún otro país del mundo; de modo que se nace hijo de una categoría del trabajo, como se nacía en la India individuo de tal ó cual casta.

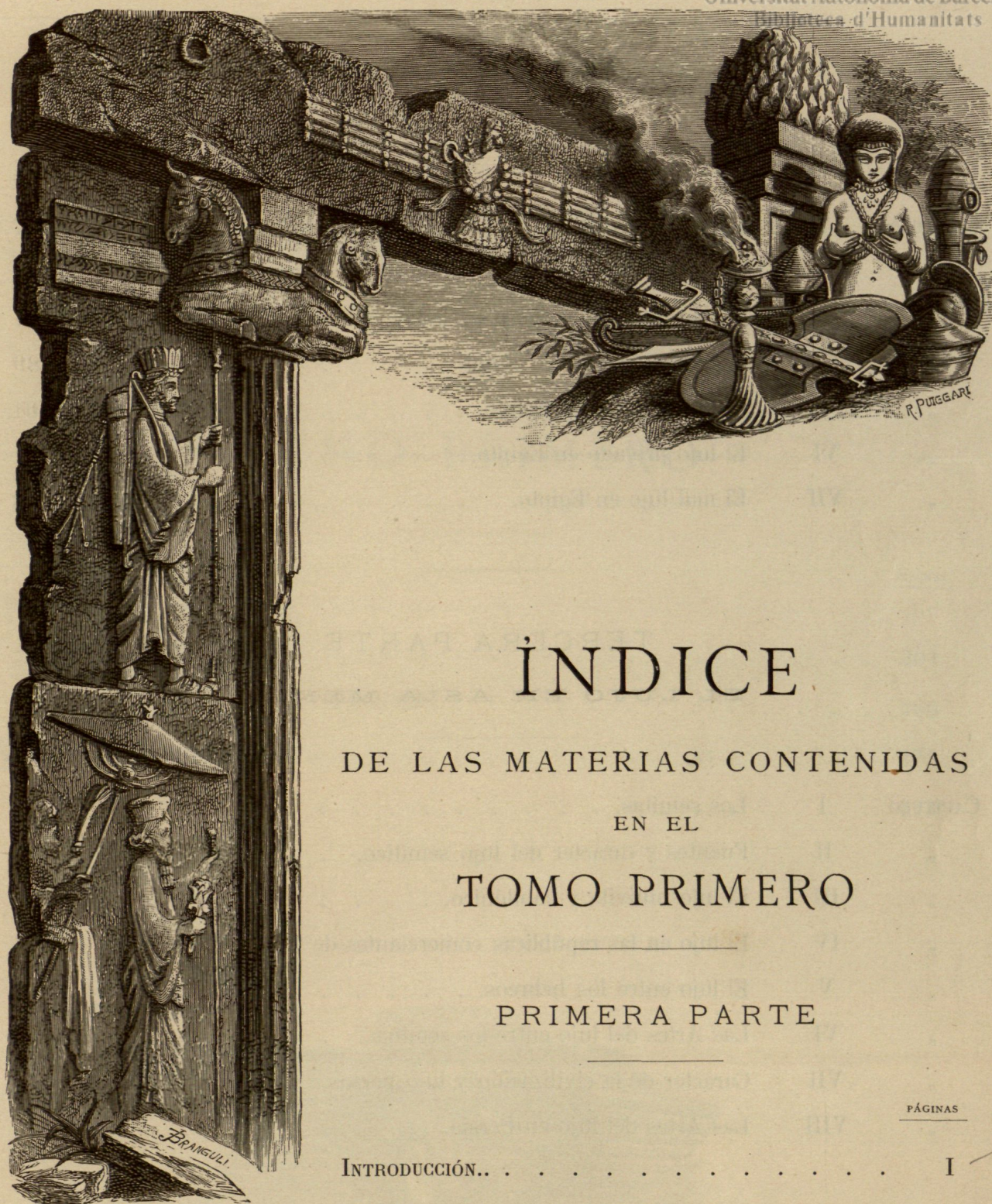
Anónima la producción, trabajándose para el gobierno y no para el libre comercio, el artesano y el artista, que no es allí más que un artesano, carecen de iniciativa: perfeccio-

nan lo que existe, y sus inventos no tienen otro objeto; pero no se llevan en alas de su imaginación lo que pudiera serles perjudicial.

Véase lo que sucede con el más celebrado producto de la China, sus porcelanas. Es indudable que se conservan obras de esta clase anteriores á nuestra Era. Es indudable que se conservan de la Edad Media y de los tiempos modernos; pues bien fuera de las que llevan inscripciones y de las que han sido fabricadas para Europa, es imposible distinguir allí las diversas épocas. Cuantos ensayos de clasificación se han hecho en Europa han resultado insostenibles por dos causas muy diferentes. Primero, por la persistencia de unos mismos tipos y de los mismos elementos decorativos, tratados siempre con igual sistema, esto es, con especial cariño por el detalle; segundo, por las imitaciones de los vasos antiguos en plena época del Renacimiento, cuando ya el arte cerámico aparece en decadencia, hasta ser un objeto de la corrupción de las costumbres á primeros del siglo xvii, porque de la misma manera que á mediados del siglo x hubo un emperador que ordenó que se diese á los vasos que destinasen á su servicio el color azul del cielo después de la lluvia, tal como aparece á intervalos entre las nubes, lo que puso en movimiento á todos los ceramistas de Kin-Tce-Tchin de la misma manera, á principios del siglo xvii, les pidió otro emperador productos que satisfaciesen las pasiones vergonzosas.

No insistiremos más en este momento sobre el lujo chino, que volverá á ocuparnos al tratar del Japón, la nación nueva del extremo Oriente, cuya influencia tanto se deja sentir hoy por hoy en el arte contemporáneo.





ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS

EN EL

TOMO PRIMERO

PRIMERA PARTE

PÁGINAS

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN.. . . . | I |
| CAPÍTULO I Preliminares.. . . . | 3 |
| CAPÍTULO II El lujo preadamita. | 45 |
| „ III El lujo durante la edad de piedra.. . . . | 53 |
| „ IV El lujo durante la edad de los metales.. . . . | 131 |
| „ V El lujo entre los salvajes. | 155 |

SEGUNDA PARTE

EL LUJO EN EGIPTO

| | | | PÁGINAS |
|----------|-----|---|---------|
| CAPÍTULO | I | Preliminares. | 207 |
| " | II | El lujo en Egipto, durante la época de las pirámides. | 265 |
| " | III | El lujo durante la época del nuevo imperio. | 281 |
| " | IV | Las artes del lujo en Egipto. | 289 |
| " | V | El lujo público en Egipto. | 301 |
| " | VI | El lujo privado en Egipto.. . . . | 311 |
| " | VII | El mal lujo en Egipto. | 323 |

TERCERA PARTE

EL LUJO EN ASIA MENOR

| | | | PÁGINAS |
|----------|------|---|---------|
| CAPÍTULO | I | Los semitas. | 333 |
| " | II | Fuentes y carácter del lujo semítico. | 345 |
| " | III | El lujo ninivita y babilónico. | 365 |
| " | IV | El lujo en las repúblicas comerciantes de Tiro y Cartago. | 391 |
| " | V | El lujo entre los hebreos. | 401 |
| " | VI | Las Artes del lujo entre los semitas.. . . . | 419 |
| " | VII | Caracter de la civilización y lujo persas. | 459 |
| " | VIII | Las Artes del lujo en Persia. | 473 |



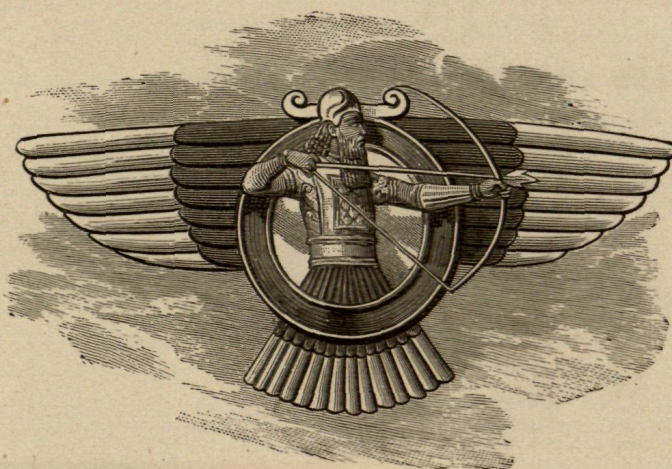
PLANTILLA

PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

DEL

TOMO PRIMERO

| | <u>PÁGINAS</u> |
|--|----------------|
| PORTADA | |
| El Culto de Apis, (Egipto). | 301 |
| Assurbanipal, (Bajo relieve de Kuiundjik). | 365 |
| Banquete babilónico. | 375 |
| El tocador de Ester. | 413 |



EXCLÒS DEL PRÉSTEC

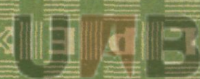


Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

RES/1618



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

