

LAS ARTES

SUNTUARIAS

SUS TEORIAS Y SU HISTORIA

APUNTES

POR

J. MANJARRÉS

CATEDRÁTICO DE TEORIA ESTÉTICA E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES
EN LA ESCUELA DE BARCELONA.

BARCELONA

LIBRERÍA DE JUAN Y ANTONIO BASTINOS, EDITORES

Boquería 47, S. Honorato 3, Ronda de S. Antonio 95

1880

LAS ARTES

UAB 12

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

SUNTUARIAS

— * —
SUS TEORIAS Y SU HISTORIA

—
APUNTES

POR

J. MANJARRÉS

CATEDRÁTICO DE TEORÍA ESTÉTICA É HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES
EN LA ESCUELA DE BARCELONA.



BARCELONA

—
LIBRERÍA DE JUAN Y ANTONIO BASTINOS, EDITORES

Boquería 47, S. Honorato 3, Ronda de S. Antonio 95

1880

12-28941



ES PROPIEDAD.

PRÓLOGO DEL AUTOR.

He aquí el cartapacio de unas lecciones de las cuales tengo hechos preventivamente ensayos, al propio tiempo que los apuntes de una obra cuya publicacion no emprenderé jamás.

Algunos años han pasado desde que en el Ateneo barcelonés leí sobre lo que entonces hube de llamar *Aplicacion del Arte á la Industria*: más por cuanto en la explanacion de tales lecciones hubo de aclarárseme mucho de lo que se me habia presentado oscuro ó, por lo ménos, hipotético, aunque probable, para complementar sistema; reformé juicios, corregí teorías, desarrollé ideas y comenté principios.

Dí á conocer estas reformas algunos años más tarde, en el año escolar de 1868 á 1869, cuando invitado por el Sr. Director de la Escuela de Bellas artes de esta ciudad, que lo era entonces el pintor D. Claudio Lorenzale, hube de dar en el establecimiento lecciones dominicales sobre la materia, á favor de las leyes de Ins-

truccion pública á la sazón vigentes, que permitian cátedras libres.

Formalicé más adelante, en 1872, tales lecciones como asignatura, en atención á que el Gobierno las admitió en el programa de la entendida escuela; siendo protegida su enseñanza por la Exma. Diputación de la Provincia, después de haberme encargado de ella á invitación del mismo Sr. Director y cuerpo de profesores. Y me empeñé en semejante tarea no sin haber estudiado cuanto acerca de la materia pude haber; y he quedado convencido de que bien puede entrarse en el período de los principios, después de haberse recorrido en todos sentidos el de las colecciones. (1).

Pero en los treinta y más años que acumulo materiales y combino teorías, cuanto tengo reunido no ha hecho más que ofrecer á mis ojos todo lo vasto del campo que ha de entregarse al cultivo: y en el último tercio de mi vida no tengo esperanzas de llegar al cabo á pesar de la fuerza de voluntad de que me hallo poseído. Por esto no puedo hacer ahora más que presentar esta publicación como una débil ofrenda de mis pobres facultades á la actividad artístico-industrial de mi patria, y un pequeño tributo de gratitud á las personas que, así en la cátedra del Ateneo como en la libre de la Escuela de Bellas artes, me escucharon con benevolencia.

(1) En las lecciones que se den de la materia podrá presentarse la ilustración gráfica correspondiente, y con toda la extensión que se quisiere.

CAPÍTULO PRIMERO.

Naturaleza y objeto de las artes suntuarias.

Toda forma que se dá á la materia para responder á alguna de las necesidades de la vida social y práctica es obra del *Arte*.

Todo procedimiento empleado para obtener esta forma nace de la *Industria*.

Entre las distintas manifestaciones del Arte en la esfera de lo plástico, la *Arquitectura* tiene la mision de inventar estas formas.

La Arquitectura se divide en *superior* é *inferior*: la superior tiene á su cargo todo lo relativo al monumento cimentado y edificado; la inferior se ocupa en todos los demás objetos que son menester en la vida práctica.

La Arquitectura inferior comprende dos grupos de artes: el de las *preparatorias* y el de las *suntuarias*. Las primeras ponen los materiales en disposicion de recibir la forma definitiva; las segundas son las que dan á los materiales la forma última, á fin de subvenir á las necesidades que la civilizacion de continuo crea distintas del edificio, dando prestigio á la vida social, y atractivo al bien parecer que el trato de las gentes exige.

Las necesidades de la civilizacion distintas del edificio son: los *muebles*, los *utensilios* y el *traje*.—Mueble es todo objeto construido y no cimentado que constituye el ajuar en los edificios.

—Utensilio es todo objeto de uso manual: en él incluimos las armas.—Traje es todo ropaje de forma especial con que se viste el cuerpo humano. El ropaje sólo cubre, no viste.

Llámanse *suntuarias* las artes que constituyen el segundo grupo de la Arquitectura inferior, por razón del fausto, pompa y suntuosidad que en mayor ó menor grado presentan.

Las artes suntuarias se distinguen entre sí por varias causas, á saber: por la varia naturaleza de los materiales y diversos modos de construcción, por las distintas formas que han sido menester para subvenir á necesidades de distinta naturaleza, y por los distintos medios de producción. De aquí el que las artes suntuarias se hayan dividido en artes de *construcción*,—artes de *exornación*—y artes de *reproducción*. Son de construcción las carpinteras, las metalistas, las alfareras y las costureras.—Son de exornación las glípticas y las gráficas.—Son de reproducción el vaciado, el estampado y el tejido. El mueble es objeto de las tres primeras de construcción, el traje lo es de la cuarta; el utensilio puede tomar de todas.

Para dar á estas artes un carácter artístico de manera, que prescindiendo de la naturaleza del material y del procedimiento, pueda comprenderse todo en una generalidad, es conveniente tomar de la Historia los datos para las denominaciones (1). Llamaremos, pues, *Dedálica* al grupo de las artes carpinteras—*Toréutica* al de las metalistas—*Cerámica* al de las alfareras—*Indumentaria* al de las costureras; dando el de *Gliptica* á las que producen el adorno de relieve, y *Cromática* á las que le pro-

(1) El nombre de Dédalo fué en Grecia característico de los que trabajaban la madera: todos procedían de Atenas ó de Creta, habiendo sido ellos los que en la primitiva civilización europea introdujeron el uso de las principales herramientas de la carpintería. La *Toréutica* de los antiguos comprendió la escultura en metales, y, según los casos, el vaciado en molde con retoques de cincel, así como las obras de metal trabajadas á martillo. Según Muller la *Toreutica* corresponde perfectamente á la *caelatura*, que Quintiliano limita á los metales.—*Cerámica* se deriva de la palabra griega *keramos*, que significa el cuerno de los animales, que fué la materia y la forma del primitivo vaso para beber; y aunque también dicen otros que procede del nombre de Kéramo, hijo de Baco y de Ariadne, que en Grecia fué considerado como inventor de toda obra de barro en forma de vaso para beber; ello es que la forma del cuerno se ve, con especiales variantes, en la representación antigua de comidas, con el nombre de *rhyton*.—De la Arqueología bien podemos tomar la palabra *Indumentaria* para significar toda obra hecha con materiales plegables para cubrir el hombre su desnudez.

ducen gráfico; y dejando para las artes de reproducción las mismas denominaciones de *vaciado en molde—estampado—y tejido*.

Aunque á favor de especiales medios debidos á los adelantos de la ciencia tecnológica pueden haberse sometido los materiales á procedimientos que no sean los propios y típicos; sin embargo, esto no altera la naturaleza del material, ni debe tener por objeto sofisticarlo ni mentirlo : al cabo ni el Arte debe ser una rémora para la Industria, ni esta debe serlo para el Arte.

Este sistema de las artes suntuarias tiene por objeto dar á conocer las relaciones que existen entre el Arte y la Industria, constituyendo, ya no una aplicacion, sino un consorcio natural é indisoluble : pues no puede haber Arte sin Industria, ni puede existir Industria que no dé por resultado una obra de Arte—porque el Arte dá las formas, la Industria los procedimientos.

CAPÍTULO II.

Manantiales de las formas suntuarias.

Las artes suntuarias para inventar formas se rigen por los principios de la *Decoracion*.

Decoracion es el desarrollo de los motivos que la naturaleza de los materiales, la construccion y la comodidad proporcionan, obtenido por analogías y semejanzas.

Son, pues, manantiales de toda forma suntuaria las circunstancias siguientes:—la naturaleza de los materiales y de los procedimientos, la comodidad y la necesidad de una expresion figurada.

I. Los materiales que mejor marcan las diferencias con que la Naturaleza ha distinguido los que pueden emplearse en las artes suntuarias, son: la madera, el hierro, el barro y la tela. Estos materiales, á su vez, por las circunstancias que los distinguen, tienen distintos y peculiares modos de ser trabajados, ó sean, distintos procedimientos, á saber: la talla y ensambladura, la forja y la lima, la rueda y el torno, el corte y la costura.

La madera se presenta á la labor suntuaria en maderos y tablonas; las formas más propias son las que se presentan paralelas á la fibra, ya sea esta recta ó curva: la construccion natural es la ensambladura por piezas llamadas largueros, peynazas, tirantes, tornapuntas y tableros.—El hierro se presenta

en barra, en llanta y en plancha: la barra puede ser prismática ó cilíndrica: admite toda clase de formas así rectilíneas como curvilíneas, ofreciéndose por su ductilidad y tenacidad á la bifurcacion, á la penetracion y al empalme, sin menoscabo de su fuerza y de su resistencia: pudiendo el hierro en plancha someterse á la accion del torno, procedimiento que produce formas propias de la Cerámica: tiene todas las condiciones de los demás metales y admite todos los procedimientos peculiares de ellos.—El barro como tipo de todo material cerámico admite toda clase de formas producidas por medios de revolucion sobre una ó más generatrices: los manantiales de estas formas son los reinos de la Naturaleza animal y vegetal, no ménos que las figuras fundamentales de la Geometría.—Toda tela, y, en una palabra, todo material plegable es propio de la Indumentaria: su modo de elaboracion es el corte y la costura: su objeto debe ser el plegado; pero este tiene gran variedad, segun las hebras tejidas y modo como se hubieren tejido: siendo las principales hebras que pueden tejerse, el lino, el cáñamo, el algodón, la lana, la seda y la pita: la tela puede presentarse tejida por trama y urdimbre ó por malla; y puede ser lisa ó labrada.—Son materiales análogos á la madera, el marfil, la concha y el asta: lo son del hierro todos los demás metales: del barro lo son el vidrio y el cristal: y de la tela, el fieltro y el pellejo curtido y adobado.

II. Entiéndese por comodidad, la reunion de circunstancias necesarias para poder usar los objetos con entera satisfaccion. Estas circunstancias están fundadas sobre la base del gusto razonable y justo, á saber:—el ejercicio de la actividad intelectual ó industrial del hombre—la custodia de sus intereses—la fácil traslacion, conduccion y transporte de los objetos—el modo como han de emplearse éstos—el modo como han de sostenerse—y, por último, las mismas formas, posiciones y ocupaciones del hombre.

Toda produccion suntuaria ha de constar de distintas partes que se llaman *miembros*. Los usos á que las producciones suntuarias están destinadas deciden acerca de la forma y del órden en la situacion y colocacion de estos miembros. Estos miembros tienen una accidentacion particular debida á las *molduras*,

las cuales tienen por objeto determinar contornos, distinguir los miembros, suavizar resaltos, solapar rendijas, resguardando del polvo que penetra más que del que cae; y por último presentar refuerzos, dando mayor solidez á la construccion.

III. Hay necesidad de una expresion figurada:—1.º para que el objeto suntuario tenga la mayor parte posible de efecto artístico:—2.º para llenar la falta de medios de expresion de toda clase de ideas en la esfera de lo plástico:—3.º para dar al espíritu la mayor dosis de satisfaccion; porque siempre son gratas al alma las analogías y las semejanzas. La base de este modo de expresion es el *símbolo*, que consiste en todo lo que afecta nuestra imaginacion con un sentido más lato y general que el que en sí tiene.

La *exornacion* es una parte de la Decoracion, que tiene por objeto diversificar la expresion y completar el carácter de la obra. Para responder á este objeto emplea dos clases de obras, á saber: unas escultóricas, otras pictóricas y, otras obtenidas por imitacion arquitectónica. Para las dos primeras es indispensable ser *escultor* ó *pintor* respectivamente; para las segundas es indispensable ser *adornista*. La imitacion arquitectónica no se verifica por idealizacion como la escultórica y la pictórica, sino por fusion del elemento geométrico con el orgánico.

Las artes suntuarias de exornacion se ejercitan en dos géneros: el simplemente *geométrico* y el *antemático*: el primero halla su origen en la regularidad de un diagrama; el segundo le halla en la flora y la fauna del país: aquel es la expresion figurada de los dos elementos de la Naturaleza el árido (formas rectilíneas, como meandros, lacerias) y el flúido (formas curvilíneas, como postas y volutas): este es la fusion obtenida, del elemento orgánico con el geométrico.

Tanto el adorno geométrico como el antemático pueden presentarse de dos distintas maneras, á saber: *gliptica* ó *gráficamente*: el primero puede ser relevado (anaglifo) ó rehundido (diaglifo) en una superficie; el segundo es simplemente gráfico-cromático.

El adorno gráfico-cromático requiere el conocimiento de los colores y de su valor. Los colores pueden presentarse con variedad de tonos; estos no son más que los grados de vigor que

los colores pueden presentar. Los colores se rebajan cuando se los hace declinar hácia el oscuro, y se atenuan cuando se disminuye su vigor.

El valor de los colores y de los tonos no es absoluto sino relativo, segun la naturaleza y vigor de los que tuvieren al rededor.

Los colores fundamentales son seis: tres primitivos que son, el amarillo, el azul y el rojo: y tres derivados, el verde, el anaranjado y el violado, los cuales aparecen interpolados en el círculo cromático (1).

Los colores tienen un simbolismo especial que, sin embargo, no debe llevarse demasiado adelante para no caer en puerilidades ajenas de la seriedad del Arte.

Las artes de reproducción existen desde el momento en que el Arte siente la necesidad de una identidad de formas para responder á efectos eurítmicos especiales. No es la economía de tiempo y dinero lo que las dá importancia estética, sino el desarrollo de una idea, ya propia de los medios de producción empleados, ya apropiada por la necesidad de la pluralización de

(1) Los colores pueden ser representados por simples trazos, por metales y por piedras preciosas segun la siguiente tabla:

Amarillo.		Oro	Topacio.
Azul.		Acero	Zafiro.
Rojo.		Cobre	Rubí.
Verde.		Bronce	Esmeralda.
Violado.. . . .		Estaño	Amatista.
Anaranjado.		Laton	Coral. <i>Jacinto</i>
Blanco.		Plata	Perla.
Negro.		Hierro	Diamante.

un tipo dado. La idea propia del procedimiento es aquella que tiene por objeto lo que el material y el modo de producción reclaman, y no la que tiende á la simulación de otro medio de producción distinto; porque el material y el procedimiento han de estar en armonía con la idea, de modo que la naturaleza de una y de otro hayan entrado en la concepción de ella.

La reproducción de tipos anagléticos la dá principalmente el vaciado en molde y la galvanoplástica; la de los gráficos la dá el estampado y el tejido: el molde hueco responde de la identidad de las producciones anagléticas; el molde grabado, ya en talla de rebajo ó en talla dulce, responde de la de los estampados: los cartones picados responden de la del tejido labrado, siendo la base de la producción de los tisúes, tapices y encajes.

En estas tres producciones es indispensable tener en cuenta los usos á que se destinan, á fin de poder hacer aplicación propia, conveniente y oportuna de la labor ó género de adorno: el tapiz cubre el muro, le decora como una pintura: cuando cubre el suelo es alfombra y sirve al tránsito: el tisú que se viste no puede plegarse ni admitir el género de adorno como el que sirve para cortinajes. Los encajes deben considerarse como una pasamanería hecha con hebras sutiles, que lo mismo pueden cubrir una superficie plegable, que constituir el adorno en pliegues de una superficie tensa. No obstante, el procedimiento que para su producción se emplea permite que pueda ejecutarse por sentimiento.

CAPÍTULO III.

Fundamentos de la Belleza en las artes suntuarias

El primer atractivo de las producciones, hijas de la actividad artística é industrial del hombre se funda en la *belleza artística*.

La Belleza en las artes suntuarias se obtiene con la observancia de los principios artísticos. En estos y no en el capricho irrazonado, han de estribar las *modas*; teniendo en cuenta, que puede llegarse á la Belleza por mil y un caminos; condicion que no contradice ni á la variedad y diversidad de los gustos, ni á la movilidad que la produccion necesita para alcanzar el posible desarrollo.

Los principios artísticos que para alcanzar la Belleza en la composicion suntuaria deben regir, son: *Simetria*, *Euritmia*, *Decoro*.

I. *Simetria* es proporcion; en el lenguaje vulgar se confunde con la *Euritmia*.

La proporcion favorece la solidez. Lo que no parece sólido no excita en el ánimo ningun placer estético.

Para proporcionar es indispensable tener en cuenta, el valor de las dimensiones, el cual es á la vez absoluto y relativo: el primero para dar á la obra y á sus distintas partes la extension y la aptitud que su destino requiere; el relativo, para que la solidez produzca desde luego en el ánimo impresion completa y determinada.

El valor de las dimensiones debe apreciarse por la relacion que guarden entre sí, y por la que el conjunto ha de guardar con los objetos que han de rodearle. La relacion de las dimensiones de un objeto entre sí, decide acerca del carácter del estilo. Tres son estos caractéres, á saber: el *robusto*, el *gentil* y el *delicado*. El dominio de lo ancho sobre lo alto produce el primero; como el de lo alto sobre lo ancho produce el tercero: la gentileza, la elegancia proceden del término medio. Un objeto parecerá tanto menor cuanto mayores fueren los objetos que hubiere de tener á su rededor, y viceversa.

La homogeneidad es condicion indispensable para apreciar debidamente el valor de las proporciones; debiendo entenderse tanto respecto de los materiales de que el objeto estuviere construido, como del destino que se le hubiere dado, ó usos á que hubiere de servir.

II. *Euritmia* es mútua correspondencia de partes semejantes. La semejanza comprende la série de grados de menor á mayor intimidad que pueden llegar hasta la misma igualdad. Esta intimidad no debe buscarse por un exámen estudiado, y se halla por analogías de carácter, mas bien que por paridad de forma.

La Euritmia no debe ser forzada: á serlo, seria contraria á la libertad artística, y opuesta á la claridad; de donde se sigue que la Euritmia puede ser útil y aun necesaria para constituir la Belleza, pero nunca indispensable.

III. *El Decoro* consiste en el buen uso de las formas convenientes para dar á las producciones la propiedad, de modo que produzca el debido efecto, aquel placer desinteresado que deja patente la armonía entre el sentido y su modo de ser.

El Decoro exige que en las producciones haya *originalidad*. La originalidad es, la expresion de una idea con toda la espontaneidad del sentimiento, produciendo en el ánimo impresion entera é indivisa y pareciendo que no haya podido ménos de ser que de aquel modo. La originalidad no es por consiguiente la novedad, esto es, la circunstancia de no haber existido nunca, ó de existir por primera vez; ni tampoco la Moda, esto es, la circunstancia de satisfacer el lujo como efecto desordenado de la vanidad y del orgullo: porque es menester considerar que ni

todo lo nuevo tiene la originalidad artística, ni la Moda ha de estar fundada en el capricho irrazonado del Lujo; pues ni el Arte tiene más objeto que la Belleza, ni el Lujo debe tener otra base que el Arte si quisiere ser admitido por la Ciencia Económica como base moral de la actividad industrial del hombre.

Condicion indispensable para producir con originalidad es el *estilo*. El estilo consiste en el modo de expresar propia y convenientemente ideas de actualidad, guiado el artista por su modo especial de sentir. Cuando se expresa con el sólo hábito de ejecutar, no hay estilo sino *manera*.

El estilo puede tener tres caractéres, los cuales no sólo dependen de las condiciones simétricas, segun queda indicado al hablar de la Simetría, sino tambien de la aplicacion de los distintivos convenientes á ellas: así á la robustez va adherida la severidad y la parsimonia de adornos; como á la mayor delicadeza, la riqueza de exornacion y la gracia; el justo medio entre unos y otros elementos produce la elegancia.

Se alcanza estilo teniendo en consideracion las circunstancias siguientes:—1.^a cual es el objeto y destino de la obra.—2.^a Cual es la naturaleza de los materiales que se han de emplear: modos de elaboracion y formas que estos propiamente admiten.—3.^a Cual es la clase de superficies de que se puede disponer para hacer aplicacion de los adornos convenientes.—4.^a Tradiciones que existan acerca del modo como en otras épocas ú ocasiones se hubiere llenado el mismo fin, y se hubiere respondido á necesidades análogas.—La primera circunstancia debe tenerse en consideracion para que nada esté en accion que no esté en funcion; para que entre lo accesorio y lo principal, y entre este y lo secundario haya proporcion de interés y de importancia, para que todo esté colocado por el órden debido segun su respectiva naturaleza y oficio; y, por último, para que todos los motivos así de forma como de exornacion sean sacados de la naturaleza de la cosa misma.—La segunda circunstancia deberá tenerse en consideracion con el objeto de tomar por base de toda produccion suntuaria el modo de construccion primitiva; mas no para hacer retroceder el procedimiento, sino por no desnaturalizar la produccion, y á fin de no sofisticar ni mentir los materiales.—La tercera circunstancia deberá tenerse

en consideracion á fin de que el adorno ni sea, ni parezca inconveniente al uso de las superficies; ni este uso adultere el adorno, ni el adorno neutralice los efectos de la superficie, antes bien los ausilie. Así, á las superficies tensas, conviene todo género de adorno ya anaglítico, ya gráfico-cromático: á las transitables y plegables sólo les conviene este último; al paso que este adorno, aplicado á superficies plegables, no debe ser adulterado por la naturaleza del pliegue, ni el pliegue debe neutralizar los efectos de tal adorno.—La cuarta circunstancia debe tenerse en consideracion, no para hacer lo que en otras épocas y por otros hombres se hubiere hecho; sino para conocer las condiciones con que aquellos estilos nacieron, con cuales progresaron, con cuales decayeron y con cuales renacieron, á fin de prevenir todo accidente que pueda apartarnos del objeto del Arte, la Belleza, como esplendor que es de lo verdadero y de lo bueno.

CAPÍTULO IV.

**Cultivo de las artes suntuarias en las distintas épocas de la
Historia.**

La actividad que produce la obra de Arte es el *artista*.

El artista se diferencia del *artesano* en los medios que para la producción uno y otro emplean: el artista emplea su destreza obedeciendo á su actividad genial, el artesano emplea la destreza física limitándose á la tarea de mero ejecutor.

Esta diferencia no influye en la esencia de las artes plásticas para establecer la distinción que de ellas suele hacerse, dividiéndolas en liberales y mecánicas, en útiles y bellas; porque el Arte siempre es libre, mientras que necesita siempre un procedimiento para la producción ó exteriorización de la idea: no hay arte que no tenga alguna utilidad, ya sea moral, ya material, ya una y otra á la vez en mayor ó menor proporción; y todas tienen por objeto la Belleza, la cual puede ser más ó menos elementalmente considerada.

Supónese que en la antigüedad más remota las artes plásticas se cultivaron por familias, debiendo los hijos abrazar la profesión de sus padres. Así hubieron de hacerlo los egipcios.

La tradición griega conserva el nombre de *Dédalo* para dar razón de los que trabajaban la madera en Creta y en Ática; el de *Smilis* para darla de los activos y hábiles fundidores de metal

de la isla de Egina: el de la tribu de los *telchines* ó *telchinios* para los forjadores de armas y utensilios en general, hasta el punto de ser considerados sus individuos en la conciencia de los griegos, como autores de la guadaña de Saturno y del tridente de Neptuno.

Las denominaciones con que se distinguieron en Grecia los que se dedicaron á las artes plásticas se explica por la division que hizo el legislador de Atenas, Solon, (siglo VI ant. J. C.) A los que cultivaban dichas artes se les dió el dictado de *tecthes* ó *tecthones* ó *technites*, esto es, que producian con el sólo ejercicio de la mano: mas por la excelencia que hubo de reconocerse en los que supeditaban esta destreza con la actividad genial, se dió á estos el dictado de *archithenites* ó *archithectones*, nombre que muy bien pudo significar en aquellos tiempos lo que entre nosotros la palabra *artista*.

En la historia romana se encuentran los colegios, constituyendo una reunion de ciudadanos que se dedicaban á un mismo ramo de produccion á manera de agremiaciones.

Estas hubieron de continuar en la época de la preponderancia de Bizancio; y de su existencia ofrece muestras muy especialmente, la Lombardía.

En la época feudal la produccion suntuaria se refugió en los monasterios, como únicas localidades que pudieron sustraerse del estruendo de las armas. Las escuelas artísticas de las márgenes del Rin la acogió de buen grado inmediatamente despues, é inició en las teorías artísticas necesarias á dicho efecto.

Cuando dominando el sentimiento caballeresco adquirió prestigio el estado llano, el espíritu de agremiacion se desarrolló con todo vigor entre los que se dedicaban á la produccion, para realzar, caso que no para adquirir, la importancia que las circunstancias asi políticas como sociales habian dado á dicho estado. Reuniéronse tales agremiaciones en asambleas bajo el régimen de unos estatutos sancionados por la autoridad civil, tuvieron un consejo administrativo y un tribunal escolástico para conferir los títulos de maestro, nombrando sus prohombres y veedores, dándose un traje especial, y hasta blasonando de una nobleza, al par que los caballeros é hijosdalgo, por lo cual adoptaron un escudo de armas: imbuidos del espíritu de cuerpo, reunieron

los talleres de una misma producción en un mismo barrio, y no pocas veces hicieron frente á la misma autoridad civil. Pero eran castigados el mal ejercicio de la profesion, y pusieron la bienandanza del gremio bajo la salvaguardia de un santo patrono, estableciendo fiestas en honor suyo y erigiéndole altares en las mismas basílicas.

Tales instituciones han llegado hasta nuestros dias, y han desaparecido con la proclamacion de la libertad política y de la igualdad social; libertad é igualdad que sólo pueden conservarse á favor de la desigualdad establecida por la Naturaleza en la capacidad, aptitud, genio y talento: circunstancias que constituyen la base del ejercicio de las artes.

CAPÍTULO V.

Caracteres generales de los muebles, utensilios, armas y trajes en las distintas edades de la Historia.

La variedad de estilos y de los distintos caracteres de estos que la Historia ofrece así en los muebles y utensilios y armas como en los trajes, es debida á varias causas, á saber: á los climas, á las necesidades, á las costumbres, á las preocupaciones sociales, y á la diferencia de materiales y procedimientos empleados.

Dichos estilos, en el desarrollo de la Historia, no han variado repentina, sino gradualmente; no habiendo desaparecido un estilo que no haya dejado restos de su existencia. Tales restos no han sido los mismos en todas partes; y esta circunstancia es la que ha constituido un carácter típico en cada localidad: así se han formado, muy especialmente, los trajes nacionales. Estos caracteres conservando, y aun perpetuando en cierta manera reminiscencias de lo pasado, pueden proporcionar datos para la solución de las oscuridades que ofrezcan los monumentos así escultóricos como pictóricos, las descripciones literarias y las tradiciones que hubieren quedado.

Los estilos que la Historia puede ofrecernos pertenecen en primer lugar á dos grandes edades, á saber: la ANTIGUA (desde los más remotos tiempos hasta el siglo v de J. C.) y la MODERNA (desde esta última fecha hasta nuestros días).—En la

edad antigua se encuentra en primer lugar la época *prehistórica* (hasta el sig. vi ant. J. C.) y la *histórico-propia* (desde esta fecha hasta el siglo v de J. C.) En la moderna se encuentran los *siglos medios*, (hasta el siglo xvi de J. C.) y los *modernos propios*.

Semejantes estilos se han desarrollado en distintos centros de civilizacion, y son á saber:—Los primitivos asirios, reminiscencias de las cuales hubieron de conservar los medos y los persas.—Los egipcios, de los cuales hubieron de tomar los fenicios y los hebreos.—Los griegos y sus hermanos los etruscos, herederos de cuya civilizacion fueron los romanos.—Los bizantinos, que hubieron de aprovecharse de lo que dejó la disuelta sociedad pagana; y desde esta civilizacion bizantina cristianizada, han de buscarse los estilos árabe, que se formó en Oriente, y los europeos que se formaron en Occidente con los elementos que importaron los pueblos germanos que invadieron por el norte el vasto imperio romano.—La Europa cristiana ha tenido en los siglos medios la *época feudal* (hasta el siglo xii de J. C.) y la *caballeresca* (hasta el xvi); y en los modernos propios, la *época cortesana* (hasta fines del siglo xviii) bajo las influencias italiana y borgoñona primero (hasta mediados del siglo xvii), y de la francesa hasta nuestro siglo xix en que el principio *democrático* tiende á pasar su inflexible rasero sobre los hombres como sobre las cosas.

El estilo de los muebles, utensilios y armas de la época prehistórica está caracterizado por un rasgo de primitiva simplicidad no agena de riqueza hasta la afectacion. Hubo de ser consiguiente la rudeza del procedimiento, rudeza que hubo de ser compensada con la espontaneidad en la exteriorizacion de la idea.—En los de la época histórico-propia subsiste lo primitivo del procedimiento; pero está patente un estilo, llevando por lo mismo un sello de arte, digno de atencion. El valor de los objetos está fundado mas bien en el mérito artístico que en el primor de la ejecucion; y el material no le añade el menor quilate: prueba de ello son los vasos de barro. El mueble de la época histórico-propia es mas bien de metal que de madera; y entre los metales, el hierro es el ménos comunmente empleado.—La edad moderna emplea la madera y el metal en la misma proporcion; teniendo muy en cuenta la naturaleza de ambos mate-

riales, los combina artísticamente, ó los emplea aislados; pero siempre en progresivos grados de aumento en la perfeccion de los medios de produccion más primorosos, fáciles y económicos, habiendo llegado el hierro á ser empleado con profusion.

El estilo del traje en la edad prehistórica está caracterizado por el principio de libertad de accion del cuerpo humano: hubo de ser, por decirlo así, amorfo: mas bien un simple envoltorio que un vestido: tal es el que se vé representado en los monumentos egipcios más antiguos. Sin embargo, la riqueza en el adorno mas bien que en el material, le caracterizan perfectamente: y este carácter primitivo no toma en la época histórica de la edad antigua más desarrollo, que el necesario para vestir el cuerpo humano con la dignidad del sér racional, libre de toda traba; deteniendo su desarrollo en la *túnica* y la *toga* romanas.—Caracteriza el traje de la edad moderna la forma mecánicamente dispuesta sobre los elementos que dejara la Antigüedad, y los importados por los pueblos que invadieron el imperio romano. Ajustado unas veces al cuerpo que cubre como simulando el desnudo, nunca para prevenir los movimientos del cuerpo: holgado y rozagante otras, para obtener un plegado amanerado y complejo; siempre dando al material un valor sobre el que el Arte podria dar á la forma.

Las armas han tenido una influencia extraordinaria en los trajes; pues al cabo, si las ofensivas han hecho inútiles determinadas armas defensivas, éstas en su dia no pudieron ménos de simular un traje. Si la espada hubo de preceder á la lanza y la honda al arco, y para defenderse de sus tiros pudieron bastar el escudo y las corazas de cuero ó de imbricaciones de piezas de metal ó la malla de hierro (edad antigua); las jabalinas, las ballestas y las lanzas de ristre hubieron menester coracinas primero, y más tarde armaduras cerradas (edad media); y cuanto más fueron perfeccionándose con la pólvora las armas de alcance, más han debido inutilizarse estas defensas de hierro con que así se cubrian los hombres como estos cubrieron los caballos que montaron (edad moderna).—Desde que se inició la época cortesana, y el prestigio y preponderancia de las naciones se fundó en sus fuerzas físicas, las libreas se convirtieron en uniformes, como los estatutos de las órdenes de caballería

religiosas en ordenanzas militares; y en algun caso no han dejado de ser ciertos uniformes, tipo para algunas modas, como han sido siempre la sancion de muchas de ellas. Milan y España compartian en esta época con Damasco el mérito en el temple y adorno de las armas así defensivas como ofensivas.

Los demás utensilios merecen una historia particular que habria de ocupar mucho espacio: los principales son los bastones, paraguas, abanicos, relojes y mil otros de uso comun.—El baston fué muy usado de los asirios; y le cita Herodoto como distintivo particular de los hombres de aquel país.— Los pank-has indios, los mosqueros asirios y persas, el flabelo egipcio, el abanico de mango de los griegos hubieron de tener una misma causa. Los abanicos de varillaje procedieron de los países más orientales de Asia (Japon y China); pero su uso en Europa no data más allá del siglo XVI: anteriores á ellos fueron los abanicos llamados *de novia* que tenian la forma de un confalon; y procedian de Oriente.—La umbela griega ha debido ser el punto de partida del paraguas moderno, cuyo uso hubo de principiarse en Europa desde que se perdió el de las capas pluviales que, procedentes del Asia menor, se usaron durante la edad media.

CAPÍTULO VI.

Historia de las artes suntuarias de construcción.

Las diferencias producidas en los muebles y en los trajes por la naturaleza de los materia'es y los procedimientos exige la historia particular de cada una de las artes suntuarias.

DEDÁLICA.

La madera más comunmente empleada por los asírios hubo de ser el ciprés; por los egipcios el sicomoro y la palmera; por los fenicios y hebreos el cedro; por los griegos y los romanos las maderas resinosas del continente europeo. El ébano fué empleado por algunos de estos pueblos, siendo difícil determinar con exactitud, qué especies de maderas fueron comprendidas con el nombre genérico de *ebenus*: y bien puede ser que se contase entre ellas la madera de setim de que habla el Exodo. Parece que los romanos no conocieron el verdadero ébano hasta el siglo anterior á J. C.

Las maderas que más comunmente se usaron en los siglos medios fueron la encina, el nogal y el roble: y así estas como las demás maderas fueron curadas por varios sistemas, que las hizo en cierta manera incorruptibles y poco propensas á los accidentes á que por naturaleza está toda madera sujeta.

La caoba no fué conocida en Europa hasta principios del siglo XVIII. Fué de América á Inglaterra en un buque, sirviendo de lastre; quísose emplear en la construcción de un edificio, pero los carpinteros la encontraron demasiado dura. Fué que los útiles con que pudieron trabajarla no hubieron de tener ni la precisión ni la aptitud necesarias para ello. Solo en el siglo XIX se ha desarrollado en grande escala la aplicación de este material á toda clase de muebles.

El arte de la carpintería hubo de conocerse desde la más remota antigüedad. Moisés habla de él en sus libros; los autores griegos hablan de la invención de la sierra y de otros útiles y herramientas de carpintería; lo cual más bien debe interpretarse como una introducción en el país, haciéndola remontar más allá del siglo XIII antes de J. C., de estos medios procedentes de los fenicios y de los egipcios. Los romanos dejaron una nomenclatura bastante extensa para designar detalladamente muchos de los útiles que en el día son conocidos; y algo hubieron de adelantar respecto de la ensambladura, supuesto que la construcción de bóvedas con que enriquecieron la arquitectura superior exigían cimbrias de complicada construcción. Sin embargo, el uso de la azuela fué muy común en la edad antigua, sirviéndose de este útil con mayor destreza que en nuestros tiempos, mas no para producir más primorosa labor.

En los tiempos medios hubo de fundarse muy especialmente la solidez de la obra de carpintería en el modo de ensamblar más bien que en los medios de unir los maderos. Los normandos, como hábiles carpinteros de ribera que fueron, hubieron de dar bastante luz acerca del modo de trabajar dicho material y de los medios especiales para ensamblar; á sus teorías se atribuye la construcción de armaduras aparentes de algunos edificios importantes de Inglaterra y del norte de Francia. Por idéntico sistema hubieron de construirse edificios enteros en aquellos países, no ménos que en la Baja Alemania, lo cual hubo de introducir la tabicación por medio de tablas.

Los árabes que residieron en España fueron también hábiles constructores, habiéndolo dado á conocer en los alfarjes y puertas: de estas obras se encuentran ejemplares, que remontan al siglo XII.

Pero es menester llegar al siglo XIII para encontrar largueros y peynazos asegurados en ellos á cola de milano, formando como bastidores, lo que hubo de traer las armazones sobre las cuales iban clavados los tableros. En el siglo XIV hubo ya tableros engargolados en los bastidores, presentando igual aspecto en la una que en la otra cara; si bien no se dió á los tableros gran latitud, no excediendo casi nunca del ancho del tablon ó tabla.

A fines del siglo XV la carpintería habia alcanzado un adelanto notable, prestándose á las formas que para los muebles son menester; y entonces fué cuando se introdujo una costumbre especial para los tableros de mayor anchura, y fué la de pegar un lienzo ó pellejo encima de las tablas que al efecto se habian unido; de lo cual se sacó más adelante (siglo XVI) un elemento de exornacion de los tableros, representando dicho lienzo ó pellejo con determinados pliegues; con lo que se dió á entender el movimiento que pudo haber hecho la madera.

En el siglo XVI la carpintería habia llegado á su apogeo, pero la tendencia al barroquismo, que pronto se dejó ver, y la mayor extension de la marquetería ó arte de cubrir las construcciones de madera ordinaria con planchas ú hojuelas de otros más preciosos (siglo XVII), hizo entrar el arte en la decadencia. Olvidóse entonces la ingenuidad del procedimiento, y prescindióse de la naturaleza del material y de la justa aplicacion de las ensambladuras.

Al llegar al siglo XVIII los muebles tomaron formas impropias, no siendo atendida ninguna de las condiciones de la madera. Sometióse este material á líneas inconvenientes y contrarias á la solidez, habiéndose llegado á ocultar el engaño y la torpeza bajo la capa de barnices, maques y dorados, que nada decian ni nada podian representar sino el boato y el oropel más pronunciados.

Cuando la introduccion de la caoba, han debido perfeccionarse los útiles y las herramientas; pero á favor de esta perfeccion ha sido posible dar á la madera toda clase de formas: las

condiciones de este nuevo material han sido nuevo incentivo contra la propiedad: y la carpintería continua en sus errores y en el inconveniente modo de elaboracion que enseñó el barroquismo.

Aunque los antiguos trabajaron el *marfil* como un arte dependiente de la Toréutica, fué quizá por haberse empleado en el adorno de las obras de metal; caso que no compartiendo con éste el mérito de las formas: ello es que la tradicion habla de estátuas criselefantinas. ¿Pero por qué no se ha de suponer que emplearon enteros los colmillos del elefante en la construccion de muebles, ya que vemos representados en obras de escultura griegas ó romanas y en obras pictóricas egipcias, sillas y cajas armónicas de arpa cuyas formas dispiertan perfectamette la idea de aquellos colmillos? No hay autor que haya hablado de ello, pero tampoco debe prescindirse de llamar la atencion de los artistas para estimular la produccion.

TORÉUTICA.

Desde el momento en que el hombre ha querido labrar un material ha tenido que buscar otro más duro para labrarle. La madera es más dura que el barro, la piedra lo es más que la madera, como la piedra, cuando ménos, lo es el metal, especialmente el hierro en temple. *Herramientas* es el nombre genérico de los útiles con que el hombre ejerce la actividad industrial. Y sin embargo, ¡qué vicisitudes no ha tenido la preparacion del hierro!

Del texto de la Biblia puede deducirse que el cobre y el hierro fueron los metales que desde la más remota antigüedad vienen empleándose para la fabricacion de distintos objetos (cap. IV del Génesis). Pero tanto de la tradicion religiosa como de la profana puede deducirse, que no se supo trabajar el hierro tan bien como el cobre, al cual quizá hubo de dársele un temple desconocido

en el día, pues se supone que las armas de los primitivos asiáticos, egipcios, y aun de los primitivos griegos, fueron de cobre. Por otra parte en la Iliada se habla del hierro como de una sustancia escepcional y rara. Ello es que los griegos hallaron el hierro en el monte Ida hácia el siglo XIII ántes de J. C.; pero tambien es verdad que hubieron de tropezar con grandes dificultades para su elaboracion, atendidos los esfuerzos que aun en el día se necesitan al efecto.

Uno de los metales más usados en la Antigüedad fué la aleacion que forma el bronce. Sabido es el adelanto que alcanzó en Grecia el arte del fundidor del bronce, siendo Egina, Delos y Samos las localidades que alcanzaron gran celebridad en semejante trabajo hácia el siglo VI antes de J. C. Pero la naturaleza de este metal artificial hace á este más propio para las artes de reproduccion que para las de construccion.

Las armas, que hemos dicho que pudieron ser de cobre, quizá fueron de bronce; pero es tambien probable, que conocido el hierro, hubieron de conocerse, si no todas, muchas de las circunstancias especiales de este para sustituir al cobre y al bronce en la fabricacion de todo instrumento de filo y punta: al cabo bien podia trabajarse en la pequeña escala en que estos objetos requerian, aunque no se obtuviese preparado con la perfeccion que en nuestros días.

Hasta el siglo VIII de J. C. no se encuentra un sistema de elaboracion preparatoria del hierro: tal fué el de los *hogares corsos ó catalanes*, los cuales produjeron hierro más ó ménos acerado. En el siglo XII se utilizó ya la fusion para obtener el hierro vírgen; pero hasta el XV no puede considerarse que esta fusion alcanzase algun mayor desarrollo. A fines del siglo XVI generalizáronse los altos hornos, por cuyo medio se obtuvo verdaderamente el hierro de primera fusion, el cual pudo afinarse despues, dándole dulce en barras y planchas. A mediados del siglo XVIII llegó á tal punto el adelanto, que la produccion pudo ser diez veces mayor de lo que habia sido tres siglos antes: y en el día, una sola fábrica puede producir lo que en otros tiempos producía toda una nacion la más adelantada en la produccion metálica.

El oro y la plata hubieron de ser tambien metales conocidos

desde muy antiguo. Moysés (Génesis c. XXIV y Exodo) habla de alhajas de estos metales: y de las tradiciones profanas procedentes de las épocas heroicas de varios pueblos de la Antigüedad puede deducirse, que primero hubo de trabajarse el oro que cualquiera otro metal, puesto que pudo presentarse con su propio color y brillo en la superficie de la Tierra, ya fuese que las aguas de los rios le trajesen en arenas, ya que el fuego de los volcanes le hiciese correr en filones ó le condensase en masas brillantes, mientras que los demás metales dormian en el fondo de las minas.

La forja y la lima son procedimientos á que despues de la preparacion han de someterse los metales; el hierro es el metal que admite estos procedimientos y que más comunmente se somete á ellos así en grande como en pequeña escala. La soldadura de los metales, segun los arqueólogos, fué inventada en Grecia; atribuyéndose la invencion al chiota Glauco, probablemente discípulo de los fundidores samiotas, Rhoeco y Theodoro padre é hijo; siendo un procedimiento que hubo de reemplazar á la clavazon, la cual quedó en el arte como medio subsidiario y ausiliar en casos especiales.

La metalistería se ocupó desde los más oscuros tiempos en la construccion de zarcillos, collares, brazaletes, ajorcas, sortijas, vasos, páteras, lucernas y candelabros; y no solo los monumentos ninivitas, sino las momias egipcias, las cámaras sepulcrales griegas y etruscas, y las excavaciones hechas en terrenos donde tuvo asiento la civilizacion romana, ofrecen multitud de objetos de este género. La preciosidad de los materiales ha sido un elemento contrario á la conservacion de aquellas formas.

Cuando la corte de los césares pasó desde Roma á Bizancio,

dominó el gusto asiático que habia conservado el gusto de la antigua Asiria y de sus herederas la Media y la Persia; pudiendo alcanzar mayor realce con lo que pudo conocer de la India. Y si lo que se llama *gusto bizantino* pudo extenderse por la Europa central invadida por las tribus germánicas, hubo de ceder al impulso de las armas invasoras.

Háblase de Eloy el santo, joyero de los reyes merovingios, y del monje Theófilo, y de trabajos análogos á la corona imperial que existe en el museo de Venecia, y del altar de oro de San Ambrosio de Milan; pero por lo general, la produccion hubo de refugiarse exclusivamente en los monasterios huyendo de los estragos de las guerras feudales.

Mientras el arte metalista del joyero y orífice estuvo refugiado en aquellos claustros, los ornamentos sagrados, por lo mismo que fueron lo que más se produjo, ejercieron no poca influencia en las joyas y alhajas de los palacios y castillos: y sabido es cuanto fué la que ejerció Suger, abad del monasterio de San Dionisio de Francia en el siglo XII. Pero cuando en este siglo apareció el estilo ojival en la arquitectura superior, el sistema de presentar el edificio reducido á las proporciones del mueble y de la alhaja tomó un desarrollo tal, que no puede excusarle el simbolismo de la *Jerusalen celeste* que hubo de tomarse como motivo de la representacion. A mediados del siglo XV el llamamiento que el papa Nicolás V hizo á los artistas para que hasta en los vasos sagrados y en las vestiduras sacerdotales se dejase ver un reflejo de esa Jerusalen, impulsó más y más semejante sistema, el cual hubo de continuar hasta en la misma época del Renacimiento; ofreciéndose la particularidad de haberse llamado en España *estilo plateresco* al arquitectónico florido de dicha época, no por otra razon sino porque fueron los plateros los que le introdujeron en el país.

Mientras en las alhajas se desarrolló este gusto, en los muebles de hierro se perfeccionó el trabajo á favor de los adelantos en la preparacion de la materia primera. Las rejas fueron los objetos en que pueden apreciarse mejor tales adelantos. Con efecto, á causa del coste del bronce ó de la fragilidad de los balaustres fabricados de este metal, hubo de preferirse el hierro, sobre todo en el siglo XII en que este material se presentó al

trabajo suntuario en barra y en plancha obtenidas á la mano y en reducidas dimensiones. En el siglo XIII los rejeros fueron más hábiles cuanto fueron atrevidos, y prepararon el metal en mayor escala, con la particularidad de que aunque habian de someter repetidas veces los hierros á la accion del fuego, rara vez los requemaron ni los escaldaron, conservando la debida maleabilidad y haciendo las soldaduras con habilidad y destreza. En el siglo XIV esta habilidad subió de punto: y desde el XV al XVII llegó el arte á tal perfeccion, que el obrero forjando, cortando y cincelando el hierro, vino á ser, respecto de este metal, lo que el orífice respecto de los más preciosos. El trabajo del forjador vino á constituir, por decirlo así, una escultura sin cincel; no empleando, sino en casos escepcionales, la lima, herramienta que en aquel entonces solo se encargaba de rectificar las torpezas del forjador. Entonces fué cuando se bajaron en hierro verdaderos muebles de lujo, así para el uso de la Iglesia como para el doméstico, así para los palacios como para las habitaciones del rico mercader.

Es preciso advertir que desde el siglo XIII se confundieron el platero y el orífice y el escultor, considerándose tan dignos de ser tratados artísticamente el oro y la plata como el cobre y el bronce; de modo que la Escultura y la Toréutica en aquellos tiempos tuvieron una historia comun; y puede presentarse en corroboracion de este aserto, la historia de los plateros Ghiberti, Benvenuto Cellini: aquel con ser platero, por sus puertas del Bautisterio de Florencia en los primeros años del siglo XV, y éste con ser escultor, por sus páteras y rodela históricas, en la segunda mitad del XVI.

CERÁMICA Y OBRAS AL TORNO.

Le Cerámica debe ser tan antigua como el hombre, porque el barro ha debido ser la primera materia que éste pudo más fácilmente trabajar, bastándole para ello los dedos. Donde quiera que se ha descubierto un esqueleto humano se han encontrado restos cerámicos.

No puede citarse la época en que principiaron las produccio-

nes cerámicas en Asia, Egipto y Fenicia; pero fíjase el siglo XVIII antes de J. C. como fecha probable de la introducción del arte de fabricar vasos de barro en Grecia por Epimeteo; si bien no se hace remontar más allá del siglo XIII antes de J. C. la introducción en dicho país de la rueda de alfarero por Perdix.

En los tiempos primitivos las obras cerámicas hubieron de usarse simplemente secadas al sol; la cochura hubo de emplearse después, á fin de que el material tuviese mayor solidez, y resistiera más á la humedad y no fuera rezumable. Los egipcios cubrieron muchas de sus obras cerámicas con un barniz vidrioso; pero era sensible á la humedad, cubriéndose con el tiempo de eflorescencias salitrosas (1).

La Cerámica fué en Grecia el punto de partida de la Escultura y el campo donde el genio de aquel país derramó grandes tesoros artísticos, tanto respecto de las formas de los vasos como de la decoración que se aplicó á aquellas superficies. La rueda y el horno del alfarero estuvieron bajo la protección de Minerva, terciando en ella Vulcano y Prometeo. Los grandes cultivadores de la Cerámica residieron en Atenas, Corinto, Egina y Samos. El barro privilegiado fué el de Colias. La Italia meridional ó la Gran Grecia, compartió el cultivo de este arte con la septentrional, habiendo florecido en él los etruscos, de una manera notable.

Los vasos de barro se emplearon al principio en Grecia para usos religiosos y honoríficos tónebres, probablemente más que para los domésticos, á causa del débil grado de cochura á que en aquellos tiempos se los sujetaba, ó á causa de la porosidad y permeabilidad que tuvieron. Hubo sin embargo, vasos con un barniz ornamental que los hizo aptos para el servicio de las mesas, los cuales datan de la época macedónica (siglo IV antes de J. C.) (2).

(1) Los egipcios fabricaron los vasos llamados *Canopes*, derivación de *Kanobos*, divinidad que no es más que Agthodemon Knuphr, que tenía la forma de una cántara con cabeza humana, y servía para filtrar el agua del Nilo, según Suidas.

(2) Ha sido vulgar la creencia de que los vasos de que aquí se trata eran todos de procedencia etrusca, pero los estudios que se han hecho han dado á conocer, que lo etrusco no es más que lo griego primitivo, por lo cual se han considerado estos vasos como *greco-italos* ó *italo-greco*, si se quiere; no habiendo, en todo caso, otro dato para considerar la procedencia etrusca más que el asunto tratado en la decoración histórica que llevarán.

Parece que los romanos dieron á los vasos mayor grado de cochura; pero nada viene á probar que tuviesen vasos propios para contener, sin alteracion alguna, los líquidos, ni para cocer las viandas. Como quiera que sea, está en lo cierto que emplearon mucho el metal en la batería de cocina y servicio de las mesas; y que la clase ménos acomodada que quiso prescindir del sabor que el barro pudo dar á las viandas, sustituyó semejante material para el uso de la mesa, con la madera: y si los romanos conocieron el vidriado, que pudo hacer las producciones cerámicas aptas para dichos usos, ó no le usaron con profusion, ya que no se han conservado mas que un número muy reducido de ejemplares de este género, ó se perdió el procedimiento para aplicarle debidamente.

El vidriado que hizo los vasos de barro aptos para los usos domésticos, le trajeron á Europa los árabes en el siglo VIII de J. C.: era procedente de Persia. Bizancio, Sicilia y España fueron los puntos donde en primer lugar se conoció: y los árabes mahometanos que asentaron en estos dos últimos países, trabajaron hasta por encargo de príncipes cristianos.

Como el asiento más firme de los árabes mahometanos en Europa fué España, cumple hablar desde luego de la cerámica de este país.

CERÁMICA ÁRABE-ESPAÑOLA. No es este el único nombre con que es conocida, pues lleva el de *Siculo árabe* para indicar solamente su procedencia, que no su calidad; y el de *mayólica* porque de Mallorca muy especialmente hubieron de tomarla los italianos. Inca en dicha isla parece que fué un punto de produccion cerámica árabe.

El tangarino Ibu-Matutah supone una fábrica de loza árabe en Málaga á mediados del siglo XIV: y hubo de haber otras en distintos puntos de la Península, siendo las últimas notables que en ella se conservaron las de Valencia, especialmente la de Manises con sus adornos cobrizos.

CERÁMICA ITALIANA. Es debida la introduccion en Italia de la produccion cerámica al escultor Lucas de la Robbia á principios del siglo xv. Si los italianos, segun sus lexicógrafos, dieron á la loza la denominacion de *mayólica*, teniendo en cuenta la procedencia; los franceses á su vez llamaron *faïence* á la cerámica de procedencia italiana.

Ombria. Si Faenza no fué el primer centro de la produccion cerámica de Italia, tuvo una celebridad sobre las demás ciudades de la Ombría donde hubo semejante produccion. Las primeras obras cerámicas faentinas datan de fines del siglo xv. Urbino, Gubbio, Casteldurante y Pesaro se distinguieron en la cerámica al par que Faenza que hacia *le majoliche cosi bianche e polite* (Garsoni, 1548) y que tenia *il primo luogo per conto de vassi* (Picolpasso). Dedicáronse á la exornacion de la loza ombria muy notablemente Baltasar Manara y Jorge Andreoli.

Venecia. En los primeros años del siglo xvi Venecia quitó á los Borgia la ciudad de Faenza y la de Rímini, localidades que á la sazón florecian en la Cerámica; y de ellas pudo tomar cuanto le convino para su loza. Resulta de algunos datos históricos, que Tiziano se ocupó en la exornacion de ella. A mediados del siglo citado, Pedro Angel Durantino introdujo un nuevo estilo segun los adelantos y el gusto de la época.

Ferrara. Alfonso I, duque de este país, protegió la fabricacion de la loza, (1505—1524 en que duró su reinado), habiendo introducido su uso en las mesas de estado. Esta proteccion no deja de merecer notable mencion en la historia del Arte, por más que sea considerada como consecuencia de la necesidad que tuvo de vender para pago de deudas, toda la vajilla de oro y plata de su tesoro.

Los hermanos Dossi, Biaggio, Biassini, Il frate di Frosombrone, Zaffarino y Grasso, uno despues del otro, contribuyeron ya con su direccion, ya con la exornacion, á la nombradía de la loza Ferraresa.

Pisa. En todo el litoral que tuvo en el Mediterráneo el antiguo reino de Aragon, se dá el nombre de *pisa* á la loza. No es fácil fijar la antigüedad de esta denominacion, pero no está fuera de lo razonable buscar el origen en la mútua importacion y exportacion que desde el siglo xvi hicieron Pisa y Valencia;

cuando no fuera que en Pisa hubiese habido fabricacion notable de loza, como pudiera probarlo el nombre de dicha ciudad que una pieza de loza existente en un museo de Europa, lleva (¿el de Roschild?).

La cerámica italiana lleva primero (en el siglo xv) una exornacion simplemente antemática, sin que dejen de verse representados personajes en algunos platos. En los primeros años del siglo xvi los grutescos son ya más comunes; pero al llegar al segundo tercio de dicho siglo, las estampas de Marco Antonio, de Agustin Veneciano, de Marco de Rávena y otros que hicieron conocer las composiciones de los célebres pintores de aquella época, dieron márgen á que se introdujeran grandes modificaciones en la exornacion, la cual fué desde entonces muy generalmente histórica, con la particularidad de que iba explicada ó simplemente caracterizada, con leyendas puestas al dorso de los platos. A mediados del siglo xvi Rafael del Colle y Juan Bautista Franco volvieron á dedicarse al género grutesco.

CERÁMICA FRANCESA. La Cerámica fué introducida en Francia por Bernardo de Palissy que floreció á mediados del siglo xvi. Llegó á sus manos un vaso italiano y quiso hacer otro igual. Sus conocimientos en las ciencias naturales le alentaron, mientras sus ensayos le valieron la acusacion de mágico. Quizá fué Agen la localidad donde los hizo; pero está en lo cierto que las riberas del Charente y el Poitú fueron el punto de partida de la cerámica francesa desde mediados del siglo xvi. Palissy publicó un libro que tituló *Art de terre*. El castillo de Oiron tuvo tambien gran celebridad por su cerámica, cuya fabricacion principió casi al mismo tiempo que Palissy se dedicó á sus ensayos. Fué

directora de la fabricacion de Oiron, Elena de Hangest, habiendo colaborado con ella Cherpentier y Bernart.

Porcelana. Andan discordes los autores acerca de la etimología de este nombre, pero está fuera de duda que la *murrha* de los antiguos no era la porcelana. Procede de China, donde no parece que fuese conocida antes de nuestra Era; siendo más probable que su invencion coincida con ella en los tiempos del emperador Pu-tai.

Objetos de porcelana conocieron los romanos de la época imperial, pero solo como cosa sumamente rara.

El navegante Marco Polo á fines del siglo XIII hizo conocer de nuevo aquellas producciones á sus compatriotas los venecianos. Antes del siglo XVI existian en los tesoros de algunos príncipes de Europa piezas de porcelana como cosas raras y preciosas: y aunque quiera suponerse que los venecianos hicieron desde la vuelta de Marco Polo á su país, algunos ensayos, es lo cierto que á fines del siglo XVII todavía se recogian como objetos de mera curiosidad, piezas de porcelana, no sin que antes de esta fecha hubiese dejado de atribuirse á los objetos fabricados de esta pasta la propiedad de revelar por transparencia la existencia de sustancias venenosas en las comidas y las bebidas.

A fines del siglo XVII hacia ensayos en Sajonia Juan Bottger, cuyo padre habia ido buscando por mucho tiempo la piedra filosofal; y á principios del siglo XVIII halló lo que habia de darle la materia primera de la porcelana, en los polvos de su peluca. Desde entonces Meissen en Sajonia fue el punto de partida en Alemania, habiendo llegado á serlo más tarde Sevres en Francia.

Vidrio. Segun Plinio, su descubrimiento se debe á los fenicios: y aunque no es probable la anécdota á que se atribuye la invencion, no puede dudarse que data, á lo ménos, del siglo xvii antes de J. C. Los libros de Job y el de los Proverbios, y Teofrasto hablan del vidrio.

Los egipcios le conocieron y le obtuvieron ya blanco, ya de color, habiéndole cortado y dorado: pruébanlo los muchos dijes adornados con cuentas de vidrio, que se han encontrado en las cajas de las momias descubiertas en los hipogeos de Tebas y de Memfis.

Los griegos le conocieron y emplearon para distintos objetos, suponiéndose que vaciaron en él preciosos medallones.

Los romanos le emplearon para el servicio doméstico no ménos que para guardar las cenizas de los cadáveres sometidos á la cremacion. En los columbarios existen *ollæ* de dimensiones nada reducidas que sirven para este objeto. Usaron tambien el vidrio para labores de incrustacion llamadas *grafito*: pupilas de vidrio pusieron á sus estátuas; y hasta parece que la vajilla ó parte de ella, fué de vidrio, compartiendo su uso con la de metal.—Segun Plinio, Roma se proveia de objetos de vidrio en Sidon. Neron fué el que estableció en Roma la primera fábrica de vidrio, que sólo le produjo de inferior calidad. En la época de Alejandro Severo se aumentó tanto el número de fábricas en Roma, que se señaló un barrio especial para los vidrieros. Dice Plinio que el vidrio se obtenia en Roma por insuflacion, y se le pulimentaba al torno, haciéndose en él relieves como podian hacerse en el oro y la plata.—Está en lo cierto que los primeros cristianos usaron vasos de vidrio en sus ceremonias, y que en redomitas de este material guardaron sangre de algunos mártires.—Con los azares de las guerras con que se iniciaron los siglos medios hubo de perderse en Italia la fabricacion del vidrio.

Despues de Mahoma, Europa recibió de Oriente lámparas de vidrio de hermosos colores.

En el siglo xii Italia recobró los hornos de vidrio, y Venecia fué la que restableció este arte en pleno siglo xiii. Pero bien pronto los vidrieros venecianos se vieron precisados á levantar sus talleres del Rialto, á causa de los reglamentos con que se

trató de evitar incendios en la ciudad (1291). Trasládaronse á los islotes de Murano, y desde entonces aquel barrio fué el centro de la célebre produccion veneciana de objetos de vidrio. En el siglo xv fué el apogeo de este arte en Venecia, floreciendo en él, Angel Beroviero, tronco de la familia de los Ballerini, célebre por su habilidad y destreza y gusto en la produccion vidriera.

Al par que Venecia, Bohemia cultivaba con esmero el arte del vidriero: y á favor de la abundancia y pureza de las primeras materias, alcanzaron los bohemos una perfeccion, que sostuvieron con gloria, compitiendo con los venecianos en determinadas obras. En Bohemia fué hallado, en el siglo xiii, el medio de hacer incrustaciones en el vidrio: medio que fué sucesivamente abandonándose para renacer en nuestros dias con buen éxito.

Obras al torno. Los trabajos al torno fueron de la mayor importancia en la Antigüedad para la produccion de vasos y utensilios de madera, marfil, metal, etc. Parece que Theodoro, en el siglo x antes de J. C., fué el que inventó el torno (torneuterion), como procedimiento auxiliar del vaciado en molde que su padre Rhoeco de Samos habia inventado.

Cual fué el sistema de este torno no puede decirse, pero puede conjeturarse, con todos los visos de probabilidad, que lo mismo se usó el de movimiento circular continuo, que el de movimiento alternativo, toda vez que se emplearon uno y otro para pulir y aun formar fustes de columnas, no ménos que para pulir las piedras preciosas y aun el vidrio. Y aunque hay quien supone que hasta Leonardo de Vinci no hay ejemplar del sistema circular continuo, sin embargo, esto no destruye la suposicion, porque pudo estar fuera de uso por innecesario.

En la época del Renacimiento la necesidad de producir formas de revolucion, fué más frecuente, por haberse aplicado á muebles y aun á los edificios; pues, con efecto, se introdujo en la ar-

quitectura superior el uso de los balaustres, de las columnas elíctinas, de vasos y otros objetos de exornacion.

INDUMENTARIA.

El primer vestido del hombre no hubo de ser mas que un simple ropaje, no un traje: y el material de que pudo fabricarse este ropaje sólo puede conocerse por conjeturas.

Si el hombre ha sido cazador antes de ser pastor, y antes ha sido pastor que agricultor, las conjeturas probables son, que primero vistió de pieles que de tejidos, y que estos, primero hubieron de ser de lana y quizá de algodón, que de lino y cáñamo, y que la seda ha sido la última hebra que se ha hilado. Para hacer estas conjeturas no hay mas que tener en consideracion las preparaciones que tales materiales necesitan. Las mismas pieles pudieron necesitar una preparacion que las hiciese un tanto flexibles.

Algodon. Casi todos los comentadores de la Biblia traducen la palabra hebrea de que Moisés se sirve para indicar el género de vestido que el faraon de Egipto dió á José, con la palabra *byssus*. Suponen unos que este material procedia de cierta concha, y otros han dicho que fué una clase de lino muy fino procedente de India, y aun del mismo Egipto: así como hay quienes consideran que no puede ser mas que el algodón. Esta última opinion es tanto más probable cuanto que á este material es al único á que puede aplicarse la descripcion que de él hace Pollux, no ménos que Philostrato, de la nuez que se criaba en Egipto, la cual, abierta, producía unas hebras propias para tejidos. Lo digno de nota es, que despues de la edad antigua no se halla nombrado el algodón en ninguna ley suntuaria de Europa, á lo ménos con la importancia que en el siglo XVIII se le dió cuando la introduccion de las telas indianas en esta region.

Seda. Procede de China ó país de los Seri ó Seres. Los egipcios no la conocieron; los griegos, si la conocieron, no la usaron; los judíos la conocieron, pues el profeta Ezequiel habla de ella; los romanos la conocieron luego que estuvieron relaciona-

dos con los pueblos orientales (siglo II antes de J. C.); pero sólo en el reinado de Augusto principiaron á usarla, como rara preciosidad y por adorno, mas no para constituir un traje.

Tiberio dictó una ley suntuaria sobre su uso, pero hasta Helio-gábalo (siglo III de J. C.) no se halla ningun emperador que usase vestidos de este material.—En el siglo VI de J. C. todavía llegaba la seda á Europa por medio de caravanas árabes; y sus tejidos sólo podian adquirirse á muy subidos precios. Dos monjes de origen persa presentaron al emperador Justiniano la semilla del gusano de seda y el método para producir este material. La proteccion que dispensó el emperador á esta novedad, hizo que sus estados fuesen los primeros de Europa que cultivaron esta hebra. Cefalonia, Tebas y Corinto, en el siglo XII, sobresalieron por sus producciones sederas; y en este mismo siglo, Rugerio, primer soberano de Sicilia, la importó á sus estados, desde los cuales hubo de extenderse por toda Italia.—A España la habian introducido ya los árabes con gran éxito; de modo que cita la Historia á varios príncipes cristianos de la península ibérica de los siglos medios dictando reglamentos para las agremiaciones del arte de la seda formadas en Valencia, Sevilla, Talavera de la Reina, Toledo, Barcelona y Córdoba.—Hasta el siglo XIV no fué este arte introducido en los demás países de Europa; los papas trajeron el cultivo de la seda á Avignon, y Tours fué el primer punto donde se tejió esta hebra, siendo griegos ó italianos los obreros.

La invencion del hilado y del tejido se pierde en la oscuridad de los tiempos. Plutarco, refiriéndose á Demócrito, supone que el trabajo de la araña hubo de dar idea del hilado y del tejido, pero la Naturaleza en muchísimas otras de sus producciones vegetales y animales ha ofrecido tipos que han podido sugerirla. De todos modos, á la mujer se atribuye la gloria de la invencion por unánime voto confirmado por las tradiciones de todos los pueblos; los egipcios la atribuyen á Isis, los chinos á la es-

posa del emperador Jao, los griegos á Minerva, la Noema hermana de Tubalcain citada en el Génesis, los peruanos á Mama-vella, esposa de Manco-capac, primer soberano del país.

En los monumentos egipcios, no ménos que en los griegos, se vé representado el telar para el tejido por urdimbre y trama. Los salvajes tejen tambien de este modo por medio de un mecanismo sumamente sencillo, lo que vendria á probar lo primitivo del procedimiento; pero los vestidos inconsútiles, de que tradicionalmente se tiene noticia, despertando en la imaginacion la idea del tejido por malla, previenen un concepto de gran antigüedad: y respecto del particular llamamos muy especialmente la atencion sobre ciertas figuras egipcias.

No entraremos en la gran tarea de dar razon de las formas del vestido que han usado cada uno de los pueblos que sucesiva y correlativamente les ha cabido en suerte dirigir la marcha de la civilizacion, porque exige un trabajo de proporciones extraordinarias, ajenas de nuestro propósito; reduciremosla á indicar lo más característico de cada pueblo.

Principio consignado por la tradicion y aun confirmado por monumentos plásticos, es que los asirios primitivos, despues de haberse vestido con un simple envoltorio más ó ménos rico, usaron traje talar; que los medos, sus inmediatos sucesores, siguieron esta costumbre; que los persas, que de estos procedieron, la adoptaron. Consistió este traje en una túnica talar con anchas mangas (*caudys*); esta túnica fué de lino ó de byssus de color de púrpura, siendo distintivo de gran dignidad: de donde puede deducirse que el pueblo pudo contentarse con simples envoltorios como en los más remotos tiempos. Encima del *caudys* vistieron el *sarapys*, especie de mandil con fleco largo. El traje le ajustaron al cuerpo con un ceñidor, prenda del vestuario de aquellos pueblos, al que tuvieron hasta veneracion, especialmente los persas. — *Anaxirides*, *sarabas* ó *saraballas*, fué

una calza con piés, ajustada y de varios colores que usaron, cuando menos, los medos y persas.—Cubriéronse la cabeza con el *cyrbasus* ó *cidaris*, especie de gorro flexible ó tiara; si bien parece que tambien envolvieron la cabeza con un cendal.—La cabellera y el vello del rostro mereció gran cuidado de aquellos pueblos; la falta de vello distinguió al eunuco.—El calzado medo y el pérsico hubo de ser muy sencillo; los griegos le consideraron miserable.

Característico del traje egipcio fué el *schenti*, envoltorio corto con que vistieron desde la cintura hasta cerca de la rodilla; fué de material rayado de dos colores. Las mujeres vistieron una túnica larga, de mangas anchas y de telas finas y transparentes. Sólo las personas de distincion se cubrieron con el *claft*, velo ceñido en la frente sobre la cual descollaba el *ureus*; y calzáronse los *tabtebs*, suela puntiaguda sujeta con una como presilla en el pulgar del pié, y con una correa sobre el empeine del mismo. Ni las mujeres, esceptuadas las de superior gerarquía, ni el pueblo, llevaron la cabeza cubierta. Cuidaron aquellas el cabello con suma solicitud, llevándole suelto ó trenzado. Los hombres de distincion dejaron crecer el vello de la punta de la barba, trenzándole.—Los sacerdotes rapáronse la cabeza y todo el vello de su cuerpo.

El traje de los hebreos antes del cautiverio de Babilonia (principios del siglo vi antes de J. C.) hubieron de ser distintos de los que llevaron despues (70 años más tarde); al paso que hubieron de resentirse mucho de la influencia griega desde las conquistas de Alejandro Magno (siglo iv antes de J. C.) y de la romana desde las de Pompeyo. — La Biblia ofrece multitud de textos de los cuales puede deducirse el modo de vestir de los hebreos en todas estas épocas (Génesis, historia de José.—Exodo.—II de los Reyes.—Eclesiastes.—Judith.—Ezequias); debiendo suponerse que la época en que los hipócritas usaron el *totaphod* ó *tephilim*, (1) hubo de ser aquella en que principiaron las céle-

(1) Fué un lema ó filacteria que segun las prescripciones mosaicas, habia de llevar el sumo sacerdote sobre la frente unido á la tiara (Exodo c. XXXIX, v. 29-30). Los hipócritas le colocaron tambien en el antebrazo izquierdo.

bres cuestiones entre los escribas y fariseos; frisando con los últimos años de la dinastía de los Asmoneos (siglo I antes de J. C.).

La noble sencillez distinguió el traje griego; tuvo todas las condiciones del ropaje: y respecto del vestido, dieron los griegos la ley al mundo civilizado y artístico de la Antigüedad en Europa.—Las principales prendas del vestido griego fueron: la túnica (*quiton* ó *xiton*) que por lo comun fué de lino; sólo los afeminados la usaron de algodón. No tuvo mangas, y si las tuvo, apenas cubrieron el humerus (*colobia*). Usaron la túnica así los hombres como las mujeres, pero la de estas era talar—*el peplos*, túnica de ceremonia de las mujeres de las clases superiores, era un ropaje triangular, que antes de vestirle le doblaban, y hasta le unian por los lados de una manera especial, dejando libre una parte para pasar la cabeza: hubo un tiempo en que le llevaron tambien los hombres: las mujeres le ciñeron por debajo del pecho con una cinta (*taima* ó *strophion*) que pasaban despues por encima de los hombros: y quizá de aquí procede el *zostir* que vino á hacer los oficios del corsé.—Manto, nombre genérico que comprendia la *clamide*, la *chlenu* y el *imacion*: la clámide era un manto corto que usaron los efebos (mozos); la chlenu, especie de schal ó manta; el imacion, gran manto de los filósofos. El *diplois* era un medio término entre la chlenu y el imacion.—El obrero, libre ó esclavo, usó el *exomis* que reemplazaba el xiton, y podia dejar desnudo el brazo derecho, á fin de tenerle libre para el trabajo.—El *cuneo* beocio, el *petaso*, sombrerito como la flor del agapanto volcada, la *causia* que tenia poca copa y sencilla ala y era de fieltro blanco, el *pilos* semioval del marino, el *pilos* frigio algo más puntiagudo, sirvieron en Grecia para cubrirse.—El pelo largo, el *corimbo* dórico, y la *cróbila* jónica, fueron peinados que distinguieron las razas: andando los tiempos sólo los efebos usaron la *cróbila*, especialmente en Atenas. Los esclavos llevaron la cabeza rapada.—Cuéntanse muchas especies de calzado, de las cuales sólo merece mencionarse aquí el *cothurno* por su especialidad. Se introdujo en la época de Fidias, siendo su suela más ó ménos alta; acabando por ser propio y peculiar del traje teatral.

El carácter general del traje romano estuvo basado en los

mismos principios que el griego, puesto que de él procedía, sólo pequeños detalles le distinguieron. La túnica no fué mas que el xiton griego, pero algo más holgado, y tuvo desde algun tiempo antes del imperio una franja de púrpura (*clavus*) en sentido vertical, ancha para los senadores (*laticlavia*), más estrecha para los caballeros (*angusticlavia*).— La *toga* no fué mas que el imacion griego, al que los etruscos dieron mayor holgura, habiendo pasado desde el semicírculo (*restricto*), hasta el círculo entero (*fusa*). Fué distintivo de todo ciudadano romano, y se vistió á la edad de 17 años; fué de lana blanca para la gente de posicion, salvos los casos de luto; llamábase *prætexta* la adornada con franja de púrpura; y sólo los pretendientes la llevaban enteramente blanca (*candidati*). Movíanla los romanos de mil maneras, formando con ella el *sinus*, el *umbo*, ó la ceñían á la manera gabinia (*cinctus gabinus*).— Las mujeres vistieron la *stola*, túnica larga y holgada con mangas cortas que en la época imperial tomaron mayor extension. La ajustaron al cuerpo por medio de ceñidores, uno que le pasaban inmediatamente por debajo de los pechos, y otro por encima de las caderas.— Los *feminalia* ó mejor *femoralia*, especie de calzones, estuvieron en uso desde los últimos tiempos de la República, y los usaron muy especialmente las tropas.— Cubriéronse con sombreros como los griegos, siendo distintivo de los libertos el *pilos frigio*. El *cucullus*, fué un apéndice de otro traje, especie de gaban llamado *lacerna*. Las mujeres cubriéronse la cabeza con velos ó con una especie de mantilla (*palliolum, teristrum*).—Fueron innumerables las especies de calzado, desde la simple *solea* á la *cáliga*.

En la época llamada bizantina continuaron los trajes romanos, aunque algo modificados y enriquecidos, á favor de las continuas relaciones que tuvieron los neogriegos con los orientales, habiéndose introducido poco á poco mayor lujo. Las reminiscencias artísticas que habian quedado en el antiguo traje romano fueron reemplazadas por el fausto y riqueza orientales: no hubo ya la naturalidad que habia halagado al Arte, pues todo adquirió una forma mucho más mecánica, no favoreciendo á la soltura del plegado, ni el género de bordados, ni la seda que principió á usarse.—La *penula*, especie de manto cerrado, las albas ó túnicas

blancas de mangas cortas y estrechas hasta las muñecas y los mantos mucho ménos holgados que las togas, y abrochados ya sobre el pecho, ya sobre uno de los hombros, reminiscencias de lo romano, fueron las prendas del vestido que estuvieron en uso; siendo notable el parche de distinto color, y bordado (*callicula*) que los mantos de los emperadores y los de los altos dignatarios tuvieron en la orla del faldon delantero, á la altura del pecho.— El anaxiride (pantalon ajustado) y el philaxos (pantalon ancho), pertenecieron al traje de todas las clases en general, divulgándose el primero por Occidente, y el segundo quedando en Oriente, de donde procedia.— El *sandalium* con una galga fué el calzado que se ve en las pinturas bizantinas usado por los personajes de categoría.

En la época feudal se atendió en Europa más al armamento que al traje; y por entonces hubo de usarse el romano degenerado con los elementos de adulteracion que habian traído las tribus que habian invadido el imperio, y con lo bizantino que no pudo ménos de extenderse entre los lombardos de Italia, los francos de la Galia, los godos de España y los sajones de Inglaterra y los mismos alemanes de Germania. Usáronse entonces túnicas de mangas largas y estrechas; lleváronse en ellas y en los mantos franjas y orlas hasta de piedras preciosas, y con ellas adornáronse muy especialmente los cinturones.— Grande importancia tuvieron estas últimas piezas del vestido, tanta, que desceñirle, en determinados casos, era despojarse de la honra.— Tambien la cabellera fué distintivo de alta categoría, de modo que el señor juraba por ella; el pueblo iba con el cabello corto. Lo incómodo de tener que dividirle en crenchas hubo de traer de Bizancio el cortar toda la parte que caia sobre la frente, dejando el resto de ella al rededor de la cabeza, uso que hubo de introducirse en Occidente hácia el siglo ix.— Los birretes á la manera oriental, y los capirotos y almofares fueron las coberturas características de aquella época.— La abarca fué el calzado comun de las gentes.

Las cruzadas habian dado por resultado el amor á las empresas maravillosas, á la galantería y por consecuencia á la vistosidad y al lujo; y cuando en los siglos xiii y xiv las principales ciudades de Europa alcanzaron derechos con el favor de los

príncipes, desarrollóse también en estos centros el mismo espíritu; la misma distinción de clases y condiciones fomentó la pluralidad de trajes, y los juegos de la caballería no contribuyeron poco á estas diferencias; pues en los torneos hubo de distinguirse uno de otro caballero, una de otra dama, no solo por sus respectivos trajes, sino por el de sus escuderos, pajes, doncellas; así como en el estado llano hubo de distinguirse el juez, del litigante, y el notario, del médico, y el jurisconsulto, del mercader, y todos del siervo y del esclavo. Es sin embargo, de advertir que esto fué mas bien una multiplicidad que una movilidad, porque trajes hubo que pasaron de padres á hijos, conservándose en las familias hasta con respeto.

Todas estas consideraciones dejan comprender que la rudeza de los trajes de la época feudal se convirtió en vistosidad y riqueza; dando por sentado que los elementos que esta época dejó, no hicieron mas que modificarse de tan distintas maneras que casi no hay voces para indicar tamaña diversidad. Los monarcas y príncipes hicieron alarde de vestir en las solemnidades á la manera bizantina; los magnates vistieron togas, gramallas, garnachas, lobs y sotanas; sustituyendo muchas veces la pedería con los forros de armiños ó de martas. Los mantos se sostuvieron, ya no con broches, sino con ricas cuerdas. La Heráldica, adquiriendo á la sazón grande importancia, contribuyó á la vistosidad de los trajes: y no tardó en llegar el día en que se vieron túnicas y dalmáticas y faldas enteras de las damas, acuarteladas, gironadas, partidas y cortadas y blasonado todo como pudiera serlo un escudo de armas. Las mismas calzas presentaron semejante diversidad de colores y cuarteles, hasta que monocromas, escondieron su parte superior debajo de unas bragas. —Las tunicelas suplieron á la vez estas bragas: los capirotos, pasando por distintas formas, acabaron por rollarse sobre las frentes formando tortillos y dejando caer desiguales sus dos extremos, para cubrir el cogote el más corto, y para sostenerle en la espalda el más largo, pasando desde el uno al otro hombro á manera de beca. —El birrete fué por último notable cobertura de los hombres, si bien adquirió alas que quedaron levantadas al rededor del becoquin ó capillo. —El calzado extremadamente puntiagudo hasta la exageración (polaina) fué característico de

las gentes de aquella época. — Las sobrevestas y hopas más ó ménos largas completaron el abrigo así de los hombres como de las mujeres; y los balandranes de Cilicia constituyeron alguna vez las capas pluviales.

El primer período de la época cortesana dejó ver la influencia italiana absorvida por la riqueza y esplendor ceremonioso de la casa de Borgoña. La relajacion de costumbres respecto del traje se moderó un tanto, aunque no para empobrecerse: conserváronse marcadas reminiscencias de la época anterior, los plumajes ondearon en los birretes y cubricheles: pasamanos y más tarde los encajes, joyas y preseas adornaron los vestidos; los escotes fueron ménos pronunciados, cerrándose los jubones del traje mujeril y abriéndose los briales, acabando por asomar hombres y mujeres las cabezas por entre unas gorgueras y unos escarolados hasta la exageracion.—La calza ya no pareció por entero, sino que se desprendió de la braga afollada, como arrocada fué la hombrera, de la cual salió la manga.—El zapato sin mas empeine que una especie de brahonera (¿zapato argentado?) reemplazo al de extremada punta. — La afeminacion fué el carácter del traje de unos, como el puritanismo fué el de los otros. —El rape de la cabeza y el crecimiento de todo el vello del rostro, reemplazó las barbas de chivo de la época anterior; si bien acabó por el bigote y la perilla más ó ménos larga.

El segundo período de la época cortesana se dejó llevar respecto del traje por la influencia francesa. Fué el dominio de los casacones y de las chupas y los stenkeikers, de los guardainfantes, de los tontillos y grandes pelucones; habiendo llegado todo hasta fines del siglo xviii con distintas modificaciones que no alteraron el elemento fundamental de aquellos trajes de ampuloso y hasta ridículo barroquismo.

CAPÍTULO VII.

Historia de las Artes suntuarias de exornacion.

La anaglítica y la cromática tienen una historia comun; la Naturaleza ha proporcionado lo mismo á una que á otra de estas artes los mismos modelos, no diferenciándose mas que en el modo de manifestacion.

ASIRIOS. Mónstruos y animales fabulosos constituyeron el elemento principal, unido al de la rosa sembrada en ordenada disposicion por las superficies. Presentáronse estos elementos ya anaglítica, ya cromáticamente, y en algun caso, de uno y de otro modo á la vez.

EGIPCIOS. El lotus y la planta del pápiro fueron los tipos principales de la exornacion antemática. Las representaciones escultóricas y pictóricas, mas bien significando que expresando, llenaron la otra parte de las superficies, y el escarabeos y el ureus alados ocuparon los pronunciados cimacios. La escritura geroglífica, compartió con estos elementos el efecto de la decoracion. Con relieve apenas sensible, con una coloracion arbitraria ó convencional, la exornacion egipcia fué rica y simbólica en la forma, como lo fué en el fondo.

GRIEGOS. Filósofos en todo, no pudieron ménos de ser razonados en la ornamentacion, habiendo introducido en ella elementos nuevos sacados de la naturaleza de los objetos mismos que se ornamentaban. Mientras la flora y la fauna de la Hellada

les dió el acanto y los palmitos, las sinuosidades del río Meandro y las ondulaciones de aquellos mares les sugirieron la idea de las llamadas *grecas* y de las *postas*. Indudablemente de las ofrendas que se hacian á ciertas divinidades sacaron los óvolos, como de los tapices rollados en los intercolumnios sacaron las volutas de los capiteles. Si al principio sus adornos fueron monocromos, con el tiempo fueron policromos y anaglísticos á la vez, empleando tambien la coloracion para realzar y dar vida á determinadas superficies. Sin embargo, nunca el adorno gráfico tuvo pretensiones de simular el anaglístico.

ROMANOS. Roma, respecto del cultivo de las artes, no es mas que el epílogo del de las griegas y el primer albor del de otro arte en embrion. Recibió de los griegos el Arte en su último período, cuando la riqueza y la gracia fueron la base de este, como antes lo habian sido la gentileza y la grandiosidad; no debe pues extrañarse la profusion de adornos así anaglísticos como cromáticos que empleó en la exornacion, hasta hacer con ella un alarde de relieve muchas veces inconveniente; habiendo llegado á presentar una arquitectura imposible.

BIZANTINOS. Del romano degenerado, de las tradiciones de la antigua Grecia y de la riqueza oriental, hubo de formarse el estilo bizantino. Los artistas que se refugiaron en Bizancio huyendo de la invasion de los pueblos del Norte, no pudieron hacer mas que tomar de dichos tres manantiales; así fué que al lado de los trenzados y de las palmetas, presentaron piedras preciosas, zigzages y mosaicos geométricamente combinados; todo en medio de la más deslumbradora crysopolicromía. Poco papel hizo entonces la anaglística.

Extendióse este gusto bizantino por Occidente; y, con ligeras modificaciones, segun el estado de civilizacion de los pueblos que le sintieron, contribuyó á formar un estilo que con distintos nombres significó una decoracion latino-bizantina.

ÉPOCA OJIVAL. Al principiar esta época el acanto habia dejado de ser elemento de exornacion antemática, viniendo á sustituirle las hortalizas, que ya zarpadas, ya encrestadas, ya cardinas, recorrieron los gabletes, cubrieron las molduras y formaron las abrazaderas, que, mejor que capiteles, coronaron los pilares formados por baquetones en haz. Tal fué la exornacion anaglíp-

tica de aquellos siglos. El mosaico en las vidrieras, el continuado y circular retorcimiento del ramaje, con la policromía de los manuscritos, así como el juego de variadas lacerías, concluyeron aquella exornacion, de la cual sólo quedó idea en determinadas partes de los edificios, de los legendarios, de los códices, y en los tisues y bordados. Tal fué la exornacion cromática de la época ojival.

ÁRABES. El adorno árabe no puede negar su origen más bien griego que romano; y aunque se diga que el bizantino no tuvo mucha influencia en su formacion, las ojarascas y lacerías, realizadas con vivísimos colores y dorados, revelan su procedencia no ménos que el mosaico que emplearon. La rica imaginacion de los árabes que asentaron en la península ibérica, aumentó la riqueza de aquella exornacion con otros elementos: aumentó el número de cupulitas en pechina, disminuyendo sus dimensiones hasta formar esas bóvedas llamadas con razon *estalactíticas*; y con las hojas que en diapreas tapizó las superficies, combinó plumajes de vistoso caído. Tal fué la exornacion granadina ó árabe-española. El adorno anaglítico árabe es más bien el rehundimiento del fondo que la talla de un relieve; pero siempre aparece realzado con la policromía.

RENACIMIENTO. Al estilo arquitectónico de esta época suele dársele el nombre de *greco-romano*, con lo que bastaria para dar á conocer lo que fué la exornacion entonces; pero los elementos de variedad que en cada país encontró, y el carácter que en su decadencia tomó, llegando á formar un estilo especial, el *Barroquismo*, hace que deba darse razon de las peripecias que sintió y de las alteraciones que sufrió.—Desde luego el antema en todo su desarrollo fitárico y zodárico á la manera romana estuvo en uso tanto anaglítica como cromáticamente; y en este último modo de manifestacion quiso hacer alarde de relieve. El empleo de elementos paganos fué excesivo, lo que hizo el adorno repetidas veces irrazonado.—Cuando en el siglo xvii principió el uso de mutiladas cláusulas antemáticas, de garambainas, rocallas, conchas, caracoles y otros gazapatones de semejante jaez, la exornacion no fué mas que un abuso del efecto pintoresco, que, sin embargo, en manos del genio, no dejó de constituir un género de exornacion de que el cincelador, el platero

ó metalista de génio han sacado gran partido; así como los trajes de damasquinaje (ataujia) y de piel de origen oriental se han enriquecido.

La ataujia floreció en Milan en el siglo xvi; el piel fué cultivado desde muy antiguo en Europa, habiendo sufrido su cultivo una interrupcion despues de dicho siglo.

CAPÍTULO VIII.

Historia de las Artes suntuarias de reproduccion.

Los medios reproductores anaglpticos tienen una antigüedad que se pierde en la oscuridad de los tiempos; prueba de ello son las obras fundidas en bronce especialmente, y aun en oro y plata, que tuvieron los egipcios, los hebreos y los griegos.

En el siglo IV antes de J. C., Lisistrato, hermano de Lisippo, el escultor de la escuela dórica de Sicione, introdujo el vaciado en yeso.

Los árabes hubieron de aprovecharse de este procedimiento para la reproduccion de sus diapreas, alizares y adornos de todo género que tuvieron necesidad de reproducir; si bien emplearon mucho el sistema de plantillaje para sus mosaicos geométricos de ladrillos esmaltados.

La galvanoplástica es de nuestros dias.

DIAGLPTICA.—La historia de la diaglptica no es más que la del sello y del cuño. La numismática se ha aprovechado del segundo; y los cuños que en distintas épocas se han empleado para la fabricacion de la moneda tienen importancia artística; y muchos de ellos merecen ser estudiados del escultor glptico.

Ninguna noticia nos queda del sistema monetario del grande imperio asirio; y su glptica queda reducida á piedras grabadas

que pudieron servir de sellos, no presentando ningun trabajo verdaderamente artístico.

Los egipcios, segun Champollion, no conocieron el arte de acuñar moneda hasta la conquista de los persas (sig. VI ant. J. C.) Antes de esta época usaron en lugar de monedas, aros de metal, trozos de la misma materia en forma de animales. Sin embargo, parece que conocieron desde muy antiguo el uso de los sellos de madera de distintos tamaños para marcar los animales sagrados. Parece que los sellos más pequeños, que servian para marcar las aves y otros séres de menores dimensiones, eran de barro esmaltado ó vidriado, y merecian la atencion por los adornos que llevaron.

Los fenicios acuñaron moneda y medallas desde muy antiguo; y de ello son muestra los trabajos de este género que se encuentran en Malta, Sicilia, España, en una palabra, en todas las colonias que tuvieron en el Mediterráneo; y no hay inconveniente en comparar tales trabajos con los mejores griegos de este género.

Tanto los eginetas como los etruscos cultivaron la diaglítica no ménos que la anaglítica, desde los primeros tiempos de su civilizacion. Las obras de este género que se conservan son citadas por autores de nota que las califican ya de eginetas ya de etruscas, segun las representaciones y los caractéres que llevan, y segun el sitio en que se han encontrado. Ambos pueblos tuvieron un sistema monetario en cierta manera parecido, componiéndose de piezas de cobre fundido (quizá cuadradas en los primitivos tiempos) sobre la base de la libra con todas sus subdivisiones. Los tipos de las monedas etruscas suelen ser groseros: y sin embargo algunas de las representaciones que llevan no dejan de distinguirse por la nobleza de estilo, y hasta por la finura en la ejecucion, siendo casi todos los asuntos que trataron, mónstruos, séres fabulosos indicando perfectamente la procedencia fenicio-babilónica. Es de advertir que las monedas etruscas de oro y de plata se diferencian poco de las de los primeros tiempos de Grecia.

El arte de esculpir sellos y cuños para las medallas y monedas se desarrolló gradualmente entre los griegos, como una rama de la plástica. La necesidad de los sellos se hizo sentir por

haberse adoptado la costumbre de asegurar con ellos la reserva de ciertos lugares, como los Tesoros, etc.: aprendiéronlo de los fenicios y de los babilonios. El uso de los sellos en los anillos y sortijas se extendió sobremanera en la época de Alejandro Magno (sig. iv ant. J. C.) habiendo llegado este arte al mayor grado de perfeccion. Algunas de estas piedras, por la composicion y por la manera de estar tratado el asunto que llevan, recuerdan las obras de Fidias, y más comunmente el espíritu y el gusto de la escuela de Praxitetes. La plata amonedada habia reemplazado á la plata en barra hácia la Olimpiada LXXX (meds. sig. viii ant. J. C.) La isla de Egina, fué la primera comarca que tuvo taller para la acuñacion de moneda: por espacio de mucho tiempo no se pasó de representar en ellos emblemas sencillos, como una tortuga en las eginéticas, escudos en las beocianas, abejas en las de Efeso, con el reverso liso: poco más adelante se representaron bustos de divinidades, y aun figuras enteras; é insensiblemente fueron llenándose los reversos con composiciones artísticas de mérito; habiéndose abierto escuelas de escultura diaglítica. En este trabajo se distinguieron los macedonios y los calcidios cuyas monedas fueron ejecutadas con gran finura y delicadeza de detalles. Sin embargo, á pesar de la grandiosidad que en los tipos se distingue, conserva el dibujo cierta dureza; y se nota poca precision en los medios mecánicos empleados para acuñar, único trabajo que dejaron los griegos á los romanos por perfeccionar. El gusto dominante en aquella sazon fué la variedad de tipos; habiéndose introducido la costumbre de representar en las monedas el recuerdo de victorias alcanzadas, la celebracion de fiestas en honor de los dioses, y generalmente todas las circunstancias que se prestan para una representacion mitológica, encontrándose á menudo en el campo estrecho y limitado de una moneda, toda una escena plástica llena de pensamientos y alusiones ingeniosas. En el último período del arte griego, el lujo propaga la costumbre oriental arraigada en la corte de los Seleucidas de Siria, de adornar copas, candelabros, y otros objetos de uso doméstico con piedras preciosas entalladas, sacando partido de sus distintos matices y variadas capas de color. El arte se hallaba animado todavía de un espíritu elevado; así es que se ejecutaron obras maravillosas

tanto bajo el punto de vista artístico como del industrial; y entonces fué cuando se emplearon piedras así monocromas como policromas y transparentes para los sellos. El comercio de Oriente y de África proporcionó estas piedras con una variedad y profusion de que no hay ejemplo en nuestros días. Entre las piedras de más precio que se trabajaron cuéntanse la amatista y el jacinto muy privilegiadamente, pues los griegos creyeron que el diamante y el carbunco y otras no podían cincelarse: entre las piedras de menor precio echaron muy especialmente mano de las ágatas, de las cornerinas, de las calcedonias, de las esmeraldas, del lápiz lázuli, y del cuarzo ó cristal de roca. Como reemplazando las piedras preciosas se empleó el vidrio, que era á la sazón muy conocido de los griegos: y aunque no les fué desconocido el procedimiento para fabricarle blanco, sin embargo dieron siempre la preferencia al vidrio de color, obtenido hasta por la ingeniosa combinación con el oro.

En semejante estado encontraron la diaglítica los romanos; y en aquella época adquirieron grande importancia las monedas y las medallas. Dioscórides parece que fué el mejor diaglítico como era el mejor anaglítico de la época de Augusto; y la cabeza de este emperador y la série de camafeos que existen de las familias Julia y Claudia, muestran entre otras buenas cualidades la destreza técnica, y la singular habilidad en sacar partido de los materiales que supo elegir. En las monedas acuñadas en esta época por orden del senado aparece el arte á la misma altura. En el reinado de los Antoninos el mérito de las medallas acuñadas en Roma no deja de ser muy digno bajo el punto de vista artístico; siendo superiores á las acuñadas en el Asia Menor y en Tracia, donde se ocupaban los artistas en representar con todo el orgullo de los retóricos y de los sofistas las imágenes de los mitos locales, más bien que en producir objetos de Arte dignos de elogio.

En la época bizantina y en la Edad media la diaglítica siguió decadente. En los primeros tiempos de esta Edad el Arte se hallaba en tal estado, que no había quien supiese representar el busto de los emperadores en las monedas. Antes del siglo xv es completamente inútil buscar nada notable en diaglítica. Por otra parte los medios de acuñación estaban en un atraso tal que

no era posible que estimulasen á los artistas en sus trabajos diaglímpicos para los cuños.

Italia fué el país donde al terminar el siglo xv principió la restauracion de la diaglímpica como la de todas las demás artes. Sintióse entonces en aquella region el gusto por las antigüedades; y no hubo potentado por poco que fuese su importancia social y política, que no procurase poseer una coleccion de medallas antiguas: el espíritu especulador se aprovechó de esta inclinacion; y muchos hábiles artistas se dedicaron á falsificarlas, y á imitarias, habiéndolo hecho con tan buen éxito, que se confundieron con las antiguas. Víctor Camelo ó Camelio fué uno de los primeros artistas que se dedicaron á este género de trabajo: y supónese que fué el primero que empleó los cuños de hierro para imitar mejor el trabajo de los antiguos; porque todas las medallas de esta época eran fundidas. El que sobresalió hasta el punto de hacer titubear á los más hábiles numismáticos fué Juan Cavino, más conocido con el sobrenombre de *el paduano*, segun la costumbre de aquel siglo de aplicar á los artistas el nombre del país natal. Esta falsificacion dió por resultado la fundicion de medallas para subvenir á las necesidades sociales de la época; medallas que eran retocadas con el buril: y este procedimiento se extendió de una manera prodigiosa, no solo entre los escultores, sino tambien entre los pintores, dibujantes y arquitectos, convirtiéndose muchos artistas plásticos en cinceladores.

Todas estas prácticas dieron por resultado un adelanto notable en la diaglímpica, como en todos los demás ramos de la glímpica; tanto más cuanto que desde entonces la potencia y precision de los volantes para la acuñacion ha ido sucesivamente en aumento.

ESTAMPADO. La estampacion de adornos indelebles, probablemente por reactivos, en las telas, tambien data desde muy antiguo: procede de la India, segun atestiguan varios autores griegos y romanos.

Los árabes hubieron de conocer un género de estampacion es-

pecial, supuesta la igualdad con que reprodujeron las cláusulas de adorno en sus ladrillos.

La imprenta y el grabado en los siglos xv y xvi hubieron de dar muchos medios y sugerir muchas ideas sobre la materia.

En el siglo xviii fué introducida en Europa la estampacion sobre telas de algodón tal como se ejecutaba en la India, por un capitán de buque, año 1740: las Compañías de Indias la extendieron, no sin tener que vencer tumultuosos inconvenientes.

La litografía y las perrotinas han hecho lo demás en nuestro siglo xix.

TEJIDO LABRADO. El labrado ya monocromo ya policromo en el tejido, no se conoció hasta el siglo xiii de J. C. aplicándose especialmente al tejido de seda. Es muy reciente la aplicacion al lino y al algodón.

El tejido de seda labrado, monocromo, procede de Oriente. Damasco le dió el nombre, quizá tan sólo como capital más notable del país de donde tal producto procedió.

Durante la Edad media las iglesias y los castillos y los palacios tuvieron en sus tesoros telas de seda y oro labradas, y no debe parecer extraño que en ellas campeasen versículos del Corán, cuando no eran mónstruos y quimeras, entre follajes. Hé aquí como puede hallarse el origen de los tapices sarracenos (*sarraceni*).

Los monjes se dedicaron poco despues á tejer tapices, sustituyendo semejantes adornos con escenas históricas.—En el siglo xv secularizóse, por decirlo así, dicha tarea; y Arras llegó á ser el centro de la produccion: la denominacion de *arazzi* que dieron los italianos á los tapices, manifiesta esta procedencia. Esta denominacion corresponde indudablemente al *pañó de ras*, como se dijo en el reino de Aragon.—La pretension de ser cuadro que en el siglo xvi tuvo el tapiz, se manifestó en los Países Bajos; y entonces fué cuando los más ilustres pintores de aquella época no se desdeñaron de componer cartones para la produccion. Sometidos á España estos países, habian tomado de los mudejares muchas prácticas para la fabricacion; y cuando fueron allá muchos de los moriscos expulsados de España en

tiempo de Felipe III. hubo indudablemente de trabajarse el *kamocat* ó *moquette* (alfombra) que hubo de considerarse de origen turco.

ENCAJES. Ningun dato autoriza la opinion de que los encajes hayan existido antes del siglo xvi. Si existieron antes, no fueron mas que un bordado. El *reticulum* y la *lacinia* de los antiguos fueron trabajos mujeriles de aguja, que tampoco pueden considerarse de otro modo.

El encaje nació en Venecia, y simultáneamente hubo de hacerse al bolillo y á la aguja: para el trabajo al bolillo fueron menester alfileres, cuya invencion no data más allá del 1543, atribuyéndose á Inglaterra: sin que pueda decirse si los encajes á la aguja fueron el origen de los al bolillo, ó un remedo de ellos.

Las colecciones de dibujos para los encajes no datan más allá del 1557, habiendo sido la primera la de Le Pompe, á la cual siguieron las de Isabel Catanea Parasola, y las de Vinciolo más tarde.

La invencion de los venecianos cultivada en ciudades de las más notables de Italia, muy especialmente en Génova, tuvo gran celebridad; y entre los estados europeos en que más se desarrollo luego, fué la Flandes, donde el arte del bordado se hallaba en estado floreciente como trabajo de entretenimiento de la mujer, no como artículo de comercio, lo cual está comprobado por los retratos de algunos personajes del país, pintados en la segunda mitad del siglo xvi, y por la coleccion de dibujos de Wosterman publicados en Amberes.

Es de notar, que el arte encajera á la aguja, la Flandes lo había aprendido de España, la cual hubo de aprenderle de los árabes. Llamábanse entonces *alamares*, *encajes al torzalillo*, *randas* ó *puntas de randas*. La voz *encajes* sólo se usó desde el siglo xvii, sin que pueda darse de ella una razon concluyente.

España no fué de las naciones ménos aventajadas en el cultivo de los encajes, como puede probarse por algunos autores, particularmente Domingo Sera en su tratado de lencería—1584.— La especialidad de España fué el encaje de oro y plata, rivali-

zando con los de lino, que produjo la Flandes, particularmente en el siglo xvii.

En esta fecha Francia adquirió gran ascendiente en el arte encajero, de modo que en el reinado de Luis XIV, el punto de Francia entró en moda, haciendo el encaje más flexible. El *gui-pure* (encaje al torzalillo) que hasta entonces se había usado, tuvo fondo de malla, y desde esta al tul no hubo mas que un paso (1).

Aunque las damas inglesas se habían distinguido por los trabajos á la aguja, nada hay que dé á los ingleses grande ascendente en el arte encajero; y puede citarse el escandaloso contrabando de encajes de Bruselas que se hizo en Lóndres á mediados del siglo xviii, no habiendo sido eficaz cuanto hizo el gobierno inglés para contenerle; y si el Devonshire y el Honiton alcanzaron algun adelanto, fué debido al sinnúmero de operarios emigrados de Francia y de la Flandes, huyendo éstos de la excesiva severidad del duque de Alba, y aquellos de las consecuencias que podia tener la revocacion del edicto de Nantes.

Sólo hasta mediados del siglo xviii no se empleó la seda en los encajes; y aunque antes hubo de usarse este material en tal labor, como lo prueba una nota de la ropería de la reina Isabel de Inglaterra, en la que se hace mencion de una partida de encajes de seda negra procedentes de España; fueron las encajeras de Caen (Francia) las que dieron mayor incremento á esta produccion, á la cual damos en España el nombre de *blonda*, sin duda porque al principio se hacia con seda cruda para blanquearse ó teñirse despues (2).

Hasta nuestro siglo xix no se ha empleado el algodón en la fabricacion de encajes. La perfeccion de la maquinaria ha producido recientemente las imitaciones, no sin que desde la tentativa del fabricante de medias de Nottingham (1768) para obtener la malla de tul, hasta los telares á la Jacquard, no se hayan hecho mil cambios en los adornos y en los fondos, introduciendo una variedad de denominaciones hasta la confusion.

(1) Tul era una malla igual que se usó en Tulle del Limousin (Francia).

(2) Por primera vez se encuentra definida la palabra *blonda* como encaje de seda en la segunda edicion del Diccionario de la Academia española (impresa en 1780); y en aquella definicion se dice que la voz era modernamente introducida.

APÉNDICE.

HISTORIA DE LA JARDINERIA.

Solo como apéndice puede admitirse aquí esta historia; porque por más que unos hayan considerado la Jardinería como arte de mero adorno arquitectónico, en cuyo caso entre las suntuarias podría contarse, es arte que tiene su autonomía y que halla su origen en las necesidades materiales como la arquitectura superior, no ménos que en los sentimientos nobles del corazon humano, por la simpatía que el espectáculo de la Naturaleza y el de todos sus detalles puede excitar.

El hombre despues de haber atendido á las necesidades materiales que siente su cuerpo, y á las morales de su conciencia, necesitó el esparcimiento del alma. Motivos higiénicos, moral ó físicamente considerados pudieron, pues, impulsarle á someter á su idea el mismo espectáculo de la Naturaleza; y si habia domado el reino animal para hacerse pastor, hubo de querer dominar el vegetal para hacerse agricultor. Desde entónces puede muy bien decirse pue data la Jardinería.

En la Antigüedad dominó ó hubo de dominar el principio utilitario más bien que el de simple esparcimiento del ánimo; y aunque el mismo frutal pudo someterse á una planimetría re-

gular, sin embargo el carácter de *huerta*, como se diría en nuestra época, es decir, el cultivo de los frutos de la tierra, hubo de preferirse al de las flores.

La huerta de Alcinoos que menciona Homero en la Odisca tuvo todos los encantos en la utilidad material, pues parece que no fué más que un frutal. Cosa parecida hubo de ser la quinta de Laertes donde penetró su hijo Ulises para decirle: «Cómo conservas ¡oh anciano! el vigor para cultivar tu hacienda! Cuán bien cuidados están esos olivos y esas higueras, y esos perales y esos viñedos!»

Salomon, rey de Israel, según el versículo 33 del cap. IV y el 2 del VII—ambos del lib. III de los reyes—hubo de ser naturalista, y hubo de entender en la Jardinería del género que acaba de indicarse, según lo que en sus escritos dice de su casa de recreo del Líbano y de los frutales, depósitos de agua para regar el parque plantado de árboles (Cant. de los Cant.)

Los bosques sagrados de los griegos hubieron de parecerse á nuestros parques. En el que consagró Jenofonte á Diana hubo terreno accidentado, colinas y bosque donde se crió toda clase de ganado, habiendo plantado un frutal al rededor del templo.

Todo el arte de la Jardinería hubo de consistir entre los griegos en obras de arquitectura y de escultura; preocupándose más bien del hombre que de la Naturaleza, aunque sea verdad que el suelo árido y pobre de Atica no admitió más que plantaciones al tresbolillo ó avenidas de plátanos, olmos y de higueras: tal fué el aspecto de las palestras y de los gimnásios, donde los jóvenes ejercitaban su fuerza corporal y su destreza en ejercicios paléstricos y orchéstricos; y el de la Academia y del Liceo donde los más ilustres filósofos enseñaban á sus discípulos paseando. Ignórase si los tan celebrados jardines de Epicurio tan risueños y tranquilos como su génio diferían de tal disposición. Por otra parte, los verdaderos jardines griegos se encontraban en las islas del Archipiélago; y si las cercas afectaban las formas regulares del cuadro, los accidentes del terreno se encargaban de corregir la regularidad de la línea recta: y si parecía terrible el aspecto de las islas volcánicas, templaba el efecto la verdura de millares de árboles frutales, y de mil plantas cuyas flores halagaban la vista, y todo tal vez, rodeando

un templo ó un propileos. Las cepas encaramadas en los árboles dejaban caer sus sarmientos y sus racimos; y el plátano, el ciprés, el laurel y el pino crecían donde quiera en medio de las hojas rastreras del acanto y del cardo espinoso.

En Siria fué donde la mezcla del gusto oriental con el gusto helénico se verificaba favorecidos por la Naturaleza. Los jardines de Antioquía fueron celebrados, pudiendo asimilarse á los parques modernos. Quizá hallaron un modelo en los celebrados jardines colgantes de Babilonia descritos por Strabon, Diodoro Siculo y Philon de Bizancio; bien que tales descripciones dejan incierta su extension no ménos que su situacion; pero dedúcese de ellas que consistían en varios terraplenes de forma cuadrada, sobrepuestos el uno al otro en degradacion de dimensiones, y sostenidos por grandes pilares, midiendo el mayor de ellos cuatro plectros (¿120 metros?) por lado, comunicándose por varias escaleras. Debióse su construccion á Nabucodonosor II (sig. VII ant. J. C.) para complacer á una de sus mujeres favoritas que echaba de ménos su país natal, Persia; lo cual hace suponer que hubieron de figurar plantas traídas de aquel país, mezcladas con las indígenas, usando un artificio especial para subir del rio el agua necesaria para el riego.

Parece que en el Asia menor fué extraordinario el número de jardines análogos á la quinta de Laertes, siendo probable que tuviesen reminiscencias de los que habia en el Asia central, con la que pudo estar en frecuente comunicacion; de manera que no habia satrapa que no tuviese un jardin de este género para su recreo. Quizá el nombre de *Paraiso* proceda de Persia.

Los jardines egipcios presentaron el tipo más perfecto del jardin arquitectónico: los pilones, los obeliscos, las columnatas de los palacios y de los templos eran los adornos característicos de esas avenidas de palmeras y árboles piramidales encerrados en recintos cuadrados donde se elevaron kioscos en distintos departamentos divididos, levantado todo en las márgenes del Nilo de cuya agua debieron regarse: aunque un mosaico llamado la piedra de Palestina, autoriza para creer que Egipto antiguo conoció los jardines pintorescos, los *parques* como en el dia se llaman. El primer sistema fué una consecuencia necesaria del

espíritu de regularidad segun determinado tipo hierático que animaba aquella sociedad; el segundo puede haber sido una excepcion producida por especiales circunstancias.

Los últimos tiempos de la Edad antigua ofrecen en las vil-las romanas el mayor desarrollo que pudo tomar la Jardinería; completando el carácter que esta clase de construcciones pudo tener en aquella edad.

¿Qué fueron las vil-las romanas?

Las quintas de Nápoles, las de Tusculum, los jardines de Pompeya, de Lúculo, de Salustio (vil-la Ludovisi), de César, de Mecenas, de Neron, qué fueron? A sus pórticos y construcciones, de las cuales se conservan restos en Tibur (moderno Tívoli), debe añadirse el gusto fastuoso que los Lúculos y Escipiones trajeron de Asia. El árbol natural hubo de parecerles poco civilizado, y se le sometió á formas geométricas á favor de la podadera; las aguas no hubieron de correr sino en canales artificiosos, y caer en estanques de mármol, convertidos en viveros de toda clase de peces, especialmente morenas, quizá alimentadas con carne de esclavos majada: los pájaros no hubieron de cantar libres sino que esclavizados en remotos climas, fueron encerrados en grandes y magníficas jaulas que el génio de Loenius Strabon inventó poco antes de la batalla de Pharsalia.

Las vil-las romanas tomaron un carácter especial al levantarse en las orillas de la mar, y por su especialidad bien pueden llevar el título de *villas marítimas*. La Laurentina, propiedad de Plinio el Joven, tenia, segun descripcion de este propietario, todos los atractivos del Arte y de la Naturaleza.

La vil-la de Toscana, propiedad del mismo Plinio, situada al pié de los Apeninos, ofrecia una avenida de frondosos árboles, cortados en diversas formas, que tenia salida á un paseo á manera de circo, donde el Arte detenia el desarrollo de los bojés y de los árboles con objeto especial. Porque estos arbustos se recortaban dándoles las formas de los caracteres literarios, formando nombres ya del dueño ya del artista jardinero, y todo rodeado de multitud de frutales.

La vil-la Adriana ofreció un ejemplo más de semejante magnificencia; y en ella se encerró cuanto la civilizacion podia exigir, así en monumentos como en establecimientos artísticos, y

como en vegetales de todo género. Sus ruinas han dado motivo á excavaciones que han enriquecido de preciosidades artísticas los museos de toda Europa.

EDAD MEDIA.—En la Edad media, cuando toda mansión de alguna importancia estuvo fortificada, los jardines no pudieron ser más que huertos, y las calles y avenidas hubieron de seguir la planimetría de los muros. Los monasterios tuvieron huertos, calles de árboles y emparrados en disposición análoga.

El lujo oriental que en tanto grado había invadido el espíritu del imperio bizantino, no debió de faltar sin embargo al arte de la Jardinería como otra de las que tanto se prestaron en la Antigüedad al fausto y á la riqueza deslumbradoras. Pero cuáles fueron las formas de los jardines bizantinos? Sin duda, fueron las que pudieron imitarse de la villa Adriana, y las que tienen en el día las mansiones de los príncipes de Persia y aun de la India. La Naturaleza había hecho tanto en favor de aquellos países, que apenas pudo tener el Arte en que ocuparse para idealizar las risueñas perspectivas del Bósforo y de las costas del Asia Menor.

La Edad media no hubo de innovar gran cosa en Occidente respecto de la Jardinería; de modo que en Roma como en Constantinopla, y en los palacios de los príncipes francos y del segundo imperio de Occidente y de los reyes godos, como en Roma, hubo de continuar la tradición más ó menos pura del arte romano.

Los reyes de Austrasia y de Neustria y los reyes visigodos de España, por otra parte, hubieron de servirse de lo que habían dejado los romanos en Paris y en Compiègne, en Italia, en Cesaugusta, en Tarraco, del mismo modo que afectaron vestir como los patricios romanos, y chapurrear la lengua sobrado degenerada de Ciceron y de Salustio.

En general, los jardines de la Edad media entre el siglo vi y el xv hubieron de estar desprovistos de perspectiva y de grandeza. Cuadros de mayor ó menor extensión, subdivididos en otros formados por árboles y flores comunes, y alguna que otra vez centrados por una plazoleta circular, eran las formas comunes (1).

(1) Lay de *l' Oiselet*—el romance de *la Rose*—Boccacio mencionando el jardín de la villa Rinuccini.

Inglaterra no hacia más que lo que hacian Italia y Francia. Segun Walpole, en Warwick-Castle existe un tapiz que representa un jardin muy parecido á ciertos frescos de Herculano.

Francia, hácia fines de la Edad media tuvo en el rey Renato de Anjou tan hábil artista jardinero, como era pintor, músico y poeta: pues en los alrededores de Angers ideó el jardin de la Baumette para recordar á su esposa Isabel el de Sta. Baume, con lo que transformó el ingrato suelo de Anjou en praderas de hermosa verdura, y en avenidas de árboles y setos dentro de los cuales se cultivaron la rosa y el clavel y muchas especialidades hortícolas: habiendo mejorado algunas especies de fruta, y establecido los viveros de peces de agua dulce.

España puede dar muestra de lo que fueron sus jardines árabes y mudejares con las vegas de Valencia, Murcia y Granada y los patios de Andalucia, y las alamedas y naranjales, de las catedrales de Córdoba y de Sevilla y de los alcázares de ambas ciudades, especialmente de la Alhambra y del Generalife de Granada.

RENACIMIENTO.—Hijo el Renacimiento de la tradicion antigua, alcanzado por un vigoroso esfuerzo del arte greco-romano, despues de algunos centenares de años de estar ofuscado por el germanismo, los jardines del siglo xvi no pudieron ménos de tener las grandes cualidades asi como los pequeños defectos de las vil-las de Plinio y de Adriano.

La mayor parte de jardines de Italia han sido deudores á la Naturaleza del mayor de sus encantos, es mucha verdad; pero la eleccion de los sitios fué obra del Arte. Debe, sin embargo, advertirse que aunque los jardines de Roma y de sus cercanías no pertenezcan al siglo xvi, sin embargo le precedieron, preparando el estilo clásico: el Renacimiento.

Existen en Italia muestras de lo que fueron los jardines del Renacimiento: en Pésaro los duques de Urbino tuvieron un parque; Pisa y Padua se envanecen con sus jardines botánicos, los más antiguos de Europa (1544-1545): Tívoli á pesar de su estado —la vil-la de Este,—las colinas tusculanas repartidas entre Piccolomini, la Ruffinella, Taverna, Aldobrandini—la vil-la Borghese —los jardines del Quirinal y del Vaticano—las islas Borromeas, con su *Isola bella* en el lago Mayor, bastan para hacer ver cuan-

to bello produjo Italia en la época del Renacimiento respecto de la Jardinería. Francia en el siglo xv tenía ya en el centro de su territorio gran número de mansiones que podían competir con lo que había en Italia, tales como Folembay, Valery, Blois, Chenonceau, Anet Beauregaret, Montargis, Chantilly, Verneil, Fontaineblau.

Pero toda la grandiosidad del renacimiento vino al cabo á convertirse en enfatiquéz, degenerando la gracia en amaneramiento.

Olivier de Serres no dá plano de un jardín que no coloque en el centro un repertorio botánico. Describe las yerbas parlantes para letras, divisas, cifras, blasones, cuadrantes, mascarillas humanas y de irracionales, los edificios y sus detalles, todo representado con el recorte de yerbas, de arbustos, con admirable industria y paciencia. Cita el mirto, el espliego, el romero, el boj, el arrayan, como las plantas más propias para formar setos, atendida su perpetua verdura. Entonces principiaron en Francia las plantaciones de naranjos y el uso de los invernáculos.

Los ingleses Walpole y Pope ridiculizan la exageración de estas representaciones que se hacía en Inglaterra.

En semejante estado se hallaba el Arte cuando del seno de la misma enfatiquéz de la corte de Luis XIV de Francia salió, sencillo y franco, el pintor Le Notre que quiso aplicar al jardín lo que había aprendido en el estudio de Vouet.

Le Notre (1613-1700) mereció dar su nombre á una clase de jardines desprovistos de todo lo ridículo que habían admitido; y lo mereció ménos por su genio inventor que por su habilidad en poner en planta las doctrinas nacidas en el trascurso de las edades, y en combinar los planos con todos los datos de sus predecesores. Su estilo fué hijo del que aparecía en las villas italianas y en los jardines franceses de Gaillon y Rueil; sin embargo, tuvo mejor gusto que los italianos de su época, y más grandiosidad que los artistas franceses que le habían precedido. La superioridad de su estilo estuvo en la unidad de sus concepciones: no procuró mas que idealizar la Naturaleza ayudándola mas bien que transformándola, poseyendo una sencillez y naturalidad encantadoras. Fué llamado á Inglaterra donde dió los planos de Greenwich y de Saint James; pasó á Roma llamado

por el papa, é intervino en la terminacion de la vil-la Pamphili. Su obra más notable, despues de Versailles y Marly, fué Chantilly, donde la unidad tiene variedad y produce continúa sorpresa. En una palabra, fué el sistematizador de la Jardinería y regularizador del género clásico, dando á los cuadros mayor extension, á las perspectivas mayor importancia, libertando al propio tiempo á la vegetacion de las formas animales, dejándola para dar al terreno el aspecto de una alfombra arquitectónicamente decorada.

Despues de Le Notre siguieron los franceses la tradicion del jardin clásico, género que se extendió por Italia, donde no se consideró mas que como consecuencia natural del gusto propio del Renacimiento, y por España, donde no pudo ménos de combinarse con las tradiciones árabes musulmanas. Inglaterra seguia, aunque de lejos, la Francia y la Italia; la diferencia la hace notar el poeta Addison cuando dice que los jardines de Inglaterra no eran más capaces de herir la imaginacion que los de Francia y la Italia, á los cuales considera como verdadera mezcla de jardin y de bosque.

Era que el mismo Le Notre y aun los italianos habian principiado á hermanar el jardin clásico con el pintoresco, no confundiéndole sino yuxtaponiéndole. En la regularizacion del jardin sobre el principio clásico, sentíase la necesidad de constituir el género romántico.

En Alemania los jardines, aunque dispuestos segun el gusto francés, pertenecian mas bien al género paisista; y mostraban tendencia á hermanar el género de Le Notre con el que venia anunciándose en Inglaterra.

No así Holanda que conservóse fiel al género pulido y primoroso que el Renacimiento y el mismo Le Notre enaltecieron hasta el énfasis.

España seguia el estilo clásico de Le Notre con las tradiciones árabes. Prueba de ello es Aranjuez; y hasta el mismo jardin que rodea el palacio de Carlos I en la Alhambra forma contraste con las alamedas que rodean aquella fortaleza. El Buen Retiro de Madrid, fué tambien muestra de ello, por mas que hayan ido á adulterarlo algunas puerilidades y hasta inconveniencias.

Las exageraciones de los jardineros ingleses hubieron de pro-

ducir un gusto contrario. Bacon (1560-1626) propuso un jardín para un príncipe de Inglaterra, recomendando que se reuniesen plantas y flores de todas estaciones, á fin de que cada mes pudiese presentar una belleza especial—colocaba una pradera á la entrada—un parterre en el centro—un yermo en un extremo; rechazaba los cuadros de enebro, de mirto y de arrayan recordados; admitia en el centro una colina coronada por un pabellon, y colocaba en el llano aguas tranquilas cuidadosamente recogidas, y un gran estanque susceptible de decoracion y de curiosidades; y queria que el yermo presentase el aspecto más salvaje que fuese posible; en una palabra, mostró una tendencia á separarse de lo que hasta entonces se habia hecho y se anunciaba ya. Walpole quiso dar un paso más, y vió en el jardín el Eden de Milton, adosado á una montaña donde debian verse varias especies de árboles frondosos y elevados; cuatro grandes rios saliendo de la cima y cayendo en el Eden en gigantesca cascada; todo presentando la Naturaleza en su infancia, con praderas, valles, grutas y valles, y todo esto (¡cosa notable!) sembrado de divinidades paganas.

Addisson y Pope (1719-1744) deben considerarse como los verdaderos promovedores del jardín pintoresco; el primero con un espíritu utilitario propio de su país; el segundo cuando condenando el jardín clásico que tiene por base la arquitectura (el edificio) recomienda el *arte nuevo* que procede de la Pintura, y procura imitar el campo segun Salvator Rose y Dughet.

El paso decisivo al jardín pintoresco, fué, segun Walpole, la destruccion de los recintos amurallados. Fué menester que el parque abandonase desde luego las formas rígidas, que el horizonte formase el punto de partida del plan; derecho que ya se le reconoció desde las vil-las de Plinio.

El golpe de gracia le dió Kent (1685-1748), artista que los ingleses oponen á Le Notre. Tuvo por principio que la Naturaleza es enemiga de la línea recta; y por espíritu de oposicion, exageradamente pensando, proscribió toda regla sin contenerse en justos límites. Así fué que llegó hasta el extremo de plantar en Kensington árboles muertos para mayor naturalidad; y en las oscilaciones de su genio, su estilo careció de carácter determinado, de modo que no puede indicarse la parte que haya tenido en

las obras de que se encargó después de las innovaciones practicadas por sus continuadores Brown, Chambers y Whately.

Como los jardines pintorescos no tenían significacion especial, vistieron un tanto el traje del jardin clásico, es decir, admitieron pabellones, templos, terraplenes, terrazas, estátuas de hombres célebres antiguos y modernos, diseminándolo todo sin orden, aunque no sin gracia; de manera que vino á ser una especie de Museo incoherente que dejaba la imaginacion mas bien aturdida que felizmente impresionada. Muestra de ello es Stowe en el Buckingham shire propiedad de lord Cobham, en el cual emplearon su genio Bridgman, Vanbringh y el mismo Kent.

Esta mezcla trajo un abuso que bien podria llamarse el barroquismo de la Jardinería.

A mediados del siglo XVIII el arquitecto sueco Guillermo Chambers (1725-1796) viniendo de China y habiendo conocido al hábil artista jardinero Lepqua, publicó en Lóndres durante el año 1757 una coleccion de dibujos de edificios, muebles y trajes chinos; y lo que se hallaba en esta obra relativo á los jardines, estaba muy en armonía con las ideas recientemente admitidas. Chambers decia que la mayor parte de jardines ingleses se diferenciaban poco de los campos comunes donde estaba servilmente copiada la Naturaleza vulgar; y en todo halló que mas bien parecian obra del acaso que la produccion del genio del hombre; propuso, pues, la introduccion del jardin chino y aun lo ensayó en los parques de Kew.

¿Qué eran estos jardines?

Los artistas chinos sobresalen en la combinacion de sitios románticos, imponiendo á los distintos sitios un aspecto especial risueño, melancólico, terrible ó voluptuoso para poder elegir segun el humor del momento; saben multiplicar los ecos; disponer los peñascos de modo que el viento pueda mugir con determinado timbre; simular el curso rápido de un torrente subterráneo; presentar rocas suspendidas; cavernas oscuras, cataratas impetuosas, plantar árboles deformes de modo que parezcan encorvados por la violencia de los huracanes ó volcados por la fuerza de las corrientes, y mil otros trastornos de la Naturaleza, que saben contrastar de la manera más ingeniosa. El arte jardinero de los chinos consiste en disponer los sitios de maner

que considerados separadamente, se desplieguen con más ventajoso aspecto, y que considerados en conjunto, presenten elegancia y magnificencia. Las aguas entran por la mitad en el plan de un jardín chino; y ciertas construcciones rodeadas de rocallas y mariscos y planchas de jaspe y de cristal, figuran palacios debajo de las aguas, en las que nadan peces de todos colores. Sus jardineros son á la vez botánicos, paisistas y filósofos, que saben prever y combatir toda clase de sentimientos. No se contentan con imitar la bella Naturaleza, sino que quieren que ésta sea el consuelo, la amiga y la compañera fiel del hombre; bien es verdad que al querer someterla á la expresion de los sentimientos humanos, llegan á falsearla y á mentirla presentando curiosidades amaneradas.

Con estas ideas el sentimentalismo tomó en Europa la cuestion por su cuenta y bien pronto se vieron representados en los parques, hermitas, castillos arruinados, cabañas sin pastores; al propio tiempo que tomándolo bajo otro punto de vista se levantaron templos, se alegorizaron sentimientos, y hubo parques filosóficos, románticos y aun religiosos; pero frecuentados muchos de ellos por gentes ignorantes, crapulosas, incrédulas y abyectas, á menudo se promovian cuestiones en el templo de la Amistad, no habia tiempo para llegar al de Morfeo, y se dormia uno en el del Estudio, y se profanaba con juegos de azar el de la Sencillez, resonando risotadas en el Valle de las tumbas. Cascadas sin sublimidad, saltos de agua puerilmente dispuestos, completaron este barroquismo tan caprichoso como inconveniente, lleno de incongruencias y ridiculeces sin proporcion, sin sentido y sin utilidad alguna moral ni física.

De este modo la arquitectura de los jardines ha llegado al estado en que actualmente se halla, habiéndose completado su desarrollo por los buenos principios y las teorías estéticas no ménos que por los adelantos de la floricultura y los estudios botánicos sobre el arbolado.

ÍNDICE.

	Pág.
PRÓLOGO DEL AUTOR.	3
CAPÍTULO I.—Naturaleza y objeto de las artes suntuarias.	5
CAP. II.—Manantiales de las formas suntuarias.	8
CAP. III.—Fundamentos de la belleza en las artes suntuarias.	13
CAP. IV.—Cultivo de las artes suntuarias en las distintas épocas de la Historia.	17
CAP. V.—Caractéres generales de los muebles, utensilios, armas y trajes en las distintas edades de la Historia.. . . .	20
CAP. VI.—Historia de las artes suntuarias de construccion:	26
Dedálica.	
Toréutica.	
Cerámica y obras al torno.	
Indumentaria.	
CAP. VII.—Historia de las artes suntuarias de exornacion.	48
CAP. VIII.—Historia de las artes suntuarias de reproduccion.. . . .	52
APÉNDICE.—Historia de la Jardinería.	60

INDICE

745 Man^{8°}
R.16965

MNAC
Biblioteca General d'Història de l'Art
Universitat Autònoma de Barcelona
1200028941

CR 745 Man 8^o
R-16965

- Teoría é historia de las Bellas Artes.—Compent.
- Teoría estética de las artes del dibujo.—Ilustrada.—1 vol.
- Las Bellas Artes.—Historia de la Arquitectura, de la Escultura y de la Pintura, profusamente ilustrada.—1 vol. abultado.
- Nociones de Arqueología española.—1 cuadernito.
- Arqueología Cristiana.—Para uso de los seminarios Conciliares, guía de Párrocos y de las Juntas de obra y fábrica de las Iglesias.—Ilustrada.—1 vol.
- El Arte en el Teatro.—Útil á los directores de escena, actores, pintores escenógrafos, arquitectos y maquinistas de teatro.—Ilustrada.—1 vol.
- Museo Europeo de Pintura y de Escultura.—Artículos histórico-críticos sobre las más notables obras de estas dos artes existentes en Europa, representadas en más de mil láminas grabadas á contorno, por Reveil.—14 vol.
- Manual para el alumno de las Escuelas de Dibujo general preparatorio —ó sea— Coleccion de tratados rudimentales de las materias indispensables para estudiar con provecho las artes del dibujo.—1 cuaderno.
- Coleccion de vasos vaciados en yeso.—Para servir de modelos en las escuelas de dibujo despues de los sólidos, y de preparacion para la cópia del antiguo.

Los pedidos podrán hacerse á los Sres. Bastinos, calle de la Boquería, y al Sr. Verdaguer, Rambla, frente al Liceo.

8º

CR 745 Manz

R16.965

