

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

PRELUDIA

DEL

ARTE

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

MUEBLE TEJIDO METALISTERIA Y CERAMICA

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



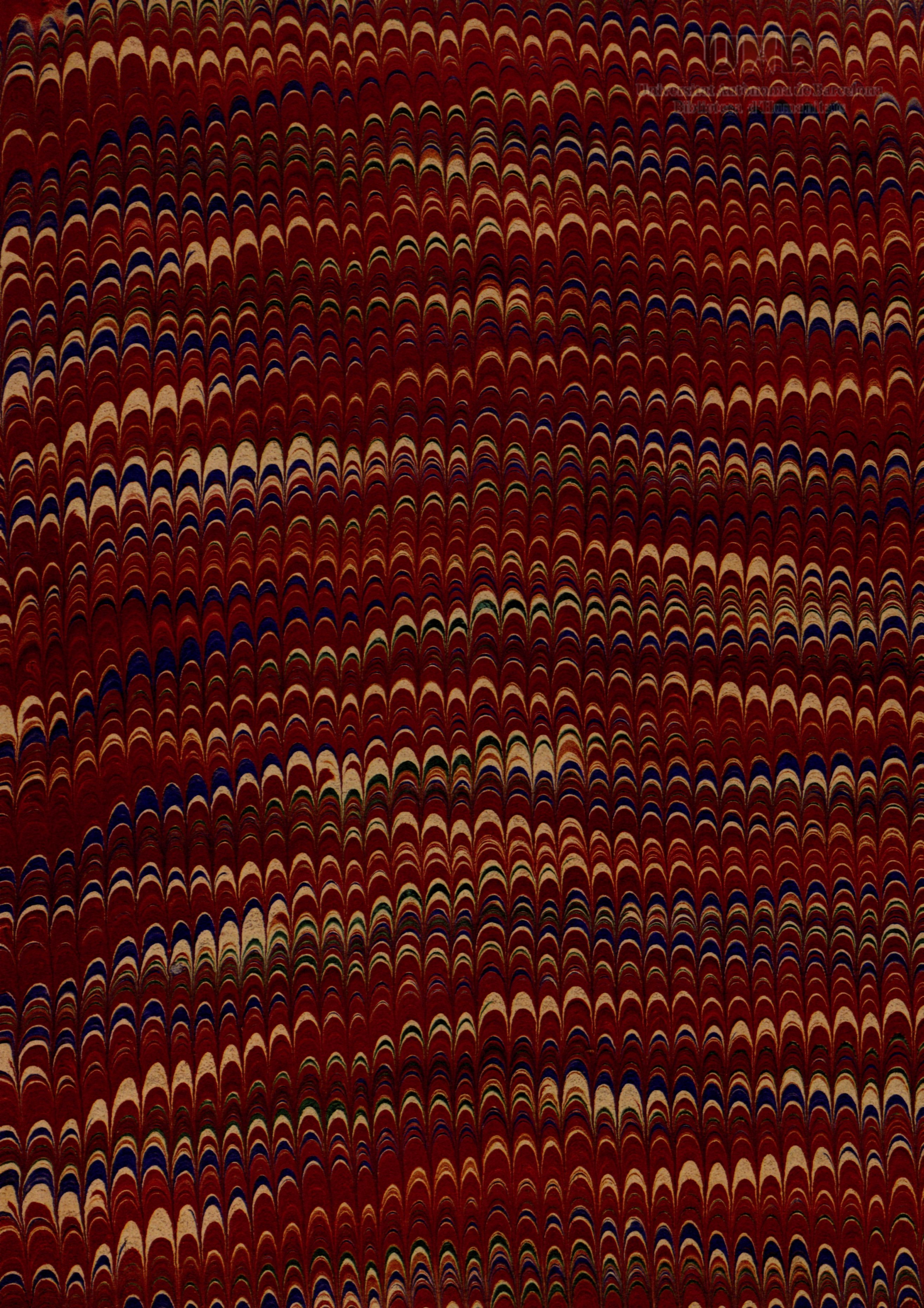
1500973824

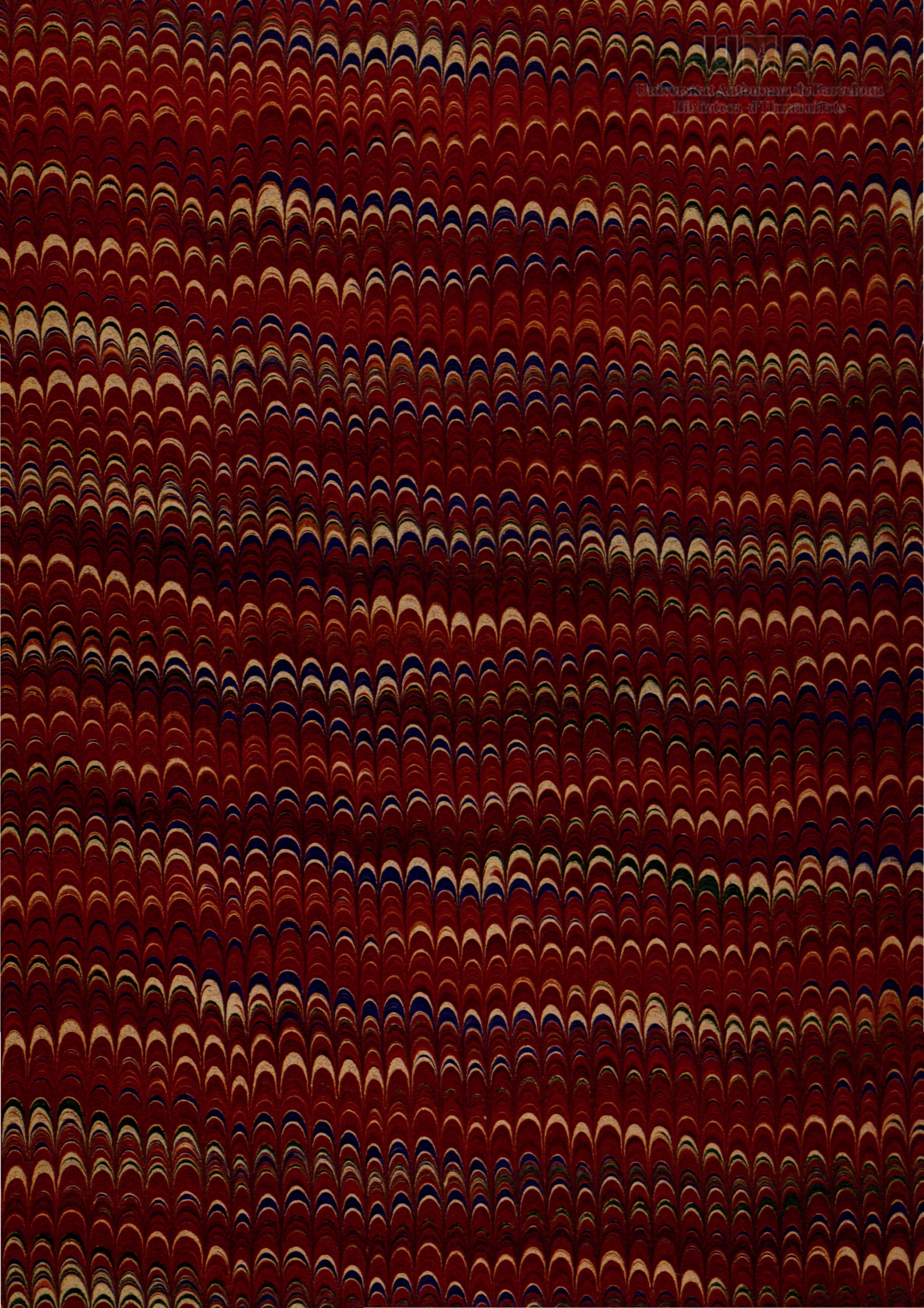


بِسْمِ اللَّهِ

بِسْمِ اللَّهِ

بِسْمِ اللَّهِ





HISTORIA GENERAL

DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



HISTORIA GENERAL

DEL ARTE

HISTORIA DEL MUEBLE.—TEJIDO, BORDADO Y TAPIZ

POR

D. FRANCISCO MIQUEL Y BADÍA

METALISTERÍA.—CERÁMICA.—VIDRIOS

POR

D. ANTONIO GARCÍA LLANSÓ

Edición ilustrada con infinidad de grabados impresos en varios colores é intercalados en el texto
y 87 láminas al cromo y fototipia

TOMO OCTAVO

BARCELONA

MONTANER Y SIMON, EDITORES

CALLE DE ARAGÓN, NÚMEROS 309 Y 311

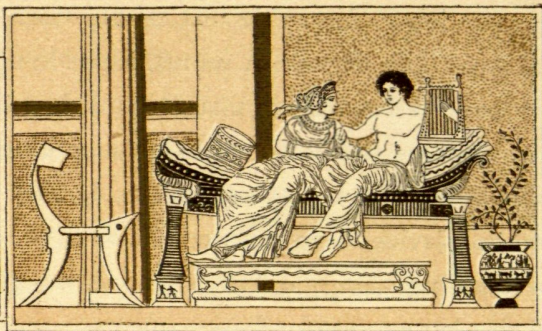
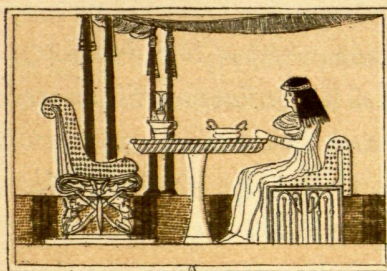
1897

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF BARCELONA

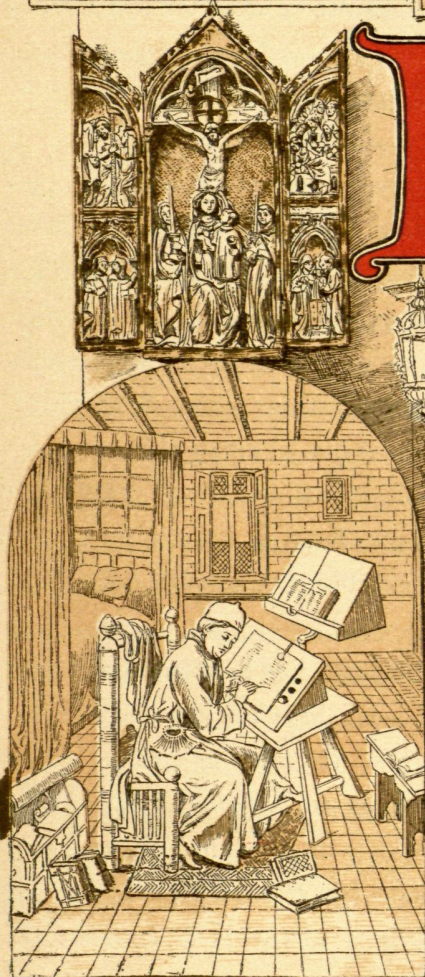
ES PROPIEDAD DE LOS EDITORES

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

II
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
BIBLIOTECA D'HUMANITATS

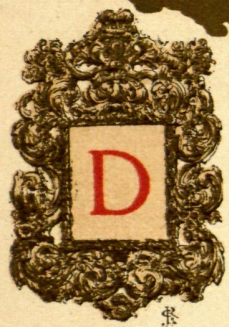


Historia del Mueble



IDEAS GENERALES SOBRE EL MUEBLE

COMPLETA EL EDIFICIO Y CONTRIBUYE Á SU CARÁCTER.—SU CORRESPONDENCIA
CON EL ESTILO ARQUITECTÓNICO



DICE el erudito Mr. John Hungerford Pollen en una sustanciosa obra que publicó en inglés sobre el mobiliario las siguientes atinadas palabras: «El estudio de una colección de muebles antiguos tiene mayor interés del que en sí encierra por la belleza de cada uno de sus ejemplares. Merecen fijar nuestra atención las esculturas y ornamentación que decoran los varios objetos de ella y la habilidad ó ingenuidad desplegadas en los mismos por los artífices, porque un cuidadoso examen de todas estas cualidades nos traslada á los días en que fueron construídas y nos da á conocer el gusto, las aficiones, los hábitos y las necesidades de pasadas épocas.»

No en vano es el mueble, más aún que otro objeto suntuario, una derivación directa de la arquitectura. El edificio queda frío, pobre, sin alma si le faltan los muebles, que contribuyen á precisar su significación y su destino. Porque es indudable que un mueble bien pensado y bien fabricado revela con regular precisión, hasta diríamos con extraordinaria precisión, su carácter y su destino. A conseguir este

resultado van por un lado sus proporciones, dentro de una misma traza, y por otro lado su decoración.

Un ejemplo aclarará lo que acabamos de afirmar. A un artífice se le encargan dos armarios, uno para el despacho de un letrado y otro para el camarín de una elegantísima dama. Ambos han de contener pocas cosas y, por lo tanto, no se requiere darles dimensiones superiores á las ordinarias. El armazón general de uno y otro puede ser igual, idénticas sus proporciones, iguales también los miembros ó partes de que haya de constar cada armario, sirviendo en tales condiciones para que los dos queden perfectamente apropiados para los respectivos usos en que han de emplearse. ¿En qué los diferenciará uno de otro el artífice? ¿Cómo logrará, dadas las expresadas bases, que cada uno resulte en carácter con el aposento adonde va destinado?

Obtendrá este resultado con las molduras y con el decorado. Las molduras en el armario que ha de figurar en el bufete del letrado, deberán ser robustas, en relación con el servicio que ha de prestar el mueble y con la manera como será tratado, nada delicada en verdad. Finas y de curvas elegantes requiérese que sean las molduras del armario que haya de ponerse en un tocador, *boudoir* ó camarín de dama aristocrática, para que se halle en armonía con el resto del mobiliario, para que armonice también con los gustos de la dueña, para que responda asimismo al galano aspecto del aposento y de la persona que utilizará el mueble. Sobrio el decorado del armario para el estudio de un abogado, casi sin adornos escultóricos ni pictóricos, y á lo más con alguno que señale si se le emplea para guardar libros de mérito ó pergaminos patrimoniales; aparecerá, por contrario sentido, con todas las galas que el arte y el buen gusto puedan emplear en su plafonado el armario del camarín femenino, permitiéndose que en él despliegue su ingenio el artista decorador, respondiendo siempre, empero, á la idea que llevó al construirlo el carpintero ó el ebanista. Así por estos medios decorativos dos muebles casi exactamente iguales cobran un aire completamente diverso.

Erraría quien juzgase — y de seguro no pensarán así los discretos leyentes que nos honren recorriendo estas páginas — que el toque en la caracterización de un mueble por medio del decorado dependa exclusivamente del capricho del artista ó artífice. No por cierto. Cabe en determinados casos el que sin variar sus líneas fundamentales se le imprima con la decoración variado aspecto; mas en la generalidad la concepción de la traza y el decorado del objeto van de par en el arte suntuario, y no pueden desligarse una de otro sin riesgo de caer en mayúsculos dislates. Confirmarán este aserto los repetidos ejemplos que iremos encontrando en el curso de la revista que vamos á pasar al *Mobiliario* al través de las distintas épocas de la historia.

En la cual, á cada instante, veremos cuán fundada es la observación de Mr. John Hungerford Pollen con que encabezamos este trabajo. Pertenece el mueble, lo propio que los demás objetos que caen bajo el dominio de las artes suntuarias, á lo que se ha llamado la arquitectura menor, puesto que un mueble, un jarrón, una reja se construyen al modo como se construye el edificio, aunque como aquél no estén cimentados, antes puedan ser trasladados de un sitio á otro á voluntad de quien los poseyere. De un modo más ó menos directo forman parte del edificio y por lo tanto vienen á completarlo y redondearlo. Síguese de ahí que en todas las épocas de la historia, durante el desarrollo de los estilos que comprende el arte en la antigüedad, en la Edad media y en los tiempos modernos, los muebles y todos los ejemplares destinados al ajuar de la casa ó á dar mayor autoridad al edificio público, bien sea sagrado, bien profano, hayan de encontrarse en consonancia con el templo, con el palacio, con la casa. ¿Acontecería esto si el azar, el capricho, la moda irrazonada presidiesen exclusivamente á su construcción? No en verdad, sino que, por el contrario, el mueble y el edificio no armonizarían, y el templo decorado con ellos ó el palacio con ellos alhajado causarían una penosa impresión de desentono, que perjudicaría, así á la obra del artista arquitecto, como á la obra del artista ó artífice ocupados en la traza y ejecución de objetos suntuarios. Es necesario que los estilos del edificio y del mobiliario se compenetren y vayan á un mismo

fin, con lo que se obtiene la unidad, que es sin disputa una de las primeras condiciones de lo bello en la naturaleza y en el arte. De ahí que en todos los tiempos la arquitectura, y con ella la escultura y la pintura en su más elevado cultivo, hayan irradiado sobre la arquitectura menor, sobre las artes suntuarias, con inspiración, con fuerza, con alma, si así vale decirlo, lográndose por tal manera la hermosa unidad, la encantadora armonía que en los períodos más brillantes del arte se advierten entre todas las creaciones artísticas, así procedan de la inspiración potente, sublime, que creó el Partenón, las catedrales góticas, la Alhambra ó San Pedro Vaticano, como de la inventiva de hombres más modestos que teniendo por maestros á los artistas de más alto vuelo, no careciendo en modo alguno de ingenio, aunque sosteniéndose en más limitada esfera, han completado y perfilado la creación del arquitecto.

Hasta qué punto los objetos que hoy se acumulan y guardan tan cuidadosamente en los museos artístico-industriales ó de artes suntuarias, sirven para que contemplándolos y examinándolos podamos trasladarnos, como dice Mr. Hungerford, «á los días en que fueron construidos y conocer el gusto, las aficiones, los hábitos y las necesidades de pasadas épocas,» lo dirán con elocuencia á nuestros lectores unas breves observaciones que, al igual de las apuntadas en los anteriores párrafos, juzgamos muy pertinentes como introducción á la materia de este volumen.

Tomemos, por ejemplo, tres períodos distintos de la historia: el arte egipcio, el arte ojival, el estilo barroco del siglo XVIII, y viendo sus rasgos, la peculiar fisonomía de cada uno, notaremos cuán perfectamente reproducen el carácter de sus respectivas épocas y civilizaciones. El reposo, la grave solemnidad que aparece en los *speos* y en los templos del Egipto, encuéntrase en completa concordancia con el aire de su pintura decorativa, con las sencillas líneas del mobiliario, del cual han llegado hasta nosotros curiosos é interesantísimos restos. Los muros imponentes de los edificios del antiguo imperio de los Faraones, las colosales estatuas que dan autoridad á sus fachadas, los dromos con numerosos esfinges que despiertan la idea de la eternidad por su extensión larguísima, requerían que la pintura, al enriquecer todas estas masas, acudiera á entonaciones serias, y severas también, como las líneas arquitectónicas, frías hasta cierto punto, tintas terrosas que no apartaran con exceso á la imaginación de la realidad. Hay en esta severidad algo de la severidad y tristeza de la muerte, á duras penas templada con la creencia en otra vida que profesaban los egipcios, en la cual recibían las almas el premio ó el castigo á que se hubiesen hecho merecedoras por sus obras en otra anterior existencia. En la arquitectura predomina la línea horizontal, prolongada en el sentido de longitud, y este mismo predominio se advierte en ciertos muebles egipcios que se conservan en museos europeos, y singularmente en el Museo Británico de Londres.

Severo es igualmente el estilo ojival, el bello é inspirado estilo que los maestros constructores del siglo XIII de nuestra era desarrollaron en las catedrales, colegiatas y cenobios de entonces, en los principales pueblos de Occidente. Y sin embargo, ¡qué severidad tan diversa de la que ofrecen los monumentos arquitectónicos de Egipto! La de éstos abate el espíritu, la de aquéllos lo eleva y sublima, merced á las líneas verticales, que por un medio material despiertan una idea moral en la inteligencia. La severidad del Egipto excluye la gallardía: la severidad admirable de las catedrales góticas se alía bellamente con lo gallardo de las líneas generales, con lo gallardo de las líneas de detalle, con la gallardía y hasta donosura de los elementos decorativos. Tras de estas obras, pues, debe existir un pueblo muy distinto del que en la antigüedad pobló las orillas del sagrado río del Nilo, un pueblo creyente y un pueblo entusiasta, un pueblo que cultivase la poesía y fuese á buscar en ella entretenimiento en medio de los sinsabores de la vida, consuelo en medio de las desdichas. Los edificios ojivales, así religiosos como profanos, van de par en su carácter con libros de gesta como la *Chanson de Roland* y el *Poema del Cid*, mezcla de sencillez y rusticidad, y al propio tiempo de inspiración potente, de ingenio sobrehumano y también de delicadeza en el sentir y en el expresarse. Mal conocería los siglos XIII y XIV quien sabiendo al dedillo los hechos ocurridos en ellos, nada supiese de su arquitectura é ignorase además el caudal pasmoso de advertencias

y de enseñanzas que se hallan contenidas en las producciones relativamente modestas de las artes suntuarias. Los bancos de coro, las cajonerías de las sacristías, los vasos litúrgicos forman el acabado complemento de aquellas centurias, sirven á maravilla para redondear la figura moral de los hombres coetáneos. En una palabra, la poesía y el arte, y en éste el arte suntuario, constituyen otras tantas páginas elocuentísimas del capítulo sobre aquellos siglos en el libro de la historia. Sentimientos, costumbres, hábitos y aficiones de las gentes de entonces hállanse en armonía cabal con su poesía y con su arte, con los mismos contrastes en unos y en otros, con la rudeza y la ordinariez al lado de la delicadeza y de toda suerte de primores, con pasiones aviesas y miserables junto á alientos soberanos, á sentimientos inspirados en los impulsos más nobles y más generosos del corazón humano.

Saltando algunos siglos trasládense nuestros lectores con la imaginación al décimooctavo y recuerden el aspecto de los monumentos en esta época en Francia, en España, en Italia y Alemania. Recuerden también, aunque sólo fuere de un modo vago, el aspecto del mobiliario, de las telas, de los trajes en las cortes de los monarcas de la casa de Borbón en Francia y España. Realizada esta evocación, advertirán en seguida, á poco que mediten sobre ello, que los elegantes y coquetones palacios de Versalles y de Saint Cloud, de Aranjuez y del Pardo; los contorneados y agitados motivos que decoran, así las fachadas de los edificios como el interior de los salones y los muebles; el blanco y el azul, el color rosado dando la tónica dominante, el oro empleado con profusión para aumentar la riqueza de salones y camarines, de muebles y vestidos, corresponden á una sociedad diametralmente opuesta á lo que fueron las sociedades de los tiempos de los Faraones y de las catedrales góticas, á una sociedad tan amiga del oropel y del boato como aficionadas fueron las otras á la severidad, y si se quiere también, á la verdadera magnificencia.

Hay más: en medio del arte del siglo XVIII, además de los rasgos que hemos indicado, transparéntase otro más fundamental y de trascendencia en la vida de los pueblos, cual es el de la sensualidad. Gracioso, finísimo en todos sus pormenores, de una donosura superior á todo encarecimiento, el arte de aquel siglo en todas sus manifestaciones busca más el regocijo de los sentidos que la satisfacción de la inteligencia, de donde el que con frecuencia se presente irrazonado en sus obras, caprichoso hasta la exageración y hasta la extravagancia, derramando el ingenio á manos llenas, sin curarse de emplearlo con la madurez y la parsimonia de los artistas de otras épocas.

¡Qué bien concuerdan los muebles del tiempo de Luis XV y Luis XVI con los bordados casacones de la época, con los rameados vestidos de tapicería que usaban las damas más encopetadas, con las pelucas empolvadas y con otros varios adminículos de los trajes puestos entonces á la moda! ¡Cómo el arte y la indumentaria vienen á ser una suerte de trasunto del carácter de generaciones frívolas, amigas del placer en todos los instantes de su vida, dadas á lecturas en las cuales se llevaba la principal parte el deleite de los sentidos, buscado hasta en los primores de un estilo artificioso, no falto en verdad de elegancia afeminada, y á veces, en determinados autores, de varonil gallardía! He ahí cómo en todos los tiempos el mobiliario, en primer término, y siguiéndole inmediatamente todas las artes suntuarias, son auxiliares eficaces para sacar con exactitud la fisonomía de un período histórico, el carácter de sus hombres, el aire general de su civilización.

La revista que vamos á emprender lo dirá con mayor elocuencia y con mayores datos á nuestros lectores. En ella recorreremos las principales épocas de la historia en la antigüedad, en la Edad media y en los tiempos modernos, mostrando por manera breve y aduciendo los ejemplos más importantes, las vicisitudes por que ha pasado el mueble, uno de los elementos de más valía en las artes suntuarias y acaso el que más directamente depende de la arquitectura y de ella recibe asimismo más directa influencia.

I

EGIPTO: SE VEN SUS MUEBLES EN LOS PAPIROS, JEROGLÍFICOS Y PINTURAS MURALES. - EJEMPLARES AUTÉNTICOS. - LAS CAJAS Ó ATAÚDES DE MOMIA. - ASIRIA: LAS EXCAVACIONES DE KHORSABAD Y DE KOYUNDJIK. - LOS BAJOS RELIEVES ASIRIOS. - AFICIÓN DE CALDEOS Y ASIRIOS Á LOS MUEBLES LUJOSOS. - LOS ENRIQUECIERON CON LA POLICROMÍA. - LOS HEBREOS: EL TEMPLO DE SALOMÓN Y LA CASA DEL LÍBANO. - COMUNICACIÓN ENTRE LOS PUEBLOS EGIPCIO, ASIRIO Y HEBREO.

No ignorará ninguno de los que leyeren estos párrafos la antigüedad del Egipto, cuya historia se pierde en la oscuridad de los siglos. Por miles de años sus dinastías dominaron en el valle del Nilo, según lo han sacado los egiptólogos de estelas, obeliscos y otros monumentos obra del arte egipcio. Su civilización llegó á un grado de perfeccionamiento asombroso, y bien puede afirmarse que su arte ofrece un estilo que reúne los más superiores caracteres estéticos, á pesar de que, casi hasta nuestros días, se le haya considerado únicamente como un arte hierático, aferrado en absoluto á la tradición y convencional en todas sus creaciones.

Nada de esto dicen las investigaciones más recientes. Hierático fué en verdad el arte del Egipto, en el sentido de depender de sus sacerdotes y de sus creencias, como hierática fué la ciencia de aquel pueblo, como fué hierática su poesía. Dentro de este orden, empero, dentro de esta sujeción que acaso fué motivo principal de su grandeza y de su grandiosidad, no permaneció dormido el arte egipcio, ni en sus obras mayores, ni en las que podemos llamar menores por pertenecer exclusivamente al dominio de las artes suntuarias.

«Del examen de sus diversas obras — dice Alfredo de Champeaux, — aparece evidentemente que el arte egipcio, dotado de originalidad, se apoyaba en la imitación de la naturaleza hasta donde se lo consentían las leyes hieráticas por que se hallaba regido. Esta influencia hácese particularmente sensible en las esculturas de la primera época, en las cuales las exigencias del canon artístico eran menos rigurosas de lo que lo fueron posteriormente. El arte encontróse luego menos libre y más sujeto á las doctrinas teocráticas: todo se reglamentó, siendo reprimida severamente cualquiera manifestación de independencia.

»A esta constante inmutabilidad debe Egipto el haber podido conservar, durante período tan largo, una altura media en la producción industrial, que será causa de asombro en todos tiempos. Estallaban las revoluciones, invadían el país los conquistadores extranjeros; mas fuese cual fuese la duración de la lucha ó de la invasión, el país encontraba de nuevo, al regreso de sus dinastías nacionales, las antiguas tradiciones religiosas y artísticas, que los sacerdotes habían guardado fielmente en los templos de Menfis y de Tebas. Con frecuencia este regreso era causa de una tendencia más manifiesta en busca de lo bello.

»El arte egipcio, que resistió la influencia del espíritu asirio, más movido que el suyo y más expresivo, sucumbió al peso de la imitación de la escultura griega, que introdujeron allí los Ptolomeos, sus últimos soberanos.

»El carácter eminentemente místico de su escultura nacional nada podía ganar copiando los tipos del arte griego. La introducción de las formas helénicas, extrañas á la decoración de los templos y palacios de Menfis, produjo en breve la degeneración y la afeminación de las líneas generales. Sólo la

arquitectura mantuvo sus antiguas tradiciones, de tal manera que se pueden contar entre los más notables monumentos del Egipto inmensos templos contemporáneos de los emperadores romanos.»

¿De dónde han de tomarse los ejemplos del mobiliario egipcio? ¿Se encuentran solo en los jeroglíficos, en las iluminaciones de los papiros, en el decorado de los ataúdes? ¿Han llegado asimismo hasta nosotros ejemplares más ó menos conservados de muebles egipcios, ó restos siquiera de ellos? A las dos fuentes puede y debe acudir el arqueólogo para reconstituir el mobiliario en el antiguo Egipto. Con las dos se llega á un conocimiento bastante exacto, casi diríamos exactísimo, de los principales muebles usados por las diferentes clases sociales en el imperio de los Faraones.

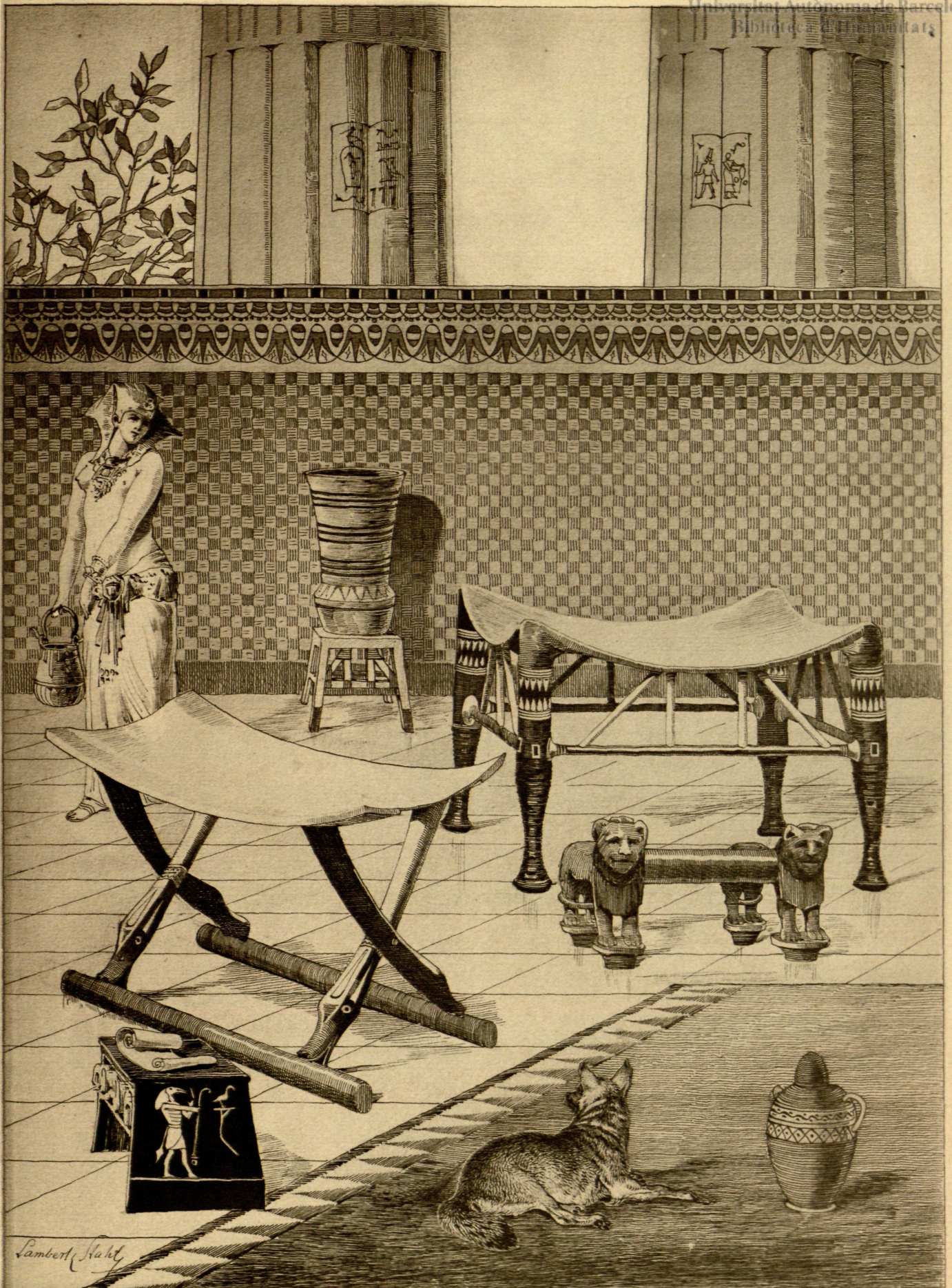


Fig. 1. — Personaje sentado en una silla, tomado de una pintura mural egipcia (de fotografía)

El clima y las condiciones del suelo en el bajo y en el alto Egipto nos han procurado venerandos monumentos del arte del carpintero, en sus variadas aplicaciones. La sequedad que allí reina de continuo es un elemento poderoso de conservación, y á ella se debe que mientras nos faltan muebles auténticos, en madera, de los tiempos de Grecia, los tengamos de las centurias en que dominaron las dinastías faraónicas en el Egipto. Las cámaras sepulcrales de este pueblo, sus famosos hipogeos, han proporcionado algunos ejemplares completos y restos interesantes de mobiliario, aunque en número reducido, como es de suponer, en cantidad suficiente, no obstante, para servir á los fines de restauración arqueológica antes indicados, y para leer y mejor descifrar, si así puede decirse, la imaginería de los muros en los templos y palacios, de las que podríamos llamar ilustraciones de los papiros, y singularmente de aquellos rituales de los muertos, que tanta luz han derramado para el estudio y acabado conocimiento de las costumbres, de los sentimientos y de las creencias del antiguo Egipto. Escenas ya de la vida real en este mundo, ya de otra vida en la que son juzgadas las almas de los difuntos, procuran en aquellos frágiles monumentos de la antigüedad datos de verdadera importancia que han utilizado los historiadores, de que se han aprovechado singularmente los arqueólogos, y que no olvidaremos en este capítulo, aun cuando no tratemos de escribir una obra erudita, sino simplemente un libro destinado á popularizar lo que saben cuantos se han dedicado de una manera particular á la expresada clase de estudios y trabajos.

En algunas pinturas conservadas en los muros de las cámaras sepulcrales vense escenas bastante minuciosas de la vida doméstica. En el interior de las casas ó palacios egipcios, damas y varones del Egipto departen amigablemente, ó escuchan música, comen y beben. Ocupan los huéspedes sillas de madera con respaldo (fig. 1) y algunos de ellos sitiales más ricos y aun esplendorosos, tapizados con estofas magníficas, puesto que ha de admitirse ya como cierto que desde antiquísima fecha los tejedores egipcios mostraron su habilidad en toda clase de telas, y aun fueron tal vez ellos los inventores y perfeccionadores del punto de tapiz que, en época moderna, se ha llamado punto de los Gobelinos. Trabajo de talla y dorado circuía los espacios tapizados en estos sitiales, los que además tenían esculpidos sus pies, ora en forma de garras de tigre ó de león, ora en forma más complicada y en la que entraba la figura humana.

El Museo Británico, verdadero emporio del arte en la antigüedad, posee varios ejemplares de sillas egipcias, que examinan con vivísimo interés los arqueólogos y también los artistas. Una de ellas es de ébano con incrustaciones de marfil, otra de marquetería, como la hay asimismo en taburetes y trípodes en una especie de banco para dos personas, cuyo respaldo presenta una sencilla ornamentación, no desprovista de



MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—INTERIOR DE UNA CASA EGIPCIA

carácter, hecha según aquel procedimiento. Taburetillos de los que llamamos ahora de tijera estuvieron también muy en uso entre los egipcios, en los diversísimos períodos de sus dinastías, conforme lo prueban las pinturas á que nos hemos referido hace poco y las que en gran número contienen los papiros, y además

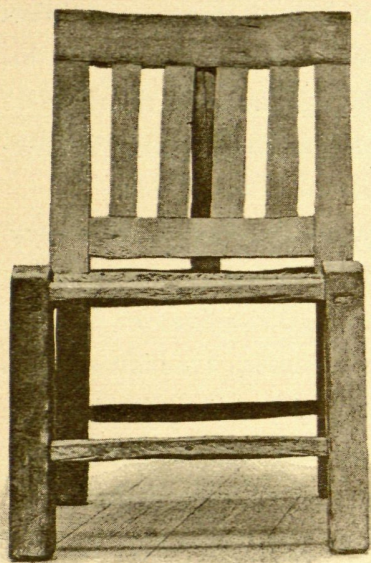


Fig. 2. - Silla egipcia en madera. Museo Británico (copia de fotografía)

los vetustísimos ejemplares de la mencionada clase guardados en el referido gran museo de Londres. También en los pies de estos taburetillos, aunque por manera sobria, hizo gala de su habilidad el artífice egipcio, adornándolos con filetes de hueso ó maderas de variados colores y á veces con sencillos motivos sacados del estilo decorativo del Egipto. La flor del loto, como es de suponer, figura entre estos motivos, dando origen á líneas muy elegantes (figs. 2 á 4).

Hablando del Museo del Louvre y del mobiliario egipcio, dice M. de Champeaux: «El más importante ejemplar que en él se encuentra consiste en un sitial con montantes formados por cabezas de león, descansando sobre pies con garras. Adorna el respaldo una labor de marquetería de ébano y de marfil de hipopótamo que representa flores sobre un campo de madera de un color rojizo. El asiento, que ha desaparecido, formábalo un tejido trenzado, á modo de cordelillo, del que sólo quedan fragmentos. Este mueble de superior elegancia es verosímil que pertenezca al período

greco-egipcio de la dinastía ptolomea, y por la ligereza de su forma general recuerda ciertos sillones que se ven en vasos pintados de procedencia helénica. La marquetería está admirablemente conservada y da ventajosa idea de la habilidad de los operarios egipcios. En la misma colección se puede ver el respaldo de un sillón que se encontró incompleto, adornado de una pintura que representa una escena de adoración. A pesar de la finura de la mano de obra, no reúne este fragmento el interés que ofrece el mueble anteriormente descrito, siendo por añadidura la ornamentación que se le puso contraria á los principios que reclaman que la materia de un objeto para el mueblaje esté en armonía ó correspondencia con el uso que haya de dársele. No puede admitirse que una pintura delicada pueda resistir el contacto diario del cuerpo humano.»

En su puesto se hallaba este medio de decoración en los cofrecillos que formaban parte del mobiliario egipcio, y que en número bastante regular se han encontrado en las regiones del Nilo, pasando de allí á enriquecer los museos de Europa. Telas finísimas, transparentes algunas como la más sutil gasa, emplearon las damas de aquel imperio en sus vestimentas, telas al parecer enriquecidas con delicada labor de tejido ó bordado á la aguja. Por mucho que fuese el lujo en las clases superiores del Egipto, en los tiempos de su mayor esplendor y pompa, no es de presumir que prendas de tanto precio no estuviesen cuidadas y guardadas con el mayor esmero. A hacer buena esta presunción vienen las cajas, ó mejor, cofrecillos de que acabamos de hablar. Muestran algunos adornos pintados de diferentes colores y jeroglíficos, bien dispuestos estos elementos y formando un conjunto por todo extremo armonioso, al paso que en otros las paredes están embellecidas con motivos tallados sacados de la flora ó de la fauna egipcia. Las reducidas dimensiones de algunos de estos cofrecillos indican que debieron hacer oficio de guardajoyas. El sicomoro y la acacia se utilizaron en ellos.



Fig. 3.-Banco de taracea egipcio. Museo Británico (de fotografía)

Camas de líneas horizontales, á modo de las llamadas

otomanas, usaron los egipcios para el descanso del cuerpo. La cabecera presentábase á veces encorvada, como en los modernos sofás, decorada esta parte en ocasiones con la cabeza de un animal, cuyas patas se veían también en los pies de la cama, para que apareciesen bien relacionadas sus distintas partes. «Poco sabemos del mobiliario egipcio de esta especie,» dice sir Gardner Wilkinson. Una gran cama destinada á aguantar un cofre funerario, que existe en el Museo del Louvre, puede, sin embargo, dar idea de los lechos empleados en el antiguo Egipto, pues de ellos se sacó copia, sin duda alguna, en el mencionado soporte. Ligan los cuatro montantes de esta cama travesaños de madera de sicomoro, cubiertos de jeroglíficos esgrafiados, llenos los huecos de una especie de esmalte cuando se fabricó el mueble.

Han ofrecido un caudal inagotable de enseñanzas para el estudio de la civilización en el antiguo Egipto las cajas de momia, que se han encontrado en número infinito, perfectamente conservadas la mayoría, y de las que sin exageración puede decirse que están llenos los museos Británico, del Louvre, de Turín, riquísimo en esta especialidad, de Boulaq, de Berlín, etc., etc., teniéndolas también algunos coleccionistas y vendiéndolas en el Cairo y en otras ciudades los anticuarios, á precios relativamente baratos. En estos objetos, que no es posible calificar de muebles, pero que indudablemente fueron obra de los mismos carpinteros y ebanistas que hacían las camas y los sitiales, el arte egipcio da á cada instante pruebas elocuentes de su originalidad; de ellos se han sacado datos de gran valía para precisar mejor las creencias de aquel pueblo y sobre todo su fe en la inmortalidad del alma; por ellos se ha llegado al conocimiento de costumbres propias de las distintas castas, las cuales se revelaban también en la mayor ó menor riqueza de sus sepulturas, desde las que sirvieron para los Faraones, de quienes se han descubierto los ataúdes en las pirámides primitivas que les sirvieron de sepulcro, hasta la del pobre fellah, desnuda casi de todo ornamento porque su pobreza no le permitía otra cosa.

Algunos ataúdes regios de la décimoctava dinastía, desenterrados en Deir-el-Bahari, marcan mejor que ningún otro trabajo de carpintería del Egipto el grado de perfección á que fué llevado allí este arte, puesto que en ellos causan verdadero asombro lo acabado y perfectísimo de la mano de obra y la fidelidad extraordinaria con que el obrero reprodujo los rasgos fisonómicos del soberano. La máscara de Ramsés II, en la que no hay otra señal de pintura más que una raya negra para acentuar los ojos, ha sido considerada por inteligentes egiptólogos como una obra escultórica digna de ser comparada con las mejores creaciones de los escultores contemporáneos. La sobriedad domina en este ataúd y en otros de la misma época, lo cual cambia en la décimanona dinastía, durante la que no se contentaron los poderosos del Egipto con que los difuntos de sus familias tuviesen un ataúd severo y rico al par, sino que pusieron en moda emplear dos, tres y hasta cuatro cajas, metidas como en estuche y cubiertas de pinturas y de inscripciones. Llama la atención el con-

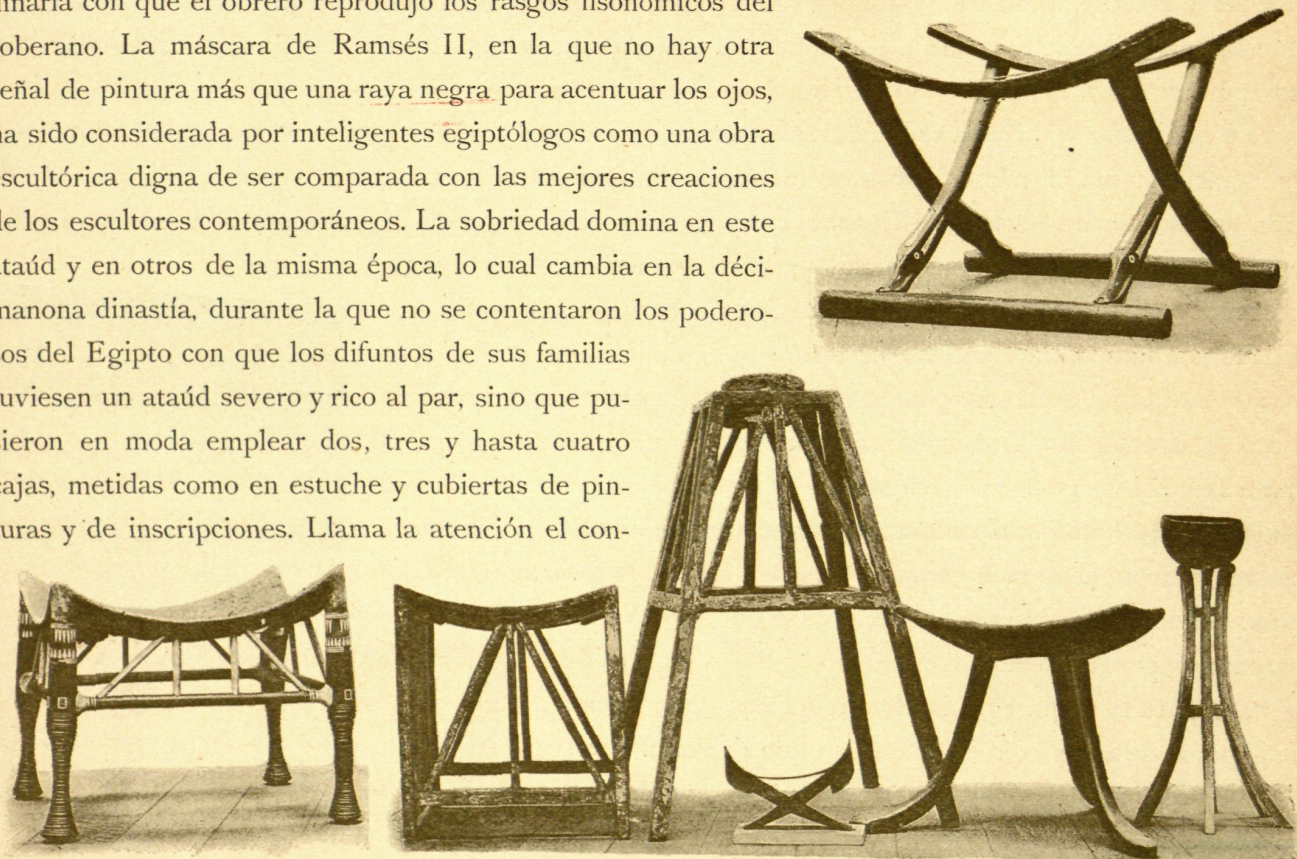


Fig. 4. - Taburetes y trípodes egipcios, existentes en el Museo Británico (de fotografía)

traste entre la abundancia de ornamentación empleada en este período y la sencillez de los anteriores (fig. 5).

«Es fuerza — dice Maspero — acudir á Tebas, al lugar mismo de las sepulturas, para comprenderlo. Los particulares y los reyes de las dinastías conquistadoras empleaban todos los recursos y energía de que disponían para abrir sus hipogeos. Esculpían ó pintaban las paredes; abrían el sarcófago en un bloque inmenso de granito ó de alabastro finamente labrado, y poco les importaba que la madera dentro de la que dormía la momia estuviese sencillamente decorada. Los egipcios de la decadencia y sus dueños no tenían, como las generaciones que les precedieron, la facultad de sacar indefinidamente dinero de los tesoros del Egipto y de los países vecinos. Eran pobres, y su pobre presupuesto no les consentía em-

prender trabajos largos. Así renunciaron todos, ó casi todos, á construirse tumbas monumentales, y gastaron lo que en esto debían emplear en fabricarse hermosos ataúdes en madera de sicomoro. El lujo de sus ataúdes constituye una nueva prueba que ha de añadirse á las muchas que tenemos de su debilidad y de su pobreza. Cuando los príncipes saitas mejoraron, por algunos siglos, los asuntos del país, reaparecieron los sarcófagos de piedra, y

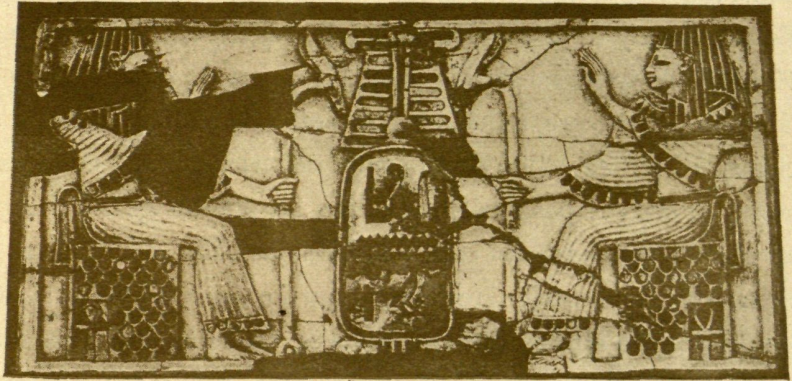


Fig. 5. — Trozo de marfil egipcio. Tipos de siales (de fotografía)

las cajas de madera de las momias recobraron la simplicidad de los buenos tiempos. Dura esto poco, y la conquista macedonia introduce en las modas funerarias la misma revolución que había producido antes la caída de los Ramésidas. Vuélvese al empleo de dobles y triples cajas, con mucha pintura y dorados chillones. Es escasa la habilidad de los que durante la época greco-romana vistieron á los muertos de Akhmín para su última morada, y en mal gusto nada tuvieron que envidiar á los fabricantes tebanos de ataúdes que vivieron en los años de los últimos Ramsés.»

Pintan estos pormenores el carácter de las distintas épocas de la civilización egipcia. El verdadero mobiliario fúnebre ayuda también á este resultado. Hízose de piedra en muchos casos, como de piedra fueron igualmente el mueblaje de los dioses y muchas estatuas de carácter funerario y votivo (fig. 6). Las mesas para las ofrendas se construyeron en alabastro ó piedra calcárea, en granito rojo, en basalto y en serpentina. Una de las mesas de Sakkarah, de alabastro, es una completa obra de arte, con los leones que sostienen la mesita rectangular, suavemente inclinada para que las libaciones, pasando por un canalito abierto en la mesa, fuesen á parar á un vaso puesto entre las colas de los dos animales.

En los períodos de esplendor del Egipto, otro pueblo acaso tan antiguo como él brillaba en el Oriente y era autor de una civilización poderosa, de la que podemos formar cabal idea por medio de monumentos auténticos. Nos referimos, conforme lo habrán quizás adivinado nuestros lectores, á los caldeos y asirios, á aquellas razas que levantaron las famosísimas ciudades de Babilonia y Nínive, en extensión, en magnificencia y en riqueza superiores á celebrados centros de población de los modernos tiempos. De la Caldea y de la Asiria irradió el arte á la Persia, á la India, á la Fenicia y á Cartago, á otras diversas comarcas cuyos nombres resonaron gloriosamente en la antigüedad. La Caldea tuvo arquitectura y escultura propias mucho antes que Nínive y Babilonia impusiesen su dominación en aquel país. Las ruinas de Tell-Loh han sido el tesoro de donde se han sacado datos preciosísimos para el estudio del arte caldeo. Poco, empero, se encuentra en sus bajos relieves y en sus estatuas para esclarecer lo referente á la materia en que nos ocupamos, y aun lo que de ellos puede sacarse, ofrece interés casi exclusivamente para el arqueólogo. No ocurre otro tanto con la Asiria, respecto de la cual, las excavaciones de Khorsabad, algunas

leguas al Norte de Nínive, y las verificadas en las colinas de Kuyundjik y de Nimrud, han procurado á los historiadores y artistas un caudal portentoso de restos, de autenticidad indudable, con los que se puede restaurar fielmente el arte asirio y las costumbres de este pueblo en todas sus clases sociales, y singularmente en las castas más elevadas.

Herodoto, el padre de la historia, habla en el primer libro de la suya del poderío de Babilonia, encomiando en particular las obras que en ella realizó la reina Nitocris para asegurar el cauce del Éufrates y para establecer una comunicación fácil y cómoda entre los barrios de la población colocados en ambas orillas del río. Las excavaciones de Khorsabad y de Kuyundjik han hecho verdaderas las revelaciones del historiador griego, en lo fundamental de ellas, acreditando que debía ser considerable la pujanza de aquel imperio en los reinados de Nabucodonosor, Assurbanipal, Assurnazirpal y otros soberanos. Layard, Botta, Place y otros asiriólogos han trabajado en esta obra realmente colosal, que ha arrojado rayos de vivísima luz sobre un pueblo y sobre un período histórico que eran antes sólo vagamente conocidos. Sus edificios han sido reproducidos por medio de plantas, cortes y alzados, utilizando los datos de las excavaciones. El artista puede ahora copiar en sus cuadros ó en la escena los palacios asirios, con las pesadas moles de sus cuerpos adelantados, con las puertas guardadas por colosales esfinges ó leones alados, con las torres almenadas, así como también las salas de robustos muros, sin huecos por no consentirlo el sistema de construcción, recibiendo por los ingresos la luz abundante de aquellas regiones, que iluminaba los preciosos é interesantísimos relieves, reunidos hoy en su mayor parte en el Museo Británico y arrancados de aquellas comarcas, ricas, potentes, civilizadas ochocientos ó mil años antes de Jesucristo, y en el día desoladas, salvajes, muertas para la civilización, guardada únicamente de chacales ó hienas y en las que sólo por azar se levanta de vez en cuando la tienda haraposa de alguna tribu nómada.

De allí provienen tesoros inagotables para la historia y en especial para la arqueología. La historia, merced á los cilindros con inscripciones cuneiformes que se han extraído de aquellos montículos, ha visto comprobados con pasmosa exactitud relatos de los *Libros Sagrados*, tales como el de la conflagración del Diluvio y los sucesos narrados en el *Libro de los Reyes*, concordando admirablemente las narraciones asiria y hebraica. La arqueología, gracias á los bajos relieves á que hemos aludido, ha logrado reconstituir por completo las armas, los trajes, los muebles, las escenas capitales de la vida de los asirios, con una

puntualidad no superada por ninguna otra de las fuentes de investigación que tiene á mano la ciencia histórica, ni siquiera por las fieles pinturas de las tablas y de los códices de la Edad media, á las cuales en no pocos extremos superan, por lo minuciosos, los bajos relieves asirios. Recubrían éstos los muros de los salones, salas y camarines, y se hallaban

esculpidos en una piedra marmoriforme, teniendo pintados de azul los fondos, á juzgar por rastros que en ellos se han encontrado, y doradas algunas partes, verbigracia las cabelleras de los personajes de mayor alcurnia. La finura de la labra permite apreciar hasta en los menores detalles lo que fueron las estofas empleadas en sus vestimentas por los monarcas y por los próceres; ver el dibujo acabado de sus armas; poder copiar, con certeza cabal, las gargantillas, las pulseras y las ajorcas con que adornaban el cuerpo las personas de viso de los sexos masculino y femenino. Otro tanto ocurre con el mobiliario. En aquellas escenas, ya de corte, en las recepciones regias; ya de cacerías, de que son protagonistas los reyes asirios y más que ninguno Assurbanipal; ya de guerra; ora en sitios de ciudades y luchas de ejércitos, ora en cuadros de victoria en que figuran á veces prisioneros bárbaros con su tocado de plumas que recuerda el de los mejicanos del tiempo de Moctezuma; en todas estas escenas, repetimos,

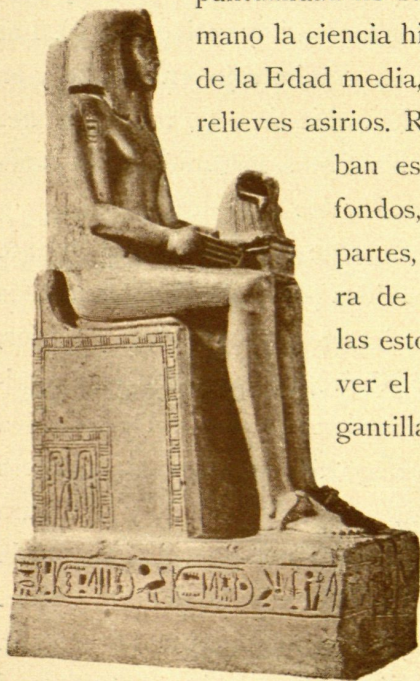
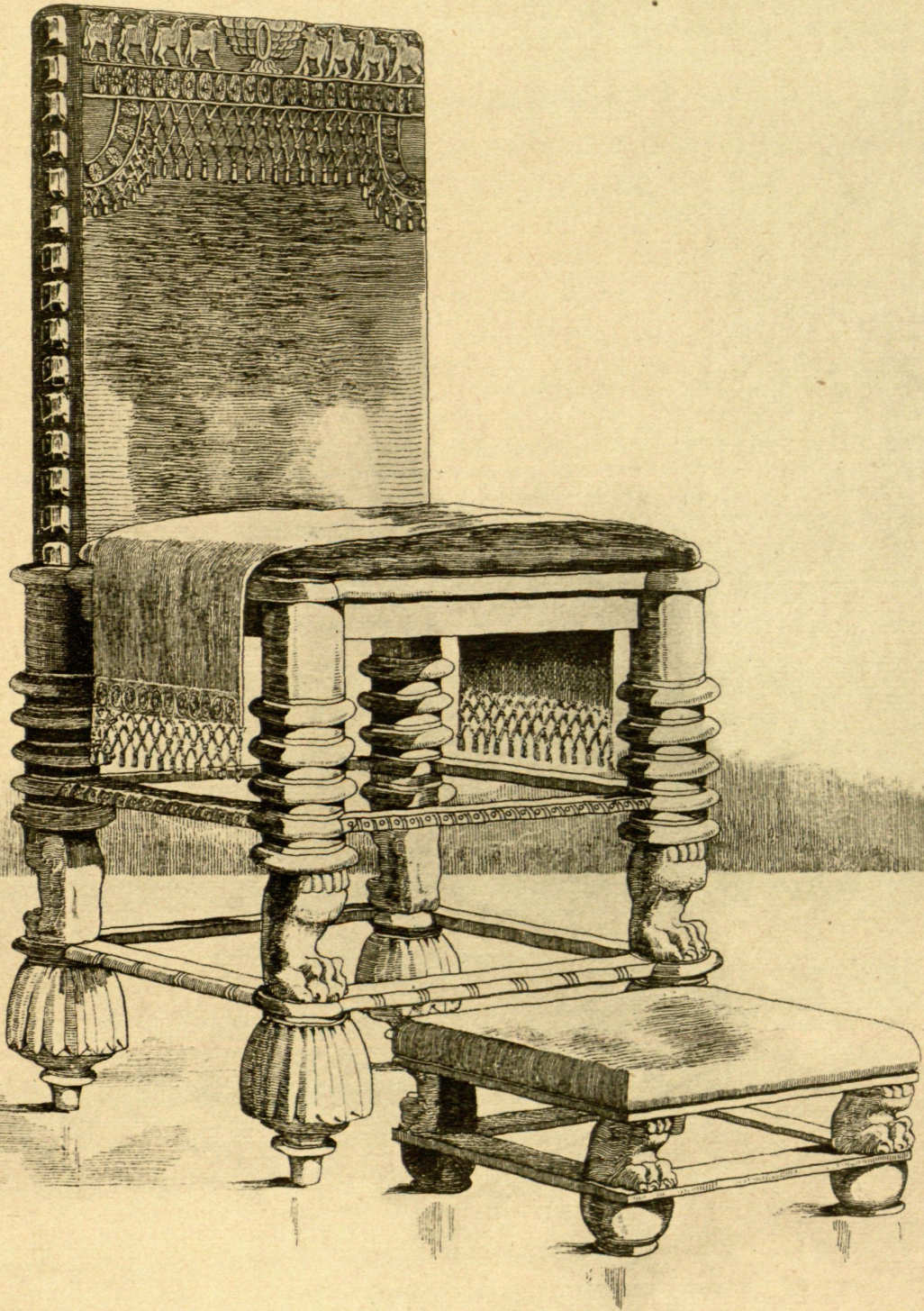


Fig. 6. - Estatua egipcia sentada en un trono
(copia de fotografía)



Lambert & Hall.

MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—SILLÓN PERSA

abundan los muebles, abundan los objetos que en mayor ó menor grado se relacionan con el mueblaje, y por consecuencia ofrecen elementos seguros para que su restauración pueda llevarse á cabo con la asombrosa exactitud que anteriormente hemos encarecido (fig. 7).

Ningún pueblo oriental, al decir de Ernesto Babelon en su *Manuel d'Archeologie orientale*, ha llevado á más subido punto que los caldeos y asirios el gusto por los muebles de lujo, que esculpió aquel pueblo con la misma finura que puso en los utensilios de bronce más preciosos. No podemos conocer por ejemplares auténticos lo que fueron aquellas maderas talladas, el cedro esculpado, que motivó las censuras de los profetas de Israel, por creerlo estos inspirados varones elemento de molicie y de enervamiento. Gloriábanse los monarcas asirios de haber mandado ejecutar estos trabajos, y en las inscripciones de aquel imperio se habla de palacios cuyas «puertas son de ébano, con refuerzos en plata ó en hierro pulido, las columnas de madera de ciprés, y las vigas de cedro esculpido por hábiles artistas y revestido de hojas de metal cincelado.» Los ebanistas sacaron ventajoso partido de los reinos animal ó vegetal, tomando de ellos motivos de ornamentación para las mesas, taburetes, camas, trípodes, parasoles, abanicos, etc., etc. En todas partes aparecen cabezas de león, de pantera ó de cabra, garras de diversos animales, toros caprichosamente dispuestos, flores, festones, entrelazos, figuras geométricas, todo con variedad extraordinaria y con buen gusto y equilibrio perfecto en la composición. No llegaríamos á afirmar, como el citado Babelon «que en parte alguna, ni en Egipto ni en Grecia, se han hecho cosas mejores,» pero sí sostendremos que en general el arte asirio revela una civilización completa y un desarrollo de las artes todas y en particular de las artes suntuarias que dan idea del buen gusto y de la magnificencia reinantes en aquel poderoso imperio.

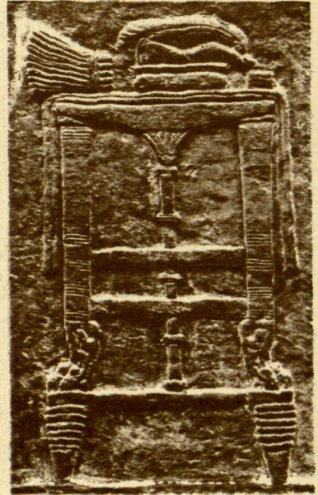


Fig. 7. - Mesa asiria, sacada de los bajos relieves de Koyundjik (según fotografía)

Empleóse también el bronce en los muebles. Algunos se hallaban contruídos por completo en este metal; otros estaban sólo revestidos de planchas metálicas, prolijamente labradas. Usáronse las planchas de metal, según hemos indicado ya, para enriquecer las puertas, para decorar las vigas en los techos, sistema arquitectónico que también adoptaron los hebreos en el celeberrimo templo de Salomón, conforme se lee en el *Libro de los Reyes*. Las láminas de oro hermosamente cinceladas aumentaron la autoridad de aquel santuario, una de las maravillas del mundo, según testimonio de los historiadores antiguos. De placas de bronce cinceladas en bajo relieve, con innúmeras figuras, se encontraban revestidas las puertas del palacio que en Balawak levantó el rey Salmanasar III, por los años 857 á 822 antes de Jesucristo. Escamas de bronce, que imitaban la corteza de la palmera, había igualmente en ciertas columnas de edificios asirios. De bronce son algunos fragmentos importantes del mobiliario asirio que se han recogido en las excavaciones y que se guardan ahora en museos públicos ó en poder de algún entusiasta asiriólogo (fig. 8). Uno de los fragmentos más notables de esta clase pertenece á M. de Vogué y consiste en el pie delantero de un sillón ó trono, terminado por una pieza cuadrangular sobre la cual se asienta un león alado, severo en el estilo, naturalista en sus rasgos característicos, como lo es siempre la escultura decorativa de los asirios, quizás como lógica consecuencia del cariño con que estudiaron los animales en los bajos relieves de Kuyundjik y Khorsabad.

No eran la madera y el bronce los únicos materiales que se emplearon en el mobiliario durante los períodos más brillantes de Nínive y Babilonia. Los fragmentos de muebles que se han encontrado en las excavaciones descubren un lujo regio, y sin disputa pertenecieron á soberanos y príncipes ó á grandes potentados. Sin despreciar nunca los objetos humildes, y mucho menos los propiamente populares, no puede desconocerse que el arte suntuario mira con especial predilección los ejemplares que por su magni-

ficencia, en la materia y en la mano de obra, merecen aquel calificativo. Natural es, por lo tanto, que los historiadores y arqueólogos hayan fijado su atención en aquellos restos, que por otra parte constituyen los únicos monumentos verdaderamente auténticos y directos del mobiliario babilónico y ninivita. En ellos, como ocurría igualmente en el trono de Salomón, descrito en el *Libro de los Reyes*, el oro con sus refulgentes tonos y el blanco marfil se armonizaban con las tintas oscuras del bronce. Así lo prueban los fragmentos del trono de Van, en el Museo Británico. Distínguense en él una garra de león, montantes que terminan en una suerte de frisos almenados y sobre todo dos toros alados que adornaban probablemente los brazos del trono. Fáltales á los toros una parte de la cabeza, que sería verosímilmente de oro ó de marfil, ocurriendo quizás otro tanto con las plumas de las alas, pues también quedan espacios vacíos en ellas, lo propio que en el resto del bronce. El oro, el marfil, el lapislázuli rellenaban, sin duda, aquellas cavidades.

El citado M. de Vogué posee otra pieza que perteneció, según indicios fundados, al sitial de su colección. Su cara exterior va decorada con alvéolos ó celdillas, vacías ahora, pero en las cuales estuvieron incrustadas piedras finas, marfil, tal vez trozos de vidrio, al modo de los que se emplearon igualmente en la Edad media para decorar vasos litúrgicos y otros ejemplares de orfebrería cristiana. En el león alado del trono de M. de Vogué se ven, como en el de Van, cavidades en las alas y cavidades en los ojos, que estarían rellenas de oro, de marfil, de vidrio ó de un esmalte polícromo.

No eran exclusivamente los tronos ó los sitaliaes regios los muebles en donde desplegaban su pericia los artífices asirios, puesto que en los lechos y en los taburetes dieron igualmente muestra elocuente de ella, según lo proclaman claramente los bajos relieves de que hemos hablado tantas veces. La altura de los sillones, desproporcionada en relación con el cuerpo humano, requería el uso de los pequeños taburetes, así como se emplearían los mayores en sustitución de asientos de más autoridad y quizás en ocasiones para dar á cada casta el puesto que le correspondía, al modo de lo que en otras épocas se practicó en distintas naciones de Europa. Un taburete reproducido en uno de los bajos relieves copiado por Layard tiene garras de león en la extremidad inferior de los pies, y otro taburete ó escabel que, asimismo, dió á conocer el mencionado arqueólogo, encuéntrase adornado de cabezas de carnero, como las había igualmente en el trono de Assurnazirpal, según uno de los bajos relieves de Kuyundjik. Este interesantísimo monumento escultórico de la civilización asiria nos muestra al citado monarca y á la reina su esposa en un festín, incorporado él en el lecho, sentada ella en elevado sillón con taburete á los pies.

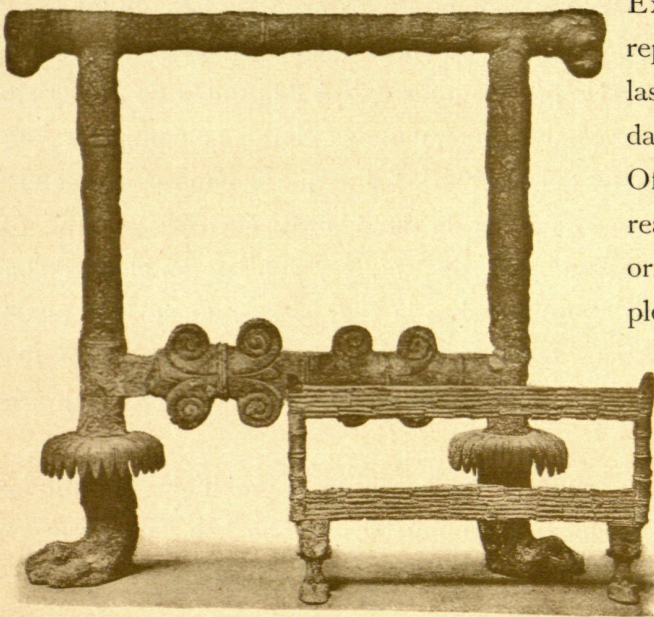


Fig. 8. - Fragmento de un trono asirio en bronce y de un taburete. Museo Británico (de fotografía)

Examinándolos con alguna detención, se hace posible reproducirlos en todos los pormenores, incluso los de las labores, al parecer esgrafiadas ó flojamente relevadas, que se advierten en los travesaños de los muebles. Ofrecen éstos un cierto aspecto egipcio, y acaso en la realidad lo presentaron todavía más por causa de su ornamentación polícroma. Hemos explicado ya el empleo que caldeos y asirios hicieron del bronce, del oro, del marfil, del vidrio y esmalte, con lo cual dicho se está que donde entraban tales elementos debía existir la policromía natural. Alguien ha creído que la esforzaban por el artificio, sobre todo en el marfil, dándole entonaciones diversas. En los marfiles asirios que se guardan en Londres se nota que presentan unos el fino matiz amarillo de los marfiles del Renacimiento, mientras otros aparecen blancos,

grises, tostados, etc., penetrando la tinta dentro de la materia y no existiendo por lo tanto exclusivamente en la superficie. No se han encontrado en ellos los colores azul y rojo, y esto ha motivado que se asegurara, al parecer con fundamento, que aquella policromía no fué obra de los artifices asirios, sino que la han producido el fuego de los incendios, la acción química de la tierra, el tiempo mismo, etc., etc. La policromía natural fué, por lo tanto, según los indicios más probables, la única usada por los asirios en su mobiliario. En el armazón de los muebles empleóse la madera de diversos colores y en su decoración las planchas de bronce especialmente, las de oro en muebles muy suntuosos y las incrustaciones de marfil y de vidrio, y quizás en algunos una pintura vidriada muy parecida al esmalte.

La severidad y la grandiosidad de los muebles asirios hallábanse en cabal correspondencia con el carácter severo y grandioso también de los palacios y de los templos de aquel imperio. Los ricos sitiales de bronce y oro debieron tener, sin duda, colocación apropiada en aquellos vastos aposentos, de largos paramentos señalados por robustas molduras rectilíneas y embellecidos, conforme lo hemos indicado anteriormente, con prolijos bajos relieves de fondo azul celeste, con toques de oro y tal vez de color en las figuras de los principales personajes. La proximidad de los colosales toros y esfinges alados que guardaban el ingreso de las principales dependencias en el magnífico palacio de Sargón, en Khorsabad, requería igualmente un mobiliario robusto, nada desmedrado, ni en sus proporciones, ni en sus líneas generales, ni siquiera en sus más pequeños detalles decorativos. Siempre esta relación entre el edificio y el mueble la encontraremos perfectamente acorde en las épocas mejores del arte, así en los tiempos antiguos como en los siglos modernos. También esta correspondencia hubo de existir, y existió sin duda, entre los templos asirios, por cuerpos superpuestos, como el templo de Bel ó Belo, imágenes de la bíblica torre de Babel, y el mueblaje que servía para los sacrificios, para todas las ceremonias de adoración á las divinidades veneradas por los pueblos caldeo y asirio. En aquellas torres, que se elevaban en el horizonte, tocando casi en las nubes, con rampa sencilla ó con doble rampa para subir á lo más alto, al lugar más respetado del santuario, hubieran hecho malísima figura muebles reducidos, raquítricos, aun cuando dominasen en ellos la elegancia y el arte más exquisitos.

Por igual magnificencia se distinguiría el mobiliario del templo de Salomón y de la Casa del Líbano en Jerusalén. Es sabido el gran uso que se hizo en aquel templo de las planchas de oro y de bronce maravillosamente cinceladas. De la suntuosidad desplegada en el palacio de Salomón en el Líbano da cabal idea el *Libro III de los Reyes*, en su capítulo X, al describir el trono del sabio monarca:

«Hizo asimismo — dice — el rey Salomón un trono grande de marfil y le guarneció de oro purísimo muy amarillo.

»Tenía el trono seis gradas, y lo alto del trono por el respaldo era redondo y por uno y otro lado salían dos brazos ó apoyos que sostenían el asiento y junto á cada uno de estos brazos había dos leones.

»Sobre las seis gradas estaban de uno y otro lado doce leoncillos: en ningún otro reino del mundo se fabricó jamás obra semejante.»

Es opinión común entre los más entendidos arqueólogos que el famoso templo de Jerusalén participó en su arquitectura de los estilos egipcio y asirio. Otro tanto sucedería en su decoración y por consecuencia en sus muebles y en todos los vasos sagrados. Por otro lado estas semejanzas existían igualmente entre los productos del Egipto y de la Asiria, como lo observa con mucho tino M. A. de Champeaux en su excelente libro *Le meuble*.

«Se advierte — escribe — gran semejanza entre los diversos utensilios de uso común, descubiertos al mismo tiempo en Egipto y en Asiria. Muchos ejemplares que se consideraba que habían sido fabricados en el primero de aquellos países, han tenido que ser restituídos al arte de los semitas, después que las excavaciones de Nínive nos han ofrecido objetos semejantes, con carácter muy seguro acerca de su origen. Por el contrario, á orillas del Tigris se han encontrado inscripciones jeroglíficas, con lo cual se acabó de

confirmar lo que se sabía ya, ó sea que existieron relaciones frecuentes entre ambos imperios. En Fenicia y en Palestina se han encontrado, asimismo, objetos procedentes de Egipto y de Asiria otros, recuerdo de la doble dominación que sucesivamente sufrieron aquellas comarcas. La descripción del templo de Salomón en Jerusalén que se lee en los *Libros Sagrados*, concuerda perfectamente con cuanto sabemos respecto de los antiguos edificios sagrados de Babilonia, aun cuando hubiese sido construído por un arquitecto fenicio. Los ornamentos que lo decoraban, reproducidos en los bajos relieves del arco de Tito en Roma, presentan el carácter del arte asirio. Viviendo junto á las cimas del Líbano, donde crecían los magníficos cedros empleados en la edificación del templo y de los palacios de Salomón, no parece, empero, que el pueblo hebreo hubiese sabido utilizar estos recursos naturales para desarrollar su producción artística, siendo de presumir que fué tributario de la de sus dos vecinos más activos y con más favorables disposiciones para la industria. Durante la dominación asiria, proporcionó la Judea indudablemente un regular número de troncos de cedro, destinados á la decoración y al mueblaje de los palacios reales. M. Layard envió al Museo Británico una mesa sacada de entre las ruinas de Nínive, tallada en un tronco de cedro, que bien puede creerse venido de los bosques del Líbano y al cual ha dado el tiempo una patina roja. Era la Judea entonces la gran ruta que seguían las caravanas salidas del Egipto, de la Arabia y de una parte de las Indias para ir á las ciudades del Asia Menor y de la Siria. Por aquel camino se recibían el ébano, el palo rosa, las esencias preciosas de la India y el marfil, tan empleado éste en la taracea de la antigüedad, y de allá recibían los artífices todas estas materias para labrarlas. En los reinados de los sucesores de Salomón, políticos menos hábiles que sus antepasados, tomó aquel comercio la dirección de Palmira y de Balbek, y el reino, ceñido á sus escasos recursos naturales, tardó poquísimo en perder su prosperidad y su independencia. El gran monarca de Judea, á la vez que mantenía relaciones con los países del Oriente meridional, no descuidaba tampoco las del Egipto, y á esta nación se dirigía para procurarse carros de guerra, preferibles á los pesados vehículos asirios, gastando en esto sumas considerables. Los carros más espléndidos de esta especie fueron de madera dorada, con incrustaciones de marfil y de maderas ricas. En el museo egipcio de Florencia puede verse un carro antiguo descubierto por Champollion, cuya lanza, montantes y ruedas fueron labrados en ramas flexibles de encina y fresno. El fondo de marroquí, al modo de nuestros sillones modernos, va encuadrado por taracea de marfil. Tirado por caballos ligeros, este carro semeja hecho para hender los aires.»

II

GRECIA: BREVES NOTICIAS EN SUS HISTORIADORES Y POETAS. — LOS «TUMULI» DE KOUL-OBA. — LAS PINTURAS DE LOS VASOS, LAS ESTATUAS Y BAJOS RELIEVES PROCURAN ELEMENTOS PARA EL ESTUDIO DEL MUEBLE GRIEGO

Es bien sabido que los griegos sintieron el influjo del Oriente. Los mismos poemas homéricos lo dan á conocer en repetidas ocasiones. De la civilización asiria y egipcia hállanse vestigios en diversas partes. Aquellos poemas serían una interesante fuente de conocimiento para el estudio del lujo y de la riqueza de las habitaciones de Grecia en el siglo IX antes de nuestra era; mas no es cosa de olvidar que la *Iliada* y la *Odisea* son posteriores á la guerra de Troya y que sus cantos pintan una civilización algunos siglos más moderna. No obstante, sus descripciones, por otro lado brevísimas, según hábito de los poetas de la antigüedad, reducidas á veces á una frase y en ocasiones casi puede decirse que á un solo calificativo; estas descripciones, repetimos, tienen un valor grandísimo, y con ellas y con algunos datos sacados de vasos arcaicos se puede reconstituir en parte el mobiliario helénico, en los siglos más remotos de su verdadera historia.

Por estas descripciones se hace patente la influencia oriental en el mobiliario griego. «La filiación oriental del mobiliario helénico — dice el Sr. D. Francisco Giner de los Ríos en unos sustanciosos artículos que sobre *Los muebles de la Edad antigua* publicó en el semanario *La Ilustración Artística* — se ha hecho más evidente desde los últimos descubrimientos recién hechos en Chipre y en el Asia Menor, señaladamente en Troya. Con ser los poemas homéricos una de las más grandes expresiones de ingenio nacional, el menaje en ellos descrito, especialmente en la *Odisea*, conserva un carácter completamente oriental. El catálogo, además, de estos muebles es por extremo incierto. A juzgar por esa fuente, tenían camas, sillas, carros, mesas, cofres y cajas, y si queremos contar toda clase de objetos domésticos, pieles, tapices, portantorchas ó candelabros, platos, bandejas, urnas, jarros y copas, todo ello de forma sencilla, un tanto pesada aún y cuyo tipo contrasta á veces con la suntuosidad de la decoración.»

Tuvieron los griegos camas para dormir y para descansar en ellas, mas no para emplearlas en las comidas, como los romanos, hasta el período macedónico en que comenzaron á usarlas. Ofrecían las camas, á veces, la apariencia de los modernos sofás, á juzgar por lo que se ve en algunos mármoles. Fueron los griegos, como no ignoran nuestros lectores, eminentemente artistas, y entre las artes de la vista que florecieron en su suelo ocupó la escultura lugar privilegiadísimo. De la maravillosa perfección de las estatuas helénicas se han hecho lenguas todas las generaciones en todas las épocas del mundo. La escultura no ha llegado en ningún tiempo á la pureza y belleza en la forma que alcanzaron los helenos. Pues bien; gentes que por manera tan hábil manejaban el cincel hubieron de dar muestras de su destreza y buen gusto en todas aquellas manifestaciones, aun cuando fuesen de la industria, en que cupiere el arte. Así puede afirmarse por los datos más ó menos concluyentes que han reunido la crítica y la investigación histórica. El arte en los muebles fué creciendo al compás del lujo que se desplegó en las costumbres y en todos los actos de la vida social. En los primeros tiempos la sencillez dominó en todo. En la época de Homero se hacían algunos muebles de bronce: cierto que fueron introduciéndose materiales más ricos, como el oro y la plata, el ámbar, mármol, marfil y piedras preciosas. El armazón era con frecuencia de cedro, olivo ó de otra madera de vetas resistentes, forrándolo luego con chapas de metal, al modo que lo hicieron tam-

bién los asirios. Más tarde se esculpió y grabó el bronce, se empleó la taracea en metales y en maderas, la talla en madera fué perfeccionándose y la policromía aumentó la pintoresca impresión que producían los muebles.

En esta época los escultores hicieron alarde de su talento en el mobiliario, singularmente en las camas, mesas y sillas, y más que en ninguna otra parte en las extremidades de estos muebles. En los pies esculpían ó tallaban garras con la firmeza en las líneas propias de los escultores de Grecia: en los brazos de las camas ó de los sitiales ponían mascarones, cabezas de animales y motivos parecidos, tratados con la perfección artística que tanto renombre ha dado á los ejemplares arqueológicos procedentes de la Hélade; y si se trataba de un sillón ó sitial que hubiese de tener alta significación por su destino, como el del gran sacerdote de Dionisos, entonces lo enriquecían con toda clase de motivos escultóricos y con bajos relieves de superior delicadeza y buen gusto. Antes hemos dicho que los griegos acudían también al color para dar riqueza é imprimir atractivo á un mobiliario. Es fuerza tener en cuenta que toda la antigüedad — con excepción sólo de Roma — entendió que la policromía era medio adecuado para embellecer las obras de arte, desde el edificio monumental al modesto cofrecillo destinado á menesteres igualmente modestos de la vida. Los griegos siguieron el mismo criterio, y bien sabido es que sus templos y sus teatros estuvieron pintados con variedad de colores, sin ocultar empero la naturaleza del material empleado en ellos; que fueron policromas, con policromía natural, las soberbias colosales estatuas de la Minerva del Partenón y del Júpiter Olímpico que esculpió el renombrado cincel de Fidias, en marfil y oro, con exornación de piedras preciosas; y que sin disputa las estatuas de época arcaica fueron coloridas, creyéndose asimismo que las de períodos más modernos lo fueron igualmente, á juzgar por los vestigios de color y de dorado que se han descubierto en algunas, entre ellas la llamada Venus de Médicis, en cuyos cabellos hubo una capa de oro. Así, pues, con mayor motivo aún emplearían los griegos la policromía natural ó artificial en sus muebles, singularmente en los suntuosos y destinados al ajuar de palacios y moradas opulentas.

Del gusto desplegado por los griegos en sus productos artísticos industriales, durante los días mejores de su civilización, dan idea los ejemplares descubiertos en las tumbas de los reyes bárbaros del Bósforo cimeriano. Constituyen muestras curiosísimas del arte de la República ateniense, que fundó colonias en aquellas lejanas comarcas, manteniendo con ellas continuadas relaciones. Fueron descubiertos en grandes *tumuli*, al propio tiempo que vasos pintados y preciosas joyas de purísimo estilo griego, todo lo cual forma hoy día el principal tesoro del Museo del *Ermitage* en San Petersburgo, siendo objeto de repetidos estudios por parte de los arqueólogos. En estos ejemplares se ve comprobado lo que hemos dicho, ó sea que los griegos emplearon la policromía como sistema artístico.

«El más raro ejemplar — dice A. de Champeaux en *Le meuble* — del arte de la madera, procedente de la tumba de Koul-Oba, mina abundante de objetos preciosos de labor griega, á la cual no puede compararse ningún otro descubrimiento arqueológico, consiste en un ataúd cuyos frisos y adornos son de madera rica con plafones y orlas de taracea de una ejecución soberbia. Es el más hermoso trabajo de la ebanistería antigua que ha llegado hasta nosotros, y el estilo de las esculturas de que se encuentra revestido se remonta al siglo IV de nuestra era. Formaba este ataúd un cuadrilongo, del que falta uno de los lados pequeños. En el plafón del centro aparecen festones con palmeras y campánulas de un gusto exquisito: á derecha é izquierda se ven las figuras de Juno y de Apolo cubiertos con ropajes de un grande estilo; ornamentos todos que se hallaban enriquecidos con una hoja de oro, aplicada por medio del pincel, de la que se conservan restos visibles. Están rodeados estos motivos por una orla compuesta de aves talladas en una madera de fibra más apretada que la de la madera usada en las molduras, que simulan glóbulos. Los plafones en taracea de los lados mayores estaban encuadrados por molduras semejantes, de las que se ha conservado una parte. Entre las orlas hay una zona de pequeños cuadros pintados de verde y de rojo, siendo rojos y grises los de la parte superior. No hay duda alguna de que un monumento de

una ejecución tan perfecta y de composición tan delicada no pudo ser obra de los escitas de la Laguna Meótida, á quienes los griegos tenían por bárbaros y que no se encontraban en condiciones favorables para llegar á algún desarrollo en la producción artística. Sin disputa fué llevado allí desde Atenas por alguno de los buques que hacían el comercio de los objetos fabricados en sus muros á cambio de los granos y materias primeras del Bósforo. Aun cuando no se tuviese noticia de la frecuencia de estas relaciones, se reconocería en aquel ejemplar el genio griego que sabía transformar todo cuanto tocaba. Prueba, además, que el arte antiguo, del cual se ha supuesto por mucho tiempo ser ajeno á la policromía, no descuidaba este medio de decoración y que sabía encontrar un efecto decorativo que fácilmente podríamos asimilarnos, estudiando los principios en que se apoyaba aquel arte.»

La descripción que hace Homero del lecho de Penélope en la *Odisea* nos dice también que hasta en aquella obra semibárbara se empleó la policromía, siquiera por modo incipiente. «Había – dice – en el patio de palacio un hermoso olivo, tan grueso como una gruesa columna. Mandé construir á su alrededor una alcoba; corté luego las ramas del árbol, hasta dejarlo á la altura conveniente; allané y acomodé el pie, agujereándolo de trecho en trecho, tendiendo sobre la madera correas de piel de toro, teñidas de púrpura; luego para enriquecerlo prodigué en él el oro, la plata y el marfil.» Esta singular cama con raíces en el suelo, hecha por un rey en el patio ó corral de su casa, es indudablemente un mueble bárbaro, pero en el que se advierten ya los rasgos distintivos de las que debían labrarse más tarde en el mismo pueblo, con pericia y buen gusto artístico.

Hemos indicado antes que algunos muebles de reposo empleados en Grecia participaban de la cama y del sitial. En un vaso del Museo Británico hay representado un mueble, mitad lecho, mitad sofá para dos personas. Vese reproducido en él un colchoncillo, cubierto por un espléndido paño, debajo del cual aparecen los largueros torneados, apoyados sobre cuatro pies que van disminuyendo hacia su parte inferior la cual termina en una bola. A los extremos del colchoncillo se hallan puestos sendos cojines, asimismo de rica tela listada, que ofrece cierto carácter oriental. Delante de esta cama ó sitial figura un taburete prolongado y de poca altura, con adornos de marfil, el cual sirve de escalón, ni más ni menos de lo que se ve en los bajos relieves de Kuyundjik, en los cuales están representados en sus tronos el rey Assurnazirpal y la reina su consorte, especialmente en lo que toca al sitial ocupado por la última. En otros vasos helénicos se encuentran dibujos parecidos al que hemos descrito. En algunos tiene el lecho un solo cojín y casi siempre los tejidos descubren cierto carácter oriental. Así ocurre con otro vaso del mismo Museo Británico, en el cual Dionisos está reclinado sobre un delgado almohadón á la cabecera del lecho, mientras Ariadna se halla sentada en él. Personajes muertos ó próximos á la muerte extendidos sobre camas semejantes pueden ser vistos en dos hermosas y bien labradas cajas fúnebres en el Salón de Egina. Todos estos muebles parecen fabricados con marfil ó decorados con esta materia y adornados igualmente con cojines y cubiertas de carácter oriental, conforme lo hemos dicho ya repetidas veces. En la cama se abrigaban los griegos con pieles, tapetes y

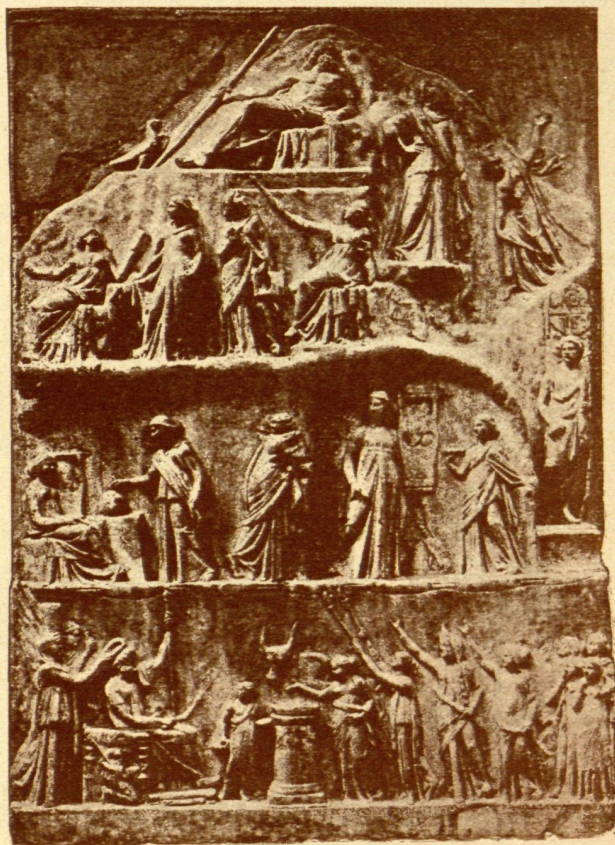


Fig. 9. – Bajo relieve helénico que representa la gloria de Homero y en el que se ven reproducidos sitaliaes griegos. Museo Británico (de fotografía)

mantas de lana, las cuales procedían de Mileto, Cartago y Corinto las más finas y mejor labradas. «Añadiendo el tiempo – afirma el Sr. Giner de los Ríos, – se añadió á veces un lienzo, á modo de nuestras sábanas, un verdadero colchón y hasta una almohada;» perfeccionamientos, añadiremos nosotros, que trajo el natural afán del hombre para procurarse el mayor confort en las horas dedicadas al descanso. Pausanias vió dos camas en bronce, de Tarteso, una dórica y otra jónica, pesando cincuenta talentos la más pequeña.

Dice Mr. Hungerford Pollen que el más viejo modelo de ebanistería griega que conocemos, se halla en las sillas en que están sentadas las estatuas en el salón sirio del Museo Británico, y las cuales datan de unos seis siglos antes de J. C. Representan sillas con respaldo, completamente perpendiculares por delante y por detrás. Tienen los pies formas variadas dentro de la expresada línea, y entiende el citado arqueólogo inglés que estas sillas fueron labradas probablemente en madera, materia de uso muy raro en los primeros tiempos de la historia de Grecia (fig. 9). Presentaban las sillas diversas hechuras, conforme resulta de las estatuas, bajos relieves y vasos cerámicos. «Las había – escribe el Sr. Giner de los Ríos, que ha hecho un cariñoso estudio del mobiliario de la antigüedad – con respaldo y sin él, con y sin brazos; taburetes, bancos, sillones, tronos, etc.» También Homero describe la silla de Penélope «toda de marfil y plata,» obra del célebre tornero Icmelio, y que tenía unido un taburete muy cómodo y magnífico. «Sobre ella se tendían varias pieles – según añade el citado Sr. Giner, – por lo cual debía ser una especie de esqueleto ó armadura de madera, forrada y adornada luego con chapas de aquellos materiales preciosos. Tal vez podría doblarse para transportarla con mayor facilidad: por lo menos los griegos poseían asientos de este sistema, siendo algunos de ellos de metales. Las sillas con espaldar solían tenerlo bastante inclinado hacia atrás y compuesto de las tres piezas capitales que hoy se usan todavía, esto es, de dos largueros unidos horizontalmente en la parte superior por una tabla ancha y curva, destinada á sostener el cuerpo, apoyado sobre ella. El asiento, más ó menos plano, ya se cubría con telas, ya con pieles de león, leopardo, etc., y los dos pies de delante bajaban apartándose de los de atrás, para dar al mueble toda la estabilidad posible y compensar la falta de travesaños. El perfil general era semejante á una h, cuyo trazo mayor se quebrase hacia atrás desde el asiento, formando ángulo obtuso, modelo que desde entonces ha venido luchando con su rival, el de respaldo recto, habiendo acabado por prevalecer, merced

sin duda á sus condiciones higiénicas, estudiadas, no hace mucho, de una manera científica. Sin embargo, los tronos de las divinidades solían diferir de este tipo y ser rectos, así en la dirección del espaldar como en todos sus ángulos.»

En uno de los relieves del Partenón, el trono de Júpiter – como lo hace notar muy á cuento el escritor antes citado – es un gran sillón cuadrado con brazos sumamente bajos, sostenidos en su parte anterior por dos pequeños esfinges alados y de respaldar también bajo. Su forma general es noble y al par sencilla, por más que en los tronos de las divinidades acostumbrase desplegar la escultura mayor pompa y

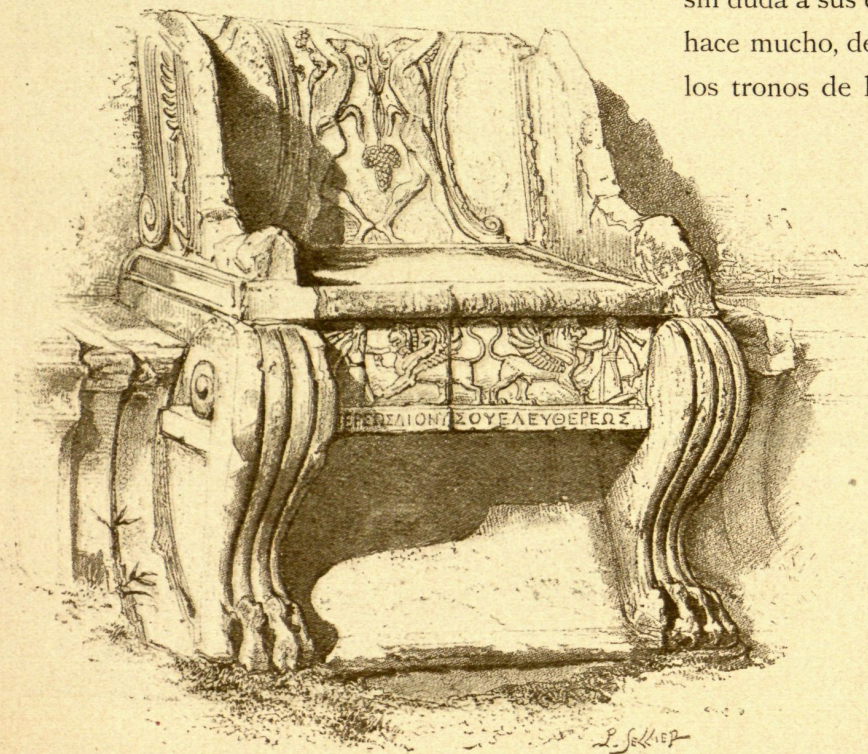


Fig. 10. – Sitial del sacerdote de Dionisos en Atenas

riqueza que en otros sitaliales. Igual disposición tiene el soberbio sitial del sacerdote de Dionisos en Atenas (fig. 10). Parece al trono del Partenón otro sillón en el cual se halla asimismo sentado el dios Júpiter y que puede verse en el Museo Arqueológico Nacional. Se encuentra esculpido en los relieves del brocal ó puteal hallado en la Moncloa por el Sr. Rada y Delgado. En el propio friso del Partenón, ya citado, se ven diversas divinidades sentadas en taburetes, sin brazos ni respaldar, y con cuatro pies altos y afilados. Por fin las dos estatuas del frontón oriental de aquel templo, que se tienen por representaciones de Ceres y Proserpina, están igualmente sentadas en sólidos taburetes, cuyos macizos costados llegan casi hasta el suelo, dejando asomar apenas la terminación de los pies.

Las mesas y los trípodes presentan en Grecia estrecho parentesco. ¿Conocieron los griegos las mesas de un solo pie tales como las usaron los romanos? Es cosa muy probable; con todo, por regla general consistieron las mesas de aquel pueblo, así en el período primitivo como en las épocas más esplendentes de su civilización, en tablas de diversas maderas, como el roble, la encina, el limonero, el olivo, etc., montadas sobre un trípode ó sobre mayor número de pies cuando lo demandaban las dimensiones de la tabla, lo cual ocurría en las mesas para comer. El arte desplegado en estos muebles allá se iba con el que se usó en las camas y en los sitaliales (fig. 11). No hay que equiparar las mesas pertenecientes propiamente al ajuar de la habitación con los altares de los ídolos, los cuales eran también á modo de mesas, pero de materiales ricos, ora mármoles de los más hermosos jaspes, ya bronces con incrustaciones de plata y oro, ya por fin maderas raras del Oriente con labor de marfil y chapeados de metales preciosos. Colocábanse estas mesas delante de las imágenes de las divinidades y en ellas se ponían las ofrendas, se quemaban aromas, se vertía vino y se hacían los sacrificios. Estos últimos objetos solían tener una canal ó bien una cavidad que sirviese como de sumidero para los líquidos derramados en el altar.

Para redondear las noticias, relativamente escasas, que se han podido reunir acerca del mobiliario en Grecia, réstanos decir algo de las cajas ó cofres, arcones diríamos hoy día, y de los cofrecillos usados por las distintas clases sociales de aquel pueblo. Tampoco en este punto existe cosecha abundante en que espigar. A no haberse encontrado los *tumuli* de Koul-Oba, que con sus ataúdes nos han dado idea de lo que pudieron ser los cofres y cofrecillos griegos, deberíamos contentarnos con los dibujos de los vasos cerámicos ó las someras indicaciones de los bajos relieves, y con lo referido por Pausanias respecto del cofre de Cypselo. En este autor se encuentra por vez primera la indicación de un mueble artístico propiamente tal, en los párrafos que dedica al referido cofre. Trátase de un cofre consagrado en el siglo VI, en el tesoro de Olimpia, por Cypselo, rey de Corinto, mueble que se suponía haber sido ejecutado por el artista Eumelos. Este objeto, que ha sido muy estudiado por los arqueólogos deseosos de llevar á cabo una restauración completa del mismo, era de madera de cedro, tallado y decorado con figuras y relieves en marfil y oro, con incrustaciones además de oro y de marfil dorado. Consistían los asuntos que lo adornaban en escenas mitológicas de la antigua Grecia y en leyendas locales, interpretadas, según toda verosimilitud, en el mismo estilo de los vasos corintios conservados en los museos y que al parecer son coetáneos del cofre descrito por Pausanias.

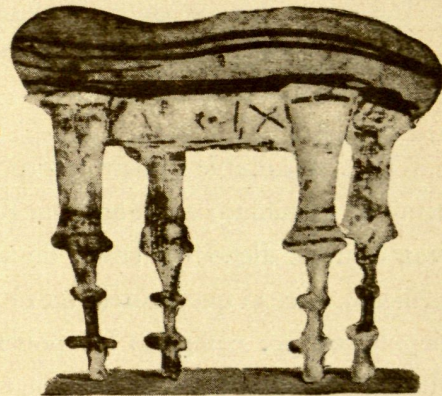


Fig. 11. — Mesa sacada de un vaso griego
(de fotografía)

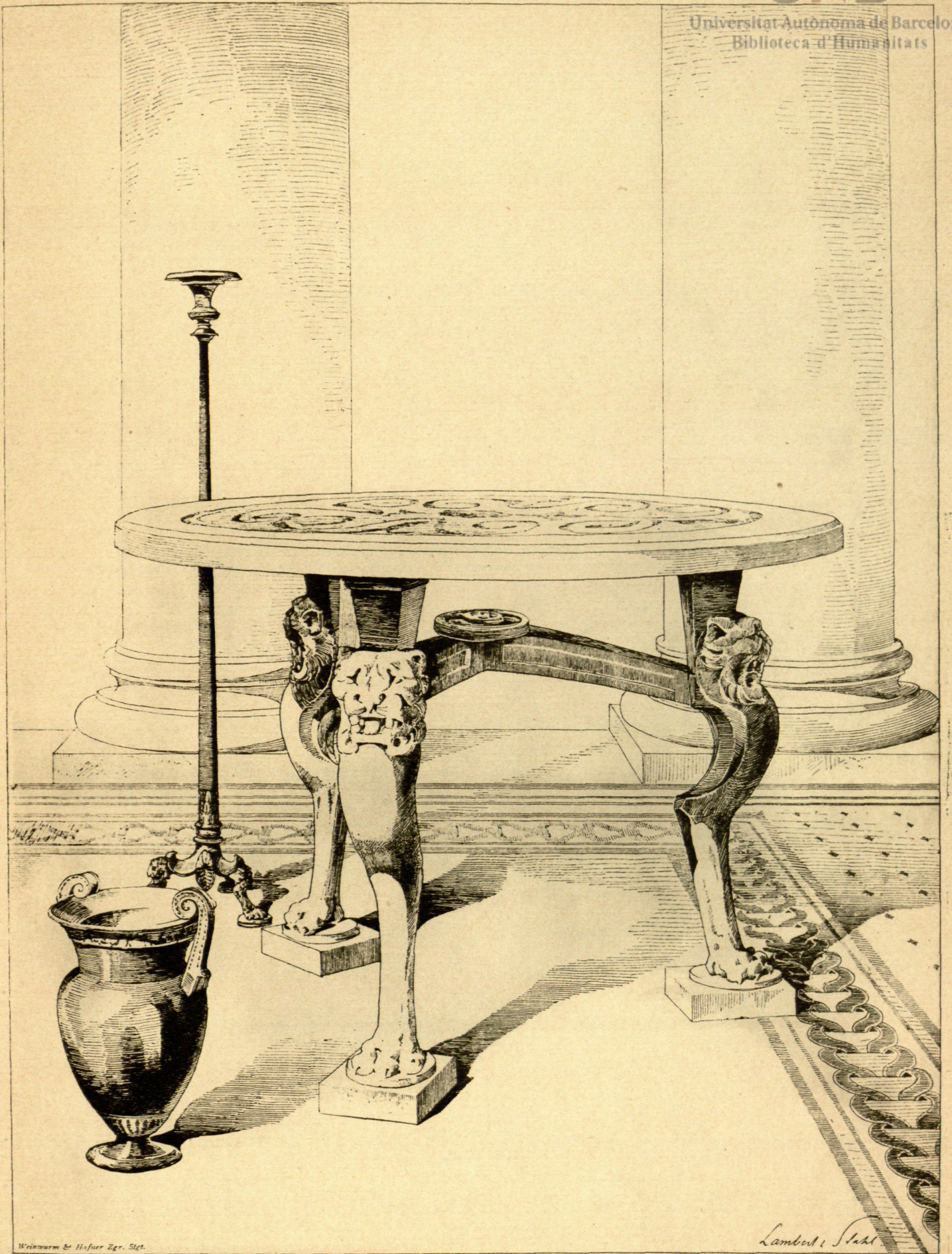
III

ROMA: LA CATÁSTROFE DE POMPEYA. — MAGNIFICENCIA DE LOS ROMANOS EN LOS MUEBLES. — MUEBLES POMPEYANOS EN BRONCE. — «LECTUS, BISELLIUM, SUBSELLIUM.» — LOS «TRICLINIA» Y SUS ESPLENDORES. — MESAS ROMANAS. — LÁMPARAS Y LAMPADARIOS. — LAS SILLAS CURULES.

Una espantable catástrofe procuró á la ciencia moderna elementos auténticos bastantes para reconstituir el mobiliario en la antigua Roma. Fué la catástrofe á que aludimos la erupción del volcán el Vesuvio, ó mejor dicho, del cráter de la Somma, hoy apagado y próximo al cráter que ahora se encuentra en ignición, suceso que ocurrió en el año 79 de nuestra era. Los torrentes de lava que arrojó el volcán sepultaron por completo las poblaciones de Pompeya, Herculano y Stabies, las cuales, aun cuando no fuesen ciudades de primer orden en el Imperio, tenían con todo, en particular la primera, importancia suficiente para que por sus restos pueda formarse idea cabal del mobiliario y también de la vida en general entre los romanos. En el siglo pasado se descubrieron las ciudades enterradas, y desde entonces, con interrupciones más ó menos largas, se han ido realizando las excavaciones que han vuelto á la luz del día interesantísimos ejemplares. No nos procuran Pompeya y Herculano muebles de las primeras épocas de Roma, para los cuales hemos de acudir á otras fuentes, pero nos dan á conocer sus industrias suntuarias en la época acaso en que ofrecieron mayor carácter artístico.

Bien comprenderán nuestros lectores que los muebles de Pompeya y Herculano llegados hasta nosotros, no son de madera, puesto que esta materia no resiste la acción destructora de la lava candente. Camas, trípodes, aras y demás objetos que se han desenterrado de aquellas ciudades hállanse todos labrados en bronce, ó en plata algunos, es decir, en metales que pudieron resistir la acción del fuego, que no llegó á fundirlos. Con todo, bien se puede afirmar que los romanos hubieron de ser muy diestros en el arte de la carpintería, y como consecuencia natural también en el de la ebanistería. Lo decimos porque un pueblo que empleó en sus construcciones el arco de medio punto, que levantó arcos de colosales dimensiones, que echó puentes y acueductos con los cuales salvó espacios considerables, hubo de fabricar cimbras de grandes dimensiones que exigirían no escasa habilidad en la carpintería de lo blanco, como se llama en el idioma castellano.

Testifican la destreza de sus ebanistas, entendiendo por tales los que labraban muebles ó trabajos finos en madera, noticias sacadas de autores latinos, quienes dan cuenta de los precios subidísimos á que se pagaron ejemplares hechos con maderas ricas, entre ellas la tuya y el ébano, que debieron ser muy raras por aquellos siglos. Tertuliano y Séneca, Cicerón también en sus *Verrinas* ú oraciones contra Verres, hablan de suntuosos muebles pagados á peso de oro, y el primero se refiere á la venta pública de Juba, rey de Numidia, que murió en tiempo de Tiberio, después de haber instituído por heredero suyo al pueblo romano. Su fortuna era inmensa y sus muebles de extremada riqueza. Poseía entre otras cosas una mesa de tuya que se tenía por obra maravillosa y por la que Galo Asimio pagó un millón doscientos mil sestercios, ó sea unas doscientas cuarenta mil pesetas. Cicerón dió por una mesa que poseía un millón de sestercios, y más tarde subió á un millón cuatrocientos mil otra mesa propiedad de Cetego que se vendió públicamente. Estos preciosos muebles eran históricos, sabíase su genealogía y, como hoy, se pagaban caros los títulos de nobleza cuando un objeto procedía de una antigua familia ó cuando se sabía



Weinwurm & Hofner Zgr. Stet.

Lambert & Stahl

MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—MESA ROMANA

que la habían poseído sucesivamente aficionados á la moda, *per multas elegantium dominorum successiones civitate nota*, como escribe Séneca en su tratado *De Tranquillitate*. Muebles que así se pagaban debieron estar labrados con arte primoroso en todas sus partes. Alguno labraría quizás aquel *Cornelius Saturninus artifex* de que habla Apuleyo, ponderando su destreza, y que ejecutó una figurita de Mercurio que salió un portento por el arte y por el desempeño.

«Os he dicho – Apuleyo habla refiriéndose á un tal Máximo – que he visto en su casa – en la de Saturnino ó Saturninus – varios modelos geométricos en boj, hechos con suma destreza y talento; que encantado de su habilidad le rogué que me hiciera algunas obras de las que él labraba; que le pedí al par que me esculpiese la estatuita de una divinidad, á su elección, para adorarla según costumbre mía, siéndome también indiferente la materia con tal de que fuese madera.

Os dije también que había comenzado el esbozo en boj y que en esto – me hallaba yo en el campo – mi yerno Sicinio Ponciano, deseoso de darme una sorpresa, había logrado de Capitolina, una de nuestras grandes damas, un cofrecillo de ébano y lo había llevado á Saturnino, recomendándole que emplease con preferencia esta materia más rara y más duradera que la otra. El regalo – añadió – había de serme muy agradable. El artífice llenó mis deseos cuanto le fué posible, ensamblando uno á uno los pedazos de ébano, formando un grueso bien compacto y pudiendo así ejecutar un pequeño Mercurio...»

Este relato proclama la habilidad del *artifex Cornelius Saturninus*, así como nos dice que hubo de ser el ébano en aquella época materia rarísima y por ende de mucho precio, cuando se aprovechaban los trozos de un cofrecillo para tallar un Mercurio, que según parece hubo de ser una deliciosa escultura, una finísima obra de arte.

Como hemos manifestado antes, las excavaciones de Pompeya y Herculano no han podido darnos el mobiliario de la época de los reyes y de la república en Roma. No obstante, es muy probable y casi cierto que determinadas formas se fueron conservando al través de los años y que sólo variaba en ellas el decorado, la riqueza del material y el mayor fausto en los detalles y adminículos. Así, por ejemplo, los sofás para dos personas, ó *bisellia*, tan del gusto de los romanos, allá se irían en su traza, así estuviesen fabricados durante los Tarquinos, como en los días de los emperadores de la familia Flavia Antonina. El *bisellium* (fig. 12) hecho en la primera de las citadas épocas sería sencillo en sus líneas, y tanto ó más sencillo, si cabe, en su decorado, ocurriendo esto todavía más en los orígenes de la monarquía romana. Una piel, mejor ó peor preparada, constituiría todo el adorno y sería el confort mayor que ofrecería el expresado mueble. El lujo había entrado ya en las costumbres, en los días más esplendorosos del Imperio, y por lo tanto los sitiales de todas clases se adornarían con pieles ricas ó con estofas traídas del Oriente, de donde venían las más lujosas y famosas, ó con bordados venidos también de aquella parte del mundo, los cuales se pagaban á precios fabulosos. Los romanos primitivos tomaron de los etruscos su mobiliario, del que se encuentran algunas indicaciones en los vasos y en las tumbas del expresado pueblo. La herencia que Roma adquirió de los etruscos dejó huella siempre en su arte. A ella, según el parecer de discretos críticos, se debe tal vez la mayor robustez del arte romano sobre la elegancia y distinción del arte griego. Es sabido que Roma quedó cautiva de Grecia, al dominar á este pueblo; mas no puede desconocerse que al adoptar el arte griego lo modificó imprimiéndole carácter propio, más ostentoso aunque menos puro y correcto que el que presentaba el arte helénico en todas sus manifestaciones. En los muebles de lo que podemos llamar las épocas más típicas de Roma, entre ellas el Imperio, descúbranse igualmente señales claras

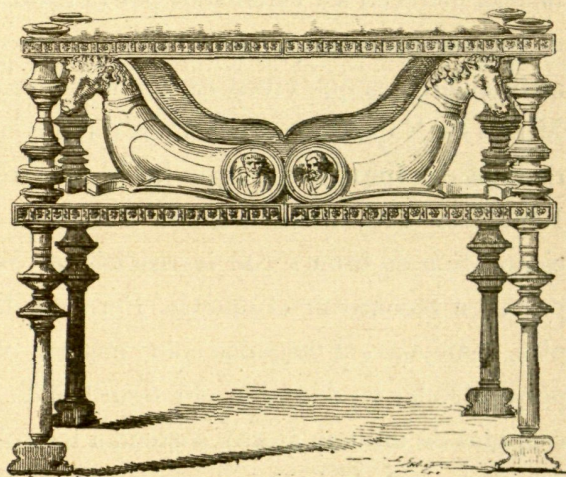


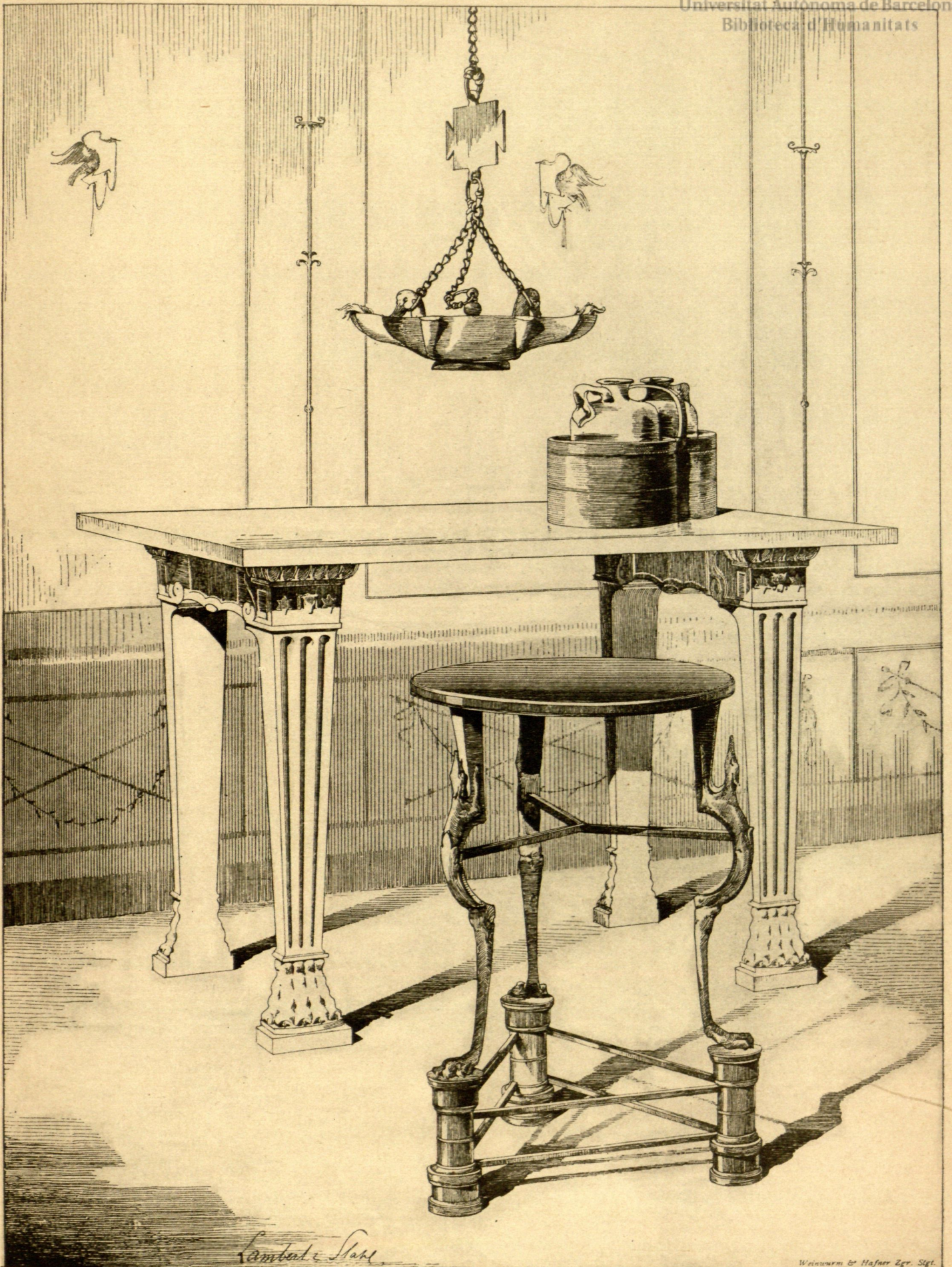
Fig. 12. – *Bisellium* romano. Museo nacional de Nápoles

de filiación griega, como en los de Grecia se notan también reminiscencias del mobiliario de otros países.

Los que se pueden llamar, sin duda alguna, muebles típicos de la antigua Roma, encuéntrase todos en el Museo de Nápoles, en donde se guarda la abundante cosecha sacada de las excavaciones de Pompeya. No sólo ningún otro museo se iguala al de Nápoles, sino que ni se le acerca siquiera en punto á mobiliario romano. Es preciso acudir al *Museo Nazionale* de aquella ciudad, antes Museo Borbónico, si se quieren juntar los datos indispensables para reconstituir la casa romana, en la especialidad que estamos estudiando y en todas las demás relacionadas con ella. Lo haremos bueno con los siguientes párrafos.

Hay allí varios ejemplares, monumentos propiamente arqueológicos, que por su importancia y por su belleza merecen ser estudiados por el historiador en general, por el arqueólogo y por el artista. Algunos de los que citaremos y reproduciremos pueden servir de modelo á nuestros mismos industriales, á los artífices artistas que viven en la última década del siglo XIX. Empecemos por el examen de las camas del Museo de Nápoles, las cuales nos dirán con la mayor precisión lo que fué este mueble en los primeros tiempos del Imperio y lo que había sido también probablemente durante las últimas vicisitudes de la República. Tres camas merecen llamar la atención especialmente. Su descubrimiento data de fecha reciente. Son de bronce con incrustaciones de plata. Descúbrese restos de madera pintados de rojo que permiten reconstruir el mueble. Formábanlo un bastidor cuadrangular levantado del suelo por cuatro pies, semejantes á delgadas columnas con ornamentación geométrica hecha á torno. La cabecera en línea perpendicular va decorada por figurillas de bronce. En el interior del bastidor tiras de cuero ó madera, cruzadas de un lado á otro, sostenían los colchones. Eran estas camas en extremo ligeras, muy acomodadas al clima de Italia y apropósito para ser trasladadas sin fatiga de un punto á otro. *Institæ* se apellidaban las tiras de cuero ó madera y *torus* el colchón, el cual se rellenó primero de hierbas y más tarde de lana, de viento y aun de pluma, estando bastado á veces como los modernos. Cubríanse la generalidad de las camas con una colcha, que bien se puede suponer ser de tejido muy diferente en precio, según la calidad de las personas que dormían en ellas. *Stragulum* se llamaba en latín esta colcha, así como *pulvinus* la almohada, cuando la había, pues en ocasiones hacía oficios de tal el mismísimo colchón doblado por el extremo. «Llamábase *toral* — dice el Sr. Giner de los Ríos — el paño más ó menos rico que á veces se ponía bajo el colchón, colgando hasta el suelo, como cuelgan nuestras colchas; sólo que éstas no se colocan debajo, sino encima de los colchones.» Hubo camas con ruedas (*lecti spherulati*) y otras que no pasaban de ser un mísero petate, á lo cual llamaban *grabatum* los latinos, de donde vendrá á buen seguro la palabra *grabat* que emplean los franceses para designar una cámara mísera ó sucia.

No siempre en la cama para dormir ó *lectus cubicularis* había dos testers, como en algunas camas suntuosas de que luego hablaremos, sino uno solo y, como es regular, en la cabecera. En cambio eran raras las camas de aquella clase que no tuviesen un respaldar, *pluteus*, como los de nuestros sofás, en el sentido de longitud, no dejando abierto, por lo mismo, más que un lado para entrar. Sin embargo, hay en el Museo de Nápoles camas pompeyanas en bronce, sin disputa destinadas á *cubicula* ó dormitorios, que no tienen aquel respaldar de la expresada materia. Acaso en ellas viniese sustituido por otro de piel ó de algún tejido tupido ó de algo acolchado, á la manera del tapizado de los sofás modernos. Hemos hecho alusión á las camas suntuosas ó dígame de aparato, recordando el *lectus genialis* ó lecho imperial, que en las familias ricas venía á ser una suerte de monumento. Su altura era extraordinaria, de modo tal que para encaramarse á la cama se hacía precisa una escalera de varias gradas, cosa que también se empleó mucho más tarde, en los siglos XVII y XVIII de nuestra era, con las pomposas camas que se usaron en las casas nobiliarias. Que esto ocurrió también entre los romanos lo admiten los más discretos arqueólogos. Rich en su *Diccionario de antigüedades griegas y romanas*, al ocuparse del *lectus genialis*, describiéndolo en la forma que queda indicada, pone un grabado que sacó del *Virgilio* del Vaticano y que representa la



Lambert & Sauter

Weinmann & Hafer 2gr. Sigt.

MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—MESAS POMPEYANAS

cama de Dido. Sin disputa el autor de la miniatura se apoyaba en la tradición romana, que acaso se conservaba todavía en su tiempo; mas no puede darse aquella pintura por copia sacada durante la dominación misma de los romanos, puesto que el códice del *Virgilio* hubo de escribirse y de ilustrarse ya entrado el período de la Edad media. Con todo, no deja de ser un documento curioso que confirma los otros antecedentes, más ó menos vágos, reunidos acerca del mobiliario romano y en especial del *lectus genialis*.

«Hemos hecho notar — dice un arqueólogo alemán que ha estudiado con gran cariño las antigüedades romanas — que no sólo se tendían en las camas los romanos para dormir, sino que también recostados, el brazo izquierdo apoyado en la almohada, meditaban, leían ó escribían, costumbre que habían tomado prestada de los griegos. La construcción de este lecho, bien sirviera de *lectus cubicularius*, ora de *lectus lucubratorius*, era siempre la misma con poca diferencia. Es probable que hubiese á la cabecera de este lecho una repisa (*pluteus*) ó una especie de pupitre para los libros y para recado de escribir. En el respaldo de las cátedras había también probablemente un apéndice de este género.»

Casi no hay quien ignore una singular costumbre de los romanos, que era la de comer echados, á cual intento disponían de camas especiales que se denominaron *lectus triclinaris*. El adjetivo *triclinaris* procede de *triclinium*, que es el nombre dado al comedor en Roma. Las noticias sacadas de sus escritores y las casas desenterradas en Pompeya nos dicen que aquella dependencia tuvo gran representación en las moradas de los personajes pudientes y de muchas campanillas. Los romanos, que en los últimos tiempos de la República y durante el Imperio se entregaron al sibaritismo hasta el punto que dan á conocer los textos de los poetas y de los historiadores, quisieron que el comedor, teatro de uno de sus goces predilectos, contribuyese á acrecentarlos con la comodidad que procuraba á los comensales, con su magnificencia y con todos los atractivos que más pudiesen halagar los sentidos. De ahí el esplendor de algunos *triclinia* y el gusto artístico desplegado en ellos. Deliciosas pinturas con temas de perspectiva muy vistosos ó con asuntos mitológicos, á veces algo retozones, embellecían las paredes en todo el espacio de la pieza. Por uno de los lados tenía comunicación con el *viridarium* ó jardín, por tal modo dispuesto que desde la mesa pudieran verse las plantas y las flores para recreación de la vista, y con tal arte arreglados los huecos que en invierno no dejasen paso al menor soplo de aire y en verano, por lo contrario, pudiese atravesar por ellos y refrescar el cargado ambiente del *triclinium*. Veíanse en los ángulos estatuas en mármol ó en bronce de divinidades, por lo común las menos severas, obra de artistas helénicos, que, conforme lo hemos dicho en otra ocasión, privaron mucho en Roma, ó también de escultores romanos que supieron seguir hábilmente las huellas de aquéllos. En la vajilla mostraban su boato los personajes conspicuos, puesto que era de plata, y asimismo de oro en algunas familias, labrada prolijamente con primor y con arte incomparables, según lo proclama elocuentemente el llamado *Tesoro de Hildesheim*, conjunto de piezas de vajilla para mesa y algunas para menesteres más modestos todavía, ya que estuvieron destinadas sin disputa para faenas culinarias. Las hay cinceladas con gran delicadeza por escultores de superior ingenio, pues tales hubieron de ser los que labraron las figuritas y adornos que se admiran en aquellos objetos. Agréguese á todo esto espléndidos candelabros, en plata ó en bronce, de mucha riqueza; pebeteros de lo mismo con aromas del Asia para perfumar la estancia, y profusión de flores en todas partes: flores en jarrones, flores echadas sobre la mesa, flores en las coronas con que ceñían sus cabezas los invitados, y flores arrojadas sobre éstos por esclavos ó por hermosas esclavas en no pocos de aquellos *ágapes* que han hecho famosísimos los autores á quienes anteriormente hemos aludido.

Gentes tan sibaritas hubieron de ser muy remiradas en punto al confort del *lectus triclinaris*. Querían estar en él cómodamente para mejor saborear el deleite de los manjares y de las bebidas. Mas antes de describirlo permítasenos una digresión retrospectiva dentro del propio período. Los romanos de la alta antigüedad comían sentados. Más tarde la afición al lujo reemplazó la sencillez de las primitivas costumbres, y el *lectus* servía al hombre de cama durante las comidas, poniéndose la mujer al pie, los niños en

asientos separados y los criados en bancos, *subsellium*; es decir, señalándose por tal manera lo que podríamos llamar la jerarquía de cada miembro de la familia. Esta costumbre se encuentra representada en bajos relieves y se mantuvo por largo tiempo en el hogar doméstico. Mas así que se construyeron comedores para cierto número de invitados, se hizo indispensable también labrar camas *triclinares* para que en ellas pudiesen recostarse muellemente. Esto exigió una disposición particular en los lechos destinados á los comedores ó *triclinia*. A este fin poníanse tres lechos inclinados, muy bajos, en medio de la estancia, como se ven todavía algunos bien conservados en casas de Pompeya, cogiendo los tres lados de la mesa, que quedaba en el centro, y reservándose el tercero, abierto, para los esclavos que servían la comida. Subíase al lecho por el lado más bajo, ya que era imposible hacerlo por el otro, á causa de ser muy angosto el espacio que quedaba entre la mesa y los lechos. Cada uno se halla ocupado por tres convidados, uno tras otro, con el brazo izquierdo apoyado en almohadones. Así lo enseña una linda pintura mural de Pompeya, en la cual aparecen varios amorcillos comiendo en un *triclinium*. Servíales á los comensales la mano derecha, que les quedaba libre, para tomar los alimentos. *Imus*, *medius* y *summus*, ó dígase en romance, inferior, medio y superior se llamaban los lechos, según el punto de su colocación. Y es singular que cuando figuraba un cónsul entre los convidados se le daba el puesto *imus* ó inferior, porque le permitía levantarse con mayor facilidad para tomar las comunicaciones oficiales que se le trajeran durante el banquete. Esta disposición guardaron los nueve invitados al banquete ofrecido á Mecenas por el excéntrico Naudienus Rufus, como lo cuenta Horacio en la *Sátira II*. El lujo de los tiempos que siguieron á los del insigne poeta lírico latino, no se satisfizo con comedores capaces para un solo *triclinium*. Aumentáronse sus dimensiones de manera que pudiesen colocarse en la sala dos, tres y mayor número de *triclinia* y que aún quedase espacio para la circulación desahogada de los servidores y para mostrar sus habilidades los artistas llamados para divertir á los glotones romanos de los tiempos de Vitelio y Heliogábalo. En los últimos años de la República las mesas redondas sustituyeron á las cuadradas, y entonces, como es de suponer, debió darse á

los *triclinia* la propia forma circular que se llamó *sigma*. Circular es el que se ve en la pintura mural de Pompeya, que hemos citado hace poco. Otra pintura mural cerca de la tumba de los Escipiones, en la vía Apia, difiere algo de la anterior, porque la mesa ofrece la forma de media luna, rodeándola un *sigma* en el que hay once personas congregadas para una comida funeraria.

Mesas y trípodes se hallaban en todas las casas romanas, formando parte muy principal de su mobiliario. Hemos hablado ya de una mesa de tuya por la que se pagó un precio fabuloso, y este dato rigurosamente histórico nos dice que en tal clase de muebles se desplegó extraordinario lujo en los tiempos más brillantes de Roma. Es cierto que estas mesas suntuosas no se empleaban para usos ordinarios. Se las guardaba en lugar distinguido y se las cubría con tejidos ricos, á modo de tapices, apareciendo sólo en los días solemnes. Plinio ha dejado una extensa lista de las mesas que se fabricaban con maderas raras y costosas por lo mismo. Encuéntanse en el Museo de Nápoles pies de mesa de dibujos sumamente graciosos, todos en bronce. En uno de ellos está esculpida una figura de la Victoria, que no es obra de mala mano, antes al contrario, escultura debida á artista muy dies-

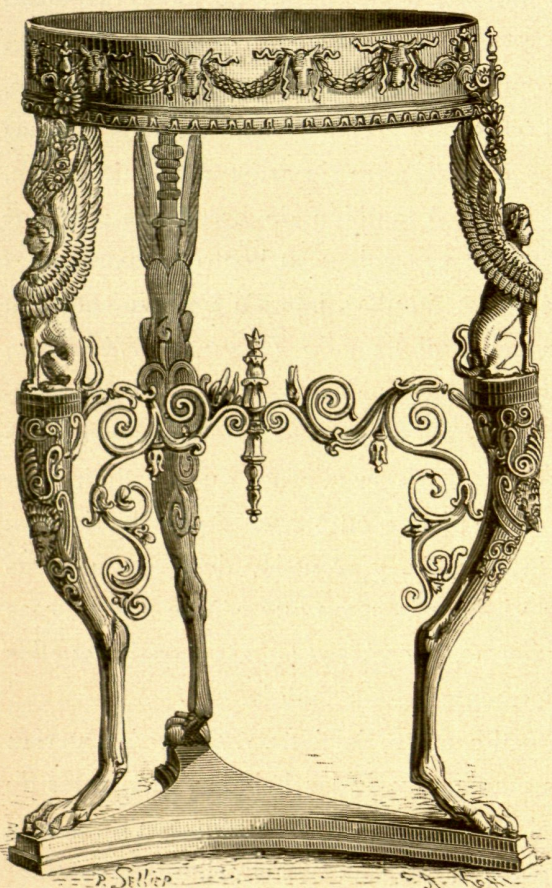


Fig. 13. — Trípode romano en bronce. Museo nacional de Nápoles

tro en su especialidad. Otros de los pies á que aludimos están formados simplemente por motivos ornamentales de notable carácter. El dibujo y la mano de obra es tan acabado en estos interesantes ejemplares de la metalistería romana, que no es aventurado por ningún concepto suponer que no les excedieron en aquellos méritos las mesas construídas con maderas olorosas y exóticas. «Una mesa que se dobla – dice C. de Champeaux, refiriéndose al citado Museo de Nápoles, – incrustada toda de plata, descansa sobre cuatro pies decorados de genios que sujetan un conejo; otra de ellas, que tiene la forma de trípode triangular, se compone de tres montantes terminados por garras y encima cabezas de Júpiter Ammón, las cuales sirven de zócalo á esfinges alados sobre los que se apoya á su vez una galería circular adornada de bucranios y de festones de flores. Los montantes van reunidos por un travesaño formado por ramas enortijadas. Esta graciosa composición ha sido imitada por diversos artistas franceses de fines del reinado de Luis XVI, mas las cinceladuras del mueble romano perdieron casi todo su carácter al ser traducidas por medio de la talla en madera, que no podía conservar todas las delicadezas del bronce.» El mismo autor afirma que como una de las mesas más interesantes, entre las descubiertas en Pompeya, ha de colocarse la que tiene la Victoria por soporte y á la que antes nos hemos referido, mueble «que se creería obra de nuestros hábiles ornatistas Clodión y Gouthiere, si no se supiese que había sido encontrada en una de las recientes excavaciones de Pompeya.»

Mención especial merece igualmente una mesa perteneciente también al referido museo, que se ha publicado repetidas veces y una de ellas en la importante obra *Museo Borbónico*. Tiene los cuatro pies de bronce, de línea elegante y con la especialidad de poderse subir y bajar merced á un sencillo é ingenioso mecanismo puesto en los mismos pies. La tabla de esta mesa es de granito rojo antiguo. Las mesas de un solo pie, que se llamaban *monopodia* y también *orbes*, se usaron para sostener objetos pequeños de arte y cachivaches de toda especie que poseían en número considerable las familias ricas. Para estas mesitas se buscaba la madera del *Tuyia cypressiodes*, árbol que hemos citado ya anteriormente, que se da en las laderas del Atlas y cuyo tronco, cerca de las raíces, alcanzaba el grueso de algunos pies. Este árbol, llamado *citrus* por los romanos, se ha confundido á veces con el limonero por la semejanza de los nombres latinos. El limonero no llega nunca al desarrollo del *citrus* ó tuyas, ni su madera ofrece los hermosos jaspeados del último, por los cuales se pagaban en Roma sumas fabulosas, conforme queda expuesto en antecedentes párrafos.

Idéntica donosura á la desplegada por los artistas y artífices romanos en las mesas de todas clases, se encuentra en el dibujo de los trípodes, mueble que abundaba en sus habitaciones, á juzgar por los muchos que se han descubierto en las excavaciones de Pompeya. Más trípode que mesa debió ser el mueble descrito por Champeaux en los párrafos que hemos copiado. Casi todos los trípodes están fabricados en bronce, admirablemente fundido, y hoy día más grato á la vista aún de lo que hubo de serlo al salir de la fundición, por la hermosa patina que ha adquirido bajo la lava del Vesuvio. La mayoría tenían los pies movibles, que eran únicamente en número de tres, como lo dice el nombre, á fin de colocar el mueble con más facilidad donde se quisiera. En la parte superior terminan muchos en una mesa hueca, de donde la especie de que debieron de servir como braseros para caldear las habitaciones. Los sabios arqueólogos alemanes Guhil y Konner exponen la posibilidad de que determinados trípodes sirvieran para usos sagrados, y entienden que los bucranios cincelados en uno de los más famosos parecen indicar que se emplearon para ceremonias religiosas domésticas (fig. 13). Muy enlazadas con los trípodes se encuentran las lámparas y lampadarios, en los cuales la facundia romana agotó toda suerte de formas y de elementos decorativos. Es imponderable la esbeltez de las lámparas sostenidas sobre un pie regularmente elevado y de los lampadarios en que se hallan puestas cuatro y más lámparas. La base á veces tiene algo de ara, como las que se construían para las ofrendas domésticas; en ocasiones semeja el tronco y las ramas del árbol; figuras lindamente modeladas, el viejo Sileno entre otras, decoran también el lampadario, resultando siempre

en el conjunto tanta suntuosidad como buen gusto artístico. Las lámparas y lampadarios se montaban también sobre trípodes. Conforme hemos afirmado antes, el bronce era el metal empleado por lo general en estos objetos del mobiliario en Roma, mas no dejaron de usarse metales más preciosos. En el tantas veces citado Museo de Nápoles existe una suerte de ara ó pequeño trípode, modelo de delicadeza artística, fabricado y cincelado en plata, y en el Museo de Pesth un gran trípode de plata descubierto en Hungría, pero á buen seguro procedente de Italia.

«El arte de los antiguos – traducimos á Champeaux – ennoblecía los utensilios más vulgares de la vida doméstica. En medio de una colección de vasos y chismes de cocina encontramos en el Museo de Nápoles varios hornillos que por sus dimensiones excepcionales merecen figurar entre las piezas del mueblaje. Uno de los más notables se halla sustentado sobre cuatro pies de forma rectangular. Representa el recinto fortificado de una ciudad, en el interior de la cual hay dispuestas marmitas y otras vasijas para la preparación de guisados y un grifo que comunica con un espacio arreglado para tener agua caliente. Las termas antiguas poseían mobiliario apropiado, del que se han encontrado soberbias muestras en Pompeya. Consisten en dos grandes bañeras en bronce, que difieren sólo de las nuestras por su fabricación más cuidada, y en un gran brasero, de forma cuadrangular, sostenido por cuatro pies con garras y revestido de preciosas incrustaciones de plata, junto al cual Chasseriau nos ha pintado á las mujeres romanas reunidas en el *tepidarium*.»

Tócanos hablar ahora de las sillas y sitiales de toda especie. Las pinturas murales de Pompeya y Herculano y algunas esculturas nos han procurado datos utilísimos respecto de los sitiales usados por los romanos. En todos se advierten marcadas reminiscencias de la Grecia, hasta parecer algunas sillas copia directa de las que tuvieron los pueblos helénicos. *Sella* es la denominación común á todas las formas de este mueble, y *cathedra* designa especialmente la silla con respaldo. El respaldo en las *cathedras* se ajustaba perfectamente al cuerpo merced á su disposición encorvada. La *cathedra* con mullidos almohadones en el asiento y en el respaldo, formaba parte del mobiliario indispensable en todo apartamento femenino. Las estatuas en mármol de la joven Faustina y de Agripina, mujer de Germánico, ambas pertenecientes al Museo de Florencia, aparecen sentadas en una *cathedra* con el brazo derecho graciosamente apoyado en el respaldo. El *solium* se diferenciaba por completo de este sitial y correspondía al *thronos* de los griegos. Su aspecto imponente se explica por su destino, cual era el de servir de asiento al jefe de la casa, al del Estado ó bien á alguna divinidad. Su respaldo perpendicular, ricamente decorado, sube á la altura de los hombros y excede á veces de la cabeza misma de la persona sentada. Sus brazos son macizos, formándolos en los dos tronos de divinidades que hay en el Museo del Louvre las alas de los esfinges ó quimeras, cuyos cuerpos sirven de pies al sitial, presentando un conjunto de singular magnificencia y de un carácter artístico superior á todo encarecimiento. De los *solia* de madera, desde los cuales el patrono de la casa daba consejos á sus clientes, no existe ningún ejemplar. En cambio tenemos los tronos en mármol que han llegado hasta el siglo XIX y entre ellos, además de los dos que hemos mencionado, el que se halla en Berlín en la colección de antigüedades del período imperial romano, trono adornado de soberbias esculturas.

Mueble esencialmente romano fué la silla curul ó *sella curulis*. Formábalo un asiento plano, casi diríamos un taburete, hecho primero de marfil y después de metal, sin respaldo y montado sobre dos pies en x. Es probable que la silla curul date del tiempo de los reyes, y esto opinan diferentes historiadores y arqueólogos. En aquella época iba sobre un carro y allí los reyes administraban justicia. Varios magistrados poseían el derecho de sentarse en la silla curul y lo propio algunos sacerdotes de elevada categoría. Encuéntrase reproducida la silla curul en algunas medallas de familias romanas, como por ejemplo, en las de las familias Cecilia, Julia, Pletoria, Pompeya y Valeria. En la *villa Albani* puede verse, ó por lo menos se encontraba en ella hace pocos años, una estatua en mármol del emperador Claudio sentado en una *sella curulis* ó más propiamente *imperatoria*.



MUEBLES

EDAD ANTIGUA.—HABITACIÓN DE UNA CASA DE POMPEYA

Opuesto á la silla curul, destinada para una sola persona, fué el *subsellium*, banco algo bajo en el cual se sentaban los magistrados populares, tales como los tribunos y los ediles. Las medallas de plata de las familias Calpurnia, Critonia y Statilia nos muestran sitaliales de la expresada clase con dos personajes. Sitial de honor era el *bisellium* ó asiento doble, pues consistía en una suerte de taburete prolongado, sin respaldo, reservado para los decuriones y los augustales de los municipios. En Pompeya se han encontrado dos *bisellia* en bronce con rica decoración y pies torneados. Es muy de notar que los sitaliales antiguos fundidos en bronce careciesen de respaldo, lo que hubo de ser muy poco cómodo. Obvióse esto usando en la vida ordinaria sillas de madera más movibles y más *confortables*, de las cuales se ven numerosos ejemplos en los vasos pintados y en las pinturas murales. Por desdicha ninguno de estos muebles ha llegado hasta nuestros días: menos fuertes que el bronce las materias empleadas en ellos no pudieron resistir la acción destructora del tiempo. En las salas de las termas ó en las columnatas de las basílicas poníanse á disposición del público grandes bancos en bronce cincelado, en ocasiones incrustado de plata, cuya forma recuerda los que decoran nuestros paseos, si bien al comparar los modernos con los que en Pompeya existen, ocupando aún el sitio en que fueron colocados, la elegancia del arte romano deja muy atrás la raquíta ornamentación de la edilidad de nuestra centuria. Fundidos por completo en bronce los bancos pompeyanos, van sostenidos por garras de animales y revestidos de figuras y motivos decorativos cincelados, que los convierten en admirables objetos de arte.



Fig. 14. — Caja ó arqueta romana, en madera. Museo Británico (de fotografía)

«A pesar de sus grandes riquezas — dice un arqueólogo moderno, — el Museo de Nápoles no ha absorbido todo el mobiliario antiguo, siendo varias las colecciones públicas que poseen también obras capitales en este género. En el museo etrusco del Vaticano existe un gran lecho funerario en bronce, de un carácter original, muy bien conservado en sus partes principales, y el cual fué descubierto en las cámaras sepulcrales de la antigua población de Cerce. Hay en la propia sala un carro antiguo en bronce, que por luengo tiempo sirvió de púlpito en una iglesia de Roma. El Museo del Capitolio posee igualmente la parte central de una *biga* cubierta de bajos relieves de bronce relevado, en donde se hallan representadas escenas relativas á la guerra de Troya, siendo este ejemplar uno de los restos más preciosos de la arqueología itálica. Dió M. Castellani este monumento al citado museo, que se ha enriquecido además con un *bisellium* decorado con bajos relieves mitológicos incrustados de plata, cuya labra parece superior á la que se ve en los mejores objetos del Museo de Nápoles. Encontramos también en el Louvre dos ejemplares interesantes del mobiliario antiguo, esto es, un sitial en bronce parecido á los que se han descubierto en Pompeya, cuyos pies van sujetos por travesaños que terminan en cabezas de caballo y se hallan decorados además con pequeños bustos; y una silla de tijera en metal revestido de plata, cuyo asiento tiene anillas para pasar por ellas las barras de los que debían llevar este mueble. Esta silla, encargada sin duda por algún rico patricio, procede de las excavaciones de Ostia.» El Museo Británico, por todos conceptos tan rico, posee también un ejemplar de gran rareza por estar construido en madera. Consiste en una arqueta ó caja, plafonada, con figuras talladas en una de las caras y columnas parecidas á las salomónicas, mueblecillo que debió servir para guardar joyas ú objetos de estimación (fig. 14). Su disposición recuerda la que tienen las arquillas del siglo XVII, cosa que no ha de tenerse por rara si se tiene en cuenta que durante una parte de dicho siglo dominaron las aficiones clásicas.

IV

EL IMPERIO DE BIZANCIO. — SU INFLUENCIA EN EL MOBILIARIO DEL OCCIDENTE

Al fundar Constantino en el año 330 de la Era cristiana el imperio de Oriente, estableciendo su capital en Bizancio, trasladó á esta ciudad el foco de la civilización, de las artes y de las letras de su época. Nació allí una arquitectura propia, y dicho se está que de ella recibieron también vida la escultura, la pintura y todas las artes suntuarias. Al mismo tiempo, toda la parte occidental de Europa se encontraba dominada por las razas que bajando del Norte llenaron el Mediodía, se establecieron en él, y cumpliendo una ley de la Providencia hicieron desaparecer los ya caducos elementos de la sociedad romana. Tardó siglos el Occidente en aparecer con fisonomía propia en el arte. La Iglesia, que salvó en la Edad media la ciencia y las letras antiguas, que las cultivó amorosamente dentro de lo que consentía la rudeza de los tiempos, que las amparó en los cenobios, guardando en las bibliotecas monacales códices que contenían todo el tesoro del saber antiguo, fué también la que en la arquitectura y en todas las artes impulsó los mayores perfeccionamientos, labró las iglesias y conventos, de donde irradió la influencia artística, y los dotó con los más admirables objetos, producidos bajo su amparo por los artífices que se dedicaban á las artes suntuarias. Empero, según hemos indicado antes, Bizancio se adelantó cronológicamente al Occidente. Por ello hablaremos primero del mobiliario bizantino, para ocuparnos luego del mobiliario románico; es decir, el arte del Oriente, primero, y en seguida el del Occidente, que del anterior sacó no escasa enseñanza.

Es indisputable que el arte bizantino, tal como nació y creció en Bizancio en el siglo IV de J. C., procede en parte no pequeña del arte antiguo. La fuerza de la tradición ha sido siempre muy grande en el Oriente helénico. Aun hoy las viejas leyendas mitológicas no han desaparecido por completo de los campos de Grecia, y á cada instante, en los cuentos, en las canciones, en las costumbres de la vida popular, revive el recuerdo de las divinidades del Olimpo. Hasta en los sitios en donde el culto cristiano ha sustituido con sus iglesias los templos paganos, se conservan á veces los nombres de los últimos en los lugares en donde estuvieron emplazados. Esta fidelidad á las tradiciones en todo cuanto toca á la vida social, ha de encontrarse del mismo modo en las cosas del arte. Y así aconteció en efecto. Cuando los artistas bizantinos crearon un arte nuevo, lo cual no fué obra de años, sino de siglos, hallábanse sus ánimos impregnados de recuerdos del pasado y vivían entre las creaciones de éste. Las basílicas que Constantino y sus sucesores erigieron en el Oriente eran las mismas basílicas, con variantes que acentuó el transcurso de los tiempos, que se habían construído en Roma con el propio título de basílicas durante el reinado de los emperadores romanos. Elementos griegos y romanos, más los últimos á nuestro juicio, constituyeron, pues, el fundamento de la arquitectura bizantina, y como natural consecuencia el de todas las artes mayores y menores de Bizancio.

A estos elementos, sin embargo, se unieron otros, procedentes algunos del extremo Oriente. Contaba el imperio de Bizancio entonces con las ricas provincias de la Siria, que formaban como una faja intermedia entre el Asia central y Grecia. Bizancio, más tarde llamada Constantinopla, se encontraba enlazada con aquellas comarcas, de las que era originaria una parte no insignificante de su población. Era forzoso, por lo mismo, que de las costumbres y de las artes de ella utilizara algo y aun mucho el naciente arte bizantino. Hallábase además la capital del nuevo imperio en continuas relaciones con las monarquías

más poderosas del Oriente y singularmente con Persia. Al arte persa tomó prestada la arquitectura bizantina la afición al lujo y á la riqueza, así como también la tendencia á tratar la ornamentación de un modo que llamaríamos convencional hasta cierto punto, si no estuviese tan ajustado á los más sanos principios del arte decorativo. La ornamentación persa va siempre tras del clausulado geométrico y de la línea geométrica, en lo posible, cuando copia la fauna y la flora: otro tanto verifica el arte bizantino en sus obras más justamente celebradas. La imaginación no pierde nunca sus fueros en este arte: estudia la naturaleza el artista para sacar de ella lo que le conviene y responde bien á su idea. De ahí las flores de formas extrañas y los animales quiméricos que con tanta frecuencia se encuentran en los frisos y en los capiteles de los edificios, como en los plafones de los dípticos y arquetas y en los mosaicos y tejidos.

«Con todo, el arte bizantino — escribe Ch. Bayet — no se contentó con combinar elementos de origen diverso, sino que se mostró creador. Tócale el mérito de haber sido el primero que dió á las concepciones cristianas fisonomía individual bien marcada. En efecto, en el terreno religioso es donde se manifiesta con toda su originalidad y brillantez, lo cual no extrañará á nadie si no se olvida cuán poderosa era la religión entre los griegos de la Edad media y cómo entraba en todas las cosas de la vida. Los artistas sintiéronse especialmente impresionados por ciertos caracteres dominantes del Cristianismo, el esplendor de la religión triunfante, la majestad divina, la protección de los santos, y se ocuparon en expresarlos con la mayor fuerza. Esto explica que á pesar de una gran variedad de asuntos, el arte bizantino en aquella época presente ya mucha uniformidad. Se nota que gira sin cesar alrededor de las mismas ideas. ¿No es esto conformarse con las verdaderas condiciones del arte religioso? La fidelidad á tipos precisos, á concepciones capitales y poco numerosas, es rasgo común á todas las religiones. El espíritu popular les da un sentido sagrado, y consideraría como una profanación que se dejase libre el campo al capricho de los artistas. En la sociedad bizantina la Iglesia les vigila y les dirige, y en los comienzos la mayor parte pertenecen á ella. Hay además en esta repetición verdadera grandeza. Una religión inmutable requiere formas artísticas que no cambien por la moda, y en las iglesias ha de dominar la idea de la eternidad. Conviene que el arte lleve nuestro ánimo hacia aquella idea por la eternidad aparente de sus tradiciones. Bajo este concepto, los bizantinos fueron insignes maestros. Ya se trate del concepto, ya de la ejecución, comprendieron las reglas verdaderas de la decoración religiosa, siendo de notar que en nuestros días los pintores que han querido hacerla revivir se han inspirado á veces en las obras de los artistas bizantinos.»

Parecerá á primera vista que con las anteriores citas nos hemos desviado de nuestro objeto. No es así, porque nos importaba hacer constar la fisonomía y el sentido que tuvo el arte bizantino, sin lo cual no se hubieran comprendido acaso indicaciones y asertos que haremos más adelante. A los que hemos hecho ya, nos importa añadir algún otro, como el de que el movimiento bizantino no se ciñó á Bizancio, á la Palestina, al Asia Menor, á la Grecia y á los países inmediatos, sino que se extendió hacia el Occidente, dejando en sus comarcas obras de gran importancia en todos los géneros artísticos, á las cuales ha de darse forzosamente el título de bizantinas. Así acontece, verbi-gracia, con la iglesia de San Vital de Ravena y más tarde con la basílica de San Marcos de Venecia, aparte de otras fábricas que en mayor ó menor grado tuvieron rasgos salientes del arte inaugurado y desarrollado en Bizancio. Otro tanto sucede con numerosos ejemplares del tejido, de la orfebrería, de la pintura por medio del esmalte, de la ebo-

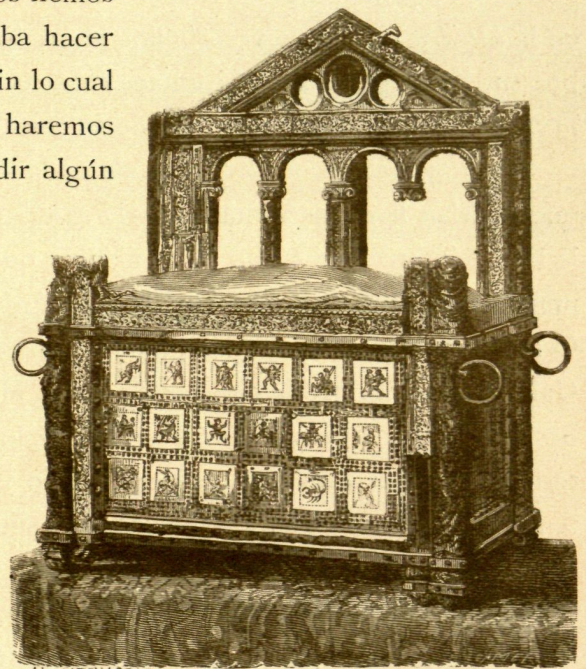


Fig. 15. — Cátedra de San Pedro en Roma

raría, etc., algunos de los cuales tal vez procedían de comarcas orientales, mientras otros habían sido labrados sin disputa en el Occidente, á semejanza de los productos bizantinos. Las estofas ricas que salieron del celebrado *Hotel del Tiraz* en Palermo, harían buena la afirmación anterior, si no tuviéramos otros datos para comprobarlo, según se verá en venideros párrafos.

Rarísimos son los muebles de los primeros siglos de la Edad media que han llegado hasta nuestros días. Es uno de ellos la llamada *Cátedra de San Pedro* (fig. 15), que los arqueólogos suelen poner entre los monumentos bizantinos. Interesante, sin disputa, es este monumento de los primeros siglos del Cristianismo, que los católicos miran con la veneración de que es digno, en la parte absidal de la Basílica Vaticana. Créese, no obstante, que este mueble no pudo pertenecer al príncipe de los apóstoles, martirizado bajo Nerón, y que hubo de ser obra de alguno de los papas que le sucedieron hacia fines del siglo III ó comienzos del IV. Aquel monumento además ha sido objeto de numerosos cambios, siendo difícil distinguir bien lo primitivo de lo que se adicionó posteriormente. El sitial tiene la forma de un cubo macizo en madera y se halla cubierto de pequeños bajos relieves rectangulares de marfil, con asuntos en varios de ellos sacados de la mitología griega y romana. Esto último no es raro en el primitivo arte cristiano, pues bien sabido es que en las pinturas murales de las catacumbas y en sepulcros se emplearon los símbolos y representaciones paganas con valor ó sentido apropiado al de las nuevas creencias. No puede por lo tanto deducirse, como alguien ha supuesto, que

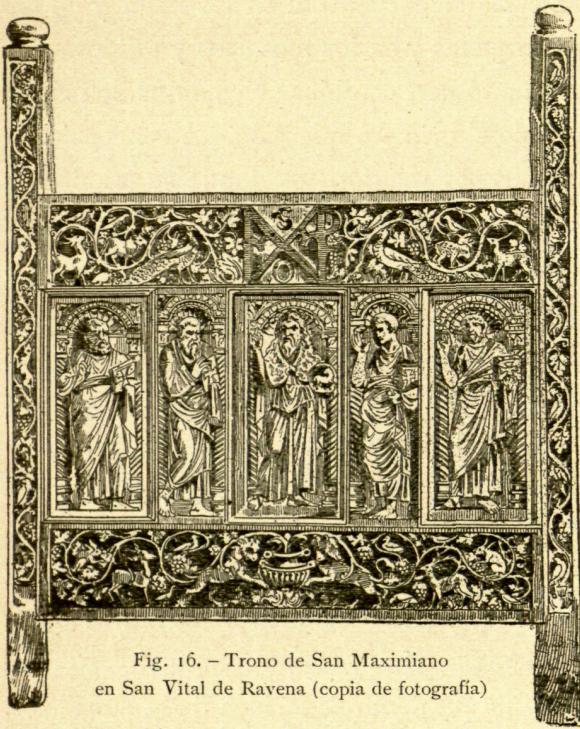


Fig. 16. — Trono de San Maximiano en San Vital de Ravena (copia de fotografía)

el destino del monumento fuese pagano en su origen, apoyándose para afirmarlo en los expresados relieves. A cada lado de los montantes se ven anillas que servían para pasar por ellas los bastones de los que llevaban la silla, la cual, merced á esto, se equipara con las sillas curules de los magistrados romanos. La disposición de los brazos no puede sacarse en claro por razón de la insuficiencia de los restos que se conservan en aquella parte del mueble. Lo mismo ha de decirse del respaldo, pues el que existe actualmente en la *cátedra* pertenece verosíblemente á época más moderna y recuerda por su ornamentación y hasta por sus líneas generales el carácter constructivo y decorativo de los edificios de la alta Italia, apellidados lombardos, de la comarca en donde se construyeron los más importantes.

Aspecto más bizantino ofrece sin duda — aunque no sería aventurado decir que reúne también rasgos que podrían llamarse románicos — la *cátedra* que se guarda en el tesoro de la basílica de Ravena, que la tradición atribuye á San Maximiano y que en verdad parece ser del siglo VI, centuria en que vivió el mencionado obispo. Ravena fué la ciudad del imperio que más contribuyó á enlazar el Occidente con el Oriente. Las iglesias, con magníficas cúpulas, de San Vital, la de San Giovanni *in Fonte*, la tumba de Gala Placidia, la iglesia circular de Santa María que se dice construída por Teodorico, y por fin la gran basílica de San Apolinar *in Classe*, lo propio que otras iglesias de traza latina, reúnen los elementos característicos de las arquitecturas del Oriente y del Occidente. No es raro, por lo mismo, que también los tenga la *cátedra* de San Maximiano, que se conserva en la referida iglesia de San Vital.

La parte más interesante de este sitial es el frente, lleno todo, como el resto de la misma *cátedra*, de bajos relieves ejecutados en marfil. San Juan y los cuatro Evangelistas ocupan cinco arcuaciones en el centro del cubo que forma el asiento propiamente tal. Aquellas imágenes tienen los caracteres del arte bizantino, y en cierto grado también los que muy luego presentó la imaginería románica. Por arriba y por abajo

corren dos frisos que han de llamarse verdaderos modelos en el estilo, así por la galanura é inventiva del dibujo como por la habilidad y el buen gusto que se descubren en la ejecución. Los motivos sacados de la flora y de la fauna se combinan en este trozo de la *cátedra* de San Maximiano con una elegancia que parece presagiar, á tantísima distancia, los primores del renacimiento italiano (fig. 16). Esta obra ha de considerarse, por lo tanto, como uno de los ejemplares de más subido precio, si no el mayor de todos entre los poquísimos que nos quedan de los primeros siglos de la Iglesia cristiana. En el tesoro de San Marcos en Venecia se enseña un sillón que se dice haber pertenecido al mencionado santo, pero cuyo estilo es de fecha muy posterior. En diversas catedrales existen tras del altar, en el centro del antiguo coro, los sitiales esculpidos en mármol ó en piedra en que se sentaban los obispos durante los oficios y en otras ceremonias del culto. Aun cuando no guardasen entera consonancia con los sillones labrados en madera, se parecerían, no obstante, á aquéllas en la traza general; de donde el que por aquellas cátedras de mármol ó de piedra se pueda deducir con bastante exactitud lo que serían las construídas en otras materias. Algunos de los sitiales á que aludimos, románicos por lo común, están decorados con motivos escultóricos. El de la catedral de Gerona, en España, figura entre los que merecen citarse especialmente.

Careciendo de ejemplares directos, se hace preciso acudir á las enseñanzas que pueden sacarse de objetos escultóricos ó de los más viejos códices. Mr. Hungerford Pollen, del Museo de South Kenington, cita á este propósito algunos dípticos, trabajo de eboraría, que se conservan en el expresado museo. Así, verbigracia, habla de una hoja del díptico consular de Anastasius Paulus Probus Sabinianus Pompeius. Está representado el cónsul sentado en un sillón muy adornado, semejante á las sillas curules de Roma, pero con elementos de ornamentación griega y egipcia, tales como se ven en los sitiales de mármol, sostenidos por leones ó leopardos con cabezas esculpturadas sobre la unión superior de los pies traseros. De las bocas de los leones penden anillas para trasladar el sillón de un punto á otro. Adornan lo alto del sillón plafones y medallones con mascarones alados y testas retratos del cónsul y de su familia ó de individuos de la familia imperial. A cada lado del asiento hay figuras de la Victoria alada sobre globos y teniendo discos en sus cabezas. Probablemente son los discos el comienzo de los brazos, siendo de creer que de ellos arrancase un barrote que fuese á parar al respaldo del sitial. «Esta forma — dice Mr. Hungerford — es continuación de tipos hallados en Nínive y en Egipto. Un taburetillo con un cojín bordado va puesto á los pies del cónsul y otro cojín bordado también cubre el asiento. Esto es trasunto de un sillón del siglo VI.»

Un sitial más parecido todavía á la silla curul puede verse en otro marfil perteneciente á la colección de South Kenington. Es una placa ó tableta con dos apóstoles sentados, en bajo relieve. Constituyen las sillas dos piezas encorvadas y reencorvadas por cada lado, dos de las cuales se prolongan y sujetas por travesaños forman el respaldo. Dos delfines con las cabezas tocando en el asiento y las colas prolongadas hasta arriba del respaldo hacen oficio de brazos. Estos sillones pertenecen al siglo IX, al decir del mencionado arqueólogo.

Violet-le-Duc concuerda con el citado arqueólogo inglés en hacer notar que en los manuscritos medievales más antiguos se encuentran sitiales que recuerdan formas usadas en la India, Persia y Egipto. En aquellas mismas épocas son poco frecuentes las sillas con respaldar, lo mismo en el Oriente que en el Occidente, y las que tienen esta circunstancia y que aparecen dibujadas en miniaturas presentan el aspecto de sitiales de honor ó tronos, por lo cual casi siempre los ocupan personajes investidos del carácter real ó por lo menos constituídos en elevada autoridad. Una silla sacada de la colección del príncipe Solytkoff, asiento de una imagen, aunque obra de principios del siglo XIII, puede servirnos también para formar concepto acerca de lo que fueron aquellos muebles en el siglo XII y anteriores. Advuértase que la silla á que aludimos reúne un carácter mixto, que por una parte nos lleva al estilo bizantino, y por otra á la orfebrería y al mobiliario románico. Por esto vamos á describirla en este lugar, sin perjuicio de que

nuestros lectores la tengan presente cuando en capítulos venideros hablemos de los muebles que se construyeron en la parte occidental de Europa, durante el predominio de la arquitectura y arte románicos.

La silla de la colección Soltykoff consiste en un cubo, como las que se hallan dibujadas en los códices. Tiene alrededor en sus cuatro lados arcuaciones, enriquecidas con esmaltes, de la misma manera que se hallaban adornadas con pinturas y dorados las sillas y sitiales ejecutados en madera, durante la propia época. Por las tres caras está el borde algo levantado, con arquitos calados y esmaltes, lo cual venía á hacer oficio de respaldo y brazos, aunque, como hemos dicho, presentando escasa altura y ofreciendo en consecuencia escasísima comodidad á quien se hallaba sentado en la silla. Los cuatro montantes se prolongaban hasta más arriba del borde descrito y remataban en una especie de bolas ó piñas. Es indudable que en Bizancio, en los tiempos de Justiniano y Teodora y también en los de sus sucesores en aquel fastuoso trono, tendrían los sitiales en general la forma de un cubo, más ó menos enriquecido por medio de labrados, singularmente en aquellos en los cuales se hubiese empleado metales ricos en su construcción. Díganlo los mosaicos de Venecia y los de Monreale en Sicilia.

Dada la persistencia de las costumbres romanas, singularmente en la nueva sede del imperio, es admisible la afirmación de distintos arqueólogos de que las camas en el período propiamente bizantino y en los países en que prevaleció este estilo, tuvieron formas idénticas ó por lo menos muy semejantes á las que se ven en las camas romanas de Pompeya. Empleóse también en ellas el bronce, terminando los pies en garras de diversos animales y en su parte superior en cabezas de los mismos bichos. La costumbre de comer reclinado había desaparecido ya en el siglo vi, aun cuando se mantuviese en el palacio imperial de Bizancio el nombre de *Triclinia aurea* ó comedor de oro, título que se daba al gran salón de audiencia y que prueba lo que antes hemos afirmado, ó sea cuán aferrados se hallaban á los antiguos usos, así los emperadores como los patricios todos. Los cortinones y las cubiertas completaban el decorado de las camas suntuosas, máxime en las que carecían de cabecera, que eran en gran número. La magnificencia desplegada por los bizantinos en los paños decorativos difícilmente ha sido superada por ningún otro pueblo. Heredaron el esplendor del Oriente con la majestad y pompa del Occidente. Sedas admirablemente labradas, ya en el Asia, ya en los mismos telares de la capital del imperio, y á veces quizás en el gineceo, como la preciosa estofa que sirvió de sudario al cuerpo de Carlomagno; tapices bordados con oro y piedras preciosas, acaso también con imaginería; cortinas de blanquísimo lino, adornado igualmente de espléndidas franjas, ya aplicadas por medios habilísimos que permitían el fácil lavado del tejido principal, ya bordadas directamente en seda y lana, mas asimismo de modo que fuese posible conservar con pulcritud los indicados paños; toda suerte de estofas, cuajadas de motivos inspirados en la flora y en la fauna, conforme los tiene la arquitectura bizantina y según los usó la arquitectura románica, contribuían á imprimir imponente aspecto á las grandiosas aulas de los palacios imperiales y de las moradas de los primeros dignatarios y de los patricios durante los reinados de los Paleólogos y los Comenos. Imaginen nuestros lectores qué efecto tan portentoso debía producir en el ánimo la vista de algunas de las salas del palacio imperial de Bizancio, en un momento de audiencia dada por el monarca. Sentaríase éste en silla curul, toda de marfil, esculpida por todos sus costados con representaciones religiosas

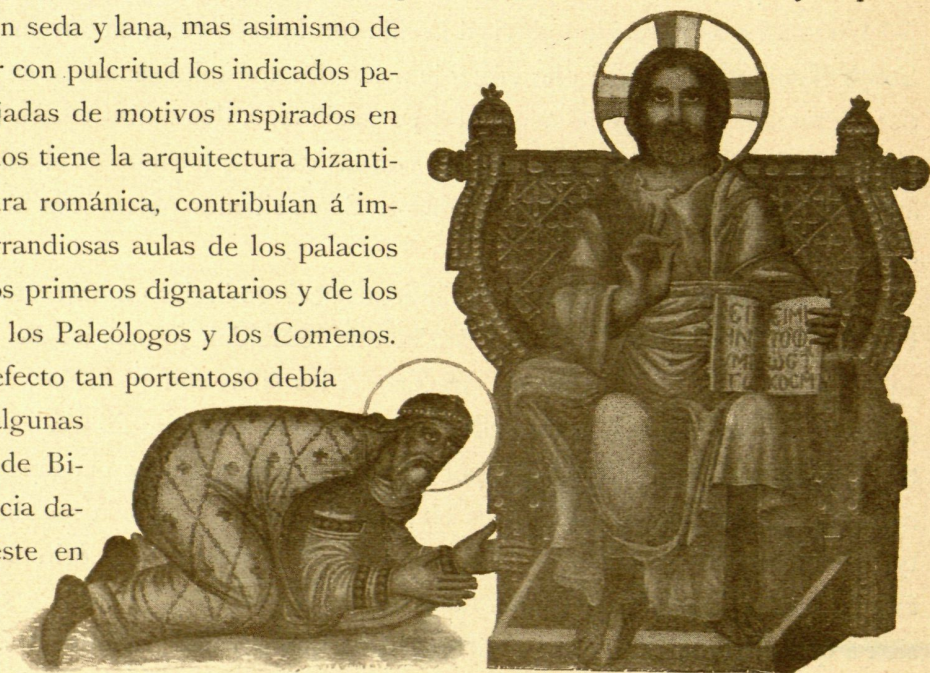


Fig. 17. - Parte de un mosaico bizantino del siglo vi, en Santa Sofía de Constantinopla (de fotografía)

y con figuras alegóricas, todas ellas severas, rígidas, con el arte especialísimo, hierático, que ofrece la escultura bizantina. Almohadón soberbio de paño de oro, tejido con estrellas ó flores multicolores, al modo de los tejidos más antiguos, aparecería en el asiento, mientras se vería en el respaldo otro paño idéntico, de mayor riqueza si cabe, y lo propio en el escabel ó taburetillo, en el que apoyaría los pies el soberano. Por detrás y por encima del sitial colgarían otros paños, artísticamente plegados, de tanto precio como mérito, tal vez alguno de ellos con bordaduras que representasen al Padre Eterno, á Jesucristo y á los santos y santas por quienes mayor devoción sintiera el soberano, del cual suponemos que no pertenecía á la destructora secta de los iconoclastas. Centro de estos esplendores sería el propio emperador, llevando túnica blanca y manto de púrpura, una y otro tejidos con animales simbólicos, tal como se ve en las figuras de Justiniano y de Teodora en la basílica bizantina de SanVital de Ravena, ceñida la cabeza de imperial corona cuajada de pedrería y brillando innúmeras joyas en el cuerpo del monarca; resabio por una parte del lujo que reinó en los últimos siglos del imperio romano, y copia por otra de las costumbres del Oriente, de fecha antiquísima. Rodearían al monarca la emperatriz, los empleados palatinos y los nobles, todos ellos vistiendo ropas talaras, de riqueza proporcionada á la de las que llevase su amo y señor, y formaría el fondo de esta soberbia escena, su parte escenográfica, la arquitectura misma de la sala, con arcos en medio punto, columnas de pórfidos y jaspes de las más pintorescas vetas, capiteles labrados prolijamente, dorados y policromados, y en las paredes revestimiento maravilloso de mosaico, lleno de figuras severas, envaradas, trasunto de las mismas que en carne y hueso se veían en la sala, apareciendo sobre una superficie de oro, movida por los pequeños cubos del mosaico, y de una entonación en la que se armonizaban bellamente la brillantez del metal con la delicadeza de la tinta áurea. En esta sala el trono de marfil del emperador resplandecía por su severidad sobre cuanto lo circuía; por su gusto artístico, síntesis del arte bizantino en aquel tiempo; por su riqueza, mayor si cabe que la de los tronos de plata y oro. Aquella cátedra semejava una especie de resurrección del arte que empleó Fidias en las estatuas criselefantinas de Júpiter y Minerva.



EL MOBILIARIO EN EL PERÍODO DEL ARTE ROMÁNICO. – LOS CÓDICES. – RARÍSIMOS EJEMPLARES DE LA ÉPOCA

¿Cuándo empieza propiamente el período que se ha denominado Edad media? Difícil se hace fijar la fecha, aun verificándolo con alguna latitud, ya que no es cosa de admitir la que se ha señalado simplemente para las necesidades de la enseñanza en las aulas. Hay medio de marcar época en la cual todavía era viviente el espíritu de Roma, en la cual perseveraban aún las costumbres romanas, y en la que con la nueva creencia se mezclaban más ó menos confusamente los errores del paganismo. Recuérdese que en

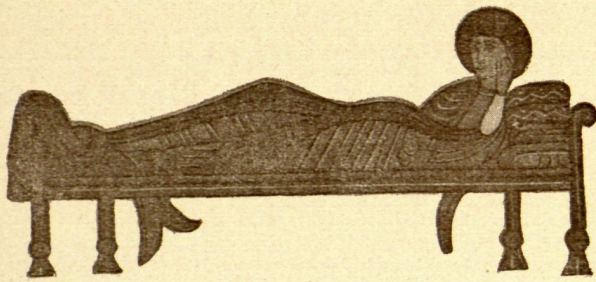


Fig. 18. – Cama del siglo x. Códice de San Beato de Gerona

las catacumbas de Santa Inés y de San Calixto existen pinturas en que se ven las representaciones gentílicas con significación cristiana, y dedúzcase de ahí lo que debía pasar en la sociedad de los primeros siglos de nuestra era, aun después del edicto imperial de Constantino. Por contrario sentido á lo que hemos expuesto, se puede fijar época en la que han desaparecido ya casi por completo los vestigios romanos al impulso de los pueblos que pobla-

ron el centro y el Mediodía de Europa. Esto ocurría en los siglos VIII y IX de Jesucristo. Era ya aquella una sociedad nueva, una sociedad ruda, con un arte primitivo, con una literatura infantil, si á tanto llegaba, pero á la vez con una fisonomía diversa de la que habían tenido los pueblos que la precedieron en la historia del mundo. Nos referimos en estos párrafos al Occidente de Europa, á los países en donde imperó en arquitectura el estilo llamado «románico» (figs. 18 y 19).

Hemos dicho que las influencias bizantinas alcanzaron al Occidente y que en él llegaron á ser muy poderosas. Lo proclama la basílica de San Vital de Ravena y más tarde la de San Marcos en Venecia. Pero aparte de estas fábricas, debidas sin disputa á la influencia directa bizantina, déjase sentir la misma en edificios que no se debieron á impulso procedente de Bizancio. Entre ellos acaso deba ponerse en primera línea la capilla palatina de Aix-la-Chapelle, Aachen ó Aquisgrán, que así se llama respectivamente en francés, alemán y castellano la ciudad en donde existe la construcción mencionada. Alzóla el emperador Carlomagno á fines del siglo VIII; San Wandrillus, monje de Fontanelles, dirigió la obra, y el papa León III la consagró el día de la Adoración de los Santos Reyes del año 804 de la era de Nuestro Señor Jesucristo.

«Ninguno de los edificios – dice De Dartein – levantados después de la terminación de Santa Sofía de Constantinopla hasta el siglo IX, fué objeto de tanta solicitud por parte de su fundador como Nuestra Señora de Aix-la-Chapelle. Siguiendo lo que Justiniano hizo para Santa Sofía, Carlomagno mandó traer de Treveris, Roma y Ravena, los materiales preciosos destinados á su palacio y á la capilla contigua. En la iglesia, las puertas y las balaustradas, existentes todavía, son de bronce. La cúpula se hallaba revestida de mosaicos.»

La iglesia de Aix es una rotonda que procede, sin duda

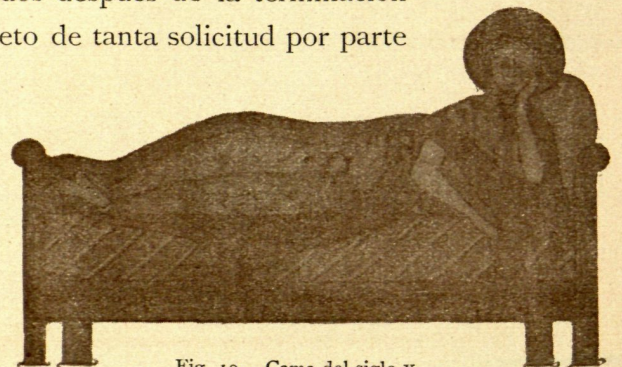


Fig. 19. – Cama del siglo x.
Códice de San Beato, existente en la Biblioteca nacional

de ninguna clase, de la rotonda bizantina de Ravena. El pórtico, de dos pisos, guarda identidad completa con el de esta última ciudad: dos torres puestas á ambos lados encierran las escaleras que llevan á una tribuna, la cual á su vez comunica con las galerías altas que rodean la nave. El influjo, por lo tanto, es manifiesto, debiendo añadirse que aun antes de Carlomagno y de las peregrinaciones del año 1000, existen relaciones entre el Occidente y el Oriente, en donde Bizancio tenía un gran poder de atracción sobre todos sus pueblos; atracción tan poderosa, que los príncipes de Francia, Alemania é Italia enviaban de continuo embajadas á aquella fastuosa y espléndida corte. Gran número de peregrinos de todas las naciones occidentales visitaban los Santos Lugares, y yendo ó volviendo por Constantinopla, la Bizancio de entonces, como es sabido, por medio del relato de las magnificencias de la civilización bizantina y de la descripción de sus admirables documentos propagaban el deseo entre los pueblos occidentales de emular en lo posible la riqueza y las grandezas de los pueblos del Oriente. A extender estas ideas coadyuvaban también muchísimo los monjes griegos que fueron á establecerse, por los mismos siglos, en Roma y en otros puntos de Italia, en Francia y en Alemania.

Contribuyó también á que en el Occidente penetrara el arte bizantino el comercio que se hacía entre aquella parte de Europa y el Oriente, y el cual, según las noticias más viejas, bien puede afirmarse que era ya muy considerable en la época de las Cruzadas (fig. 20). Había entre los pueblos de uno y otro lado cambio de mercancías de diferentes clases, y los latinos en especial adquirían de los orientales los preciosos tejidos que se labraban en Bizancio y quizás en otras poblaciones, joyas, marfiles esculpidos llenos de variados motivos y de imaginería, que á veces se ha calificado de bizantina y en otros casos de románica, por los grandes puntos de contacto que se advierten entre ellos y la pintura y escultura de ambos estilos. El amor al lujo en los siglos XI y XII que se advertía en el Occidente, dimanaba acaso del empeño por copiar los usos de los orientales. «Érase en tiempos de Carlomagno, tan sencillo en su traje — dice un erudito investigador, — y cuyo nieto, el emperador Luis el

Germánico, á ejemplo de su abuelo se mostró siempre enemigo del lujo en los ejércitos, cuando se prohibió el uso de la seda, el empleo del oro y de la plata, tan extendidos en la época, hasta en las casas de religiosos. Tan laudables esfuerzos no lograron prevalecer mucho tiempo contra el fausto, al que más que ningunos otros se sienten inclinados los pueblos que tienen civilización poco adelantada, con lo cual á la caída de los carlovingios, ó tal vez antes, reaparecieron las estofas prohibidas. ¿No vemos, en efecto, durante la primera cruzada á Godofredo de Bouillón y á otros barones franceses presentarse en Constantinopla ante el emperador Alejo Comeno, cubiertos de ricas vestimentas y de pieles preciosas, como las que usan — dice Alberto de Aix — los príncipes franceses? Este lujo llegó á tal exceso en los ejércitos, particularmente en las guerras de Ultramar, que cien años después de la primera Cruzada, hacia 1190, Felipe Augusto prohibió el uso de la marta cebellina y de la escarlata, estofas cuyo uso era causa de ruina en la nobleza hasta en tiempos de paz.»

Hemos traído á colación cuanto va escrito para probar la importancia que ha de concederse á los elemen-



Fig. 20. — Sillón y pupitre del siglo X. Códice Vigilano, en la Biblioteca del Escorial

tos orientales en el arte del Occidente. Los edificios románicos más famosos ofrecen repetidamente claras vislumbres de lo que dejamos afirmado. Los motivos de las arcuaciones, los frisos que corren por el interior y por el exterior de las iglesias, semejan á veces trabajos pérsicos, al modo de los que se ven en templos que se levantaron en el imperio bizantino, en Grecia, en el Asia Menor y en la Palestina. ¿Habría de extrañarse, pues, que presentaran idéntico carácter los muebles románicos? (figs. 22 y 23). Es lo cierto que no contamos con ejemplares de esta época. Sólo de ellos se puede formar concepto por los sitiales episcopales en mármol, de que hablamos más adelante. Ningún ejemplar de silla, sillón, cama, etc., de la época románica se ha conservado hasta nosotros, sin duda por lo deleznable de la materia. Debido á ser más resistente la que lo forma, podemos ver hoy día en el *Cabinet des Antiques* de París el curiosísimo sillón que perteneció al rey Dagoberto I (fig. 21).

«Uno de los sucesores de Clodoveo — dice Champeaux, — el rey Dagoberto, se distinguió por la regularidad que se esforzó en introducir en su gobierno, imbuído todavía del espíritu germánico, que dejaba poco lugar á la acción del soberano. Sus actos prueban que llevaba la intención de convertir la monarquía francesa en un poder central y regular, cuyos *leudes* habrían sido dócil instrumento suyo. En su reinado floreció la industria, y los extranjeros, entre quienes se hallaban mercaderes griegos, acudían á las ferias que el rey había establecido en los sitios de peregrinación, allá en donde las fiestas de los Santos Mártires atraían á la multitud, y sobre todo en el sitio contiguo á la abadía que había mandado alzar para poner en ella la tumba de San Dionisio y de sus compañeros de martirio, Rústico y Eleuterio. En el coro y en el altar de esta iglesia hizo colocar ornamentos de gran riqueza, lo propio que una cruz de oro puro, cubierta de piedras preciosas y de perlas, trabajo magnífico que se confió al orfebre Eloy, discípulo sin duda de artistas del imperio y con quien Dagoberto trabó íntimas relaciones. La

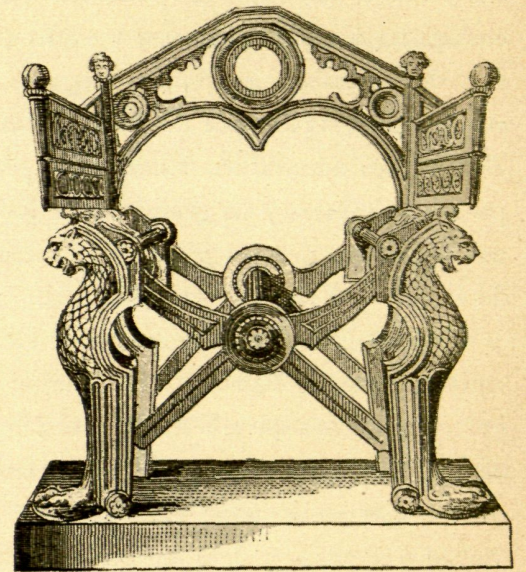


Fig. 21. — Sillón ó trono del rey Dagoberto, *Cabinet des Antiques* de París

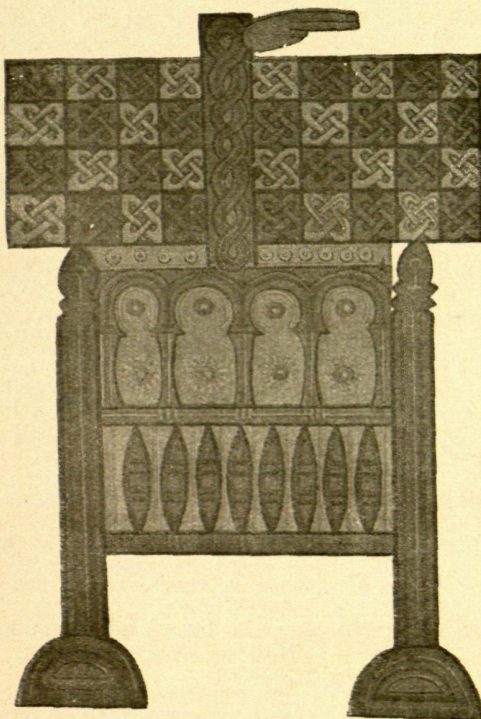
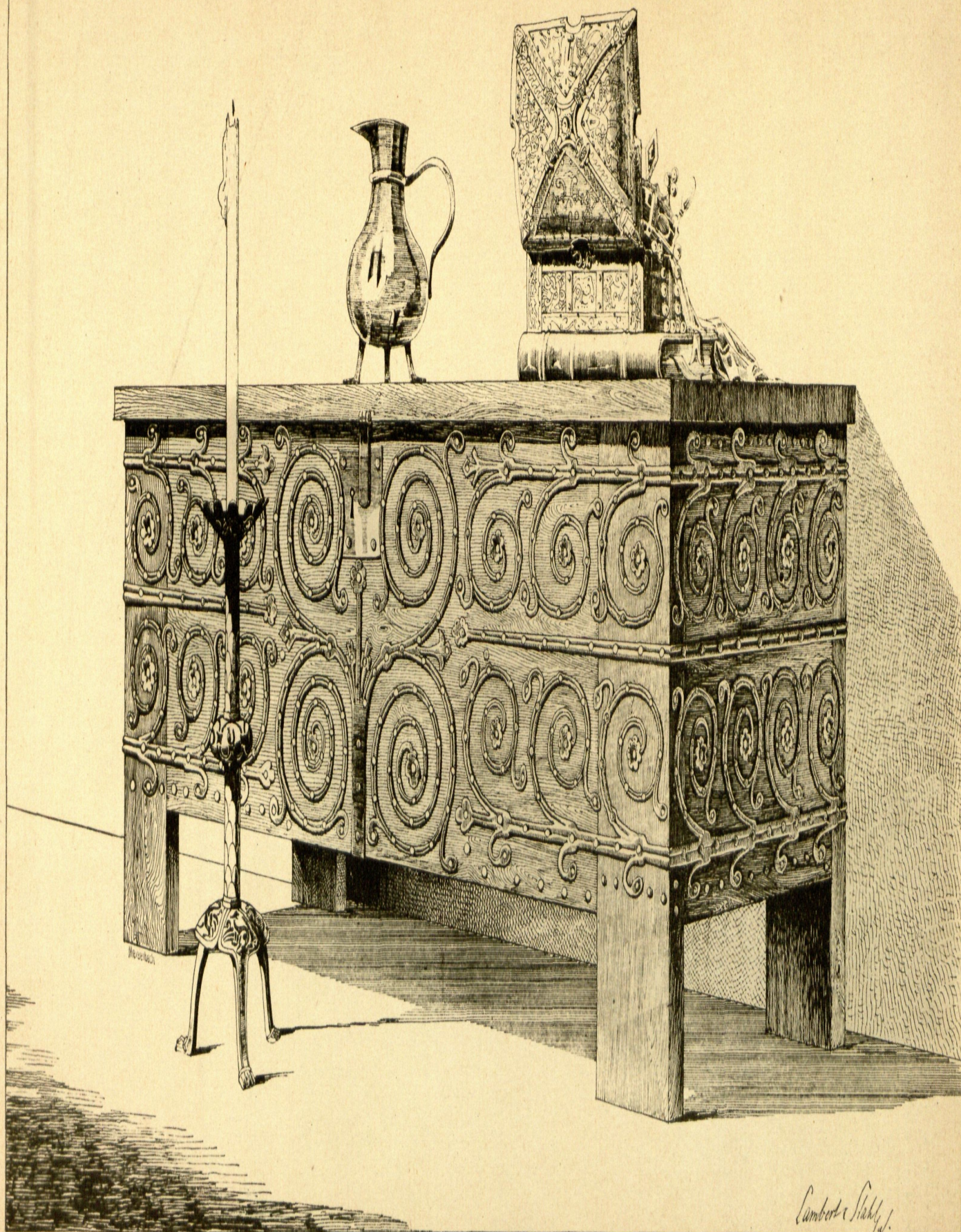


Fig. 22 - Arquilla ó arquimesa, siglo X, Códice Vigilano del Escorial

cruz de oro merovingia se fundió durante la Revolución Francesa, pero el *Cabinet des Antiques* de la Biblioteca nacional posee un monumento que procede del antiguo tesoro de San Dionisio, y que fué hecho, según la tradición, por Eloy en virtud de encargo de Dagoberto. Consiste en un sillón de bronce dorado, en forma de silla curul, cuyos cuatro pies semejan consolas con cabezas y garras de león. En el interior se encuentran cuatro barras que corren por un encaje y que están juntadas por medio de una columna horizontal que termina en dos florones. El respaldo en forma de arco con doble medio punto se apoya en cuatro montantes rematados en bolas, los cuales sostienen una suerte de plafones con ornamentación trepada. Por su carácter general, la parte principal de este sillón recuerda las sillas curules, siendo evidente que el artista al construirlo debió inspirarse en un modelo antiguo. El mueble, con todo, presenta vestigios de un dorado espeso que impide emitir opinión con seguridad completa sobre su primer origen. Parece, no obstante, con manifiesta evidencia, que el estilo de los animales y la disposición de los accesorios se encuen-



Lombardi e Stahly, J.

MUEBLES

ESTILO ROMÁNICO.—ARCA DEL SIGLO XIII. COFRECILLO DEL SIGLO X

tran muy lejos de la simplicidad de las obras antiguas, y que por lo contrario, se acercan más á una época todavía semibárbara. Por lo que toca al respaldo, descúbrese en él un trabajo posterior al del mueble principal, trabajo que no se aviene con el sillón, el cual no tenía primitivamente el mencionado accesorio. Con verosimilitud se puede atribuir este respaldo á la época del abad Suger, que en el reinado de Luis el Joven mandó reconstruir la iglesia de San Dionisio y la enriqueció con soberbios monumentos. En la misma época se redoraría todo el sitial para que tuviese aspecto de mayor riqueza. Después de las reservas hechas sobre el estilo y la fecha de un sillón que goza en Francia de gran popularidad, añadiremos que este mueble de aparato, preciosísimo como monumento histórico, no ha servido nunca para uso alguno y que no pasa de ser una curiosidad artística. Sábese que el rey Dagoberto, monarca muy fastuoso en el mueblaje de su palacio, presidió sentado en trono de oro la asamblea tenida en la llanura de Garges (635), en la cual dictó al pueblo su última voluntad y repartió sus bienes, cuya mayor parte fueron destinados á basílicas. El sillón de San Dionisio ¿sería copia, acaso, de aquel objeto precioso, copia hecha para conservar el recuerdo de la generosidad del monarca, sin imponer una carga demasiado onerosa para sus sucesores?» No es cosa fácil dar contestación satisfactoria á tal pregunta.

Examinando el trono de Dagoberto se descubre en él en seguida, como se indica muy bien en las anteriores líneas, la tradición romana. El imperio romano se había extendido más allá de los Alpes y en las Galias había echado profundas raíces, de donde el que en aquel país se produjeran en los siglos II y III de nuestra era obras que podían calificarse de romanas sin el menor escrúpulo. Arquitectura, escultura, los vaciados en bronce y los innumerables objetos usados en la vida ordinaria fueron completamente romanos en alguna partes de Francia y de la Gran Bretaña. ¿Qué extraño, pues, que también los muebles presentasen idéntico carácter? Requirióse que las viejas tradiciones se modificasen mucho por causa de influencias orientales antes que el arte propiamente medieval se restableciese en Italia, Francia, España, Alemania é Inglaterra. Esta tradición persistió aún más en la misma Roma y en algunas comarcas de Italia, donde puede decirse que el clasicismo nunca desapareció del todo. Y es que la Iglesia cristiana no se



Fig. 23. - Sillón del siglo X, del Códice Vigilano, en el Escorial



Fig. 24. - Del Códice de los Testamentos, siglo X, catedral de Oviedo

propuso destruir el arte antiguo; sino transformarlo para las exigencias del nuevo culto y las nuevas necesidades de los pueblos. En las instrucciones que dió á sus representantes el pontífice San Gregorio el Grande, que ciñó la tiara á fines del siglo VI, en 590, contra su voluntad, les recomendaba que conservasen los monumentos existentes, fuesen cuales fuesen. En 596 escribía al monje Agustín, más tarde arzobispo de Cantorbery, y á quien había enviado á la Gran Bretaña al frente de cuarenta misioneros romanos, las siguientes palabras: «Conviene precaverse de destruir los templos de los paganos: sólo hay que destruir sus ídolos, bendecir agua luego y rociar con ella el edificio, y construir altares y colocar reliquias en ellos. Si estos templos son bien construídos es cosa buena y útil que pasen del culto de los demonios al culto del Dios verdadero; porque mientras la nación verá subsistentes sus antiguos lugares de devoción, estará más inclinada á dirigirse á ellos, llevada de la costumbre, para adorar allí al Dios verdadero (1).»



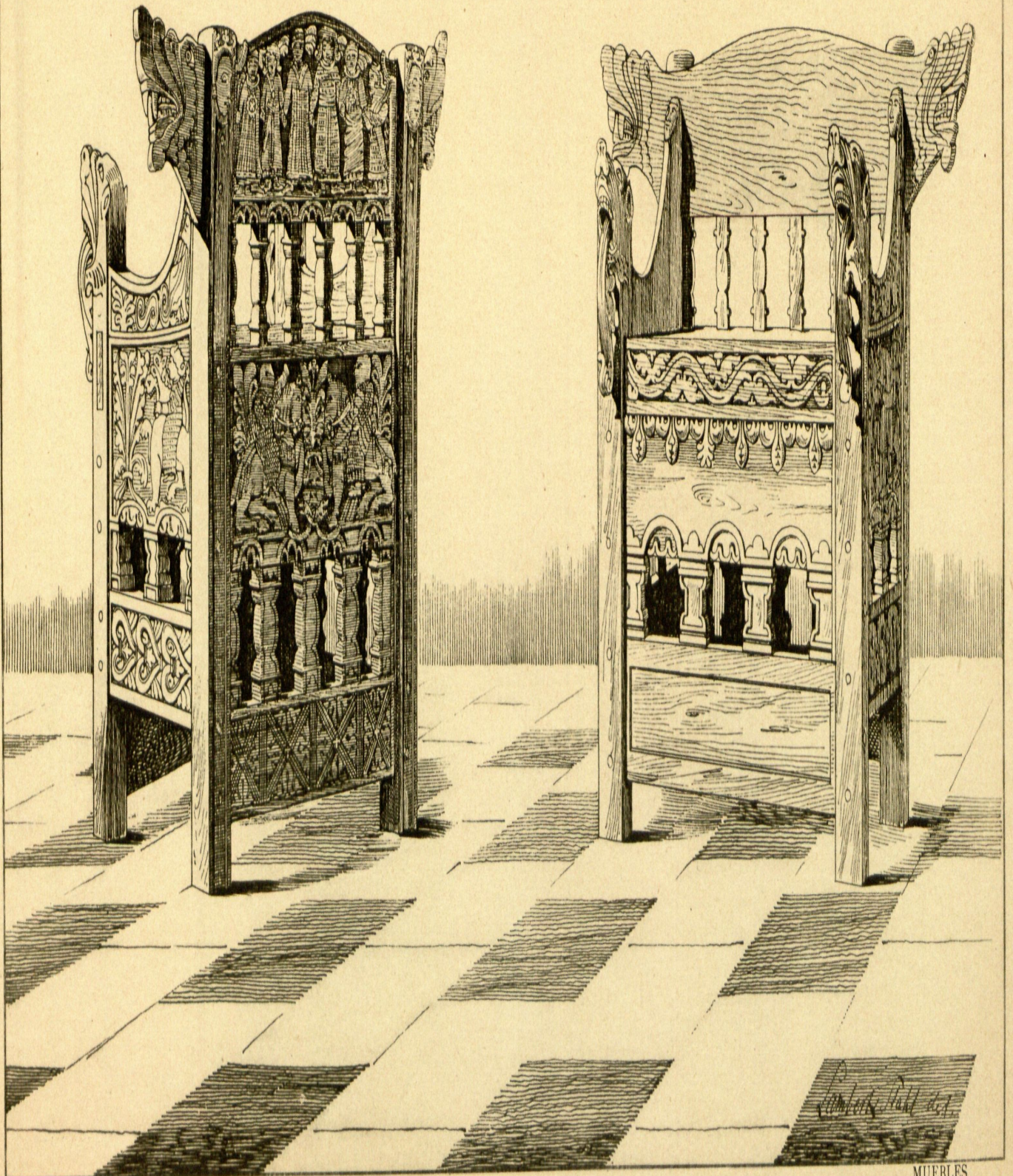
Fig. 25. — Del Códice de los Testamentos, siglo X, catedral de Oviedo

Aparte del trono de Dagoberto, de pocos ejemplares de mobiliario románico anterior al siglo XI puede darse noticia, según anteriormente hemos ya indicado. Marfiles propiamente románicos son rarísimos: los mejores son bizantinos, como lo hemos dicho en el antecedente capítulo. El marfil se emplearía muy poco en muebles de gran tamaño, no tratándose de tronos para los reyes ó de sitaliales para personajes de mucho viso. De mayor uso fueron el bronce y la plata y también el bronce dorado. La riqueza de los materiales impidió, sin duda, que objetos de esta suerte

llegasen hasta nuestros días, no guardándose con particular veneración á causa de su origen y de su destino. «Cuando después de la conquista de España — dice Gibbon — saquearon los árabes los sitios en donde se custodiaban tesoros, admiraron estos invasores y elogiaron una mesa de gran tamaño, de una pieza de sólida esmeralda (ó sea vidrio), rodeada de tres hileras de finas perlas y sostenida por trescientos sesenta y cinco pies de piedras y oro macizo y estimada en el precio de quinientas mil piezas de oro.» El valor de las materias empleadas en ella ha impedido que se conservase mueble de tan asombrosa riqueza. El escaso valor relativamente del bronce dorado preservó la silla de Dagoberto de que fuese fundida y vendida ó bien convertida en moneda.

Siendo muy raros los ejemplares de los siglos X, XI y XII, para buscar noticias ciertas sobre el mobiliario se hace forzoso acudir á las miniaturas de los códices. En ellas se encuentran elementos bastantes para saber lo que eran los muebles en aquellas centurias. Así por lo que toca al siglo X, el *Códice de los Testamentos* de la catedral de Oviedo nos dice en sus miniaturas que hubo sitaliales á modo de *bisellium*, ó diríamos *trisellium*, ya que caben hasta tres personas, y otros formados por animales (figs. 24 y 25). En el testamento de D. Alfonso, hijo del rey D. Bermudo, aparece sentado el monarca *Adefonsus Rex*, teniendo á sus lados al *Archiepiscopus* y á *Celoira Regina*, los tres en una suerte de banco con apoyos muy labrados en los extremos y todo él adornado con oro y colores. En el propio códice el rey Ordoño y el papa Urbano ocupan unos sillones con elevados respaldares, de líneas muy sencillas, de carácter marcadamente románico. Usábanse entonces en todos los asientos ocupados por personas de distinción los almohadones, los cuales tienen también los sillones en que se hallan sentados los referidos personajes. Era asimismo

(1) Víctor Duruy: *Histoire du moyen-âge*.



MUEBLES

ESTILO ROMÁNICO.—SILLAS NORUEGAS

frecuente el uso de tejidos que colgaban de los respaldos, de quita y pon, á modo de cortinillas, en todo lo cual se comprende que pudo desplegarse un lujo en relación con la alcurnia y riqueza del poseedor de los muebles. El bordado que de antiquísimo se empleó en Europa sirvió para enriquecer aquellos adita-

mentos de la silla y del sillón, y más aún que el bordado se utilizaría el tejido, ya que en los siglos X y XI era señal de opulencia usar las magníficas *pallia rotata*, ya simplemente con motivos de hojarasca, ya *cum avibus et quadrupedibus*, que se fabricaban en los telares de Bizancio y en los de algunas otras poblaciones de Oriente. Imagínese el efecto esplendoroso que debía causar un sillón sencillo, como los del *Códice de los Testamentos*, y al par lujoso por la materia del mismo, en el cual se vieran holgados almohadones y tapicerías con los tejidos á que hemos hecho referencia, de color de púrpura, con bichos y endriagos, más ó menos simbólicos, en colores que armonizasen con el fondo, y en oro más tarde cuando se acercaron los tiempos del *Hotel del Tiraz* en Palermo. Con este decorado debía presentarse también muy severa la silla que reproduce una de las láminas del Códice



Fig. 26. — Del Códice de San Beato, 1085, Biblioteca nacional de Madrid

Vigilano de la Biblioteca del Escorial, del siglo X igualmente (fig. 20). El respaldo es recto y muy alto, rectos los pies y travesaños, y en éstos una parte historiada que viene á indicar el uso de la policromía en el mobiliario, cosa en armonía con el criterio predominante entonces en la decoración arquitectónica. Téngase en cuenta que en los códices no han de buscarse nunca otros datos que los relativos á la época en que fueron escritos. El monje autor de las iluminaciones ó el seglar que las hiciera vestían á los personajes á usanza de sus tiempos, ya se tratase de la *Eneida* de Virgilio, ya de los primeros monarcas de Asturias ó de los santos personajes de la Biblia y de los Evangelios. Por este motivo, por la fidelidad que en ellos se encuentra, son verdaderos tesoros para el estudio de la arqueología en sus diversas ramas.

Poco cambiaron los muebles en los siglos XI y XII. Así lo comprueban el *Códice de San Beato* de la catedral de Gerona, que pertenece al siglo X; el del mismo santo de la Biblioteca nacional, correspondiente al siglo XI (figs. 26 á 29), y el *Códice de los Feudos* del Archivo de la Corona de Aragón (fig. 30). Hay reproducidas en los dos primeros sendas camas, de montantes rectos (figs. 18 y 19), con travesaño idéntico, todo simple y macizo, y se encuentran en el segundo sitiales que ocupan personajes de catego-



Fig. 27. — Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

ría, entre ellos un príncipe soberano, que allá se van en su disposición general y hasta en muchos detalles con las sillas y sillones de los años 900 y 1000 de nuestra era. Las pequeñas arcuaciones que figuran en la parte baja del trono ocupado por el príncipe aludido en el *Códice de los Feudos*, recuerdan elementos que la arquitectura románica puso en los imafrentes de algunos de sus más celebrados edificios religiosos (1).

Algo, y aun mucho, nos dicen también sobre el mobiliario en los expresados siglos de la Edad media



Fig. 28. - Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

los tronos ó sillas episcopales en piedra ó en mármol que existen en los presbiterios de algunas catedrales. Particularmente interesante es el que tiene la catedral de Gerona, el cual es de mármol, todo de una pieza. Su traza es grandiosa, formándola un gran cubo con una suerte de montantes en los extremos, y de uno á otro, en los tres lados, un medio punto algo prolongado. En los extremos superiores de los montantes y en el centro superior también del respaldo hay unos remates á modo de conos invertidos, redondeados por lo alto. Por los montantes corre en sentido vertical un friso de hojarasca que termina con los símbolos de los Evangelistas (fig. 31). Es imponente el efecto que producen estos tronos ó sillas episcopales - de los que hay ejemplares en distintas naciones, - efecto que arrancó al malogrado Pablo Piferrer, á la vista del de Gerona, estas elocuentes palabras: «En las grandes solemnidades - dice - en que el culto católico despliega toda su pompa, cuando nubes de incienso forman un segundo dosel sobre el tabernáculo y numeroso pueblo llena toda la capacidad de la anchurosa iglesia, el obispo que celebra de pontifical sube allí y ocupa tan venerable asiento después de la incensación, permanece hasta el ofertorio y después de consumir vuelve á sentarse. Su mirada se pasea sobre toda la prosternada muchedumbre, que desde la más oscura extremidad del templo goza de la imponente vista de su pastor sentado en aquella altura, medio oculto entre la olorosa humareda del incienso y resplandeciente con las insignias pontificales. Entonces si su corazón arde en amor, si su alma ha llorado ya sobre las miserias del hombre..., ¡cuán profunda será su emoción al contemplar aquel pueblo que ora y trabaja, que dejó á la puerta del santuario la carga de sus penas, y que rodea la cruz con ardientes miradas de esperanza; y cuán llena de caridad será la bendición que eche y profiera sobre sus inclinadas frentes al acabarse el más sublime de los misterios!»

Durante los primeros siglos de la Edad media, ó sea del III al IX ó X de nuestra era, se labraron por lo general las sillas, sillones y taburetillos en material de escaso precio y por manera basta, aun cuando estuviesen destinados á personas de alta alcurnia y de posición conspicua, próceres y príncipes de la Iglesia. Repetidamente, empero, la sencillez del sitial y aun su relativa pobreza, estaban encubiertos por



Fig. 29. - Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

(1) Del interesante trabajo, sólo en parte llevado á cabo por D. Francisco Aznar, hemos sacado los ejemplos que tomamos de viejos códices.

medio de colgaduras y de almohadones, según lo hemos dicho en párrafos anteriores al hablar de iluminaciones de códices. En esta clase de documentos, tan extraordinariamente interesantes para el arqueólogo y el artista, se notan repetidamente cojines casi redondos, otros formando como estrellas, colocados en el asiento y en el respaldo, de modo tal, que una gran parte del sillón queda tapada por ellos. A veces el respaldo aparece cubierto por una verdadera colgadura, con anillas, de quita y pon á buen seguro, y que acaso se emplearía sólo en días muy solemnes. Estos sillones tenían en unos casos dimensiones desusadas, según lo dice el *Códice de los Testamentos*, siendo verdaderos *bisellia* y *trisellia*, aunque estuviesen destinados á una sola persona. Viollet-leDuc afirma, sin embargo, que las sillas anteriores al siglo XIII son estrechas de brazo á brazo, porque si bien entonces se llevaban vestimentas holgadas, eran éstas hechas de tejidos delgados y flexibles, y añade que en el siglo XIII, en que se usaron estofas más gruesas, forradas de otros tejidos ó de pieles, empleándose el terciopelo y el brocado, se hizo absolutamente preciso ensanchar las sillas y sillones.

Ejemplar muy importante del siglo XII es la silla de tijera ó faldistorio que se conserva en Roda, en el reino de Aragón, y que perteneció á San Raimundo. Son de madera ambos montantes de la silla, los dos prolijamente tallados con cierta rudeza, que no excluye el arte, antes se descubre éste de una manera muy clara en los remates que forman cabezas de animales fantásticos, al modo de los bichos que se ven en los edificios de la época y en algunos raros tejidos de entonces. Tienen también los pies mucho carácter, semejando su traza algo oriental, cosa que igualmente parece verse en algunos trozos del decorado, de no escasa riqueza. La silla de San Raimundo, en suma, es un ejemplar arqueológico de peregrino mérito (fig. 32).

Uno de los muebles más usados durante la Edad media fué el *cofre ó arcón*, llamado también en España é Italia *arca de novia*. Debe este nombre á la circunstancia de que al casarse la mujer le dieran sus

padres un arcón — al que en tiempos modernos sustituyó la cómoda y más tarde el armario, — con las galas nupciales necesarias, según fuese el rango de la desposada. El arcón servía, pues, para guardar la ropa de la familia, ya que en las casas algo pudientes no se limitaba el ajuar al arca de la novia, después la dueña, sino que se extendía á

otros cofres ó arcones, en los cuales se ponían las prendas de vestir en unos y la ropa blanca en otros, la última perfumada con el oloroso espliego. Era el arcón el mueble capital de un aposento, hasta quizás anteponiéndose á la cama, porque en él los maestros carpinteros solían desplegar más su habilidad que en ninguna otra clase de mueble, si se exceptúa algún sillón de aparato en los castillos señoriales ó un sitial idéntico con destino eclesiástico en conventos, abadías ó palacios episcopales.

El arcón fué cambiando de aspecto al través de los siglos de la Edad media. En los comienzos, ó sea en los siglos VI, VII y VIII, se redujo á un cuadrilongo formado por maderos planos, ensamblados con mayor ó menor pericia y que se abría y cerraba alzando la tapa superior. A juzgar por los arco-

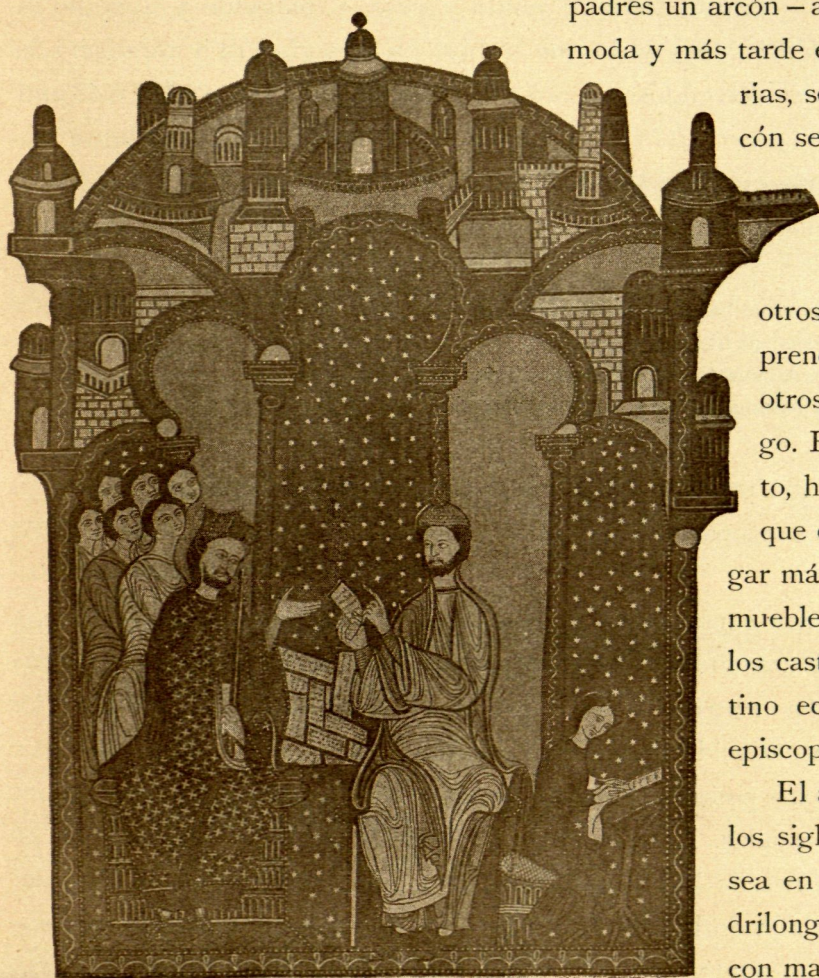


Fig. 30.—Códice de los Feudos, fines siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón

nes que se conservan de principios del siglo XIII y alguno tal vez del mismo siglo XII, el ornamento capital de los que se fabricaron en aquellos tiempos de luchas y de rudeza en las costumbres, consistió en los herrajes, los cuales hacían al par oficio de ornamento y de refuerzo. Fueron más ó menos ostentosos, conforme al deseo de que aparentara el mueble mayor ó menor lujo, ó mejor dicho de que lo tuviera, porque los artífices medievales y las gentes todas de entonces no trataban de mentir con sus muebles haciendo que semejaran más ricos y mejores de lo que en realidad fuesen. Unas veces los herrajes se limitaban á sencillos refuerzos colocados en ángulo recto que sujetaban los plafones, terminando cada uno

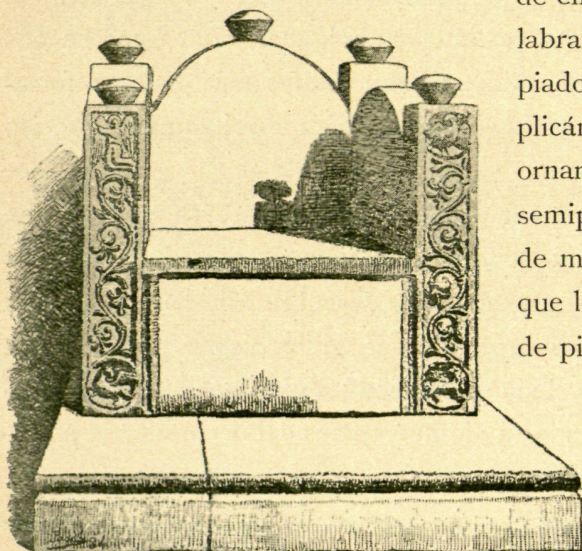


Fig. 31. - Trono del obispo en la catedral de Gerona.

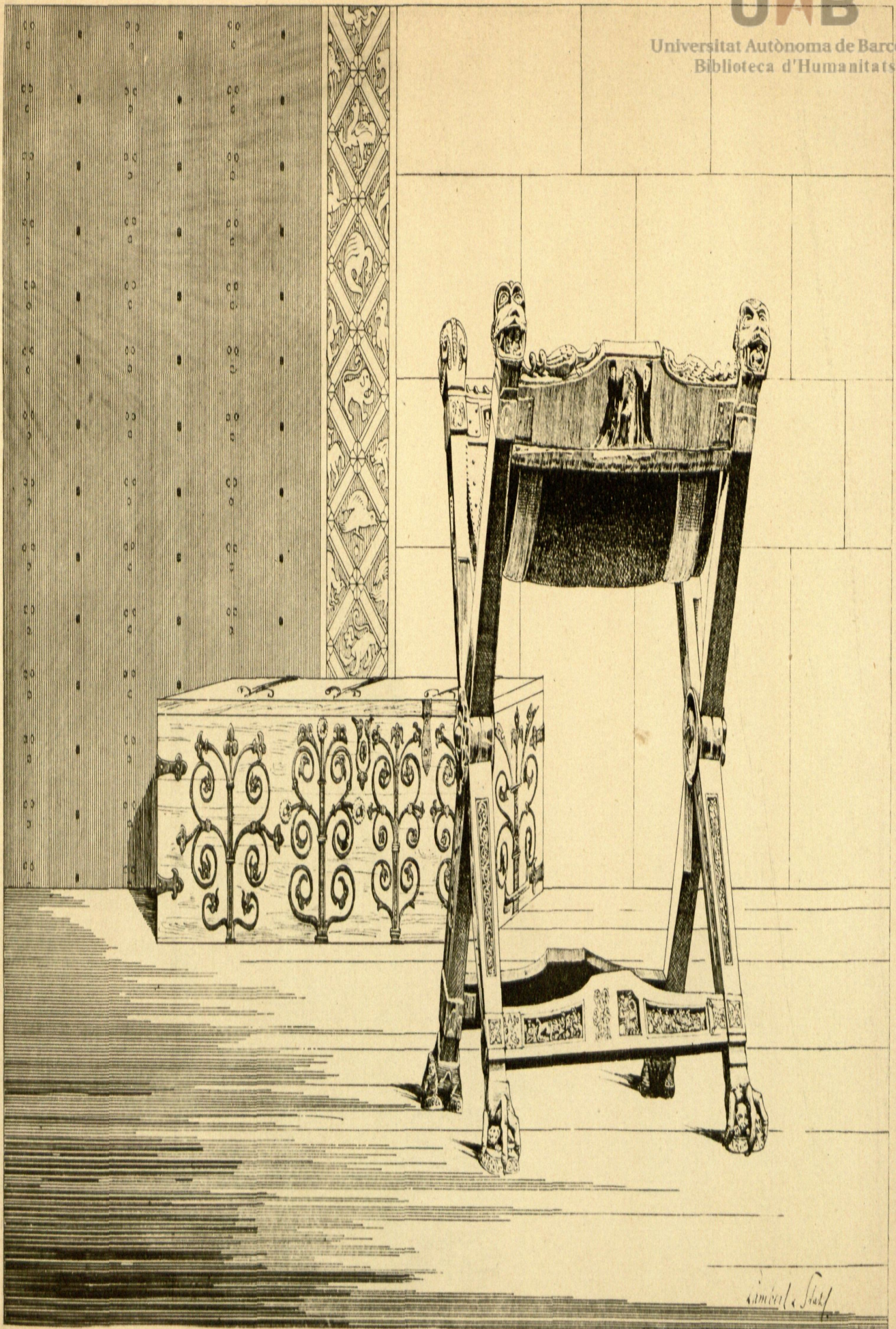
de ellos en formas enroscadas, hechos á la forja, único sistema de labrar el hierro que en aquellos siglos se utilizaba y el más apropiado á las condiciones de dicho metal. Estos refuerzos iban complicándose, siendo entonces mayor el número de los motivos de ornamentación, aunque sujetos todos al mismo tipo de la barra semiplana, enroscada, á medida que el dueño del cofre era varón de mayores campanillas, y otro tanto decimos de la ricahembra que lo poseía. ¿Se cubrieron estos cofres, en los siglos X, XI y XII, de piel ó bien de algún tejido recio, poniéndose por encima de ellos los herrajes? Es de presumir, á juzgar por cofrecillos pequeños que se guardan todavía y cuya fecha no ha de retrotraerse más allá de últimos del siglo XII. ¿Se empleó en ellos durante las centurias que acabamos de mencionar la decoración polícroma, colocando sobre la madera una imprimación de tejido y yeso, y pintando y dorando las

caras del arcón? Es de suponer también deduciéndolo de lo que se hizo en el siglo XIII y asimismo del hecho de tener los siales y las camas los pies decorados con oro y colores, según se ve en los más antiguos códices. Una cita podemos sacar de *El poema del Cid*, venerable monumento de la literatura castellana, para dar á conocer una de las formas que revistieron los arcones ó arcas en el siglo XII, época en que se supone haber sido escrito el poema. Trátase de la pasada que el Cid quería jugar á los judíos, y dice:

Con vuestro consejo bastir quiero dos archas:
Incamoslas d'arena, cá bien serán pesadas,
Cubiertas de guadamecí é bien enclavadas:
Los guadamecís bermeios é los clavos bien dorados.

Lo que puesto en romance de ahora dice que preparó dos arcas ó arcones cubiertos de guadamacil ó llámesele cuero de Córdoba — en el que nos ocuparemos en otra ocasión, — de color encarnado y con refuerzo de clavos bien dorados.

Hemos manifestado anteriormente que son contados los muebles que existen anteriores al siglo XII, y hemos de decir también que es por añadidura dudosa la edad que á algunos se les atribuye. Los hay que tienen un destino religioso, cosa que ha contribuído á su conservación, protegiéndolos contra los cambios de la moda, observación que hemos aducido igualmente en anteriores párrafos. «La iglesia de Obazine, en la Corrèze — dice M. Champeaux, — posee un armario de labor rudimentaria, que se compone de piezas de madera de encina apenas desbastadas. Las dos hojas ó puertas del centro, que terminan en medio punto, se hallan sujetas por dos goznes de hierro forjado, y se cierran por medio de candados rectos que penetran en una cerradura, también de hierro. Los lados, hechos con alguna mayor delicadeza, tienen por adorno arcuaciones de medio punto, en doble hilera, aguantadas por columnitas. Primitivamente debió tener este mueble pinturas, de las que se descubren vestigios, que suavizaban su carác-



Amber & Sutz

MUEBLES

ESTILO ROMÁNICO.—SILLA Y ARCA

ter sobrado primitivo. Otro armario más importante, si bien en parte mutilado, figura en la catedral de Bayeux, en donde se emplea todavía para custodiar las arquetas y objetos preciosos. Las hojas de las puertas hallábanse cubiertas de pinturas, con figuras ó temas en blanco sobre fondo rojo, que representaban traslaciones de reliquias, pinturas que hoy día están ya casi borradas. Los herrajes constituyen, asimismo, el principal elemento de decoración de este mueble. Cada cerrojo se halla dispuesto ingeniosamente de manera que pueda cerrar á la vez dos de las hojas colocadas en los dos cuerpos que comprende el conjunto.»

D. Juan Facundo Riaño, en su substanciosa obrita *Spanish Arts*, dice que el ejemplar más viejo de trabajo en madera que existe en España pertenece también al arte cristiano y es el cofrecito ó relicario de San Millán de la Cogulla, en la Rioja. Fué hecho por orden del rey Sancho el Mayor en 1033 para guardar las reliquias de San Millán. Es de madera recubierta con planchas de oro — que fueron arrancadas por los franceses en la guerra de la Independencia — y con piedras y cristales incrustados. Entre las planchas de metal estaban colocadas veintidós de marfil con pasos esculturados de la vida del santo y figuras de príncipes, monjes y de otros bienhechores que contribuyeron á sufragar los gastos de aquella obra. Entre las figuras se ven dos pequeñas con las inscripciones *Apparitio Scholastico, Ramirus Rex*. Se encuentra representado igualmente un escultor que está cincelandó un escudo, y cerca de él uno de sus trabajadores, leyéndose debajo una inscripción de la que sólo se conserva una parte, que dice: *(Magis)tro et Rodolpho filio*, la cual parece contener el nombre ó nombres de los artistas que labraron el relicario. Esta arqueta ó cofrecillo no es hoy día sombra de lo que fué. Existen sólo doce de las planchas ó tablillas de marfil, las cuales están pegadas á un feo armatoste de madera, ejecutado en época de mal gusto y de absoluto desconocimiento de la arqueología. Riaño dice que el nombre de *Apparitio* es el de uno de los artistas que labraron el relicario, respecto de lo cual hace el erudito D. Pedro de Madrazo las siguientes atinadas observaciones:

«Entre las figuras esculpidas — dice — se veían dos con sus capas y cabelleras á lo antiguo y un letrado que decía: APPARITIO SCHOLASTICO, RAMIRUS REX, que interpretado por Fr. Prudencio de Sandoval, en la primera parte de sus *Fundaciones de los monasterios de San Benito*, consigna el nombre del maestro que dirigió la obra y que por lo visto se llamaba Aparicio. Muy arriesgada nos parece esta interpretación del docto obispo de Pamplona, que aceptó el erudito Ceán, y que luego, sin más examen, hizo suya el diligente investigador de los monumentos artísticos de la Edad media española D. Valentín Cardenera. Las palabras APPARITIO SCHOLASTICO, á nuestro juicio no consignan nombre de sujeto y únicamente se refieren á alguno de los pasajes legendarios de la vida de San Millán mientras fué discípulo del ermitaño Félix en Castro Bilbio. *Apparitio* para nosotros, como para cualquiera que no esté obcecado, significa sencillamente *Aparición*, y no sabemos cuál de las infinitas escenas milagrosas ó preternaturales que se forjaron en los siglos medios sobre la vida del santo, escrita por San Braulio, pudo dar margen á la imaginación del artista para representar una aparición al joven alumno de Félix. Son tantos los relieves que lastimosamente se han perdido, que no es hoy posible reconstituir la serie de los sucesos representados en aquellos marfiles.» Y más adelante escribe el mismo historiador y arqueólogo: «Otros fragmentos de leyendas que se advertían antes de que ejecutara el invasor francés el acto vandálico de des-

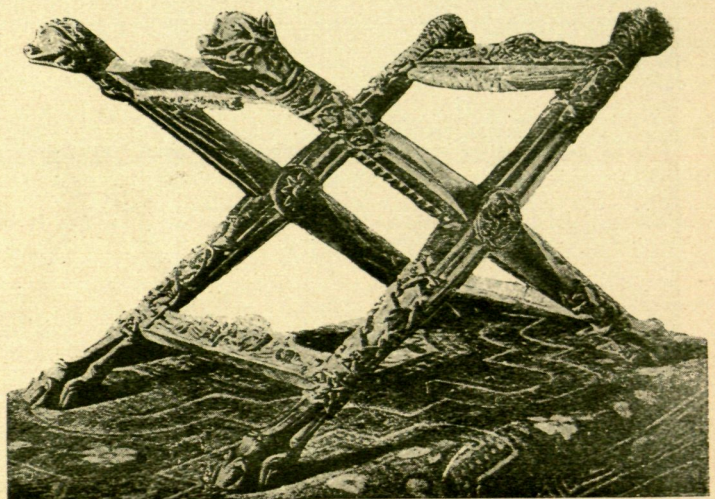


Fig. 32. — Silla de San Raimundo, de Roda, Aragón (de fotografía)

truir la peregrina arca para robar su oro y su pedrería, podían sí contener nombres propios. Había otras dos figuras, una de un viejo con un escoplo en la mano labrando un escudo, y otra de un mozo que lo sostenía, con un rótulo mutilado en que se leía: *...tro et Rodolpho filio*. Juzgaban Sandoval y Ceán que estas figuras representaban oficiales de los que ayudaron á Aparicio en la obra: y ¿por qué no al mismo maestro de ella y á su hijo Rodulfo? En la época en que el arca se construyó, la orfebrería esmaltada no era conocida en España y el nombre Rodulfo claramente indica origen germánico.»

De todo lo cual resulta que de este interesante monumento sólo se conservan fragmentos, los cuales sin disputa pertenecen al siglo XI, y que respecto del artífice que lo labró, poco se sabe, ya que en último término lo único claro que puede sacarse es que el maestro tenía un hijo llamado Rodulfo ó Rodolfo, no pudiéndose averiguar el nombre del padre. Muy posible es que el tal *Apparicio* no sea el autor del relicario de San Millán, como supusieron Sandoval y Ceán y han admitido después otros escritores, entre ellos el Sr. Riaño.

Al período románico pertenecen también la urna en donde se hallan encerrados los restos de la reina doña Urraca en la catedral de Palencia y el llamado cofre del Cid (fig. 33) que existe en la catedral de Burgos, ambos más interesantes por su antigüedad que por su mérito artístico.

En la misma época los árabes ejecutaron en nuestra tierra, después de la invasión, labores excelentes en toda clase de maderas. Una de las más preciadas fué el púlpito ó *mimbar* de la mezquita de Córdoba. Según dice Al-Makkari, era hecho de marfil y exquisitas maderas, tales como ébano, sándalo, plátano de la India, limonero, áloe y otras por el estilo. Costó 3575 *dinars* y para llegar á él tenían que subirse nueve peldaños. Otro escritor dice que estaba formado de treinta y seis mil piezas de madera, sujetas por clavos de oro y plata, teniendo piedras incrustadas y habiendo durado su construcción el tiempo de siete años, con ocho artistas que diariamente trabajaron en el expresado mimbar.

Si en las iglesias y en algunos cenobios se notó durante los siglos anteriores al XIII cierta magnificencia, por lo general severa, en las casas de las familias modestas dominó la mayor sencillez y casi diríamos la mayor pobreza. Uno ó dos arcones, dos ó tres pobrísimas camas apenas levantadas del suelo, todo ello de madera común, muy recio y sin ornamentación alguna, constituían el ajuar de aquellas habi-

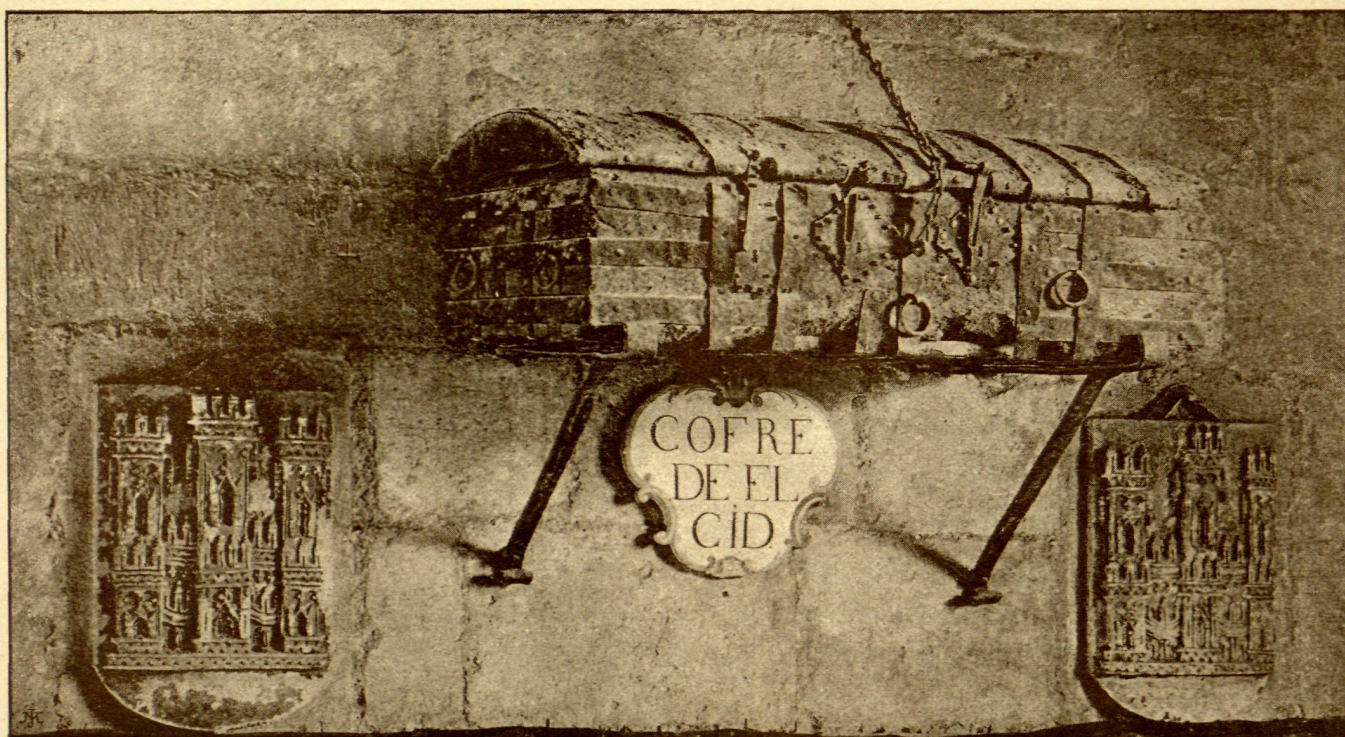


Fig. 33. - El cofre del Cid, en la sacristía de la catedral de Burgos

taciones. En algunos países del Norte, como Noruega, Suecia y otras comarcas de aquellas latitudes, la abundancia de maderas y la habilidad peculiar de aquellos naturales para labrarlas fueron causa de que hasta los mismos pecheros tuviesen sillas y sillones escultrados con más ó menos tosquedad y siguiendo tipos tradicionales, y que otro tanto pasase con las camas. Con todo, hay que andar muy precavido en clasificar como muebles románicos ejemplares suecos y noruegos, porque allí se ha sostenido la tradición al través de los siglos, persistiendo por años y años y conservando en los objetos de madera un tipo antiquísimo. Lo mismo con poca diferencia ocurre con algunas sillas de tijera, labradas igualmente á la manera románica, y acaso de fecha bastante posterior á la que señalan sus motivos de decoración. De todas maneras es indudable que en los países á que hemos hecho referencia se encuentra en todas las épocas, incluso en la románica ó en los primeros siglos medievales, lo que podríamos llamar mayor lujo en el mobiliario, originado de la destreza peculiar en aquellos habitantes para labrar y escultrurar la madera.

No hay que decir cuánto se diferenciarían los castillos señoriales, en punto á su ajuar, de las casas de los vecinos humildes. No se crea, sin embargo, que hubo lujo en aquellas viviendas y que los castillos roqueros de entonces pudieron compararse, ni de lejos siquiera, con las habitaciones principales del Renacimiento, ni aun con las del siglo xv. Eran los tiempos rudos y todo era también rudo en las mismas moradas de los varones que figuraban en primera línea y que contaban con numerosas mesnadas que llevar á la pelea, siendo gentes de pendón y caldera. Solían tener los castillos de los siglos x y xi una gran cuadra, estancia ó aposento que hacía oficios de salón de recibo, dormitorio, comedor, y otros para el dueño de la morada y hasta para las personas más allegadas al mismo. Una gran chimenea, con hogar proporcionado para quemar allí maderas de gran bulto, servía para resguardar del frío en los días de invierno y decoraba al propio tiempo la estancia, máxime si en la campana se veía el escudo del dueño. Ventanales mal cerrados con postigos de madera, sin vidrios porque apenas se usaban entonces, tapados los ventanillos que daban luz con láminas de alguna piedra transparente ó con un pedazo de tejido, contribuían á dar al aposento la grave severidad que, según hemos dicho y repetimos, era signo característico del arte románico en todas sus manifestaciones. Era la cama de pies robustos, torneados, como los hemos descrito antes, y decorada con colores y oro, con mayor ó menor riqueza, según fuese el boato del señor del castillo. Un sitial que allá se iba en ocasiones con los que usaban los obispos y abades, si bien menos lujoso, denotaba estar destinado para el castellano, señor en aquellas centurias de vidas y haciendas. Sitial y cama tenían traza parecida. Veíanse alrededor de la cuadra ó cofres sencillos ó una suerte de bancos que servían para idénticos menesteres que las arcas, y en donde se sentaba la demás gente del castillo, la cual utilizaba también á veces alguno que otro taburetillo, ya que hasta muy entrado el siglo xvii se guardó con puntualidad la costumbre de dar sillón, silla ó taburete á las personas, en relación con su categoría. Un armario, tal vez dos en determinados castillos, al modo de los que se guardan en las iglesias de Obazine y Bayeux, de que hemos hablado antes, con robustos herrajes siempre, pobres de traza y más pobres todavía en el decorado, completaba el mobiliario de un castillo en los agitados tiempos de la Edad media, objeto especial de este capítulo. A la decoración de la estancia ayudaban los paños que se colocaban á modo de arrimaderos, de fabricación muy grosera, con animales quiméricos ó motivos heráldicos sencillamente dibujados, y las colgaduras de la mismísima clase que pendientes de barrotes sostenidos en el techo servían para proteger la cama, cerrándola por completo cuando así lo quería la persona que la ocupaba. Solían ser estas estofas de un solo color en el fondo, teniendo orlas bordadas ó tejidas, por lo general de la primera clase, con un bordado del que pueden dar idea el famoso tapiz de la catedral de Gerona ó la tapicería no menos celebrada de Bayeux, obras ambas de los siglos x ú xi, según dictamen de arqueólogos competentes.

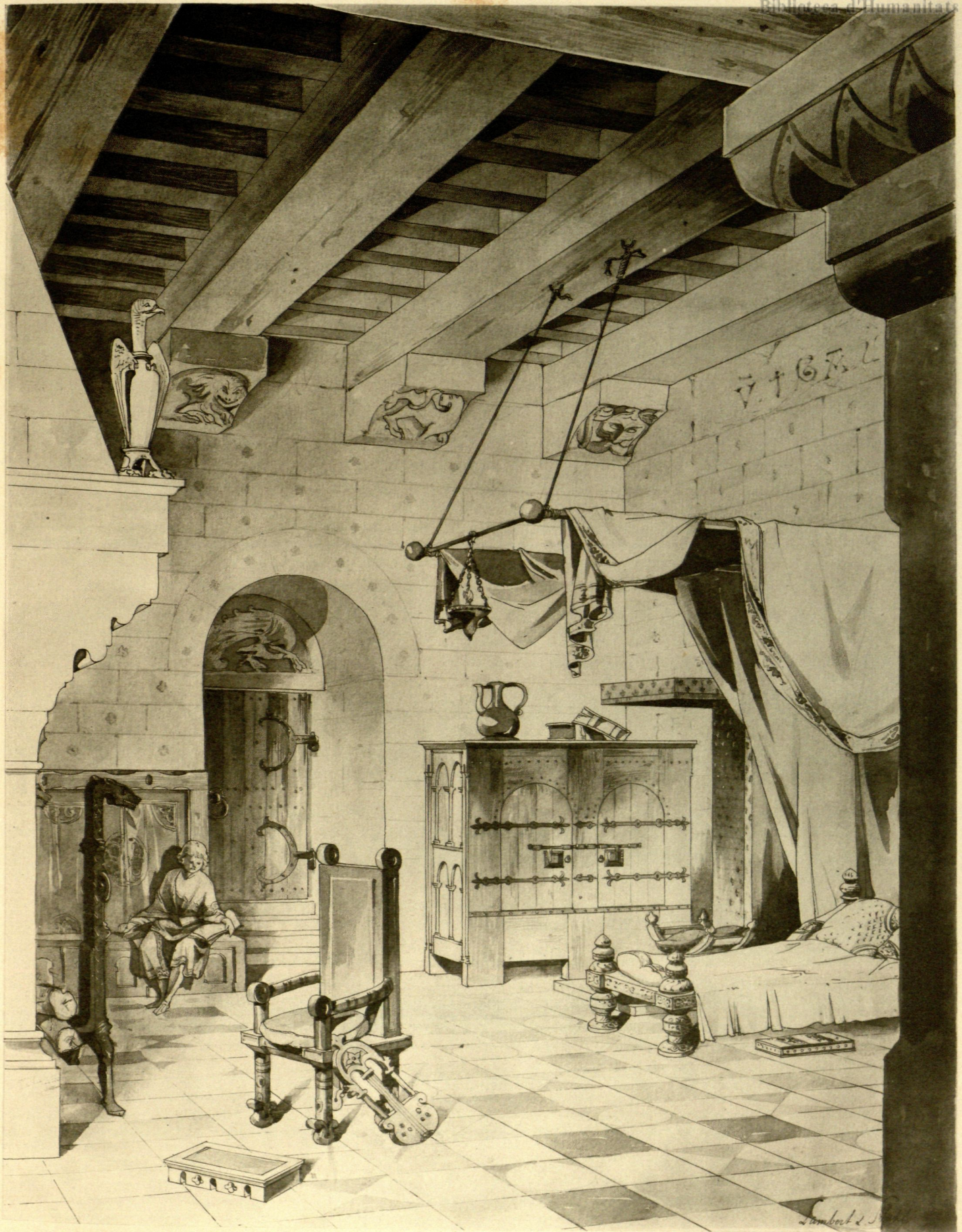
VI

EL MOBILIARIO EN LOS SIGLOS XIII Y XIV. — EL LUJO EN LOS MUEBLES. — LO QUE DICEN LOS POEMAS. — EL AJUAR DE LOS CASTILLOS Y PALACIOS. — LOS «HUCHIERS» Y LOS «CAXEROS.» — ARCONES. — ARMARIOS. — TRÍPTICOS. — LA ALACENA MUDÉJAR DE LOS TEMPLARIOS.

Con el año 1200 y los principios de la décimatercia centuria cámbiase la faz de la carpintería y de la ebanistería. El estilo ojival aparecía con la severa riqueza que tuvo en su primer período, y del Norte, en donde puede decirse que nació, irradiaba á todos los pueblos del Occidente y entre ellos de un modo particular á España y Francia. Aquel estilo, que tiene una gramática completa en la ornamentación, hubo de influir muy pronto en todas las manifestaciones del arte y de las industrias artísticas. La catedral, la colegiata y el cenobio primero, la casa del Concejo después, y muy pronto las moradas palacios de los ricos homes y próceres, fueron el manantial adonde acudieron á buscar inspiración todos los artífices que entonces trabajaban, así en el edificio, como en el mueblaje, en la orfebrería, etc., etc.; artífices modestos que raras veces daban su nombre y que debían apellidarse artistas en toda la extensión de la palabra. Ellos fueron quienes, bajo la dirección general del maestro de la fábrica, llenaron de sentidos bajos relieves los tímpanos de las puertas en las iglesias; enriquecieron con imágenes de admirable carácter el ingreso de estos mismos edificios, y en ocasiones los propios muros; tallaron con finísimo cincel las hojas de col rizada y de cardo espinoso que embellecían los frisos y las arcuaciones; pusieron animales alegóricos y simbólicos trazados con peregrina maestría y á veces con acerada intención satírica en las gárgolas y en los contrafuertes, y en una palabra, cubrieron de motivos de ornamentación deliciosos, sacados principalmente de la flora y de la fauna de los respectivos países, todos los paramentos, los miembros todos del edificio ojival ó gótico, como vulgarmente se le denomina, y como lo haremos también nosotros en ocasiones para variar la nomenclatura y aunque tengamos por más apropiada la primera que la segunda de las expresadas denominaciones. Los mismos artífices ó sus compañeros, al par que hacían obra de ensambladura construyendo armarios y cofres reducidos á las contadas tablas que formaban su parte constructiva, hacían alarde portentoso de su instinto artístico, de su buen gusto



Fig. 34. — Mesita y taburete del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial



MUEBLES

ESTILO ROMÁNICO.—SALA DE UN CASTILLO

y de su destreza, labrando en los siglos XIII y XIV los magníficos cofres ó arcones que entonces se emplearon en las iglesias, conventos y casas señoriales, y en los cuales la decoración meramente ornamental se hallaba combinada, en mayor ó menor grado, con los escudos heráldicos y con la imaginaria.

La rudeza del siglo XII, la extraordinaria simplicidad de su mobiliario, iba desapareciendo á medida que entraba el siglo XIII, y sobre todo á medida que adelantaba en el camino del florecimiento el arte arquitectónico, en el estilo que nos ha dado los

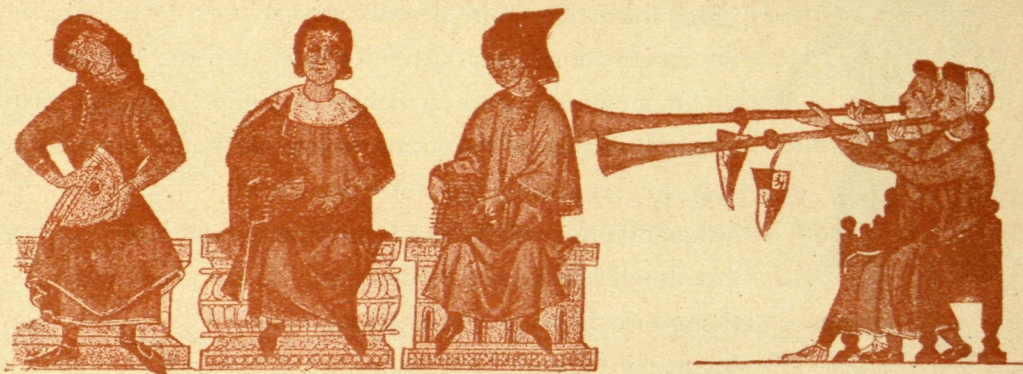


Fig. 35. - Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

ejemplares más sublimes, más asombrosos del arte propiamente cristiano, así en el edificio religioso como el profano (figs. 34 á 37). Existía en aquella época verdadera compenetración entre todos los artistas que contribuían á la realización de una obra, fuese de la clase que fuese. «La arquitectura ejerció entonces — dice un historiador francés — marcada preponderancia sobre todo el arte, imponiéndole la ley de la unidad.»

«Fuerza se hace reconocer — añade el mismo escritor á quien aludimos — que esta tendencia no tenía

nada de tiránica, y que obligando al pintor y al escultor á encerrarse dentro de determinadas pautas monumentales, les dejaba la mayor latitud en la ejecución. El arquitecto dando la altura de un capitel ó de un friso, las dimensiones de un se-



Fig. 36. - Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

pulcro, la disposición de un retablo adornado con arquetas y esmaltes pintados, el perfil de una sillería ó de un armario en madera tallada, imponía un orden general dentro del que se movía cada artista para llevar á cabo su obra particular. Gracias á esta concordancia en la concepción y en la ejecución, se distinguen por sus grandes cualidades de estilo todas las obras artísticas de la Edad media. El más vasto monumento, lo propio que el objeto más ínfimo, llevaban el sello de una concepción magistral en la que se había respetado la expresión individual del artista. Este doble carácter se confirma claramente en las obras de carpintería y de escultura en madera, tan íntimamente enlazadas durante todos los siglos medios.»

En estas centurias adquirieron desarrollo las asociaciones de individuos pertenecientes á distintos artes y oficios, las cuales, si bien en mayor ó menor



Fig. 37. - Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial



Forma parte de la fig. 38

grado existían anteriormente en Francia, no habían pasado de una organización rudimentaria. Empezaban entonces á levantar cabeza los municipios que se amparaban del poder real contra los señores feudales, y en las ciudades y villas eran bien acogidos los artífices que deseaban establecerse y trabajar en su recinto. La mayor parte de las corporaciones ó gremios existentes en Francia habían ya obtenido privilegios de los monarcas, y en particular de Felipe Augusto, cuando el preboste de París Esteban Boileau, en 1254, con objeto de poner término á las contiendas y competencias que se promovían entre las distintas asociaciones, resolvió recopilar todos los ordenamientos relativos á las industrias de París con los derechos y deberes de cada una de ellas. Sábense los nombres de los prohombres del gremio de carpinteros en tiempo de Esteban Boileau, que fueron Pedro le Rovre, Pedro del Parvis, Juan le Mestre y Grandín, los cuales, según afirma M. Champeaux, son los más antiguos maestros *huchiers* franceses de que habla la historia. El texto redactado por Esteban

Boileau se refiere únicamente al trabajo manual y á las relaciones entre oficiales y aprendices. Para nada aparece en él una idea artística. Pronto el reglamento de 1254 fué insuficiente ante la marcha del arte y los continuados progresos del lujo. Por consecuencia de una primera división del trabajo, los carpinteros dejaron de fabricar los muebles, y los *huchiers*, convertidos más tarde en ebanistas, ejecutaron las puertas y ventanas de las casas á la vez que los cofres, bancos y armarios. Aserrábanse y se ensamblaban las maderas destinadas á estos muebles como obra de carpintería fina, sujetando las tablas por espiga ó bien por medio de muescas en madera ó hierro. Empleábase la cola exclusivamente en las aplicaciones de taracea ó de cuero y tejidos pintados que se ponían sobre los plafones. Las molduras y la talla, así en figuras

y animales, como simplemente ornamental, se abrían en la mesa misma del larguero, y de ninguna manera fueron entonces recortadas y aplicadas encima de una superficie plana, según se verificó más tarde. Hasta el siglo XIII, conforme lo hemos dicho en el capítulo anterior, los muebles no eran otra cosa más que trabajo de carpintero, lisos todos, sin ornamentación ó reducida ésta á un revestimiento de cuero ó tejido pintado, con herrajes para refuerzo, al modo que lo hemos descrito al hablar de los siglos XI y XII.



Fig. 38. - Banco del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

te ornamental, se abrían en la mesa misma del larguero, y de ninguna manera fueron entonces recortadas y aplicadas encima de una superficie plana, según se verificó más tarde. Hasta el siglo XIII, conforme lo hemos dicho en el capítulo anterior, los muebles no eran otra cosa más que trabajo de carpintero, lisos todos, sin ornamentación ó reducida ésta á un revestimiento de cuero ó tejido pintado, con herrajes para refuerzo, al modo que lo hemos descrito al hablar de los siglos XI y XII.

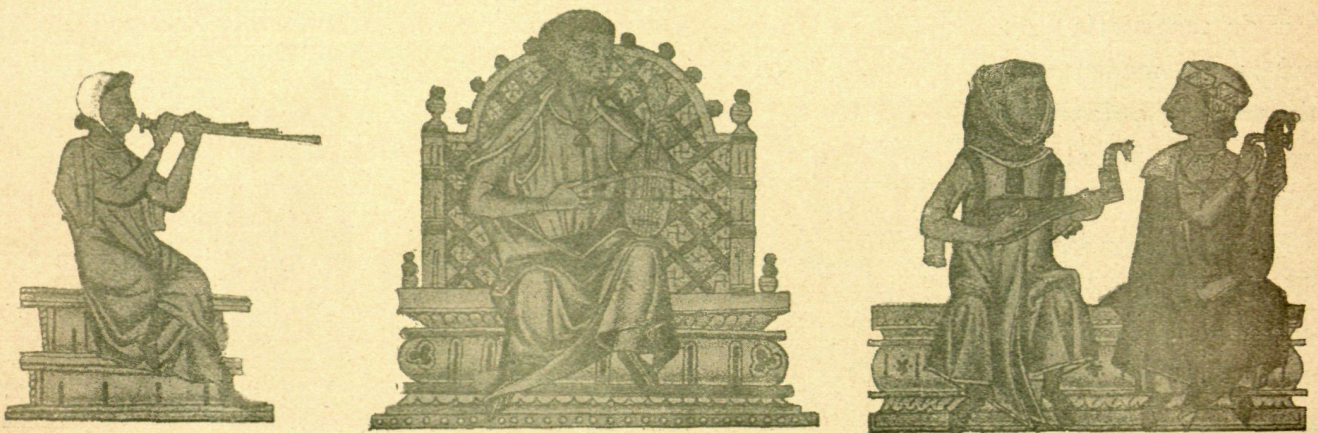


Fig. 39. - Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

Creciendo el lujo en el mobiliario, aumentábase, como es lógico, la riqueza en el material y en los pormenores. Ocurría esto en todo. Si se trataba de un sillón ó sitial, aparecía el respaldo elegantemente esculpado con los motivos derivados de la ojiva y con variados temas de bichos y de hojarasca. El

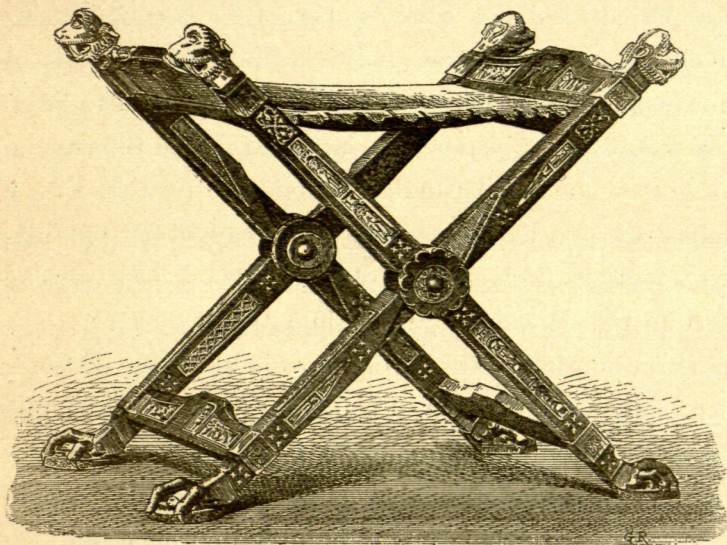


Fig. 40. - Faldistorio de taracea, siglo XIII ó XIV. Museo de Nuremberg

escudo del personaje para quien estaba destinado campeaba en el mismo respaldo, por lo general en lo alto de él, bien fuese el amo un señor noble, bien un obispo ó abad mitrado, ó un simple prior de convento. El oro y colores se empleó también en estos muebles, en algunos casos, para enriquecerlos más y á fin de que contribuyesen á la mayor autoridad y boato de quien los usaba. Es un sitial curioso, de últimos del siglo XIII ó principios del XIV, el que posee en su magnífica colección el señor conde de Valencia de Don Juan, sitial que en su traza recuerda las antiguas sillas de los obispos de que hemos hablado al ocuparnos en el período románico. La ornamentación es sobria por todo extremo, pero con perfecto carácter de época (fig. 41).

Más en los siglos XIII y XIV que en los anteriores estuvo en uso el faldistorio, *faldistorium* según la tradición antigua, el cual recuerda la silla llamada vulgarmente de tijera por la disposición de los pies y brazos encorvados. Hiciéronse de madera de roble, de nogal ó de encina, adornados con frecuencia por medio de labor de taracea de marfil y hierro, que en el principado de Cataluña se llamó y se llama todavía *de pinyonet*. En distintos museos y en varias colecciones existen ejemplares de esta clase (fig. 40), quizás en su mayor parte pertenecientes ya al siglo XV, pero como la forma de dicho mueble se conservó sin variante desde el siglo XIII y aun desde siglos anteriores, viendo un faldistorio de la décimaquinta centuria se forma idea exacta de lo que fué el mismo mueble en períodos anteriores.

Hemos dicho que el faldistorio recuerda la silla de tijera, y justifica nuestra observación lo que escribe Ducange en su *Glosario*, puesto que pone: *Faldistorium sella plicatilis*, ó dígase «silla plegable.» «El sillón del obispo — dice Guillermo Durand refiriéndose al faldistorio — designa la jurisdicción espiritual que va anexa á la dignidad pontifical.»

Et faudestuel ont Aymeri assis
Et la contesse joste l'Emperariz

se lee en un manuscrito de Guillermo de Orange, y en otro se ve al rey Nabucodonosor sentado en un faldistorio de tal altura que los pies del rey no tocan al suelo,

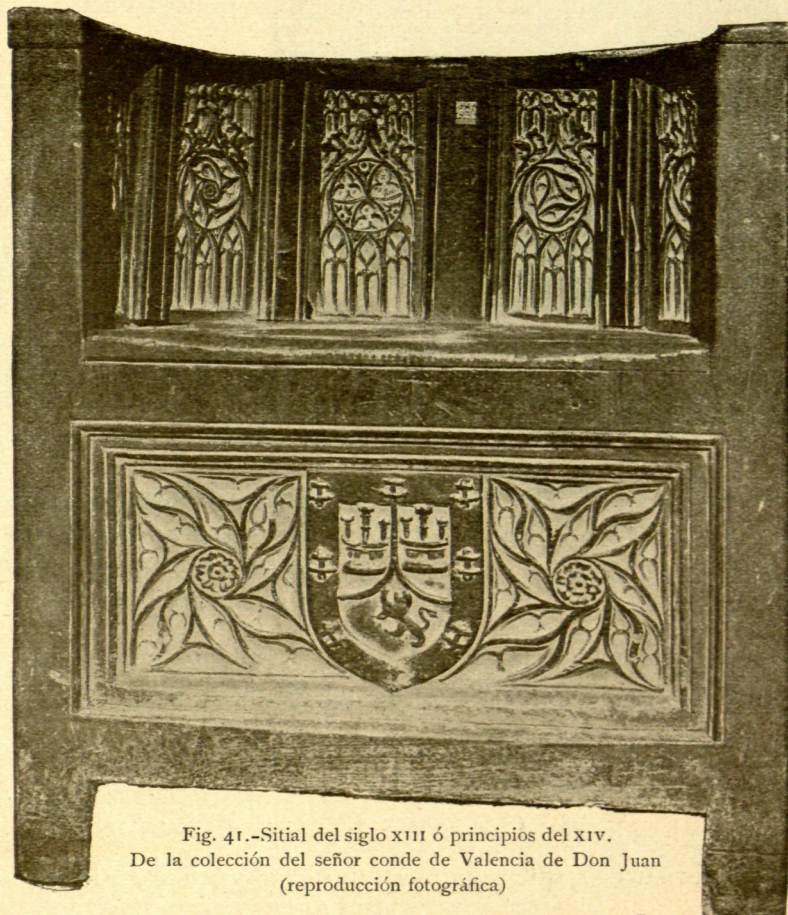


Fig. 41. - Sitial del siglo XIII ó principios del XIV.
De la colección del señor conde de Valencia de Don Juan
(reproducción fotográfica)

respecto de lo que entiende el erudito Viollet-le-Duc «que no es fantasía del dibujante, puesto que no es aquél el solo ejemplo que se encuentra en el particular.» Y aquí es oportuno hacer notar que la altura de los muebles algo aparatosos de los siglos en que nos ocupamos exigía el taburete, tal como lo encontramos en los códices de los siglos X y XI y como se ve en los bajos relieves asirios de Kuyundjik. El taburete ó escabel, según Guillermo Durand, «señala el poder temporal, que debe hallarse sometido al



Fig. 42. - Gran sello de Felipe III de Francia, siglo XIII-XIV

poder espiritual;» mas esta observación reza sólo con los tronos y sitiales de los papas, arzobispos, obispos, etc., pero no puede referirse al de los señores seglares, que no disfrutaban de poder espiritual. Pies y brazos de los faldistorios en los siglos XIII y XIV terminaban repetidamente en garras y cabezas de león ó de otros animales, las cuales se pusieron también en sillas y sillones de distinta traza (figs. 42 y 43). «El león - según C. Lenormant - es en el lenguaje alegórico de nuestra religión el emblema de la justicia, á causa de los dos leones que formaban los brazos del trono de Salomón, el rey justo por excelencia, y de los doce leoncitos que adornaban las gradas.» A esto mismo se debe quizás el constante y continuado empleo que hace del león el arte de la Edad media, singularmente la pintura mural decorativa

y la industria textil, que lo reproducen con profusión, consignándose en los *Bestiarios* de la época las alabanzas de aquel animal por su representación y significación alegórica y simbólica.

Siguióse la costumbre de echar sobre las sillas, sillones y bancos, tejidos y tapicerías, singularmente



Fig. 43. - Sello de Carlos el Sabio de Francia, 1364-1380

cuando no tenían labra alguna y convenía darles alguna magnificencia. Fué práctica ésta que se sostuvo durante toda la Edad media y que indudablemente contribuía en gran manera á imprimir suntuosidad y severidad á los aposentos. Un *roman* francés dice:

Pur la noblesse des Normanz
 Ki de lur manteals firent bancs
 Fist l'Emperior el paleiz faire
 Bancs á siege envirim l'aire.

Guillermo de Orange habla de muebles realzados con colores, dorados é incrustaciones de oro, plata y marfil (fig. 44):

Dejoste lui les assist sor un banch
 Qu'iert entaillez á or et á argent.

Tuvieron por punto de honra los señores de rumbo hacer grande ostentación de ricos paños en el decorado de las estancias principales de sus palacios. Ya en el siglo XII decía el autor de *El poema del Cid*:

Pensaron de adobar esora el palacio;
 Por el suelo e suso también encortinado:
 Tanta pórpolo e tanto xamed e tanto panno preciado.
 Sabor avredes de ser e de comer en el palacio.

De manera que, según este poema, no sólo se alfombraba el suelo con alcatifas ó tejido de labor semejante, sino que también se tapizaban los techos con paños lujosos: que esto revela el empleo de estofas de púrpura ó *pórpolo* y de *xamed*, que así se llamó en la Edad media el terciopelo ó una tela á él muy parecida.

En el siglo XIV, Carlos V y Juana de Borbón habían juntado en el Louvre y en sus castillos maravillas sin cuento, que ponderan con grandes encarecimientos los escritos de la época. Cristina de Pisán

cantó los esplendores de las moradas reales: «el adorno de las salas; las cámaras llenas de raros y ricos bordados con gruesas perlas de oro y sedas con labores diversas; las vajillas de oro y plata y otros magníficos muebles que eran una maravilla (figs. 44 y 45).» No es de extrañar que en los palacios de los soberanos se desplegara esta magnificencia, mas sí que la hubiera en las casas de genoveses ó comerciantes ricos, lo cual prueba el rápido avance que había dado la afición al lujo en todos los estamentos. La misma Cristina de Pisán, en su *Trésor de la cité des dames*, clama enérgicamente contra el lujo inmoderado que se había introducido en todos los estados y que destruía las fortunas, y señala á la censura el mobiliario y los refinamientos de la esposa de un mercader, «no de aquellos que van á Ultramar, que tienen factores en todos los países y son llamados *nobles marchands*, sino de aquellos de quienes decimos que compran al por mayor y venden al por menor por cuatro sueldos de mercancías, si conviniere, ó por más ó por menos, aunque fueren ricos y lleven un gran tren. La tal señora tuvo un hijo, y cuando se encontraba recién parida, para llegar á su dormitorio se tenía que pasar por otras dos salas muy hermosas, cada una de las cuales tenía una gran cama, ricamente encortinada, y en la segunda de ellas un aparador cubierto, cual si fuese un altar, y lleno de vajilla de plata. Entrábase en seguida en el camarín de la parturienta, que era desahogado y hermoso, todo cubierto de tapicería con la divisa de la dueña, labrada lujosamente con oro fino de Chipre. Era la cama grande y hermosa, con soberbias colgaduras, y los tapices puestos por el suelo alrededor, todos semejantes á oro. Por debajo de la colcha, tejida de oro, asomaba otro tejido de lino tan delicado como la seda, todo de una pieza, sin costuras, que es cosa nuevamente encontrada y de muy gran coste... En este camarín había otro aparador, lleno de vajilla dorada.

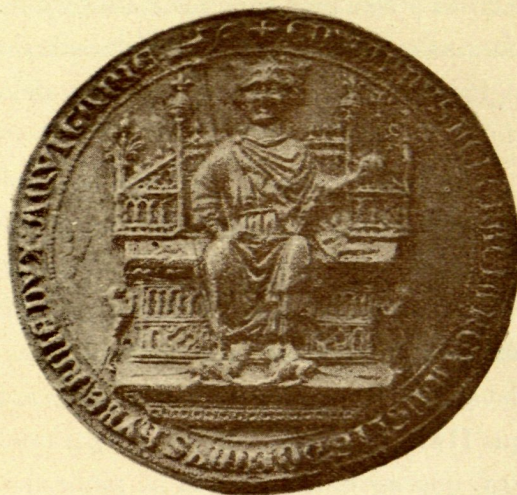


Fig. 44. - Sello de Eduardo I de Inglaterra, 1272-1307



Fig. 45. - Sello de Jaime II de Aragón, *el Justo*, 1291-1327
(copia de fotografía)

Estábase la recién parida en aquella cama, vestida de una estofa de seda teñida de carmesí, apoyada en gruesos almohadones de seda idéntica con grandes botones de perlas, y ataviada cual si fuese una señorita. Y Dios sabe los demás gastos que se hicieron para festejar á la señora...» Con fundamento pregunta Cristina de Pisán al fin de su relato: «si la reina se encontrase en aquel caso, ¿qué más podría hacer?»

La verdad es que, conforme lo hemos indicado en los primeros párrafos de este capítulo, el arte de la Edad media llegó á gran florecimiento en los siglos XIII y XIV, favoreciéndolo sin disputa la mayor afición al lujo y á la comodidad que se introdujo en todas las clases sociales, lujo relativo con todo, como lo dice la cama sacada del código *Castigos é documentos del rey D. Sancho á su hijo*, que figura en la Biblioteca nacional, pertene-

ciendo al siglo XIV (fig. 46). Hemos visto lo que respecto de Francia escribe Cristina de Pisán: óigase lo que dice de la Gran Bretaña Mr. Hungerford en su obra *Furniture and Woodwork*: «Toda clase de elementos de decoración — afirma refiriéndose á las expresadas centurias — se usaron en las obras de madera. Existe en el castillo de Hockingham una arca que pertenece á la época del rey Juan y que es de roble, decorada con herrajes hechos á forja, goznes, etc., y en el tesoro de Aix-la-Chapelle se conservó por mu-

cho tiempo el cofre para guardar joyas ó joyero de Ricardo de Cornuailles, que fué trasladado después á Viena. Pertenece á la primera mitad del siglo XIII y se depositó en Aix cuando Ricardo fué coronado como Rey de Romanos, siendo también de roble con goznes, cerradura y refuerzos de hierro forjado y con planchas de metal además, en las cuales hay escudos heráldicos esmaltados.

»Los trabajos en madera – prosigue el arqueólogo inglés – se hicieron gradualmente con mayor perfección y con más carácter científico: usáronse ya los tableros ó cuarterones, aunque raramente para las puertas en las habitaciones. Con este sistema se facilitó la fabricación de las arcas, que por espacio de dos siglos fueron el principal elemento del mobiliario medieval en los dormitorios, salas de recibo y camarines.

»A la mitad del siglo XIII Leonor de Provenza en su viaje á Inglaterra anduvo escoltada por un ejército de damas, caballeros y trovadores, quienes fueron desde aquel país á las orillas del canal. Los reyes hacían de continuo progresos en sus dominios, respecto del particular, como hoy ocurre con los gobernadores de la India, y llevaban sus muebles y los objetos de su propiedad en arcas ó cofres, á los que llamaban *standards*, á lomo de mulos ó de arrogantes caballos. Muebles de fácil transporte y colgadas era lo que se llevaba de una parte á otra en tales casos. Una orden dictada en el año duodécimo del reinado de Enrique III dispone «que la gran cámara del rey en Westminster sea pintada de color verde como una cortina», que en el frontispicio se pinte una inscripción francesa y que al pequeño guardarropa del rey se le dé un color verde para imitar una cortina.» La cámara de la reina se decoró con pinturas históricas, decoración de que existen todavía restos, en mediano estado de conservación, en una de las estancias abovedadas del castillo de Dover.

»Era el guardarropa una pieza especial, dispuesta con colgadas, en la que se colocaban vestidos, cortinas, lencería y también especies y provisiones. Fué de uso común en todos los grandes castillos durante los siglos XIII, XIV y XV. Muchos preparativos se hacían en las cámaras de las reinas cuando estaban para dar á luz un hijo. Enrique III dispuso por sí mismo que el dormitorio de la reina fuese de nuevo entarimado y tapizado y que se pusiera en él una faja ú orla, bien pintada con las imágenes de Nuestro Señor y ángeles llevando incensarios; que los cuatro evangelistas debiesen también ser pintados en la cámara, y que se hiciese un vaso de vidrio para guardar la colección de reliquias.

»El enmaderar las estancias se introdujo en Inglaterra durante el mismo reinado de Enrique III, quien mandó que una cámara del castillo de Windsor fuese cubierta con pino de Noruega, especialmente importado para el caso. Trabajaron los operarios día y noche; á las tablas se les dió una forma radial y

se las pintó, y para ejecutar toda la obra se concedieron únicamente dos días hábiles.

»Eduardo I casó con una reina española, y el mobiliario durante su reinado se desarrolló de una manera particular. La loza para la mesa se importó de España y se introdujeron las alfombras del Oriente, lujo que, como es de suponer, se copió de los moros de aquella comarca. Artistas italianos habían sido ya invitados para que fuesen á trabajar en Inglaterra. El maestro Guillermo, florentino, dirigió las obras en el castillo de Guilford, y Juan de Saint



Fig. 46. – Castigos é documentos del rey D. Sancho á su hijo. Códice de la Biblioteca nacional

Omer fué otro artista extranjero empleado por Enrique III. Al primero de ellos se debe probablemente el arte de dorar y decorar con oro la madera, de lo cual se encuentran restos visibles en el famoso sillón de la coronación en la abadía de Westminster, labrado próximamente en el año 1300.

»El decorado y el *confort* de los ajuares en las casas en el reinado de Enrique se fundaba principalmente en el empleo de tapicerías. Erradamente se ha dicho que la reina Leonor las había introducido por vez primera, cuando anteriormente habían sido usadas por las iglesias, puesto que en la época anglosajona ya se emplearon colgaduras teñidas ó bordadas. Lo que sería verdad es que las tapicerías y las arcas de madera de ciprés para guardarlas y llevarlas se harían de uso más general en los días de la reina Leonor.

»Listas de las vajillas reales prueban que además de los objetos de esta clase se hicieron de oro y plata muchos de uso personal, mencionándose entonces jarros de oro y plata, fuentes y platos de plata, saleros de oro, bandejas de cuestación, cestas de plata, un par de cuchillos en un estuche de plata esmaltada, un tenedor de vidrio y otro de plata con mango de ébano y marfil, peines y espejos de plata. Eduardo I tenía seis tenedores de plata y uno de oro. Pusieron esteras en los bancos en que el monarca y su esposa se sentaban para las comidas, y otro tanto se hacía en las iglesias, debajo de los pies, singularmente en aquellas que tenían el pavimento de piedra ó ladrillo.

»Los muebles de los dormitorios, arcas para la ropa blanca, alacenas y las mismas camas fueron de madera ensamblada. Un manuscrito de la vida de San Edmundo del año 1400 aproximadamente nos muestra el interior de un dormitorio bien alhajado. Los arcones hacen oficio de mesas, y con frecuencia en viejas miniaturas se ven encima de ellos tableros de ajedrez, y á marido y mujer sentados en el arcón, utilizándolo para el juego que se había hecho ya familiar entre las naciones europeas. Los arcones posteriores al tiempo de Eduardo, de procedencia italiana, revelan que se hacía todavía el mismo uso de las tapas; ya empleándolas como mesas, ya como asiento, se comenzó á añadirles en el siglo XIII un respaldo plafo-nado y brazos en los extremos. Este cambio lo experimentó también el arcón en Francia. No parece que se le añadieran pies hasta convertirlo en arquilla, en época mucho más adelantada. El respaldo alto en cuadras grandes sirvió de amparo al frío, y en la sencilla forma de un escaño lo es aún de las antiguas casas de campo y en las cocinas de nuestro país, siendo después el tipo de los asientos de estado en los grandes aposentos y completándose luego por un doselete, que protegía las cabezas de los que allí estaban sentados y que era también labrado en madera.»

En los fragmentos que llevamos traducidos se habla de las alacenas ó aparadores que se usaban en las moradas ricas, llenas á veces de lujosa vajilla de oro y plata como se ponía igualmente en las mesas bien aderezadas (fig. 47). Muchas veces estos aparadores, á que los franceses llaman *buffet*, no fueron durante la Edad media un mueble propiamente tal, sino una especie de pequeña andamiada que se montaba para alguna ceremonia y día determinados, y las cuales se decoraban

por medio de las estofas con que se cubrían y objetos de precio que en ellas se ponían. Había, no obstante, la alacena propiamente tal, ó *credence* en francés, que se encontraba de la misma manera en las iglesias que en las moradas particulares de algún rumbo. En la iglesia servía para tener á la vista cálices, vinajeras, portapaces, arquetas que no contuviesen reli-



Fig. 47. - De la *Crónica de D. Jaime el Conquistador*, en la Biblioteca provincial universitaria de Barcelona, siglo XIV

quias y otros objetos destinados al culto, y en los castillos y palacios para guardar los aguamaniles de plata y oro, fuentes y platos de lo mismo y otras piezas de uso doméstico, con intento de que esta perenne exposición realzara la importancia del dueño de la casa. Al principio tuvieron formas sencillísimas y su mayor decoración consistía en los paños que se tendían sobre las tales alacenas, paños que por lo común fueron de lino, ó de lino con alguna combinación de seda. Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire du mobilier* copia dos alacenas sacadas de bajos relieves existentes en la sillería del coro de Amiéns. Ambos están



Fig. 48. — San Agustín en el estudio, tabla de la época ojival en el Museo episcopal de Vich (de fotografía)

dispuestos por gradería, y uno de ellos, que aparece ricamente esculpado, tiene doselete para mayor gala. «En los últimos tiempos del reinado de Luis XIV — dice el autor que acabamos de citar, — cuando se alzó una reacción general contra la fastidiosa etiqueta del gran reinado, la *credence* se convirtió en *servante*. El gentilhomme, que contaba en su casa con una nube de servidores, tuvo por cosa insoportable el comer delante de dos ó tres mocetones encargados de acercarle su plato ó de escanciarle el vino. Mandó entonces acercar la *credence* á la mesa, cerró la puerta á los lacayos y pudo hablar á su gusto con los dos, tres ó cuatro comensales á quienes había invitado á su mesa. Pusiéronse ruedecitas en los pies de la *credence* y tomó un nombre que señalaba el uso que de ella se hacía. Hoy el burgués más modesto que tiene un criado asalariado, se creería hombre sin honra si se sirviese por sí mismo. Si convida á un amigo, aun cuando la comida resulte tan fastidiosa como en mesa redonda, exige que

el lacayo esté de plantón en el comedor.» En todos los actos de la vida se notó á fines del siglo XIII y más en el inmediato un refinamiento verdadero en comparación con la rusticidad de las épocas pasadas. Aparte de lo que ya llevamos escrito, justifican esta afirmación muy especialmente las noticias históricas que se tienen de la librería instalada por el rey de Francia Carlos V en su nuevo castillo del Louvre. En 1367 los dos cofreros Jacques du Parvis y Jean Grosbois contrataron el traslado de la librería ó biblioteca al nuevo edificio y la construcción de bancos, pupitres y otros muebles para la misma. «Carlos V — dice Sauvel — no olvidó cosa alguna para convertir la biblioteca del Louvre en la más numerosa y mejor dispuesta de su tiempo... Además de los bancos, los atriles y los tableros que hizo trasladar allá de la biblioteca del palacio, fué menester que el rey mandase construir otros muebles. No se contentó con esto, sino que para preservar sus libros de las injurias del tiempo, cerró con barrotes de hierro, alambres y vidrios de color todas las ventanas, con lo cual se pudo trabajar en la biblioteca á cualquiera hora. Treinta pequeños candelabros y una lámpara de plata se colgaron de la bóveda, los que estaban encendidos por la tarde y por la noche. No se sabe de qué madera serían los bancos, tableros ni atriles, mas es de creer que se labrarían con madera superior, realizada quizás con profusión de molduras, puesto que los plafones eran de madera de Irlanda, la bóveda estaba recubierta de ciprés y todo lleno de relieves.»

En miniaturas y tablas se encuentran reproducidas bibliotecas ó librerías de los siglos XIII al XV y en todas se advierte una disposición parecida. Por regla general la mesa que el monje, prebendado ó seglar sabio empleaban para escribir, les servía también de biblioteca, por tener en la parte de delante y en los

lados á veces, anaqueles en donde se colocaban de plano los libros manuscritos en que se contenía entonces todo el saber humano (fig. 48). Con frecuencia se encuentra pegado á la mesa un atril de madera, con riqueza en la labor, relacionada con el rumbo de su dueño. En ocasiones detrás de la persona que escribe hay un armario, pequeño casi siempre, con anaqueles de modo idéntico á los que tiene la mesa.

En todos tiempos el dormitorio ha sido una de las dependencias más señaladas de la casa. Los siglos de que hablamos no habían de apartarse de esta regla general, y en realidad no se apartaron de ella. El siglo XIII desplegó gran lujo en las camas, de lo cual abundan los ejemplos pintados y las descripciones, si no los muebles coetáneos auténticos. Véase lo que dice el *Roman des Sept Sages*:

En i vergier moult riche e bel
 Fist la pucelle apareiller
 I bel lit souef d'oreiller;
 Molts de contes et de blaus dras
 Qui ne n'sere petits, n'eschers,
 Fu toute au mi le chambre pointe.

Y más expresivo se muestra todavía el *Roman de Guillaume d'Orange*, en el cual se lee:

Après mangier font les nappes oster;
 Au gentil conte font son lit atorer,
 De riches contes et de dras d'outremer.

Paños *d'outremer*, de Ultramar, ó dígase de Oriente, de donde venían por aquella época los tejidos más tupidos y más ricos de seda y oro, por cuyo motivo decir paños *d'outremer* equivalía á indicar que se había desplegado la mayor suntuosidad y riqueza.

Entendíase en la Edad media con la palabra *cámara*, *cambra*, *aposeno*, etc., aparte de su significación directa, el conjunto de los tejidos y tapicerías que se usaban para guarnecerla, aplicándose esto principalmente á los cuartos dormitorios. Así se decía la Cámara de las Cruces, si este motivo se hallaba en las tapicerías, ó la Cámara de la Conquista de Inglaterra, de la reina Pentesilea, de los Nueve Pares, etc., en el caso de que en los paños de Ras estuviesen representados estos asuntos. Cambiábanse los paños y tapices según la estación del año, y con aquellas designaciones los encargados del adorno de los palacios tenían mayor facilidad para hacer cumplir á sus servidores las órdenes que les dictaban referentes á aquellas mudanzas. Severo efecto producía un cuarto dormitorio por tal manera aparejado. De uno de los que había en el mencionado castillo del Louvre, en los mismos años del rey Carlos V, se cuenta que en uno de los paramentos se encontraba adosada la cama, cubierta con una colcha y apoyándose en una cabecera protegida por un cielo, guarnecido con tres cortinas. Junto á la cama, en el suelo, se extendía una pequeña colcha, ó dígase alcatifa, aun cuando no fuese de un tejido igual al de las alfombras orientales, la cual servía para los pies, según es de suponer.

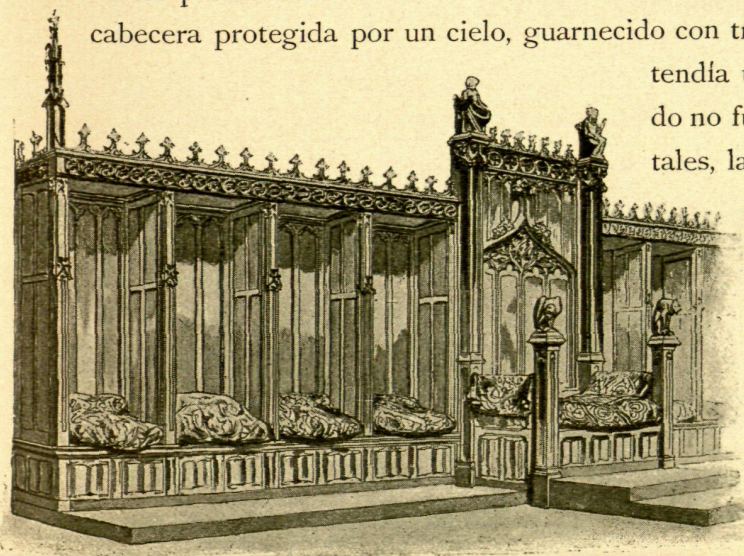


Fig. 49. — *Formes ó fourmes* de procedencia francesa, siglo XIV (de fotografía)

Las cortinas estaban bordadas y sembradas de escudos heráldicos ó de estrellas. No lejos de la cama había un *demi-ciel*, ó sea un dose-lito, que servía para el tocador del rey. Para sentarse el monarca se contaban dos sillas trepadas y tapizadas de terciopelo pintado. Alrededor de la cámara se hallaban puestos seis almohadones cuadrados, de hilo, llenos de pluma y cubiertos de *xamed* (terciopelo), en los que se sentaban los oficiales y los palaciegos.

Hiciéronse en la época que historiamos muebles de *marqueterie*, ó mejor dicho, taracea en castellano, según lo expresan las cuentas de la reina Juana de Borgoña, las cuales hablan de que en 1317 mandó hacer esta señora «dos mesas para comer, labradas con piezas de marfil y ébano á partes menudas, una de las cuales es de dos piezas y media, plegadiza, y la otra de dos piezas, en las cuales come la Señora Reina.» Había también mesas y cajas de ajedrez de marfil y ébano. Y ya que hablamos de muebles pertenecientes á persona real, déjesenos que, para corroborar lo que hemos afirmado en párrafos anteriores, traigamos á colación que en el inventario de los bienes de la reina Clemencia de Hungría, vendidos después de su muerte, en 1328, se describen varios cofres de madera forrados ó cubiertos de cuero y un sillón de cobre guarnecido de terciopelo, tasado en cien sueldos parisienses y adjudicado á Gillet el Casullero. «Érase — dice el autor de *Le Meuble* — uno de aquellos sillones fundidos en cobre, fabricados principalmente en Dinant, en los Países Bajos, y en los que se representa á nuestros reyes sentados cuando reciben el homenaje de los autores que les ofrecen sus manuscritos. Esta especie de sitial se usó hasta fines del siglo xv, encontrándose muestras de él en los cuadros de Juan Van Eyck y de su escuela.»

Fourmes ó *formes* se llamaron en Francia unos bancos para dos, ó á lo más tres personas, que cuando adquieren cierto desarrollo y riqueza semejan ser parte de una sillería de coro (fig. 49). Los asientos para cada persona están señalados. Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire* da el dibujo de uno de esos bancos, que dice estar sacado del manuscrito de Herrade de Lansberg. Si hay correspondencia fiel entre el grabado moderno y la miniatura del códice, el banco en cuestión sería obra de tornería con incrustaciones muy finas (fig. 50). En pleno siglo xiv tienen dosel y cada compartimiento se halla separado del otro de alto abajo. Las *formes* civiles no tienen los asientos movibles, como las sillerías de coro, y carecen asimismo de la banquetta denominada *paciencia* ó *misericordia*. En los *Comptes du roi* referentes á la nueva fábrica del Louvre en París van citados los nombres de diversos cofreros que hicieron bancos de talla, algunos con bichos, otros con doselete ó marquesina. A María Sirasse, *huchiere*, se le pagan veintiocho francos por un dosel de veinte pies de largo, con respaldo y marchapié de talla y cuatro bestias en los pies, y por una mesa además de abeto. Alberto Jacquemart en su *Histoire du Mobilier* da los siguientes nombres de ebanistas y carpinteros franceses del siglo xiv con las fechas en que ejecutaron alguna obra:

- 1316. Richart d'Aragón, cofrero. El nombre indica claramente la procedencia de este artífice.
- 1349. Hue d'Iverny.
- 1352. Guillaume le Bon, cofrero.
- 1355. Jean Grosbois, *huchier*.
- 1355. Jacques de Parvis, *huchier*.
- 1360. Jean Petrot, constructor de tableros de ajedrez y quizás también de las piezas del juego, puesto que en francés se le designa con la palabra *echiquier*.
- 1365. Colín de la Baste, *huchier*.
- 1365. Hennequín de la Chapelle.
- 1365. Thibaut le Roulier.
- 1387. Jean le Huchier.
- 1388. Jean de Richebourt.
- 1391. Jean de Troyes.
- 1396. Simounet Aufernet, *huchier*.
- 1397. Robín Gernier, cofrero.
- 1398. Girardín, *huchier*.
- 1399. Jean de Liege, carpintero.
- 1399. Sandom, *huchier*.

También en nuestra patria existían clases distintas en los artífices que labraban la madera. D. Antonio de Capmany y Montpalau, en sus interesantes *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la ciudad de Barcelona*, dice que del contexto de unas ordenanzas, hechas por el ayuntamiento á 29 de mayo de 1434, se deduce que el oficio de carpintero se dividía en carpinteros *caxeros*, como si se dijera de muebles; y en carpinteros *bosqueros*, es decir, de obras y edificios, ó sea á lo que después se llamó en Cas-

ARCÓN GÓTICO DEL SIGLO XIV

Reproduce esta lámina un arcón que se encuentra en el rico Museo diocesano de Vich, idéntico al que posee el autor de este trabajo, procedente este último del antiguo convento de Vallbona de las Monjas. Ambos pertenecen probablemente al género de arcones que servían para trasladar de un punto á otro vestiduras, tapicerías y también ornamentos sagrados en los revueltos tiempos de la Edad media, en los cuales era forzoso, á lo mejor, cambiar de residencia, llevándose los dueños, bien fuese un particular, bien una comunidad, cuanto poseían de valor, por su riqueza ó por la afeción que se le tenía. El arcón de que hablamos es de maciza madera, esculpado, con escaso relieve, del modo que indica la lámina, y reforzado con herrajes, en los cuales la robustez no perjudica á lo vistoso y artístico de las líneas en el conjunto. Así en el de Vich, como en el compañero suyo, se descubren vestigios por los cuales se puede deducir que estarían dorados y pintados. Esto viene confirmado por las noticias sacadas de las crónicas y de los códices, según las cuales fué la policromía de uso general en los siglos medievales. Por estas razones y para dar á nuestros lectores idea más cabal del aspecto que ofrecería uno de esos arcones, hemos intentado en la lámina su restauración, aplicándole el dorado y la policromía. En los ejemplares auténticos se ve la madera en su color natural, lo propio que el hierro, advirtiéndose en algunos puntos, como hemos dicho antes, restos de una imprimación para el dorado y colorido. No juzgamos que todo el arcón estuviese dorado, porque se hubieran confundido con sus caras los herrajes, que sin disputa estarían dorados. Por esto hemos limitado el dorado á los motivos de decoración que circunscriben los escudos y á los hierros igualmente. En los escudos se han puesto cuarteles heráldicos de familias catalanas, mas sin otro intento que el del efecto pictórico, ya que ni siquiera podían ponerse con fundamento histórico cuarteles sacados del convento de Vallbona ó de alguna de sus abadesas, en razón de la carencia de noticias exactas sobre la primitiva procedencia de los arcones, cuya fecha ha de ponerse, según nuestro dictamen, en los comienzos del siglo XIV ó acaso en los últimos años del XIII. Como proyecto de restauración damos esta lámina, sometiéndola al dictamen de los arqueólogos.



ARCÓN GÓTICO DEL SIGLO XIV, DE VALLBONA DE LAS MONJAS

(PROYECTO DE RESTAURACIÓN) MUSEO DIOCESANO DE VICH Y COLECCIÓN PARTICULAR

tilla carpintería de lo blanco. El oficio tenía ya importancia en Barcelona en los siglos XIII y XIV y la acrecentó en el XV. En 1257, según el propio Capmany, se hallan inscritos en el Concejo municipal cuatro carpinteros: en 1393 el rey D. Juan I, estando en Tortosa, concedió varios privilegios al gremio cuando se constituyó bajo la cofradía de San Juan Bautista, y en 1424 el rey D. Alfonso V los confirmó y mejoró al aprobar en Barcelona varias ordenanzas.

Así los *caxeros* franceses como los españoles desplegaron especialmente su habilidad en la construcción de *arcas* ó *cajas*, llamadas también *cofres* en el lenguaje vulgar y en algunas comarcas, aun cuando en realidad existe diferencia entre el arca y el cofre. Muy entrado se hallaba el siglo XIII, cuando todavía se fabricaban las arcas recubiertas de herrajes, al modo de las que hemos descrito en el capítulo anterior. Pronto, con todo, se introdujo un cambio en esta clase de muebles. Los arcones del siglo XII tenían los paramentos lisos, á veces tapizados de cuero y encima los herrajes con verdadera profusión, y así fueron también los que se hicieron en los primeros años de la décimatercera centuria. Pronto los plafones se decoraron con simples motivos escultóricos, puestos entre los espacios que dejaban los herrajes, motivos que por lo común consistían en tarjas de la forma peculiar del escudo en los siglos medievales á que nos referimos. Estos arcones, en los ejemplares que hoy se conservan — uno existe en el notable Museo episcopal de Vich y otro en la colección del autor, — tienen la madera al descubierto, en su color natural, dejando ver en algún punto restos de la imprimación en tejido y yeso que había en ellos. Esta imprimación revela de un modo indiscutible que semejantes muebles estarían dorados y policromados, sirviendo las tarjas para que en ellos apareciesen pintados el escudo de armas completo del dueño, bien fuese un particular, bien una corporación religiosa, ó cuarteles del mismo diseminados en las varias tarjas y puestos alternando. El efecto debía ser de una gran riqueza. Como se comprenderá, teniendo el arca la decoración policromada, no era cosa de que los herrajes quedaran en su color natural, tomados de orín en breve por la acción de la humedad y el aire, sino que estarían también dorados, haciendo juego con la decoración de la caja. Ésta no presentaría su superficie dorada por completo en toda su extensión, sino que, á juzgar por ejemplos de decoración gótica, estaría pintada de un armonioso color rojo pompeyano ó azul marino con ligeros motivos dorados, siendo de oro los escudos y los herrajes y ofreciendo por lo tanto un conjunto de la mayor suntuosidad y al propio tiempo marcadamente severo. El interior hallábase forrado de alguno de los tejidos de seda ó de hilo y seda que entonces se fabricaban, ya en la Sicilia, ya en nuestra misma España, singularmente en los telares arábigos, tejidos de un fondo rico con temas ornamentales de peregrina elegancia, en los cuales la hojarasca se combinaba bellamente con los animales, ora quiméricos, ora sacados del natural con exactitud muy notable. Los arcones de esta clase eran llevados de un lado á otro, según hemos indicado antes, en aquellos tiempos en que las personas de viso puede decirse que viajaban con la casa á cuestas, llevándose en las excursiones el ajuar completo de varios aposentos. Uno de los arcones que figuran en las colecciones que antes hemos citado procedía del monasterio de Vallbona de las Monjas, que cuenta larga fecha y que estuvo muy pujante durante la Edad media. Acaso en los escudos figuraba el del mismo monasterio ó con más probabilidad los cuarteles de alguna abadesa, tal vez perteneciente á la casa real de Aragón ó por lo menos á alguna de las familias nobles de aquella ilustre Corona en la Edad media (fig. 51).

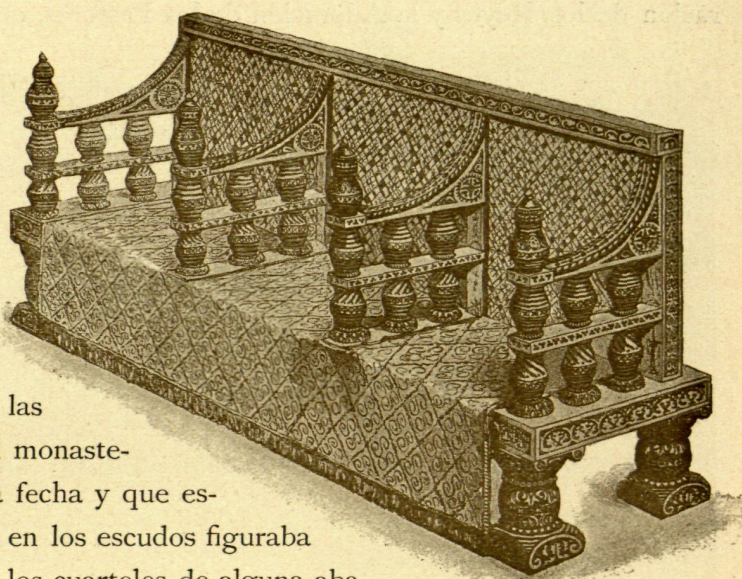


Fig. 50. — *Fourme* ó *forma*, del manuscrito de Herrade de Lansberg, códice alemán

En los siglos XIII y XIV se enriquecieron también las arcas con labores de talla abierta en las mismas planchas de madera, no sobrepuestas, como se hizo más adelante. Casi todos los arcones góticos que existen en los museos y en colecciones particulares pertenecen al siglo XV, por no haberse conservado los de siglos anteriores, á causa de la destrucción á que están expuestos los muebles por diversas causas. Con todo, pertenecerán sin duda al siglo XIV por lo menos algunos de los que han llegado hasta nosotros, dividida su cara anterior en dos grandes plafones por medio de una especie de montantes decorados con la ojiva y con labores ojivales, de dibujo idéntico al de la ornamentación que se ve en los muros de los

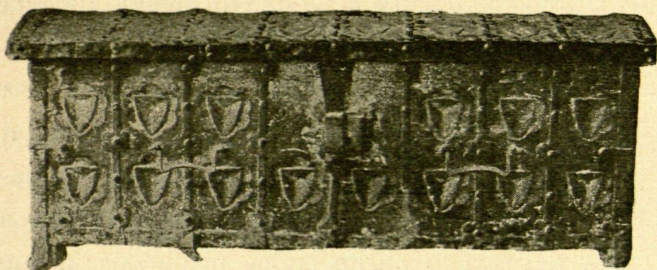


Fig. 51. - Arcón de Vallbona de las Monjas, siglo XIV (de fotografía)

edificios de la propia época. Muchos de estos arcones tienen hoy la madera en su color natural — en ellos se emplearon con preferencia el roble, el nogal y el ciprés; — pero en los tiempos en que fueron labrados no presentarían este aspecto, por haberles pasado lo mismo que al arcón de Vallbona de las Monjas. En efecto, han perdido con el tiempo la decoración, que en muchos sería también dorada y estofada. No pocos de ellos mostraban los montantes dorados con fondo de oro igualmente, ó rojo ó azul, y en los plafones el fondo del color natural de la madera y sobre ésta su escudo nobiliario, ó un motivo ornamental de entrelazos con inscripción alusiva al destino del mueble ó con leyenda religiosa, que era lo más frecuente; todo esto obra de maestro dorador, más ó menos perito en el oficio, según la mayor ó menor perfección y riqueza del mueble. No ceden estos arcones á los que antes hemos descrito en lo suntuosos y artísticos: quizás los primeros tuviesen mayor magnificencia en los tiempos en que se labraron, mas no carecen los segundos de cierta riqueza, y en buen gusto allá se van unos y otros. Estos tenían además un nuevo atractivo en determinados ejemplares. Una parte del arcón se abría á modo de armario, con diversos cajones, viéndose éstos y la puerta en lo interior llenos de esculturas, doradas asimismo. Al propio tiempo la tapa al levantarse descubría las pinturas que por debajo la enriquecían y que no solían ser obra de pintores de Orbaneja, antes con frecuencia de artistas de veras, de aquellos modestos imagineros cristianos, cuyos nombres se ignoran después de haber dejado verdaderas maravillas, sobre todo en iglesias y conventos. Repetidamente se encuentra en las pinturas de estos arcones — de los que hablaremos de nuevo más adelante — la Anunciación de la Santísima Virgen, otras el Nacimiento del Señor, ó bien la Adoración de los Reyes y la Adoración de los Pastores, etc., etc., señalándose como es de suponer en estos



Fig. 52. - Arcón de madera tallada con imaginería, de la Colección Gerente, existente en el Museo Cluny, siglo XIV (reproducción fotográfica)

trabajos pictóricos la marcha del arte según las épocas. Así, los fondos de oro de los siglos XIII, XIV y gran parte del XV van desapareciendo mediando esta última centuria, acusándose cada día más los fondos de paisaje, viniendo luego los efectos de perspectiva y acabando por desaparecer casi del todo los nimbos y las orlas de oro cuando el Renacimiento hubo penetrado en todas partes. En estas fechas, como lo comprenderán nuestros lectores, había sufrido también cambio radical la decoración escultórica del arcón, que ya entraba en el estilo peculiar del siglo XVI, de que hablaremos en ocasión oportuna.

La obra de talla y de imaginería toma singular incremento en el siglo XIV y comienza á desplegarse lozana en las cajas de novia y arcones destinados á diferentes menesteres. Como lo hemos manifestado en anteriores párrafos, son escasos en número los muebles que han llegado hasta nosotros de fecha anterior al siglo XV. Aparte de los que hemos citado, es digno de mención muy particular el arcón ó *coffre* de trabajo francés que figura en el Museo Cluny de París y que perteneció antes á la Colección Gerente. Adquirió el Museo Cluny este mueble que, según dictamen de algún arqueólogo francés, marca la transición entre la vieja arca cubierta de herrajes y el arcón con plafones decorados con molduras ó motivos esculturados. A nuestro entender, esta arca no marca transición ninguna, sino que presenta ya un tipo decidido: la transición entre el cofre de herrajes y el arcón esculturado se halla en el mueble de la misma clase de Vallbona de las Monjas, de que hemos hablado en pasados párrafos. Pero volvamos al arcón de la Colección Gerente. Está construído con tablas macizas y no con plafones ensamblados en los montantes, como los arcones que más tarde se fabricaron. En la cara anterior se encuentran representados debajo de arcuaciones los Doce Pares, vestidos á la usanza militar de fines del siglo XIII (fig. 52). La parte superior contiene una serie de bajos relieves, circunscritos en cláusulas lobuladas, con escenas de la vida conyugal, músicos y animales quiméricos. Las caras laterales están llenas por asuntos libres, cuya vivacidad no permite suponer que el mueble hubiese tenido un destino religioso. En el propio Museo Cluny puede verse otro gran cofre en hierro forjado, con fajas de lo mismo aplicadas, clavos y cerradura, el cual conserva los cuatro anillos de suspensión que servían para fijarlo en la silla de la caballería ó sobre un carro. Este cofre, obra de cerrajero ó herrero, muestra por su disposición lo que eran las arcas que llevaban los señores de entonces en sus peregrinaciones.

Del arcón al armario el paso es casi insignificante. También son contados los ejemplares que existen en iglesias y museos de esta clase de muebles. Los que mencionaremos, tuvieron todos un destino religioso, y algunos de ellos, como verán nuestros lectores, sirvieron directamente para el culto. La catedral de Noyón, en Francia, posee un armario lindísimo del siglo XIII, del que se comprende en seguida haber sido labrado para guardar vasos y objetos litúrgicos. En este mueble la pintura desempeña ya papel importante. P. Gelis Didot y H. Laffillée, en su sustanciosa obra *La peinture décorative en France du XI au XVI siècle*, dicen que «las obras de carpintería más antiguas son las más recargadas de herrajes, que forman á modo de arabescos sobre el fondo de madera ó de cuero; mas á medida que avanza aquel arte en el camino de la perfección, tiende el hierro á desaparecer como medio decorativo. A mediados del siglo XIII quedan reducidos con frecuencia los herrajes á las piezas absolutamente nece-

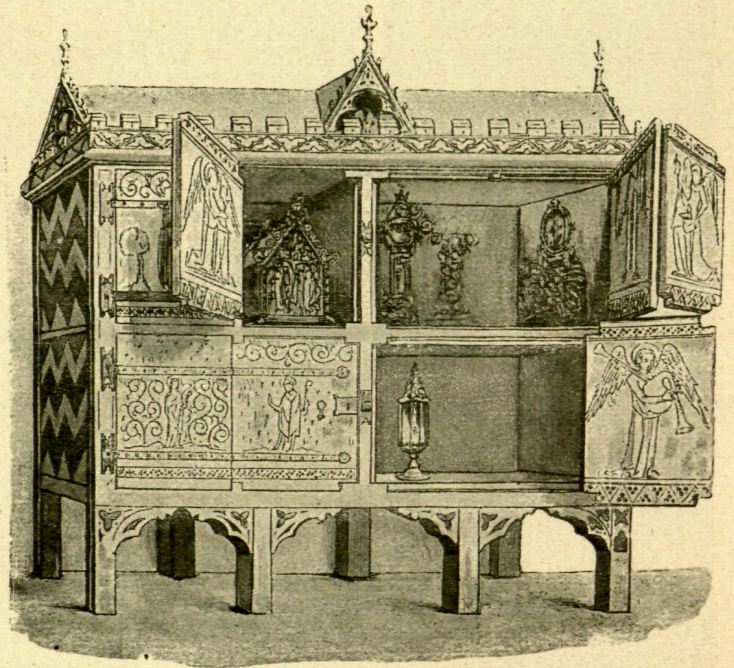


Fig. 53. - Armario ricamente dorado y policromado de la catedral de Noyón en Francia, siglo XIV

sarias, sobre todo en los muebles, constituyendo la pintura el único elemento decorativo de la carpintería.» Los mismos autores añaden que el armario más antiguo que se conoce es una aplicación del expresado sistema y se encuentra en la sacristía de la catedral de Bayeux. Lo constituyen un determinado número de plafones que se asientan y giran sobre goznes fijados en los montantes, sin ninguna especie de molduras ni resaltos. Había pintadas en los plafones escenas cuyos personajes, escasamente coloridos, se destacaban por claro sobre un fondo rojo jaspeado de negro. Estos personajes se hallaban modelados por medio de rayas que recuerdan el dibujo de las vidrieras del siglo XIII. Los montantes y los travesaños se hallaban cubiertos de follajes blancos en fondo negro con orla encarnada.

Al mismo estilo pertenece el armario de la catedral de Noyón, que forma parte de su *Gazophilatium* ó tesoro (fig. 53). Es menos antiguo que el anterior, y las esculturas de que se halla adornado en la parte alta, que tiene la forma de cubierta ó vertiente, revelan una obra del siglo XIV. El friso con que remata muestra la ojiva con la combinación característica de la centuria que hemos citado. Tiene también goznes de hierro forjado que se extienden por encima de los plafones y por encima del campo mismo de las pinturas. Las tiene el armario de Noyón en el interior y en el exterior. Por fuera se ven imágenes de santos sobre fondos de color gris ó de púrpura alternativamente, adornados de arabescos ó de flores de lis. En el centro hay la imagen de Cristo sobre fondo azul. El cornisamento y el friso esculpado y trepado tienen una coloración roja, azul y verde. Las caras laterales van adornadas de fajas en zigzag, amarillas y encarnadas. En el interior se hallan pintadas ocho imágenes de ángeles con instrumentos de música ó candeleros, puestas sobre fondo verde oscuro, con estrellas doradas. Por sus dimensiones, por su disposición y por su decorado, el armario de la catedral de Noyón es indudablemente un precioso mueble de fines del siglo XIII ó lo más tarde de principios del XIV. La policromía se presenta ya muy gallarda en esta obra.

Al siglo XIII pertenece un objeto, un mueble que existe en la catedral de Sevilla. Es un relicario; pero la semejanza extremada que tiene con un armario hace que, á nuestro juicio, se pueda considerarle como tipo de lo que fueron los muebles similares de su época. Quizás en él tuvo menos parte el carpintero ebanista que el platero; mas no fué pequeña la del primero, porque hubo de estar en relación cabal con la del segundo. Conócese á este relicario ó tríptico por las *Tablas Alfonsinas*, por haber sido labrado por orden del rey D. Alfonso el Sabio para guardar reliquias. Es de madera, según hemos indicado, cubierto

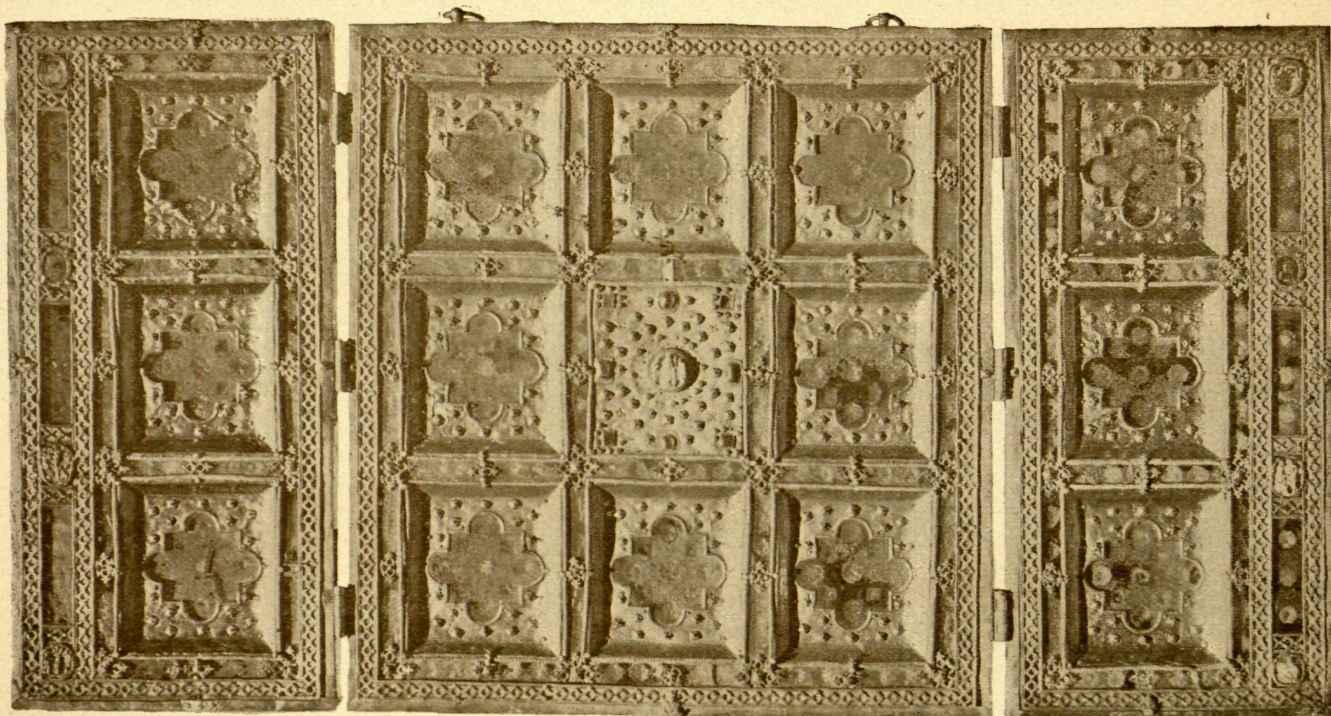


Fig. 54. — Interior de las *Tablas Alfonsinas* tríptico relicario de la catedral de Sevilla (de fotografía)

en el exterior y en el interior de planchas de plata dorada, y estando abierto tiene tres hojas, por donde el que se le llame también tríptico. Hállase dividido por dentro en quince compartimientos de ornamentación muy diminuta y de buen estilo, acaso con cierta influencia arábica. En una especie de cajitas cerradas con cristal de roca van colocadas las reliquias, teniendo además cada una la correspondiente inscripción sobre oro con esmalte tabicado. Llamen igualmente la atención del curioso varios camafeos con asuntos sagrados. En su parte exterior están decoradas las *Tablas Alfonsinas* con doce medallones que encierran las armas de Castilla y de Aragón, y con otros cuarenta y ocho, en los cuales se hallan repetidas alternativamente la Adoración de los Reyes y la Anunciación de la Virgen, todos en plata relevada. En los centros hay águilas, las que al decir de un erudito arqueólogo aluden á las pretensiones que abrigó D. Alfonso de ser coronado emperador. A ser fundada esta suposición, se habría construído el tríptico en el año 1274. Debe tenerse en cuenta que la ornamentación puesta alrededor de los plafones pertenece al siglo xvi, época en que sufriría una restauración ó reforma el expresado tríptico. El Sr. Amador de los Ríos indica ser cosa muy posible que el autor de este interesante objeto hubiese sido el maestro Jorge, platero de Toledo, á quien alaba D. Alfonso en sus *Cantigas*, al par que menciona igualmente los nombres de D. Lorenzo y D. Nicolás, plateros de Sevilla, que trabajaron en aquel tiempo. Según el historiador Zúñiga, el relicario que se contiene en las *Tablas Alfonsinas* fué salvado de la ruina de Constantinopla y traído á París por el venerable abad Martino, y dado por éste á Filipo de Suevia, electo emperador de Alemania, padre de la reina Beatriz, esposa de San Fernando (figs. 54 y 55).

Apariencias de mueble tiene en verdad el *Tríptico relicario del monasterio de Piedra* que posee hoy día la Real Academia de la Historia. Es objeto suntuosísimo en el cual se combinan los elementos de la arquitectura y de la decoración cristiana y arábica. Tríptico gótico-mudéjar lo llama la docta corporación que hoy tiene en su poder esta obra, que bien se puede llamar joya preciosísima del arte nacional. «Del mal gusto — dice persona que lo tiene tan exquisito como el Sr. D. José María Quadrado — y de la destrucción que sucesivamente han impreso sus huellas en el edificio, salvóse por fortuna un frágil mueble, un precioso relicario del siglo xiv. En las grandes hojas de sus puertas representó por la parte exterior un pincel purista no despreciable seis pasajes de los hechos que prepararon el Nacimiento del Redentor y otros seis de su Pasión y Muerte; y si notamos las letras árabes que en las orlas, puños y cuello de su

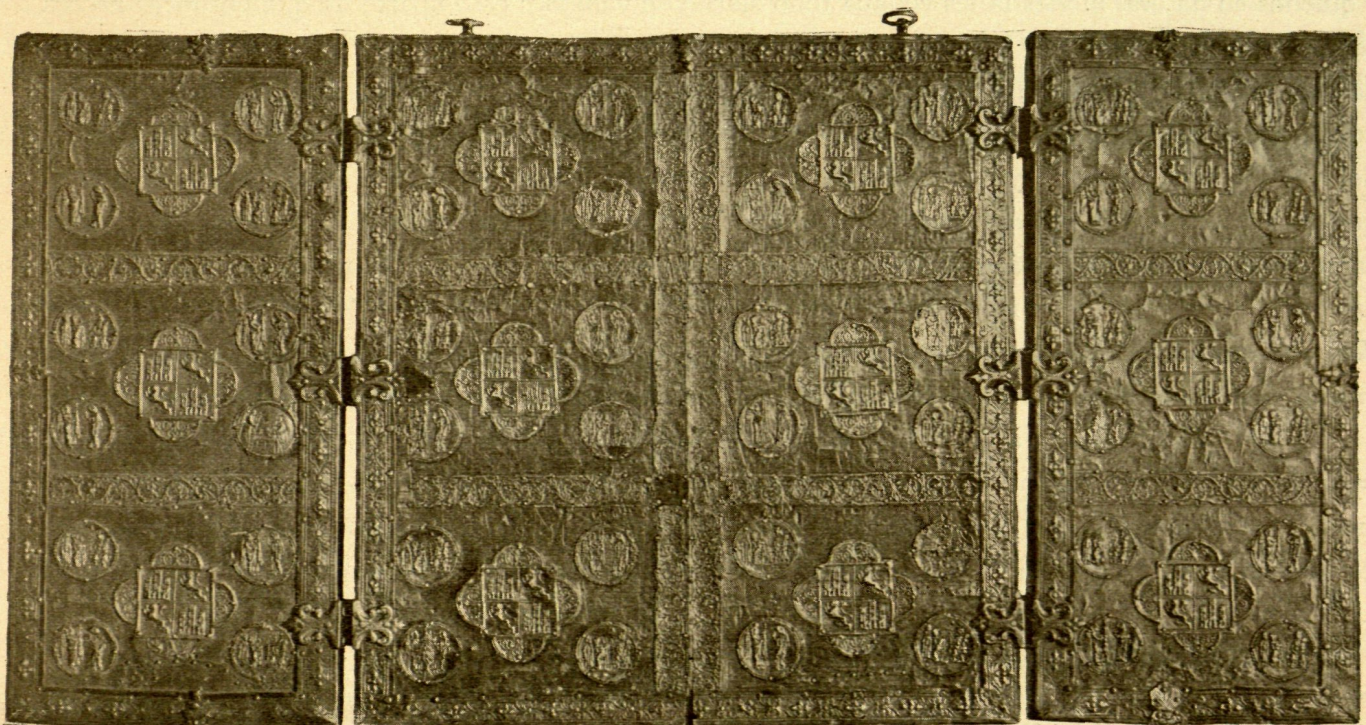


Fig. 55. — Exterior de las *Tablas Alfonsinas*, tríptico relicario de la catedral de Sevilla (de fotografía)

vestidura llevan escritas muchos personajes, si atendemos al estilo de los cuadros y estrellas entalladas en la faja que ciñe el armario, y al de los arcos de la cornisa que cobijan a los doce apóstoles pintados de medio cuerpo, casi nos persuadiremos de que estos incidentes son algo más que reminiscencias é imitaciones del género musulmíco, y de que pudo ser su artífice uno de tantos que, siervos ó libres, obstinados en su Corán ó dóciles á la fe de Cristo, trabajaban para un pueblo y para un culto, tan combatidos por sus abuelos. De todas maneras, la inscripción latina, que tendida en dos líneas, una arriba y otra abajo, designa el año de 1390 como fecha de la obra y forma votos por el alma del que la dispuso, nombrando al abad contemporáneo, misteriosa ó descuidadamente reserva el nombre del artista. Al abrirse las puertas presentan en su parte interior superiores títulos á la admiración; ocho ángeles, revestidos de alba y dalmática, y también con arábigos caracteres en sus orlas, hacen resaltar sus bellos contornos y los vivos colores de su ropaje sobre un fondo de rica tapicería y sobre un variado pavimento de mosaico bajo arcos de relieve, embebecidos al parecer en la dulzura de los instrumentos que pulsan, arpas, cítaras, violines, manucordios y pequeños contrabajos, cuya forma y variedad no son indiferentes para la historia musical de la Edad media. En la mitad superior de las puertas campea aún más al descubierto el estilo árabe, entrelazando con su ingenioso enredo dorados cordones sobre fondo azul, y matizando de encarnado y verde los cuadros que siembra de rosas de oro. En cuanto al tabernáculo mismo, depósito de reliquias de que ya no conserva sino los rótulos, fórmanlo siete arcos cuyos frontones piramidales y delicadas columnas y grecas y arabescos destacan dorados sobre un fondo azul bordado con ramajes de oro de exquisito gusto.»

De esta descripción aparece con evidencia el doble carácter gótico y arábigo del *Tríptico relicario de Piedra*. El tabernáculo para las reliquias tiene las líneas ojivales: el decorado de las ojivas, el fondo de las mismas y la decoración también de las puertas pertenecen indudablemente al estilo mudéjar. El conjunto ofrece extraordinaria riqueza: es un mueble de peregrina magnificencia. Los ángeles que hay en el interior traen á la memoria las pinturas del Giotto y más todavía las de Fra Angélico, singularmente la Madona suya que se admira en la galería *degli Uffizii* en Florencia. Aquellos ángeles ofrecen sin duda reminiscencias italianas. En sus vestiduras se ven dibujos que se pusieron en las estofas tejidas en Luca en los siglos XIV y XV. Que el nombre del artista autor del tríptico no aparezca en punto alguno de él, no tiene nada de raro, antes se halla concordé con la costumbre usada por los pintores é imagineros medievales, á quienes su natural modestia les vedaba todo alarde de vanidad; esto aparte de que entonces no era costumbre en los artistas, por lo general, firmar sus obras. La inscripción, pues, no «misteriosa ó descuidadamente reserva el nombre del artista,» sino que á quien la dictó no se le ocurriría siquiera nombrarlo en aquel caso. Es obra este tríptico del siglo XIV, según va dicho, y mandó labrarlo D. Martín Ponce, abad del referido monasterio, cuyo escudo abacial, que decora el interior, lleva á los lados una inscripción en que se lee: *Dopnus Martinus Poncii Abbas*. Por la parte superior é inferior de las dos hojas del tríptico corre la siguiente: *Tabernaculum hoc vocabitur aula Dei, quia vere Dominus est in loco isto. Fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacratissimi Corporis Domini nostri Jhesu Christi et passionis eiusdem, nec non ad honorem et reverentiam sanctissimæ Genitricis eiusdem et totius celestis curie et sanctorum...: fuit autem depictum anno MCCCXC. Anima ordinatoris requiescat in senu Salvatoris. Amen* (1).

Aunque perteneciendo á la antigua capilla del Sagrario en la catedral de Sevilla, es decir, formando parte del edificio, son dignas de citarse, hablando del mobiliario y de sus incidencias, las deliciosas puertas mudéjares que conserva el cabildo de aquella santa iglesia y que se exhibieron en la Exposición histórica de Madrid de 1892. El dorado que antes las revestía ha desaparecido en mucha parte; pero esto mismo

(1) Este tabernáculo se llama casa de Dios porque verdaderamente el Señor está en este lugar. Fué construído en honor y reverencia del sacratísimo cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo y de su pasión, y en honor y reverencia de su Santísima Madre y de toda la corte celestial y de los santos...: fué pintado en el año 1390. El alma de quien lo ordenó descansa en el seno del Salvador. Amén.

PUERTAS DEL TRÍPTICO MUDÉJAR DEL MONASTERIO DE PIEDRA

SIGLO XIV (PARTE INTERIOR)

Este tríptico constituye uno de los más interesantes ejemplares del arte gótico mudéjar y lo conserva con grande aprecio la Real Academia de la Historia. Perteneció, como lo dice el epígrafe, al monasterio de Piedra, en donde servía de relicario, estando destinada á este piadoso objeto toda la parte central de tan interesante monumento. Construyóse en el año 1390, á honor y reverencia del Sacratísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, por orden del abad que entonces regía el cenobio. Todo el tríptico está dorado y policromado con gran riqueza, figurando en sus caras lindísimos motivos mudéjares, conforme puede verse por la parte interior de las dos puertas que fielmente reproducimos en esta lámina. Las figuras de ángeles que se ven en ellas en la parte inferior, reúnen caracteres muy parecidos en su disposición y en su misma indumentaria á los que se encuentran en los ángeles de Fra Angélico de Fiesole y de los maestros italianos anteriores á Rafael, lo cual da pie á suponer que esta misma influencia se sintiese también en España. Estas figuras ofrecen grande interés en el doble concepto de la pintura y de la indumentaria, pues las dalmáticas de los ángeles presentan muestras exactísimas de las estofas usadas en la época. El conjunto del tríptico relicario de que hablamos es suntuoso, armonizándose bellamente en él las líneas del arte ojival, como aparecen en el cuerpo del centro, con los motivos arábigos que se ven en distintas partes y muy especialmente en la zona superior de las dos puertas, asunto de esta lámina. Además el tríptico relicario de Piedra, que en su traza general es un armario, puede dar idea de los muebles de la época en los cuales se juntaron las dos influencias, la cristiana y la árabe.



PUERTAS DEL TRÍPTICO MUDÉJAR DEL MONASTERIO DE PIEDRA, SIGLO XIV (PARTE INTERIOR)

da una patina más simpática á la vista á los adornos de lacería y ataurique que se ven en aquellas gallardas puertas. La labor de alfajía de que están hechas aparece realizada por la clavazón de bronce, cerrojo, cerraduras, y llamadores del propio metal, de caracterizado estilo arábigo. Muéstranse divididas estas puertas en dos cuadros, á los que rodean fajas con caracteres góticos muy robustos, que encierran inscripciones relativas al Sacratísimo Sacramento de la Eucaristía. En la estrella del centro y en los ángulos se halla repetida diez veces la palabra árabe *Allah*, escrita en caracteres cúficos. Así, pues, esta obra, que tuvo un destino marcadamente cristiano, es debida también al arte cristiano y al arábigo combinados.

Otro tanto ocurre con la curiosísima é interesante alacena, igualmente del siglo XIV, que se encuentra en el Museo de South Kensington (fig. 56). La forma un grande arco con los tímpanos decorados por medio de troncos de vid y flores, con arabescos, hechos de estuco y en relieve, temas parecidos á los que decoran la casa de Mesa y otras casas moriscas de Toledo. El arco se halla circunscrito por dos inscripciones latinas en caracteres góticos, de las cuales únicamente pueden leerse las palabras *† autem transies per medium illorum...mente †*. El primero de estos pasajes pertenece al Evangelio de San Lucas, IV, v, 30, y al decir del Sr. D. Juan Facundo Riaño es pasaje citado con frecuencia por los alquimistas.

El arco de que acabamos de hablar hace oficios de portal para la alacena, que tiene un pie de profundidad y se encuentra dividida en dos compartimientos con dos hileras de anaqueles, cada uno de los cuales va sostenido por arcos moriscos, adornados en los tímpanos con lacerías y hojas en forma geométrica al modo de Oriente. Sobre el friso superior se repite distintas veces la siguiente inscripción en caracteres africanos: *Felicidad y fortuna*. En el friso del anaquel inferior hay la siguiente leyenda española en caracteres góticos: *† Dios : te : salve : estrella : de : la : mañana : medicina : de : los : pecadores : reina †*. La alacena de que hablamos estuvo en el patio de una vieja casa en Toledo, conocida por «Casa de la Parra» y á la que se ha llamado siempre «Botica de los Templarios,» probablemente porque los Templarios ocuparon la parroquia de San Miguel, donde existe la casa. Este notable mueble ha de colocarse entre los contadísimos ejemplares de arte mudéjar que han llegado hasta nosotros.

Comprenderán nuestros lectores, por lo que llevamos dicho en este capítulo, que los interiores que llamaremos góticos, para abreviar, debieron ofrecer aspecto muy distinto del que tuvieron los aposentos del período en que dominó el estilo románico. La severidad, casi diríamos la rusticidad de éste, desapareció para dar paso á un arte más gentil, más elegante, y en el cual encontraban ya cabida los refinamientos del lujo. Como es de suponer, en punto á nuestra especialidad del mueblaje, la escala que se recorría era muy extensa, ya que abarca desde el mueble sencillo de líneas, pero trazado ya con cierta donosura, al mueble esculpado y enriquecido con herrajes y pinturas; desde el arcón liso hasta el arca del Museo de Cluny, de que hemos hablado, y el armario de la catedral de Noyón. En nuestra lámina damos un trazo de lo que pudo ser en el siglo XIV un interior gótico. No se trata en ella de la sala principal del castillo de un noble potentado, ni tam-

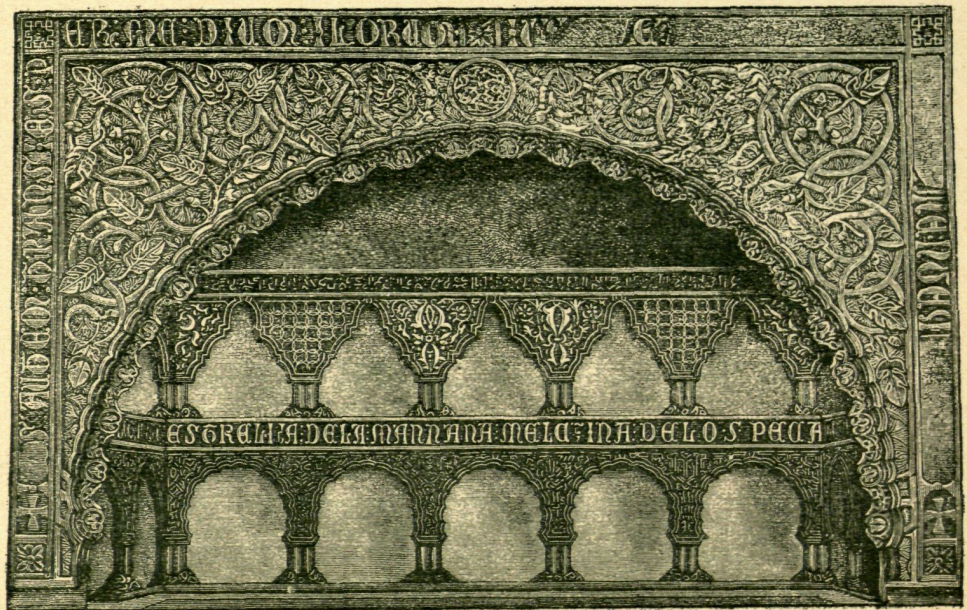
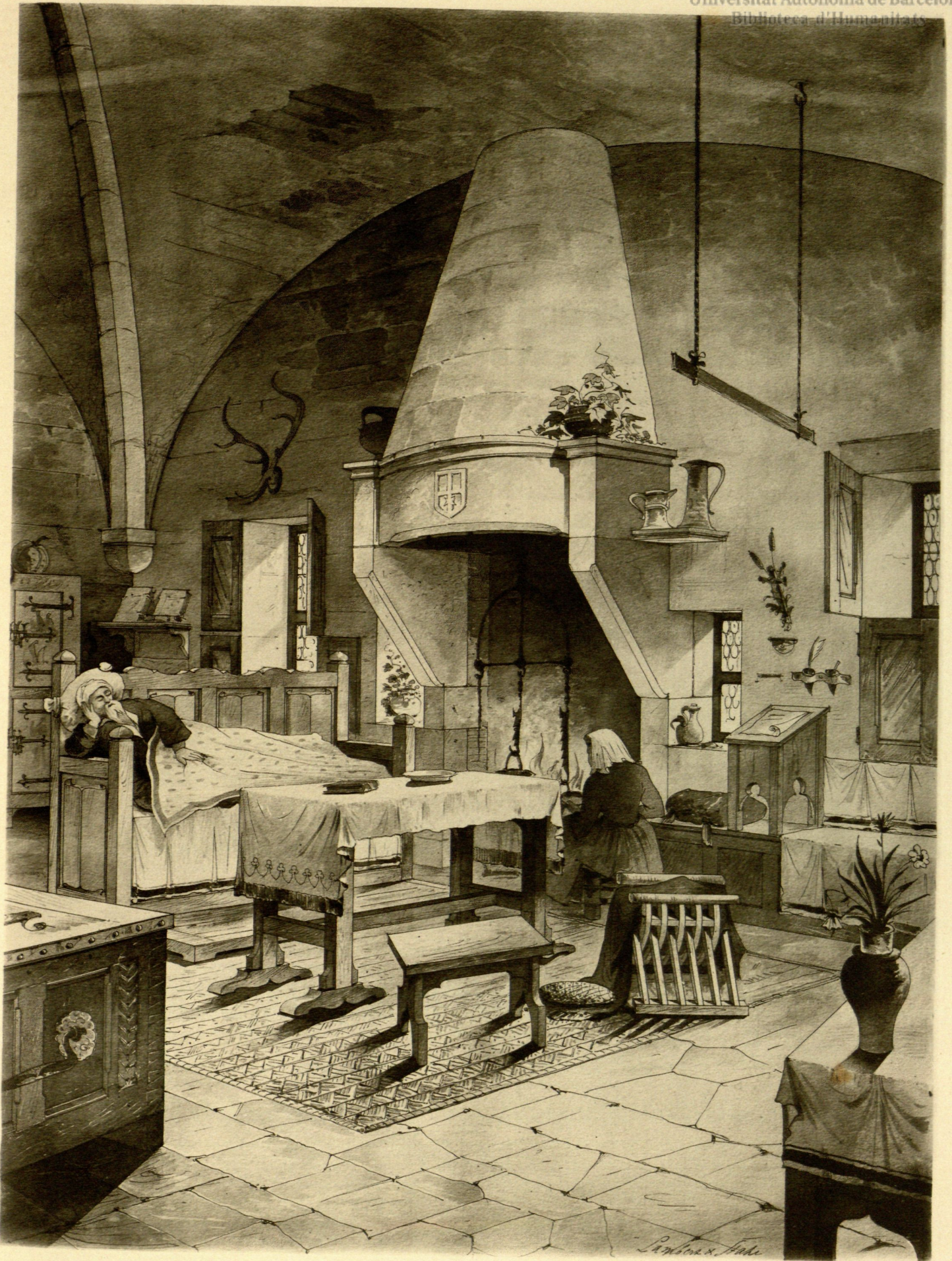


Fig. 56. - Alacena llamada de los Templarios, procedente de Toledo y existente en el Museo de South Kensington, en Londres (de fotografía)

poco de la mísera estancia de un plebeyo jornalero. Es la *chambre menagere*, según se llamaba en Francia, ó de un noble de pocas campanillas, ó de un mercader acaudalado, lo que podríamos calificar de una honesta medianía. Era desahogado el aposento, alto de techo, en bóveda con nervios y con pocas y no muy anchas aberturas al exterior. Adornábalo particularmente una gran chimenea, con robusta campana, la cual tenía en su parte inferior el escudo del dueño de la casa si éste se hallaba en el caso de poder usarlo. Encontrábase puesto junto al hogar el banco, escaño, ó *escó* en Cataluña, que servía para dos menesteres, para sentarse ó para acostarse en él y echar la siesta ó dormir sueño de mayor consistencia. Al amor de la lumbre estaba también la mesa, simple en su traza, como lo era el banco, obra casi exclusivamente de ensambladura, y cerca de ella taburetillos y sillas plegadizas. A la misma línea de la chimenea, recibiendo la luz de ventana contigua, hacía oficios de escritorio un mueble que á no ser por la inclinación del plano superior hubiera podido tomarse por escabel ó cosa parecida, mueble que se hallaba puesto sobre otro para que no resultase molesto escribir de pie, como lo hacían con frecuencia en los siglos XIII y XIV los que no tenían por particular ocupación el estudio de las letras y de las ciencias. A continuación de este conato de escritorio seguía, conforme se ve en nuestro dibujo, otro banco, corrido éste, acaso una arca, cubierto con estofa de mayor ó menor precio, de lo cual era también el respaldo, de quita y pon, que á manera de cortinaje daba mayor nobleza á aquel asiento. Arcas y arcones aparecían igualmente diseminados por la sala y algunos tapados en parte por tejidos de hilo ó de lana, blancos los primeros, de un color oscuro los segundos y todos con orlas más ó menos historiadas, es decir, sólo con motivos ornamentales ó bien con bichos, que esto dependía del mayor ó menor rumbo del propietario. El de éste correspondía también con el que se notaba en las distintas piezas de la casa, conforme lo dicen las citas que hemos sacado de Cristina de Pisán, pudiéndose llegar al esplendor que ofrecían las soberbias salas del recién construído castillo del Louvre en los tiempos del rey Carlos V.



Penon & Fide

SIGLO XIV—INTERIOR GÓTICO

MUEBLES

VII

EL MUEBLE EN EL SIGLO XV. — LA TALLA Y LA PINTURA EN LOS MUEBLES DE ESTA ÉPOCA. — DECORADO DE LOS APOSENOS. — LAS CAMAS DE ESTA CENTURIA. — LA ALACENA Ó «DRESSOIR» DE LOS FRANCESES. — SILLAS, SILLONES, SITIALES Y BANCOS. — LA SILLA DE PLATA DEL REY DON MARTÍN. — UNA CASA MODESTA EN EL SIGLO XV. — ARMARIOS Y BANCOS.

Hablando de la catedral de León el insigne D. José María Quadrado, en uno de los tomos de *Recuerdos y bellezas de España*, dice: «Sencilla y rica al propio tiempo, porque su adorno es allí parte integrante de la idea y no postiza gala que la revista, despliega el noble y majestuoso estilo del arte gótico, formado ya y puro como en los siglos XIII y XIV, pero desprendido todavía de la profusa talla y exuberante pompa, que envolviendo en el XV sus bellas formas, acabó en el siguiente por ahogarlo.» Lo que dice el Sr. Quadrado refiriéndose al edificio, puede aplicarse al mueble del siglo XV. Va perdiendo la severidad y la pureza de siglos anteriores, pero compensa esta pérdida con la peregrina riqueza de todas sus partes. Los imagineros que en las centurias décimatercera y décimacuarta se habían ceñido á una suerte de estilo hierático y en cuyas obras, si bien resplandecía un sentimiento religioso profundísimo, se notaba marcada inexperiencia, algo del trabajo del mozo imberbe, mostraron ya en el año 1400 y siguientes mayor atrevimiento, y dieron repetidas muestras de que sin olvidar y mucho menos desdeñar el fondo místico de sus antepasados, sabían encontrar bellezas de forma que los otros ó no supieron ver ó desdeñaron, y con las cuales preludiaron las maravillas escultóricas del Renacimiento. En las portadas de las catedrales y cenobios los imagineros del siglo XV hicieron gala de su inventiva, de su destreza y buen gusto. Lo repetimos: no hay que buscar en ellos la severidad, la rigidez de sus mayores; pero en cambio descúbranse en imágenes, bajos relieves y frisos, prendas de elegancia en las líneas, de vida en las figuras que los otros no tuvieron, y que según hemos dicho antes eran ya correos de la escuela que iniciaron los pisanos y que redondearon los florentinos. La pintura también marchó en el siglo XV acorde con la escultura, conforme es de suponer. Los edificios ojivales floridos requerían estatuas y retablos más gallardos y delicados que los esculpidos y pintados para las centurias anteriores. Conservando los fondos de oro hasta muy entrado el siglo de que hablamos, ponían sobre ellos escenas historiadadas, de particular animación, atendida la época, con figuras lindísimas, que revelaban observación del natural y cierto estudio del mismo, el cual se descubría en la misma costumbre anacrónica de vestir con los trajes del tiempo en que vivía el artista personajes coetáneos del Salvador ó de otro período cualquiera.

Pues bien; así la escultura como la pintura se ocuparon muy particularmente en el mueble durante el siglo XV. La talla, en diversas clases de maderas, se empleó con profusión extraordinaria, enriqueciéndose las alacenas y armarios, las camas (figs. 57 y 58), los sitiales y bancos con calados, pinaculillos, frisos de hojarasca de labor muchas veces menudísima, cláusulas geométricas ojivales, inscripciones con letras góticas igualmente esculpidas, y por fin, profusión de figuritas, ya de santos, ya de personajes profanos — estos últimos en menor grado, — de dimensiones diversas, si bien proporcionadas á los muebles; algunas minúsculas, mas no por ello ejecutadas al descuido, antes talladas con el mismo cariño que si hubiesen sido imágenes de gran tamaño para ser colocadas en el retablo principal de alguna iglesia. El imaginero en estos trabajos mostrábase artista de verdad, según veremos en este mismo capítulo; de donde el que las estatuillas ó imágenes talladas del siglo XV sean hoy buscadas con afán por los museos y por los coleccio-

nistas, que las pagan á peso de plata, cuando no á peso de oro. El aire de estas esculturas no permite confundirlas con las de siglos más remotos. Dése, por ejemplo, un San Jorge de los siglos XIII ó XIV y otro idéntico santo del siglo XV. Vestirán ambos la armadura, con las variantes propias de cada uno de los expresados siglos, y los dos tendrán vencido á sus pies al endriago ó dragón infernal, que según la leyenda cristiana asolaba y azotaba la comarca. La concepción, pues, será la misma en uno y otro; pero ¡cuánta diferencia en las líneas! La escultura del XIII ó XIV se señalará por cierto envaramiento, por uno de esos conjuntos que la crítica califica de pesados, á la vez que escasearán en ella los pormenores directamente sacados del natural. La del siglo XV llamará la atención al instante por la gallardía del total, por las líneas movidas y elegantes del santo, por afortunados detalles característicos, que revelarán ya una inteligencia más ganosa de la verdad, sin que por ello se separe del carácter propio de la escultura religiosa cristiana. Aplíquese lo dicho á todas las imágenes y bultos de la misma época, porque con las diferencias nacidas del diverso talento de los autores, en todas se encontrarán los mismos rasgos que hemos descrito. Con frecuencia los imagineros tenían por trabajo baladí el de entallar muebles, no poniendo en él el cuidado que ponían en esculpir santos para las portadas de las iglesias ó en tallarlos para los retablos de las mismas. Mas, aun en aquel supuesto, no se entienda que la labor de ornamentación é imaginería que empleaban en los bancos, alacenas, sillones, etc., fuese cosa chapucera, ya que no tenía tal carácter; antes, hasta en los casos en que era de poco precio, dejaba ver el ingenio y la habilidad del maestro imaginero, quien como solazándose revelaba que era artista y que era habilísimo en la especialidad á que se dedicaba. Asombra el caudal de talento que aquellos artífices artistas derramaron á manos llenas en toda clase de mueblaje, como lo verán nuestros lectores por los ejemplos que tendremos ocasión de citar más adelante.

Los pintores durante la misma centuria emplearon todavía más su ingenio en toda suerte de obra de lo que lo habían hecho en la anterior, enriqueciendo algunos muebles, singularmente los destinados á los usos litúrgicos de la Iglesia cristiana (fig. 59). Hemos visto qué caudal de habilidad y buen gusto puso en el Tríptico de Piedra el ignorado artífice que lo decoró por tan soberana manera, y á este tenor podrían citarse otras obras que se realizaron á fines del siglo XIV, en los albores ya del XV ó en los años de éste,

serviéndonos para el caso de muestra, que puede disputarse como cifra y compendio en el particular, la preciosísima urna ó cofre de Santa Ursula, que pintó para el hospital de Brujas el flamenco Memmling, uno de los más delicados artistas de la escuela primitiva de Flandes, que á tan alto punto de perfección y delicadeza llevó el arte religioso. La urna de Santa Ursula, destinada á guardar sus reliquias, tiene la forma común de los cofres que en la Edad media, durante el estilo ojival, se emplearon para dicho intento. Están los plafones divididos en varios compartimientos, cerrados por motivos góticos, y la cubierta en pendiente con adornos de crestería, al modo de los edificios de la época. El mérito de la urna y su extraordinario

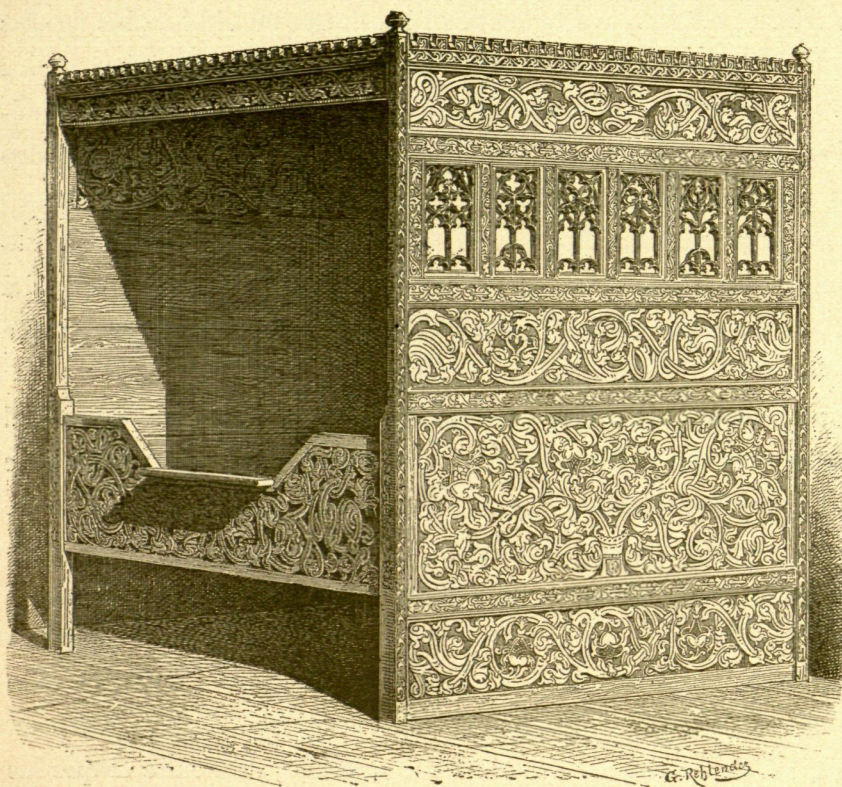
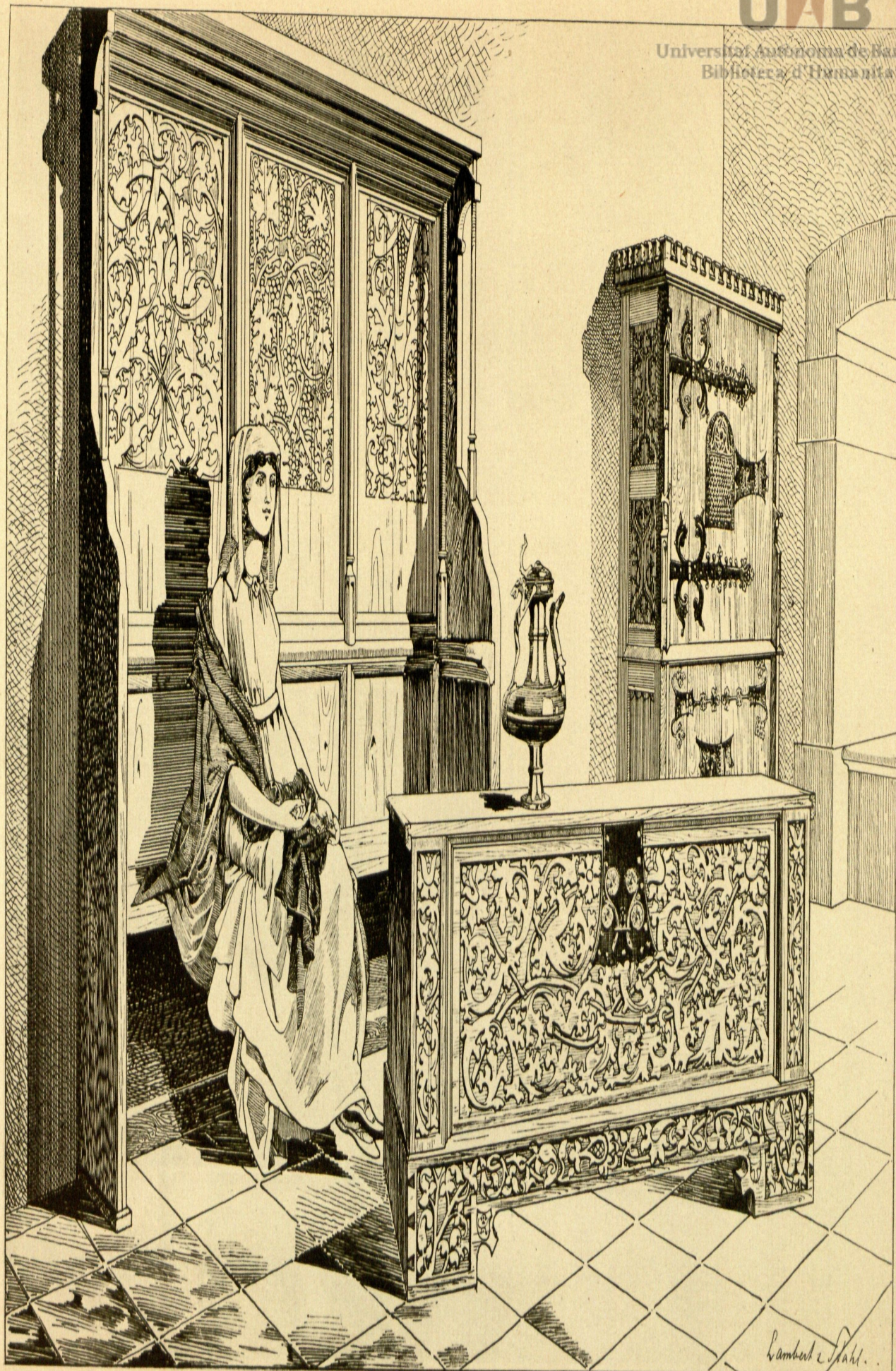


Fig. 57. — Cama tallada gótica, en el Museo nacional germánico de Nuremberg, siglo XV



MUEBLES

SIGLO XV. - MUEBLES GÓTICOS (LABOR ALEMANA)

interés artístico se hallan en los pequeños plafones que en sus caras pintó Memmling con tan cristiano pincel y con primor tan incomparable, que la urna de Santa Ursula es y será admiración del artista y de todas las personas de claro juicio. Están representados en aquellas pinturas pasos de la vida de la santa con diminutas figuras, miniaturadas todas, dibujadas por lo mismo con el mayor esmero y con expresión apropiada y felicísima para cada una de ellas. El colorido es armonioso, como lo es siempre el de los primitivos flamencos, quienes parece que compiten con los venecianos del siglo xv. El conjunto supera en riqueza y en arte á cuanto pueda imaginar la fantasía, no siendo por lo tanto de extrañar que Brujas conserve aquel cofrecillo como tesoro de precio incalculable y honra de la ciudad que lo posee.

En Italia también por esta misma época se empezaron á pintar los espléndidos *cassoni* ó cofres de novia, de que hablaremos más adelante, y á buen seguro se decoraron también por medio de la pintura muebles diversos, en los cuales los imagineros habían dado ya pruebas de su inventiva y de su habilidad. En España hubo de ocurrir lo mismo. En 1418 vino á nuestra tierra el italiano Gerardo Starnina, quien al par de imprimir mayor desarrollo acaso ó de señalar nuevo rumbo al arte de pintar retablos é imágenes devotas sobre madera, no desdeñaría ocuparse en el decorado de armarios y cofres, que llenaría de santos y de pasos cristianos, poniendo además escudos heráldicos, emblemas de cofradías é inscripciones piadosas. Por entonces tenía nombre en Toledo el vecino de la ciudad Juan Alfón, á quien se encargaban trabajos de pintor y en el que el francés Viardot — que ha hablado con muy buen juicio de cosas de nuestra tierra tocantes al arte — quiere descubrir la influencia del mencionado Starnina. El aragonés Pedro de Aponte en el reino de Aragón, y Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, en el de Castilla, ocupábanse igualmente en lo mismo en la segunda mitad del siglo xv, dejando pintados sobre tabla asuntos religiosos y también retratos, no siendo aventurado suponer que ambos artistas, por honrar algún encargo que persona principal les hiciere, se ocupasen gustosos en la decoración de muebles de aparato, principalmente en los que debían servir para reyes, príncipes de la Iglesia, próceres y otras personas muy señaladas.

Y á propósito de la decoración de los aposentos en los grandes palacios, oigamos lo que, refiriéndose al tiempo de los Reyes Católicos, dice el erudito D. Pedro de Madrazo acerca de los aposentos regios, lo cual puede aplicarse á las demás moradas de alguna autoridad y boato.

«La decoración de los regios aposentos — dice en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España* — se hacía entonces con tapices, guadamaciles, brocados y otros paños más ó menos artísticos, más ó menos suntuosos. Solían figurar, en verdad, algunas pinturas en ciertas

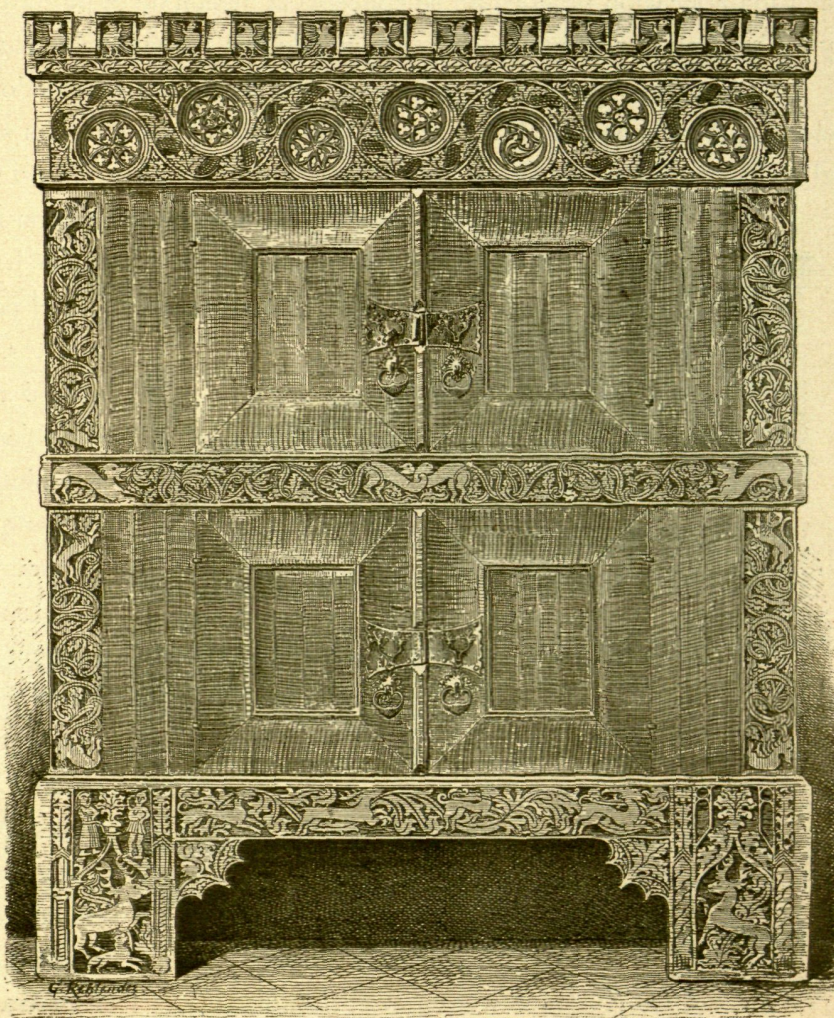


Fig. 58. — Armario tallado gótico, en el Museo de arte industrial de Berlín, siglo xv

estancias, pero no eran cuadros propiamente dichos, en la acepción de obras de arte móviles y adaptables á uno ú otro lugar, sino páginas de memorables historias sagradas y profanas, ó de composición alegórica, ejecutadas al fresco ó al temple. También á veces se adornaban con retratos, de escultura ó pintura, los fondos ó lienzos de algunas piezas, costumbre que perseveró hasta el siglo xvii, según nos lo manifestaban el lastimosamente incendiado alcázar de Segovia, el palacio del Pardo, igualmente abrasado en tiempo de Felipe III, el alcázar de Madrid y el palacio del Buen Retiro en tiempo de Felipe IV y Carlos II; pero los retratos en tales casos, encajonados en la decoración arquitectónica de la sala ó tarbea, dejaban de pertenecer al decorado movable ó al ajuar, más ó menos alhajado, de la habitación, y eran parte integrante de ésta, como los ricos artesonados ó los almocárabes de las portadas ó los alicatados de los moriscos alizares. Los retratos no destinados á la decoración arquitectónica del edificio solían estar guardados en armarios, dentro de sus cajas ó estuches, porque los había montados en preciosas guarniciones de oro, plata, esmaltes y piedras finas, que constituían verdaderas alhajas de orfebrería, de tanto valor como algunos primorosos trípticos y dípticos de devoción, de pincel italiano ó flamenco, sin duda alguna, que describen minuciosamente los inventarios de las recámaras de doña Isabel, doña Juana y Carlos V. Digámoslo de una vez: los cuadros que reunieron en sus palacios y moradas nuestros reyes, hasta muy entrado el siglo xvi, por regla general no salieron de sus capillas y demás parajes destinados al retiro y la oración: allí sobre los altares unos, en mesas y escaparates otros, no pocos colgados en las paredes, y la mayor parte guardados en sus cajas ó bolsas para lucir oportunamente, ya en los reclinatorios, ya en portátiles oratorios, ya prendidos á la tapicería de las mismas camas, permanecían todos exclusivamente destinados á despertar y avivar en el corazón de los príncipes la fe cristiana y los piadosos afectos. Sin una noble y elevada aplicación práctica no se concebía la misión de la pintura en aquel fecundo siglo de los Van Eyck y de los Van der Weyden, no contaminado con la máxima sensualista de *el arte por el arte*.»

Ya formando parte de la decoración arquitectónica, ya siendo muebles propiamente tales, es un hecho cierto que los paños de Ras ó tapices historiados y las pinturas se emplearon por manera privilegiada en el siglo xv para el adorno de las más suntuosas moradas. En este concepto dan mucha luz los inventarios de las pinturas y tapices que pertenecieron á la recámara de la Reina Católica y de su hija doña Juana la Loca, de los cuales habla extensamente el Sr. Madrazo en su citado libro. La reina doña Isabel poseía cantidad de paños con variedad de

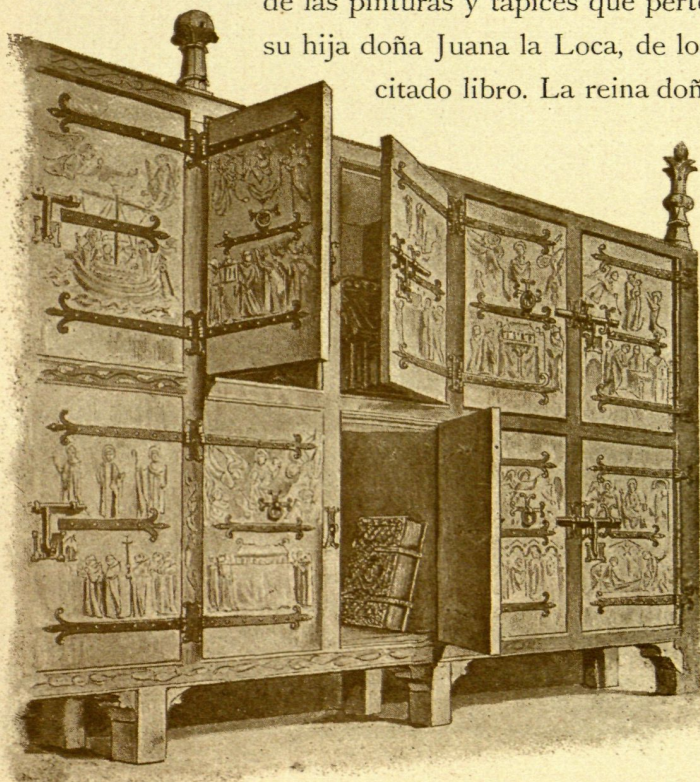


Fig. 59. — Armario de fines del siglo xiv ó principios del xv, decorado con pinturas, de la catedral de Bayeux

asuntos, muchas tablas, bizantinas algunas de ellas ó *de Grecia*, como entonces se las titulaba, y no pocos cuadros sobre lienzo, ya que así fueron pintados, según autorizada opinión, algunos de los que se ejecutaron para la mencionada soberana. Mayores datos procura aún para conocer cómo se adornaban á fines del siglo xv los regios aposentos el inventario de la reina doña Juana. En él aparecen, aparte de otros objetos, un tríptico de oro y piedras preciosas, con la cruz y los emblemas de la Pasión, la Virgen, San Juan y Santa Margarita, timbrado con las armas de Flandes y de Inglaterra, alhaja pendiente de una cadena de oro y esmalte, con su garabato para suspenderla; otro tríptico de plata dorada con Nuestra Señora teniendo en los brazos á su Divino Hijo y en las portezuelas diversos santos;



Lambert & Flach.

MUEBLES

SIGLO XV — MUEBLAJE EN LA HABITACION DE UNA CASA DE LA CLASE MEDIA (ALEMANIA)

otro tríptico guarnecido de plata dorada con la Crucifixión, la Virgen y San Juan en lo alto y más abajo la Salutación y en las puertas igualmente distintos santos; y por fin, un tríptico grande de pintura y talla, con el Nacimiento de Cristo, de relieve, en el centro, y en las puertas San Juan Bautista y San Juan Evangelista, timbrado con las armas reales de Castilla y Aragón. Contábase en la recámara de la reina doña Juana un tríptico en el que se había empleado conjuntamente la talla y la pintura y que sería un verdadero mueble para fines de devoción, como lo revelan sus asuntos. Fué muy común también en el siglo xv esta unión de las dos artes, y de ello es elocuente testimonio el tríptico de Tordesillas que figuró en la Exposición histórico-europea celebrada en Madrid en 1892, tríptico que contiene numerosos temas devotos, hechos en talla con diminutas figuras, y á la vez varios plafones pintados en armonía con el resto de la obra.

En los tapices ó *paños de Ras*, como entonces se les llamaba y que se colgaban de las paredes en las salas y camarines, dominaban por lo general los asuntos religiosos; mas también los había con las historias de la guerra de Troya, de Alejandro y de Darío, y algunos con composiciones alegóricas y simbólicas que empezaban á mostrar ya cierta complicación en el desarrollo del tema y en el número de las figuras. En estos aposentos cobraban gran realce las camas del siglo xv, en las cuales llegó á su mayor pompa y riqueza el arte ojival, como lo había hecho igualmente en las portadas de las catedrales, colegiatas y cenobios y en los pináculos, calados, gárgolas, etc., con que iban coronados estos edificios, lo propio que en objetos de uso muy común en lo eclesiástico y en lo civil, como fueron los atriles (figs. 60 y 61). Érase una cama de la décimaquinta centuria, perteneciente á casa real ó señorial, un mueble del más suntuoso aparato. Habíalas que formaban un verdadero armario, abierto sólo en toda su longitud por el frente. Cuando esto se daba hallábanse los plafones de la cama, así en el interior como en el exterior, revestidos de fina labor de talla, unas veces abierta en el mismo grueso de la tabla, otras, las más, aplicada sobre ésta, cortada antes convenientemente. No faltaban en estas labores, sobre motivos ojivales, ya los sagrados nombres de JHS y de MARIA, ya inscripciones piadosas en caracteres góticos, ó bien en repetidos casos, alternando con estos devotos motivos el escudo heráldico del dueño, el que casi invariablemente solía estar sobrepuesto en la cornisa de la cama. Si el amo lo era de rumbo, no se ceñía á tener la cama de madera de roble, encina ó nogal, en su color propio, con una delgada mano de aceite y cera, sino que enriquecía el mueble con la pintura y el dorado, dorando los motivos relevados y pintando los fondos de una entonación carminosa ó verdosa, según los gustos del artista y del dueño. Ocurría también que hubiese en los paramentos de la cama, sobre todo en los interiores, espacios algo regulares, lisos, sin trabajo de talla, y aquí del imaginero, que en unos casos pintaba asuntos de devoción y en otros se limitaba á embellecer el plafonado por medio de los hermosos temas decorativos que supo emplear con peregrino acierto la Edad media, temas en los cuales, por lo que reza con nuestra España, se advertía la influencia árabe, apareciendo con entrelazos y almocárabes que recordaban el estilo de los invasores. Así construída la cama, se la aderezaba con todo cuanto había imaginado la comodidad de entonces, como mullidos colchones, almohadas por igual manera blandas, sábanas finísimas de lino, hilado quizás por las manos mismas de la castellana y de sus sirvientas, y colchas soberbias que sirviesen para tapar la cama y para resguardar del frío á quien durmiese en ella. Aquí venía el empleo de las magníficas estofas de seda, ya venidas del Oriente, ya tejidas en los telares de Almería, Granada y Sevilla que en el particular se hicieron famosas en los siglos xiv y xv. Al bordado también se acudía para casos tales, llenándose de rica ornamentación la colcha, que tenía por fondo un paño sencillo de lino, como sucede en la celebrada tapicería de Bayeux que reproduce la con-

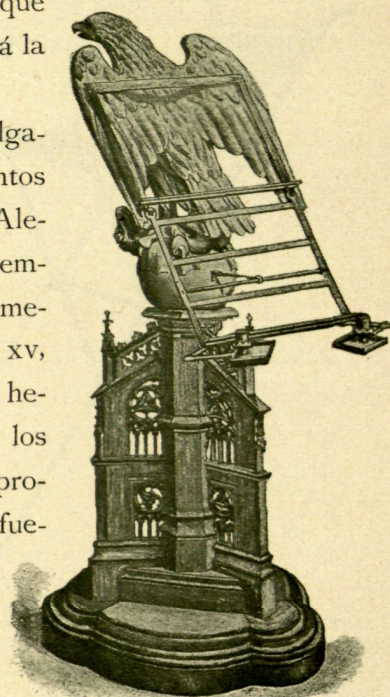


Fig. 60. - Atril de madera, siglo xv

quista de Inglaterra por los normandos y en otros bordados medievales. Es creíble que el uso de rodear de cortinas un asiento real en ciertas ocasiones solemnes, haya venido del Oriente; pues en tan remotas regiones un rey, aun ahora, no se deja ver fácilmente, consociándose la idea del misterio á la del poder sobre los hombres; y en aquellos pueblos, al menos, la multitud respeta tanto más el poder soberano cuanto menos ve al que le representa, no exhibiéndose éste más que en ocasiones de grandes fiestas, durante las cuales aparece solamente como misterioso ser que acostumbra á vivir oculto á las miradas humanas. Los romanos estaban muy lejos de participar de tales ideas; y por el contrario, sus emperadores procura-



Fig. 61. - Atril portátil de hierro, de estilo alemán, siglo XV

ban ser vistos y conocidos de todos; por lo cual se presentaban de continuo en público, en las fiestas y en otros casos en que se reunía numeroso concurso. Su asiento entonces permanecía descubierto, y si estaba más elevado que los restantes, era más bien para hacer ver su persona y para dar á conocer su alta dignidad. Pero cuando estos monarcas se instalaron en Constantinopla tomaron poco á poco algunas costumbres orientales, entre las que pronto se contó la de rodearse de misterio el soberano. Los palacios se convirtieron entonces en santuarios en que no se penetraba sin graves dificultades, y el representante del poder no se mostró ya en adelante á los pueblos sino como se exhibe venerada reliquia, con todo el aparato y con toda la pompa de que se rodean tan sagrados objetos. Los tronos se envolvieron en cortinas que permanecían cerradas, abriéndose sólo en el momento en que el monarca debía hacer acto de presencia. Tales disposiciones debieron tener influencia en el Occidente; pero acá las tradiciones romanas subsistían y las costumbres de los bárbaros se oponían completamente á las ideas de las gentes orientales;

por tanto, si bien se tomó de los tronos de los príncipes bizantinos la costumbre y forma de su decoración, no se adoptó su misterioso significado, no empleando las telas más que como ornamento destinado á dar mayor majestad al asiento real, y no como medio de ocultar la persona soberana á los ojos de la multitud. Las viñetas de los manuscritos de los siglos X y XI, conforme lo hemos expuesto en el capítulo anterior, representan varios tronos semejantes, rodeados de telas, dispuestas como fondo tras los asientos, ó bien como lambrequines pendientes de una especie de cúpulas que sobre ellos se alzan á manera de doseles. El tapiz de Bayeux del siglo XI, por ejemplo, representa al rey Eduardo sentado en una suerte de banco con almohadón, y cuyos pies terminan bajo la tableta en cabezas de animales, y el pie en garras, estando el trono cobijado por un arco, cuyo fondo se reviste de telas.

Ocurría, empero, igualmente que la cama no se presentase en la forma que hemos indicado, sino con pilares y cielo, preludiando ya el aspecto que ofrecieron las del siglo XVI. Conforme es de suponer, no se advertía en estos muebles en tanto grado como en los descritos anteriormente el carácter gótico del estilo en aquella época dominante, sin que por ello dejase de aparecer en todas sus partes. Góticos eran los pilares y montantes, y ornamentación gótica la que se veía en el cornisamento ó sobrecielo. En estas camas empezaron á hacer papel marcado las colgaduras que, como veremos más adelante, tanto desarrollo y magnificencia adquirieron en el Renacimiento. Sucedió en el siglo XV que se acudiese principalmente á los tapices historiados ó paños de Ras para guarnecer una cama, cuando menos por dos ó tres de sus lados; que se echase mano repetidamente de los tapices llamados de verdura, ó sea de los que no tienen figuras y sí sólo plantas y flores, y que con mayor gusto todavía se empleasen los tejidos adrede para la casa, lo cual se demostraba en que llevaban sus armas ó el mote ó divisa que la distinguía entre la nobleza de la comarca y del reino. Sin disputa, tales colgaduras daban autoridad á la cama, haciéndola suntuosa y grave, de modo tal, que inspirase respeto á cuantos se acercasen á ella, si por azar la dama,



MUEBLES

FIN DEL SIGLO XV.-CAMA DE ESTILO GÓTICO DE LABOR ALEMANA

señora del palacio, recibía acostada por razón de alguna dolencia que la forzase á ello, sin imposibilitarla de acoger á las personas de su mayor afecto.

Según lo hemos expresado varias veces y no creemos inoportuno repetir, en las camas del siglo xv, como en los demás muebles del mismo tiempo y en los de otros, había gran diversidad, nacida de la diferencia de posición de los que poseían el mueble y de su pobreza ó riqueza, y en el último caso de la mayor ó menor fuerza de su caudal. Camas hubo de madera labrada simplemente, sin talla ni cosa que lo pareciese y con sólo un pequeño sobrecielo, á modo de la que después se llamó imperial, del que pendían colgaduras modestas, en armonía con lo modesto del mueble y de la estancia. Paños de lana de un solo color, con fleco poco labrado en los extremos, constituían las colgaduras, que no dejaban de tener severidad y cierto sello artístico, como el que se advierte en todo lo del siglo xv. Así estas camas, como las mencionadas antes, solían ser muy elevadas, de manera que no se hacía posible subir á las mismas sin el auxilio de un taburete, ó mejor de un escabel corrido, que se ponía inmediato y que corría parejas en lo sencillo ó en lo lujoso con la cama misma. Si ésta era de madera sin ornamento, también de madera sin ornamento era el escabel; si tenía labores prolijas de talla, idénticas labores se veían en el escabel.

Hay en el Museo de Munich una cama del siglo xv, precioso ejemplo del mobiliario de los últimos años de la Edad media. Es de madera de roble, muy mazacote en la parte inferior, formada por medio de planchas lisas, montadas sobre pies derechos, y con las laterales aserradas por el centro á fin de facilitar la subida para acostarse. Unos esgrafiados de poco mérito, con la fecha en letras góticas, figuran al pie, cuyos montantes rematan del modo más inocentón que en el arte de la carpintería pueda imaginarse. La testera se adelanta mucho al resto de la cama. La cabecera tiene en su parte superior elegantes motivos ojivales con un friso sin duda de mejor mano todavía que lo demás de aquella parte. El fondo de estos motivos se halla pintado de azul, aplicación de lo que antes hemos afirmado. Un dosel ó sobrecielo que arranca de los lados protege la cabecera, y en él también se muestra con gallardía el arte de los maestros carpinteros medievales, notándose singularmente en el remate y en la imagen de un ángel colocada en el centro. Para esta cama — que damos en lámina aparte — emplearíanse sábanas y almohadas de hilo, adornadas con bordados de colores rojo, azul y amarillo en hilo también, á lo que se mostraron muy aficionados los siglos xiv y xv, que en esta especialidad nos han dejado trabajos lindísimos. Una flor repetida innúmeras veces, la ojiva enlazada con los nombres de Jesús y de María, pavos frente á frente y leones de igual modo dispuestos, constituían otros tantos temas para el bordado de la ropa blanca, temas que asimismo solían tejerse en las piezas de lino, para la mesa ó para la cama, adornándolas con orlas parecidas, que se bordaban en el hogar doméstico.

El armario y más que éste el aparador ó alacena, *dressoir*, según los franceses, llenaba algún lienzo de pared, así en las sacristías de los templos como en los aposentos de las moradas señoriales y de las casas de los plebeyos que tenían caudal bastante para darse el lujo de poseer uno de aquellos muebles (figs. 62 y 63). En punto á los armarios aplíquese lo que hemos dicho de las camas, ó sea que el siglo xv fué pródigo de decoración escultórica en ellos, ya meramente ornamental, ya también de imaginería, ocurriendo con estos muebles lo mismo, mismísimo que pasó con las arcas y cofres, conforme veremos más adelante. Un armario de aquel siglo tenía sus plafones cuajados de labor de talla, á poco que el dueño guardara el bolsón repleto. Figura en el Museo de Cluny un grande armario de sacristía, procedente de Saint-Pol de León, en Bretaña, que lleva las armas juntas de Francia y de Bretaña. Este mueble de tres pisos hallábase destinado á guardar en los cuerpos de los lados las vestiduras sacerdotales, ocupando el del centro un

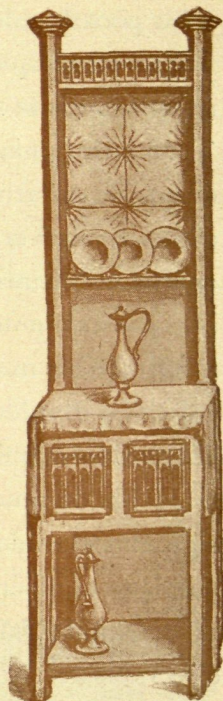


Fig. 62. — *Dressoir*, aparador ó alacena, sacado de un códice, siglo xv

aparador en cuya anaquelaría se exponían los vasos sagrados. Remata en un friso trepado de una extraordinaria finura de ejecución. Las hojas de los armarios y las cerraduras van decoradas con los escudos de Francia y de Bretaña, con lo cual nos dicen la época del mueble, que es aquella en que Ana de Bretaña fué reina de Francia. Las dimensiones totales de este mueble alcanzan en longitud á unos cinco metros, teniendo la altura de los de la clase á que pertenece y del servicio que prestaba.

El aparador ó *dressoir* puede decirse que fué el mueble por excelencia del siglo xv. M. Champeaux, quien afirma, á nuestro juicio de un modo demasiado rotundo, que el uso de aquel mueble estaba reservado á las personas de un rango elevado, añade que «su forma era arbitraria, pero que el número de sus gradas — ó anaqueles — se hallaba fijado por la etiqueta, en relación con el rango del dueño. Por lo que toca al estilo variaba según el gusto y los caracteres especiales del arte en cada provincia. La viuda de Carlos el Temerario tenía sólo cuatro gradas en su *dressoir*, mientras su hija María, duquesa de Borgoña, tenía cinco. Se encuentran en los manuscritos miles de representaciones de estas piezas del ajuar, cuya disposición general era siempre la misma. La credencia, que se ha confundido con el *dressoir*, era un pequeño aparador destinado á probar los vinos y los manjares. En las iglesias se encuentran especialmente credencias puestas junto á los altares para colocar los objetos necesarios para el culto.»

Entre los mejores muebles de esta clase debe ponerse en primer término el que formaba parte de la colección Basilewski y que ahora se encuentra en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo, por haber sido adquirida aquella colección por el emperador de Rusia. El aparador de Basilewski es una maravilla de sencillez en la disposición general y de riqueza en los pormenores. Forma como un armario algo más elevado que una mesa, con un plano en la parte superior, del extremo del cual arranca un cuerpo plano también, que termina en doselete, del ancho que tiene el mueble. Tiene el armario en el centro la imagen de Santa Ana y á cada lado de ésta bajos relieves que representan la Anunciación y la Adoración de los Pastores. Debajo se ve un friso compuesto por cuatro bustos de ángeles. La parte superior se halla dividida en tres compartimientos, en los cuales hay colocadas las imágenes de pie de Santa Margarita, Santa Bárbara y Santa Catalina. Cada compartimiento está separado por columnitas en haces que se descomponen después de los capiteles para formar los nervios del dosel. Todas las imágenes y los motivos arquitectónicos están revestidos de colores brillantes, muy bien conservados y que permiten reconstituir perfectamente el conjunto decorativo del mueble en la época de su construcción. Aun hoy día la impresión que causa es sumamente agradable, pudiéndose citar como uno de los más hermosos ejemplares del arte elegante y suntuoso del siglo xv (fig. 64).

En la Exposición de Lyon de 1878, en la que se presentaron muebles muy notables, pudo verse otro *dressoir*, menos importante que el anterior, pero intacto, cosa rara en los monumentos en madera que cuentan más de cuatro siglos de existencia. Lo formaba un armario que comprendía la parte alta del mueble, sostenido en la parte posterior por un plafonado y en la anterior por columnas, y todo ello montado sobre una sencilla base. La parte principal, que es la alta, constitúyenla las hojas del armario, decoradas con cerraduras muy labradas y con bajos relieves sobre temas sacados del Nuevo Testamento, separándolos la imagen de San Jorge venciendo al dragón. Debajo existe un friso cuyos bajos relieves representan la Adoración de los Reyes y el Santo Enterramiento. Los montantes están dispuestos como columnas retorcidas, cuyas bases y capiteles decoran figuritas aladas. El plafonado de la parte inferior, en el fondo, se halla dividido en cuatro compartimientos llenos de pámpanos y de ramas de encina. Este

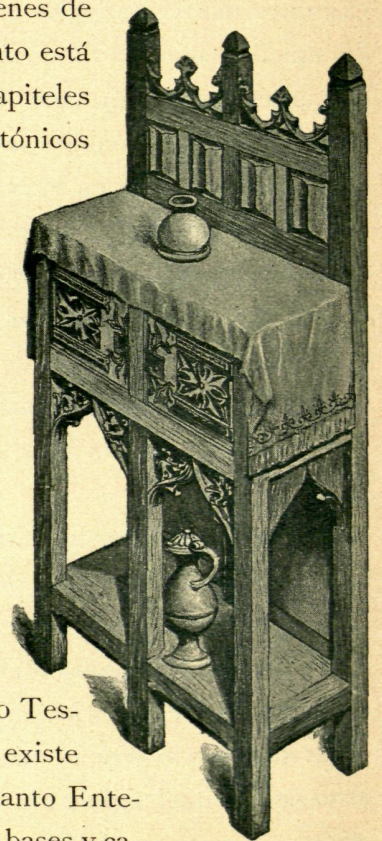


Fig. 63.- *Dressoir*, aparador ó alacena, sacado de un códice, siglo xv

mueble, que data de los últimos años del siglo xv, parece fabricado en la Francia septentrional y contiene detalles de ornamentación que semejan tomados del arte flamenco.

Para que nuestros lectores comprendan mejor lo que fué el *dressoir*, oigamos lo que dice el erudito Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. «Es mueble – dice – en forma de aparador, cubierto con manteles y sobre el cual se ponían la vajilla de precio y piezas de platería para ostentación. Disponíanse en las salas de los festines, en las moradas de los personajes ricos, *dressoirs* llenos de vajilla de plata ó plata dorada, objetos preciosos, compoteras y botes repletos de confituras y de especias. En la cocina y en la antecocina se utilizaba el *dressoir* para recibir en orden los manjares que debían servirse á la mesa. En las cámaras, pequeños *dressoirs* sostenían en sus anaqueles, como en los aparadores (*étagères*) de nuestra época, vasos preciosos y las mil y una superfluidades de que les gustaba rodearse á las personas acostumbradas al lujo. El número de gradas de cada *dressoir* estaba fijado por la etiqueta – lo cual confirma cuanto hemos dicho antes sobre este particular; – tal persona noble podía tener un *dressoir* de tres gradas, cuando esta otra sólo podía usarlo de dos. Algunas veces la credencia y el *dressoir* no hacen más que un solo mueble, ó mejor dicho, el último sirve de credencia. Damos el dibujo de un *dressoir* que llena la citada doble función: un solo anaquel ó grada sostiene platos de plata apoyados en un fondo tapizado por un tejido (véase fig. 59). El pequeño armario inferior sirve de credencia y está cubierto por un mantel sobre el que van puestos tres aguamaniles, también de plata. Pero el *dressoir* verdadero sólo estaba compuesto de gradas ó anaqueles con un respaldar y á veces un dosel de estofa ó de madera esculpado.»

«En la cámara (de la condesa de Cherolais, mujer de Carlos el Temerario) – copia el mismo Viollet-le-Duc de la *Histoire de Girard, comte de Nevers* – había un gran *dressoir*, sobre el cual se hallaban cuatro hermosos anaqueles, tan largos como lo era el mueble y todos cubiertos con manteles. El *dressoir* y los anaqueles veíanse llenos de vajillas de cristal guarnecidas de oro y de pedrería, siendo algunas de oro fino, porque allí estaba la más rica vajilla del duque Felipe, en botes, tazas y copas de oro fino. Había otras vajillas y cuencos que sólo se sacaban en ciertos casos. Entre otra vajilla había en aquel *dressoir* tres compoteras de oro y piedras, una de las cuales estaba apreciada en cuarenta mil escudos y la otra en treinta mil. Sobre el *dressoir* aparecía tendido un *dorsal* de paño de oro carmesí bordado de terciopelo negro, y sobre el terciopelo bordada en oro fino la divisa de Monseñor el duque Felipe. Para declarar lo que es un *dorsal* ó *dorserit*, porque muchos no saben lo que es, sépase que mide de ancho tres paños de oro ó de otro tejido de seda, y hecho de la misma manera que el cielo que se tiende sobre la cama..., teniendo goteras y franjas como el cielo de una cama... Item en el *dressoir* que se hallaba en la cámara de la dama referida había siempre dos candeleros de plata en los que ardían siempre dos cirios... Junto al *dressoir*, en un ángulo, en una mesita, poníanse jarros y vasos para dar de beber á los que iban á visitar á la señora, después de haberles hecho probar dulces de la compotera ó dulcera que se hallaba en el *dressoir*.»

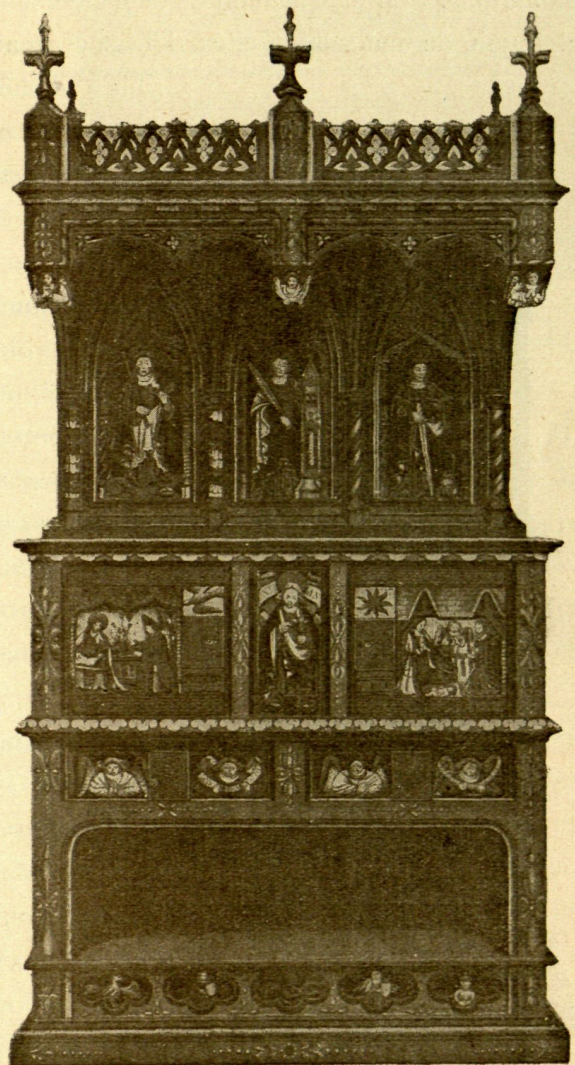


Fig. 64. – *Dressoir* ó aparador tallado y policromado, de la Colección Basilewski, siglo xv

Ocurre á veces encontrar muebles antiguos, de los que no se puede señalar con exactitud el destino que tuvieron. Tal sucede con un ejemplar que posee el conde de Courtivron, en Francia, y que fue exhibido en el Museo de Artes decorativas de París. «Esta obra monumental — dice M. de Champeaux en *Le Meuble* — se compone de un ancho baldaquino de forma cuadrada y en tres lados solamente esculturado. Cada una de estas caras va adornada de un doble friso de florones y arcuaciones de estilo ojival flamígero, separadas por pilastras coronadas de pináculos y terminando debajo con figuras de niños del estilo más encantador y que se balancean en el aire. Debajo del dosel, en medio de plafones rectangulares, se ve un ángel con las alas replegadas sosteniendo un escudo de armas. Las otras dos partes, colocadas lateralmente, consisten en sendas hojas á modo de hojas de puerta, de la misma dimensión que el dosel, una de ellas dividida en plafones moldurados, separados por montantes que fueron flordelisados, y la segunda de una riqueza de ornamentación que puede equipararse á la del baldaquino. Esta última hoja comprende dos largas series de plafones superpuestos, cuya disposición recuerda las ojivas más agudas de las vidrieras en las iglesias. Las dos series van divididas por pilastras revestidas de ramas de vid con pámpanos y sarmientos, entre los cuales se ven figuritas de reyes, caballeros y damas, encantadoras creaciones de una mano hábil que se plegaba á la inspiración de una imaginación caprichosa. La tradición dice que este mueble hacía las veces de solio para administrar justicia en el castillo de Argentes; mas se hace difícil aceptar esta atribución sin discutirla mucho. Se conocen los tronos de justicia (*lits de justice*) únicamente por las miniaturas de los manuscritos, y es bien sabido que esta solemnidad judicial era privilegio de la monarquía. Con más facilidad puede creerse que este mueble formaba á modo de una alcoba que ocupaba el ángulo de una sala en el castillo de Argentes.»

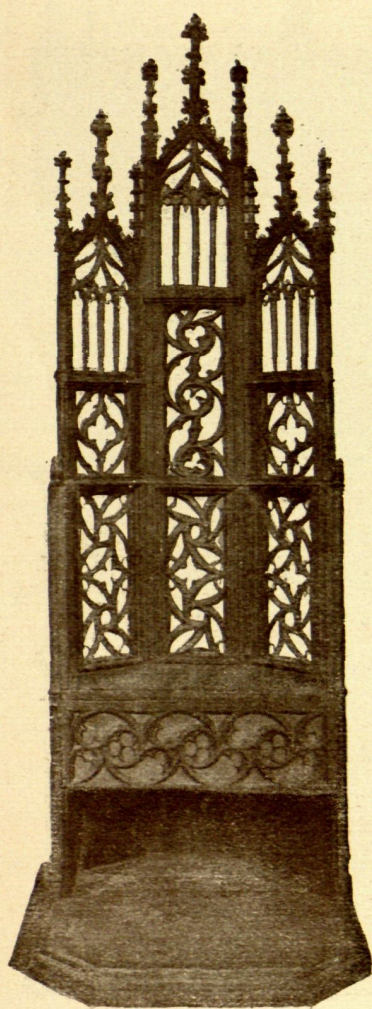


Fig. 65. — Sillón de aparato de madera tallada, siglo xv (de fotografía)

Sillas, sillones, bancos y sitiales, en fin, de variadas formas, redondeaban el mueblaje en el siglo de que estamos tratando, lo propio que en todas las épocas de la historia, con las variantes peculiares á los estilos arquitectónicos reinantes. Muy empleadas fueron en el siglo xv las sillas faldistorios, labradas por lo común en madera de nogal ó de roble, con taracea de marfil ó hueso. Según la fortuna del dueño, estaban cubiertos los asientos y en algunas los respaldos — prolongándose uno de los brazos, — ora de un paño de lana de poco precio y menos aparato, ora de buen raso de Luca ó de Florencia, ya en fin de soberbio terciopelo con oro y el dibujo de la piña, tan empleado y diversificado por los últimos años del expresado siglo y primeros del inmediato. Los flecos, de que tanto uso se hizo también entonces, servían para redondear el decorado de aquellas sillas como para completar la visualidad de muchas tapicerías. Fué uso general labrar los flecos á dos colores, puestos á distancias iguales, con pie enrejado y repetidamente con hilillo de oro para mayor gala, con todo lo cual el sillón y el faldistorio cobraban peregrina riqueza. Sillas modestas plegadizas figuraban junto á las que hemos descrito, y mucho más aún taburetes y taburetillos de madera labrada con motivos ojivales, y en el asiento cojines sueltos y á veces nada, ya que la etiqueta de los tiempos señalaba á quién debía ofrecerse sillón, á quién le tocaba silla y quién debía contentarse con taburete, y aun taburete raso, sin almohadón ninguno (fig. 65).

Daban mejor idea de la artística suntuosidad del mobiliario en la decimaquinta centuria los sillones de aparato, ó sea los que se ponían en las cámaras nobles y que servían al dueño de la morada para los actos solemnes. Eran estos muebles trabajos de arte en toda la extensión de la palabra, así

por sus dimensiones como por la habilidad desplegada en ellos por los artífices, á quienes hoy apellidaríamos artistas, que los ejecutaron. En la dificultad de encontrar sillones de esta clase que hubiesen servido para la vida civil, se nos hace forzoso acudir al mueblaje eclesiástico, del que se conservan todavía preciosos ejemplares, y por los cuales es posible deducir con seguridad lo que fueron en el otro brazo. En algunas sillerías de coro encontraríamos para nuestro objeto las sillas, mejor dicho sillones, del obispo, mucho mayores, mucho más majestuosas y con labor más prolija que las destinadas á los capitulares. De ellas podríamos sacar el patrón de los sillones que en los años 1450 y siguientes se vieron en castillos y en palacios, como signo de la alcurnia de su poseedor ó poseedores. Pero más todavía que las sillas episcopales unidas á las sillerías de coro, pueden servirnos de tipo para nuestro caso algunos sillones eclesiásticos que en nuestra España se guardan en conventos ó en museos, y que están aislados, separados de la sillería, con la que tienen más ó menos directa semejanza. Acaso el mejor ejemplar de esta especie lo posee la Cartuja de Miraflores, cercana á Burgos, una de las iglesias que conserva interesantes obras de la segunda mitad del siglo xv y de la primera del xvi. Hay en aquella Cartuja dos coros, uno llamado de *mayores* ó de los monjes y otro de *menores*, de *conversos* ó de los *legos*, con sillería para cada uno; la del primero ojival florido, de excelente carácter, y la segunda plateresca. Ahora bien: corresponde con la primera sillería, de mayores ó padres, la silla del preste oficiante, que es también de estilo ojival finísimo, con menuda labor, tan delicada y primorosa, que el doselete parece ser obra de ángeles por lo delgado y sutil de los calados, florones y pinaculillos. Esta silla, repetimos, pertenece al preste oficiante, porque en la religión cartujana, que por privilegio tiene rito especial, sólo celebra un sacerdote las misas mayores,

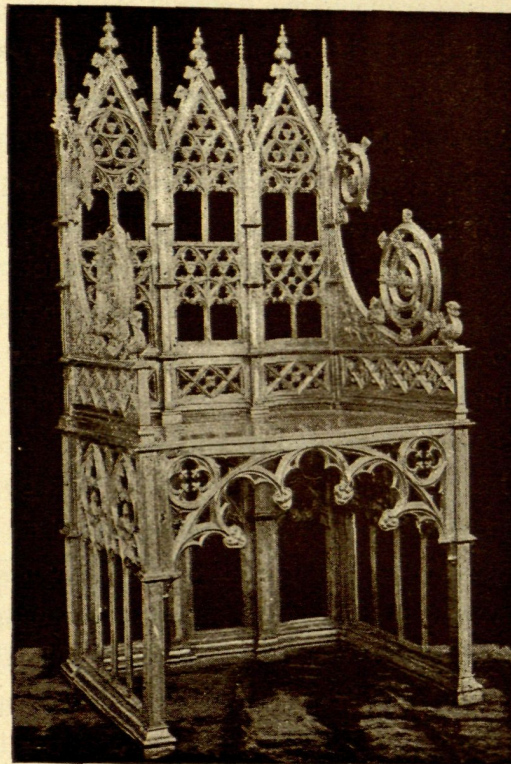


Fig. 66. - Silla del rey D. Martín, de plata dorada, en la catedral de Barcelona, fin del siglo xiv (de fotografía)

por cual motivo hay en sus iglesias un solo sitio en vez de los tres ó del banco correspondiente que se ven en las demás iglesias y que están destinados para el presbítero, el diácono y el subdiácono. D. Manuel de Assas, discreto arqueólogo ya difunto, que en el *Museo español de antigüedades* habló de la silla del preste de la Cartuja de Miraflores, la describe en los siguientes términos, que no admiten mejora, por lo cual los copiamos. «La silla de Miraflores – dice – presenta á manera de apaisado zócalo las caras laterales exteriores del asiento; sobre ellas se alzan dos cerramientos cuadrilongos, algo menos anchos, hasta la altura de una persona en pie, y desde allí van estrechándose rápidamente en línea curva hacia el respaldar, formando con la línea vertical de éste y otra horizontal, sobre que arranca la curva, un triángulo mixtilíneo; cada cerramiento se divide en dos cuerpos ó zonas. El respaldar tiene casi doble de alto que los cerramientos, y sobre su parte superior y sin más apoyo vuela el gran doselete, que es de los que se designan con la especial denominación de *marquesinas*, porque rematan en agudo chapitel. Ofrece este doselete la forma de torre octágona, dividida en dos zonas, de mayor diámetro la de abajo que la de arriba, y sobre la superior el también octágono y esbelto cuerpo piramidal. Toda la silla está delicada y prolijamente entallada con follajes, arcos y otras labores de tracería calada y relevada.» Con ser exactísima esta descripción no puede, sin embargo, dar idea de la belleza que resplandece en el conjunto de esta silla, en la cual tanto ha de admirarse el conjunto como los peregrinos detalles que la enriquecen. Su estilo recuerda, sin disputa, el de las caladas marquesinas de la sillería del coro en la catedral de Barcelona, de que hablaremos más adelante. Hizo la sillería de mayores en 1489 el escultor Martín Sánchez y

él también labró la silla del preste oficiante, es de creer que por los mismos años, acreditándose de artista de ingenio y de artífice peritísimo. El nogal que sirvió para estos muebles eclesiásticos lo regaló al monasterio D. Luis de Velasco, señor de Belorado; la sillería se ajustó el año de 1486 por precio de ciento veinticinco mil maravedises por la sola obra de manos, y fué concluída y colocada en el referido año de 1489. No es aventurado suponer que en la sillería vino incluída la preciosa silla del preste; la cual supera en esbeltez y riqueza á la que fué de la famosa Cartuja del Paular y aun á la silla prioral que en 1480 estaba en el coro del castillo monasterio de Uclés, que permaneció durante algún tiempo en el Museo arqueológico nacional, de donde la sacó el Gobierno por haberla cedido al cabildo de Ciudad Real para que fuese colocada en el coro de aquella iglesia catedral, á fin de que sirviese como silla del prelado. La silla prioral de Uclés sigue en general la traza de la silla perteneciente á la Cartuja de Miraflores, la corona una esbelta marquesina y tiene calados y follajes hechos con pericia, pero se encuentra muy lejos de llegar á la gallardía y primor que tanto hemos encarecido en la de Miraflores y que la convierten en ejemplar preciosísimo del arte suntuario de fines de la Edad media.

Monumento de verdad en el mueblaje medieval es la silla llamada del rey D. Martín (fig. 66), que posee la iglesia catedral de Barcelona y que sirve de pie á la custodia de oro en la procesión general del *Corpus*. Es la silla toda de plata, y quien la vea sobre las andas en que va colocada el día de la procesión, imaginará tal vez, como á muchos les ha ocurrido, que aun siendo grande la silla no reúne las dimensiones necesarias para que en ella pueda estar una persona cómodamente sentada. Mucho se equivocaría quien tal creyere, puesto que en aquella silla puede estar sentado un hombre corpulento, no sólo con el desahogo necesario, sino con comodidad, lo cual se comprueba por el hecho de que Su Santidad el Papa León XIII haya empleado para recepciones muy solemnes la reproducción, en plata también, de igual tamaño, que le regaló la diócesis barcinonense en una de las fiestas conmemorativas celebradas por aquel ilustre y sabio Padre Santo. Por trono del rey D. Martín se tiene el expresado sillón, que tal es y no silla, aunque todo el mundo así la denomine, añadiéndose que en él hizo su entrada solemne en Barcelona el rey D. Juan el Segundo. Construyóse al parecer por los años de 1397, ó sea á fines del siglo XIV, por lo cual casi con más acierto puede colocarse en la centuria siguiente que en la misma en que fué labrado. Además, el estilo de la silla de que hablamos tiene más del siglo XV que del XIV, sobre todo en ciertos pormenores secundarios, que no son adiciones posteriores, sino que fueron colocados en el mueble cuando se hizo. Los que

han creído que sus dimensiones eran pequeñas y que por lo tanto no había servido más que como medio de representación emblemática, no podían admitir que este ejemplar de orfebrería pudiera aceptarse como un mueble, propiamente tal, de fines del siglo XIV y principios del XV. Comprobado, empero, lo que llevamos dicho, no puede quedar la menor duda de que fué un sillón adrede construído para trono ó sitial regio, y por consecuencia calcado sobre los muebles de igual especie de la época, de los que sólo se diferenciaría por la riqueza de la materia empleada en su construcción. Su importancia la dice claramente el hecho de ser el único ejemplar de la clase de que se tiene noticia, circunstancia que pone muy de relieve el barón Davillier en su obra *L'Orféverie en Espagne*, porque en realidad aumenta en gran modo el valor de la silla que posee la catedral de Barcelona.

Las cuatro caras que forman la parte baja de la silla tienen decoración idéntica tres de ellas, y dis-

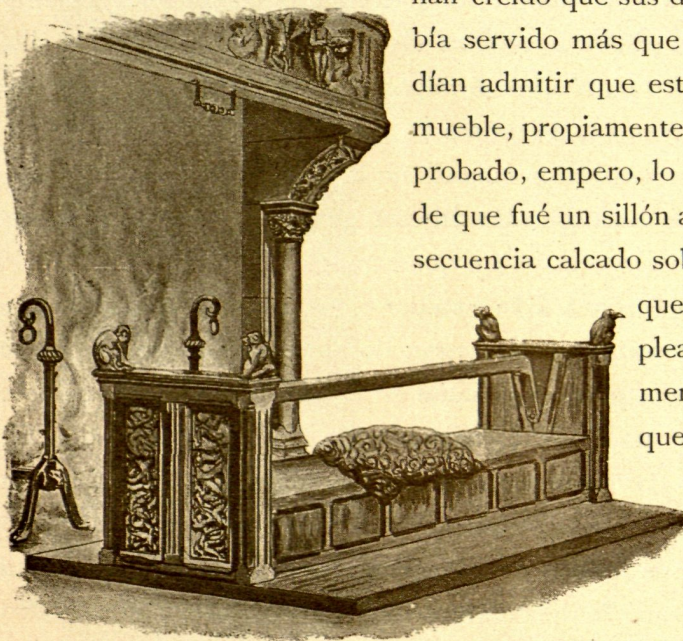


Fig. 67. — Banco escaño, de doble asiento y respaldo movable, con los testeros labrados, siglo XV

tinta la cuarta ó sea la del frente. En ésta se reduce á una gran arcuación que sirve de refuerzo á los pies y deja desembarazado todo el trozo inferior. Cada una de las otras tres caras presenta sendas arcuaciones con columnitas de estilo ojival muy correcto. Corre alrededor del asiento un friso, trepado también, de no menor elegancia que las arcuaciones inferiores, y por el respaldo se levantan otras tres arcuaciones que corresponden á las de abajo, ricamente adornadas con lindos calados y cada una de las cuales remata en pináculo con finas cresterías, como finos y delicados son asimismo los pinaculillos que completan la graciosa decoración del respaldo. Forman los brazos de la silla motivos enroscados á los dos lados que se apoyan en el respaldar, y entre los cuales asoman bichos de marcada fisonomía medieval, aunque acaso más del siglo xv que del anterior, en el que, conforme lo hemos manifestado, debió empezarse, por lo menos, la construcción de este precioso mueble, uno de los que, á nuestro juicio, ha de estudiarse con mayor empeño siempre que se trate de reconstituír el mueblaje de la Edad media en la época á que nos referimos especialmente en este capítulo.

¿Quién labró este rico y artístico sitial? Difícil se hace decirlo, por lo menos no ha llegado á nuestra noticia que nadie lo haya averiguado hasta el día. Creemos sí que hubo de ser hecho en Barcelona por la sencillísima razón de ser esta ciudad centro de plateros y joyeros de gran pericia, hábiles como lo fueron luego los más renombrados de Florencia en Italia y de Toledo y Sevilla en nuestra patria. Existe en poder de la Diputación provincial de Barcelona un documento utilísimo para el estudio de la orfebrería en España. Consiste en varios volúmenes que forman el llamado *Libro de pasantías* del colegio de San Eloy de Barcelona. En él los oficiales plateros al pasarse maestros debían trazar el dibujo de una pieza que en seguida ejecutaban en plata ú oro, según fuese ella. Pues bien: en estos libros constan ya plateros y joyeros del siglo xv y muchos, á continuación, del siglo xvi, y de ellos, á juzgar por sus dibujos, bien puede afirmarse que fueron maestros peritísimos en su oficio. Hay entre los objetos dibujados varios que pertenecen á la platería propiamente tal ó lo que, á la francesa, se apellida hoy orfebrería. El gremio no nació entonces, sino que contaba ya algún tiempo de existencia en pleno siglo xv, conforme lo prueba un privilegio del infante D. Juan de Aragón, dado en Barcelona á 13 de mayo de 1381, en el cual este príncipe concede al gremio de que hablamos el derecho de nombrar sus individuos cada año en el día de su patrón San Eloy. Este dato, el *Libro de pasantías* y la obra del difunto barón Davillier, tan aficionado á nuestras cosas, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, prueban con elocuencia que el gremio de plateros de Barcelona tuvo grande y merecida importancia durante los últimos siglos de la Edad media y en el Renacimiento. Sentado esto, ¿no es lógico y muy lógico suponer que la silla de plata del rey D. Martín hubiese sido labrada por alguno de los hábiles plateros del citado gremio?

Algo puede decirnos también acerca de los siales de entonces una reliquia histórica muy popular en la Gran Bretaña, que existe en la capilla de Eduardo el Confesor en la abadía de Westminster. Dícese que el sillón á que aludimos se empleaba en la coronación de los reyes de Inglaterra, y es lo cierto que examinado con atención descubre ser el revestimiento que se puso á la piedra bendecida, en que se sentaban los primeros soberanos de aquel país. De todos modos, aunque con cierto

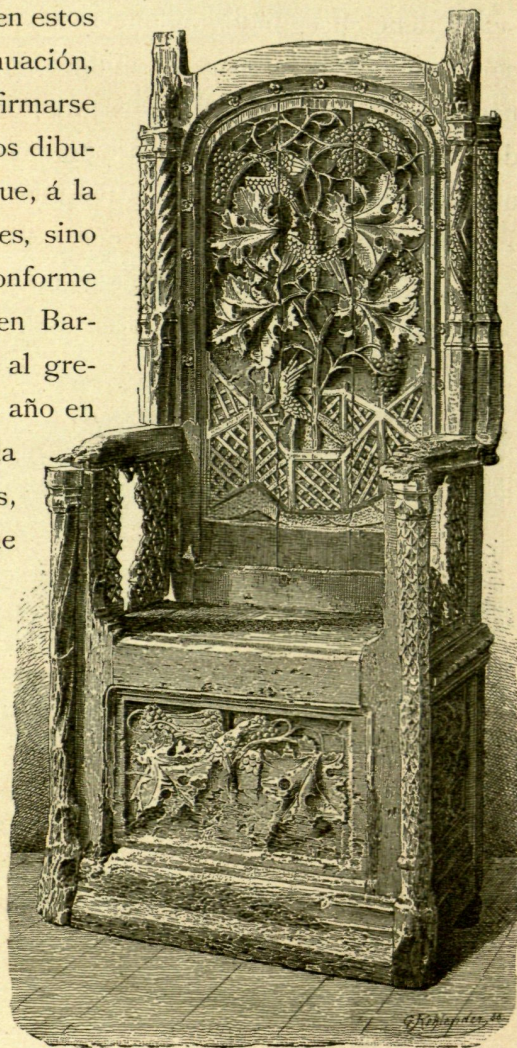


Fig. 68.-Sillón gótico de madera tallada con alto respaldar, de la Colección Figdor, Viena, últimos del siglo xv

aspecto amazacotado, el revestimiento ó montura de Westminster ofrece la forma decidida de un sillón de los tiempos del arte gótico. Mr. Hungerford dice que se construyó sobre el año 1300, y otros arqueólogos afirman igualmente, de la manera más resuelta, que no hay en el tal sitial cosa alguna anterior al siglo XIV, añadiendo los últimos que tiene muchos retoques posteriores que le imprimen cierto carácter híbrido. Es indisputable, con todo, que su labra muestra ciertos rasgos primitivos; mas esto no es de extrañar en un objeto hecho en la Gran Bretaña durante años en que aquel país se hallaba relativamente atrasado, comparándolo con Italia y con Francia. Pies, brazos, respaldo, todo, en una palabra, se halla labrado en madera, con motivos ojivales simplicísimos y con escasa labor de entalladura. Una suerte de pinaculillos que se alzan á los dos lados del respaldo pueden disputarse por modelo de sencillez, por no decir de rudeza, y allá se va con ellos el frontón ó gablete con que remata la parte posterior del mueble. Interiormente, desde el asiento, es liso sin el menor adorno, tal vez porque se cubriría en casos solemnes con ricos tejidos, sosteniendo la tradición ó costumbre dominante en la Edad media. Signo de realeza constituyen en este sillón inglés los leones sobre que el mismo descansa en los cuatro ángulos, cosa también muy usada en los siglos medievales, ya se tratase de tronos, ya de arquetas para reliquias, etc., etc.

Desde los sillones de aparato, de que hemos hablado, descendía el lujo, así en el siglo XV como en los anteriores, con gradaciones distintas hasta llegar á los muebles más modestos para el descanso del cuerpo (figs. 67 y 68). Sencillos son relativamente los siales de esta época que existen en el Museo Cluny, aun cuando todos muestran señales que acreditan haber pertenecido á gentes de alta alcurnia. Uno de ellos tiene en el respaldo el escudo de Francia con ángeles á cada lado y en lo alto la corona abierta: do-selete tiene el segundo, que lleva las armas reunidas de Francia y Bretaña, además de hallarse decorado con asuntos religiosos en bajo relieve; y por fin las armas de Francia aparecen también en el tercero, coronándolo y teniendo debajo temas arquitectónicos propios de los últimos tiempos del estilo ojival. Los cuadros de la época, singularmente algunos de la escuela flamenca, son de gran utilidad para reconstituir el mobiliario de las familias de la burguesía y de las clases pobres durante el período en que nos ocupamos. El cuadro de *La Anunciación* que existe en el Louvre reproduce una estancia de familia burguesa, que concuerda con lo que hemos dicho ya anteriormente en este mismo capítulo. Allí se ve una

cama, casi toda tapada por un tejido de una entonación carminosa, que hace los varios oficios de goteras, colgaduras y colcha de la cama. Esta debe

ser sencilla, como los pocos muebles que se ven en la estancia, entre los cuales el más importante es sin disputa un banco que ha de clasificarse entre el trabajo de carpintero, pues todo el que tiene se reduce al aserrado de la madera, ensamblaje y acepillado para darle algún pulimento. Sobre este banco van puestos tres almohadones sueltos, como se hizo durante la Edad media, de un tejido que tiene el color mismo del empleado en la cama.

Mejor trasunto es todavía de una casa modesta en la Flandes de la última mitad del siglo XV el cuadro de Juan Van Eyck *La Virgen leyendo*, que puede verse y admirarse en el Museo del Prado, en Madrid. ¡Qué lindo interior! ¡Cuánta sencillez resplandece en él y á la vez qué carácter artístico muestra en todos sus pormenores! Y es que en las épocas en que el arte florece, produce en todas las manifestaciones suyas, y en las de la industria también, el efecto que los

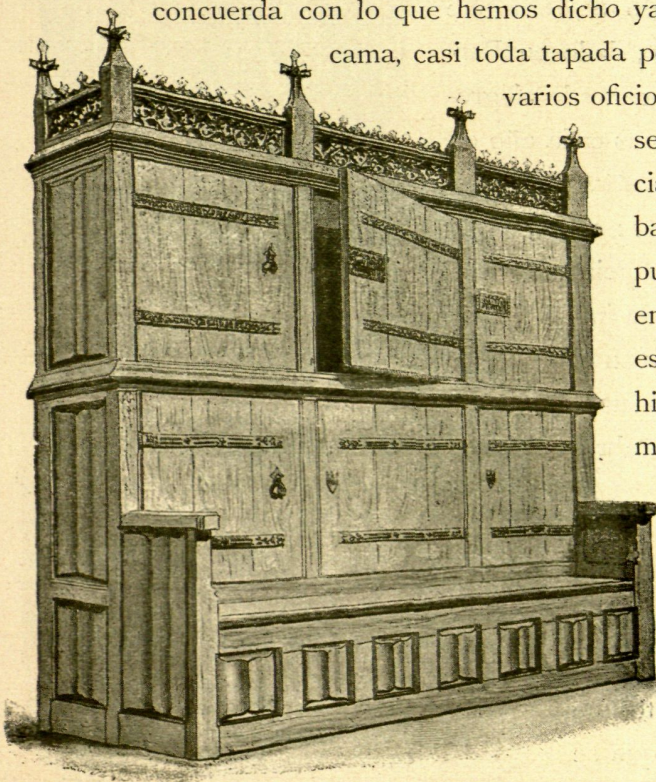


Fig. 69. — Banco de la iglesia de San Germán l'Auxerrois, en París, perteneciente al siglo XV

ríos causan en las comarcas por donde atraviesan. Si su corriente viene menguada, si por esta causa no pueden regarse los campos y los prados situados en las dos orillas, los árboles crecen desmedrados, las plantas ni crecen siquiera, no se ven flores ni frutos, todo aparece raquítico, triste, desconsolador y bien podríamos decir feo. Si por lo contrario, el río lleva agua abundante y es posible sangrarlo para llenar los canales y canalizos para el riego y éstos alcanzan hasta larga distancia, árboles, plantas, mieses, pastos, frutos y flores, todo se presenta lozano, todo se ve resplandeciente, desde el árbol de más elevada copa hasta la más humilde hierbecilla, desde el rico frutal hasta el mismísimo cardo borriquero que crece junto á los caminos. Esto ocurrió en la Flandes en los siglos xv y xvi, y otro tanto pasó en Italia, en España y en otras naciones. Todo se presentaba brillante y hermoso porque el arte florecía de verdad y hacía en todos los dominios de la inteligencia el efecto del río caudaloso que fecunda extensa comarca. Imagen de lo dicho es el precioso cuadro de Juan Van Eyck á que nos referimos. Vense en el mismo una pequeña alacena, una silla baja plegadiza y un banco. En éste se halla sentada la Santísima Virgen leyendo. Es de madera, de nogal por su apariencia, cortadas sus piezas en escuadra, robustas todas y ensambladas de modo que pueda resistir fatiga sin padecer menoscabo. El respaldo en los testeros hállase dividido por mitad, y cada hueco resultante tiene en lo alto una arcuación trilobada al modo gótico. La tiene igualmente la parte inferior debajo del asiento, enriquecida ésta con algún trabajo de talla, que apenas se vislumbra, si por acaso existía, en el respaldo. Labor más lujosa se nota en la pequeña alacena, puesto que todas las caras que se ven en la pintura están cubiertas por motivos ojivales de marcado carácter arquitectónico, según ocurría en los muebles de la época, conforme lo hemos dicho y repetido. En el banco no faltan los almohadones de rúbrica. Si descendiendo á los más pequeños detalles se fija la atención ante el cuadro de Van Eyck, en los morillos de la chimenea y en la palmatoria puesta delante de las imágenes del Padre Eterno y del Salvador, se advertirá que ambos objetos de obra de herrería ó cerrajería responden también al estilo gótico, y por lo tanto armonizan bellamente con todo el ajuar de la reducida y sencilla estancia (fig. 70).

El banco, tal como aparece en los cuadros del Louvre y del Museo del Prado, ó bien el arcón empleado como asiento, debieron usarse en los siglos medievales por todas las gentes que no tuviesen posición muy alta y fortuna para sostenerla con el correspondiente boato. La curiosa é interesante tabla que se guarda en el rico Museo diocesano de Vich nos enseña á San Agustín en el estudio y en el trabajo, también en estancia tan pequeña, que ni siquiera llega á camarín y casi semeja escaparate. No hace, empero, esto á nuestro caso; mas sí el que esté sentado el sapientísimo Santo Padre de la Iglesia latina en un banco que tiene todas las trazas de arca ó arcón y que tal vez hubo de servirle para encerrar los códices, los libros miniaturados, según la época de la pintura y acep-



Fig. 70. — *La Virgen leyendo*, cuadro de Van Eyck: tipo del interior flamenco, siglo xv. Museo del Prado en Madrid

tando los hábitos de la Edad media, que no le cupieran en la mesa ó en los anaques donde se hallan puestos otros, encuadrados á la usanza del tiempo en que vivió el artista autor de la tabla. Tiene delante el glorioso santo una mesita, de traza singular, con pupitre en ambos lados y el de delante una suerte de armario donde se encuentran un candelero, una vasija al parecer de vidrio labrado, un reloj de arena y un tintero más que medianamente mazacote y muy sencillo, conforme lo fueron por entonces. Calados ojivales adornan este pequeño armario (véase la fig. 48).

Contadísimas son las dependencias de edificios góticos que hayan conservado íntegro el mueblaje del tiempo en que se construyeron, ni aun tratándose de los erigidos en las postrimerías de la décimaquinta centuria. Entre los pocos que pueden enseñar todavía una cámara completa ó poco menos por lo que respecta al ajuar, ha de contarse la iglesia de San Germán l'Auxerrois, en París. Su cámara ó sala del tesoro ha guardado intacto el mueblaje primitivo. Remóntase esta sala á la época de la construcción del pórtico

— encima del que se halla situada — por Juan Gausel, maestro de la fábrica, de 1435 á 1439. Encuéntrase casi del todo revestido en sus paramentos por armarios de obra de carpintería, de excelente ejecución y guarnecidos con sus correspondientes herrajes. Los armarios de San Germán van montados sobre un banco cuyo asiento se levanta. Los batientes superpuestos á doble hilera recuerdan el armario de Noyón, pero carecen de pinturas y los decoran solamente goznes de hierro calado y cerraduras puestas sobre paño encarnado. Los herrajes de esta época por regla general no estaban enclavados en el mueble, sino simplemente aplicados sobre la superficie de las hojas ó batientes. Los herrajes calados de los armarios de que hablamos son de plancha de hierro forjado y tienen inscripciones relativas á San Vicente, bajo cuya advocación estuvo la iglesia en su origen. Por encima de los armarios corre

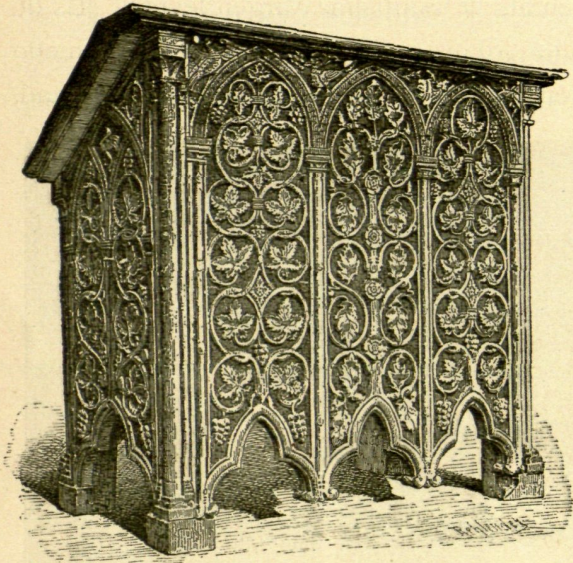


Fig. 71. — Reclinatorio gótico de madera tallada, siglo xv.
Museo artístico industrial de Berlín

una galería calada, formada por motivos de hojarasca ojivales. En los plafones aparecen pergaminos desenrollados, tema frecuentemente usado en las últimas décadas del siglo xv (fig. 69).

A semejanza de estos armarios se construirían los de las moradas particulares y otros muebles para distintos usos (fig. 71). Serían todos, no obstante, más sencillos por lo común, ya que los armarios domésticos se colocaban frecuentemente en dependencias que no se destinaban para recibo, y en los cuales, por lo tanto, era el ajuar sencillísimo. Si en usos profanos se daba con un armario decorado con talla y escudos y bien labrados herrajes, de fijo que se le destinaba á fines de cierto carácter público, como los de custodiar los papeles de un archivo, guardar caudales y joyas del común y otras cosas por el estilo. Podíase encontrar también en casas de ciudadanos de posición muy desahogada armarios decorados con relativo lujo, por haberlo querido desplegar en ellos el dueño para hacer ostentación de riqueza. No se olvide, con todo, que según más extensamente lo declararemos en otro capítulo, durante la Edad media, en todo el Renacimiento y aun en el siglo xviii, las novias al casarse no aportaban al matrimonio armarios roperos, sino cofres ó arcones, en los cuales encerraban en uno los vestidos de seda y lana, más ó menos lujosos, según los recursos de la familia, y en otro la ropa blanca sahumada por medio del oloroso espliego, siendo muchas, muchísimas las novias que debían contentarse con una sola arca para todas sus galas.

Sólo por incidencia hemos mentado los bancos en este capítulo. A las iglesias hemos de acudir para encontrarlos que pertenezcan al siglo xv. Uno tiene en el claustro la iglesia catedral de Barcelona, que puede darse por modelo en su clase. Lo verá el curioso en una de las capillas del ala contigua á la calle del Obispo, notando en él la sencillez general de su traza y la riqueza del coronamiento formado por

ornamentación gótica muy elegante y fina por todo extremo. Este mueble produce en conjunto impresión gratísima. En Cluny se encuentra un banco de refectorio, surmontado por un dosel calado y con respaldo dividido en cuarenta y ocho plafones rectangulares, separados por contrafuertes en alto relieve. Las armas de Francia, sostenidas por un ángel con las alas desplegadas, ocupan los plafones principales del respaldo y se repiten debajo de tres relieves que representan la Coronación de la Virgen y dos profetas. Sostienen el dosel dos contrafuertes laterales, adornados por medio de figuras en bulto redondo, colocadas en hornacinas de carácter ojival. *Bancos de obra* y también *formas* en Francia se apellidaban los de esta clase, conforme hemos dicho antes, los cuales se construían para dos, tres y cuatro personas, en algunos casos para cinco ó seis, mas lo último raramente. Viollet-le-Duc dice que la *forma* es una suerte de banco ó sitial prolongado, en el que están marcados los compartimientos para cada persona, ó séase al modo de las sillerías de coro. Tal será la *forma* á la francesa ó quizás también á la manera de Alemania; mas de ella se distingue el *banco de obra*, que no tiene separación de asientos, aun cuando ésta se nota en el respaldo por medio de la ornamentación. A buen seguro que el expresado arquitecto francés no pudo reproducir ningún ejemplar de aquel mueble, llegado hasta nuestros días, cuando dió en su obra sobre el mueblaje una traducción, digámoslo así, de una *forma*, sacada del manuscrito de Hérard de Lansberg (véase la fig. 50) que posee la biblioteca de Estrasburgo, y que parece obra de tornería con finas incrustaciones ó labor de taracea, si la traducción es exacta.

VIII

CONTINÚA EL MUEBLE EN EL SIGLO XV. — ALGO SOBRE EL MUEBLAJE ECLESIASTICO. — LAS SILLERÍAS DE CORO. — LA SILLERÍA GÓTICA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. — LAS SILLERÍAS ALTA Y BAJA DE TOLEDO. — LA DE SANTA MARÍA DEL PARRAL. — LA DE LA CATEDRAL DE BURGOS. — LAS SILLERÍAS DE CORO EN PAÍSES EXTRANJEROS.

Para formar idea de lo que fueron los sillones y sitiales en el último siglo de la Edad media, sirven á maravilla las sillerías de coro, de las que existen preciosos ejemplos en todas las naciones y muy singularmente en nuestra España (fig. 72). Respetada la Iglesia en aquellos tiempos, disponiendo con frecuencia de importantes mandas, contando con bienes propios para atender debidamente al culto del Señor, pudo levantar los magníficos monumentos de arte que forman el coro de distintas iglesias en el orbe cristiano. Las catedrales españolas difieren en general de las de Francia y del Norte de Europa, debido á la circunstancia de que el coro se halla colocado en el centro de la nave central, con lo cual si bien desde algunos puntos del templo se interrumpe la visualidad, impidiendo ver el retablo mayor, en cambio aquel espacio cerrado ayuda al recogimiento, y con dilatar el momento de que el fiel, entrando por la puerta mayor, pueda descubrir el altar, se acrecienta el misterio que tanta impresión produce en el ánimo dentro de las iglesias ojivales. El coro en el centro de la nave es reminiscencia sin duda de las antiguas primitivas basílicas, como la de San Clemente de Roma, con la diferencia de que el *pluteus*, que en San Clemente tiene poco más de un metro, se convierte en muro alto en las catedrales españolas. Existe algún ejemplo de coro con cerramiento bajo en el centro de la nave, y á este propósito recordamos el de la iglesia del monasterio de Pedralbes que fundó la reina doña Elisenda de Moncada.

Por lo común, de los cuatro muros que deberían cerrar el coro sólo hay tres, quedando abierto el cuarto, frontero al retablo mayor, aunque resguardado por una verja, que á su vez prestaba ocasión á los rejeros para hacer gala de su inventiva y destreza. Arrimados á las otras tres paredes por el interior, se hallan las sillas que constituyen el coro, y que son en mayor ó menor número, según el de los capitulares y prebendados que contaba cada catedral ó colegiata. Por lo regular, forma el conjunto de la *sillería de coro* una doble hilera de asientos, ó sea la inferior, reducida á grandes sitiales separados por anchos brazos, y



Fig. 72. — Fragmento de talla de una sillería de coro de Alfonso Berruguete, siglo XVI. Museo provincial de Valladolid (de fotografía)

la superior, dispuesta también de un modo semejante y teniendo cada silla el asiento auxiliar puesto debajo del ordinario, á que se ha llamado *misericordia*. Esta hilera de sillas va coronada por doseletes ó marquesinas en armonía con el estilo adoptado en la obra por los artífices que la llevaron á cabo, quienes según costumbre, raras veces interrumpida, de pasados siglos, no la labraron ajustándose al estilo arquitectónico de la catedral, colegiata ó iglesia conventual en donde la pusieron, sino al modo de su época, conforme con las líneas, cánones y gusto entonces dominantes.

Dice el erudito D. Juan Facundo Riaño que los primeros ebanistas ó tallistas en madera que trabajaron en España vinieron, sin disputa, de Flandes ó de Holanda, á juzgar por el decidido carácter germánico de las figuras y de la ornamentación, y además por la frecuente mención que se hace en códices y escrituras de maestros extranjeros. Añade, empero, que esta industria artística tomó pronto carta de naturaleza en nuestro país, de modo tal, que los artistas españoles igualaron á los otros y en no pocos casos les aventajaron. El aserto del Sr. Riaño de haber venido á la península escultores tallistas, entre otros muchos datos que lo comprueban, se confirma por el hecho de que fuesen dos alemanes quienes labraron las esbeltas y afiligranadas sillas del coro de la catedral de Barcelona. Miguel Loquer se llamaba el maestro y Juan Frederic el discípulo suyo, que en 1483 hicieron aquellos primorosos y ricos doseletes que cobijan las sillas, las cuales son de traza muy sencilla en el resto, como solían verificarlo los tallistas de las centurias décimacuarta y décimaquinta de nuestra era. Es imposible pedir mayor suntuosidad dentro de líneas más correctas y casi podríamos decir severas. Parece caso sobrenatural que aquellos pináculos, calados en todas sus partes, finos, delgados, hasta semejar trabajo de hadas, puedan mantenerse en pie, desafiando la pesadumbre de los siglos y, muy al contrario, siendo ejemplo patente de robustez y firmeza. ¡Qué hermosa perspectiva ofrecen la serie de remates de la sillería de que hablamos! ¡De qué modo la luz atraviesa por entre sus trepadas labores! ¡Cómo parecen encajes multicoloros cuando los rayos de las vidrieras caen sobre ellos á determinadas horas del día! Estos remates se construyeron con posterioridad á las sillas, las cuales, según hemos dicho, son de traza más humilde, aunque elegantes, debiéndose á Matías Bonafé, que se ocupó en construir las en el año 1457.

Los respaldos de las sillas del coro de Barcelona tienen un decorado de fecha algo posterior á la de su construcción, pero que armoniza con ellas admirablemente porque todavía se halla inspirado por el sentimiento artístico del siglo xv. En 5 de marzo de 1519 el emperador y César Carlos V, entonces solamente rey de

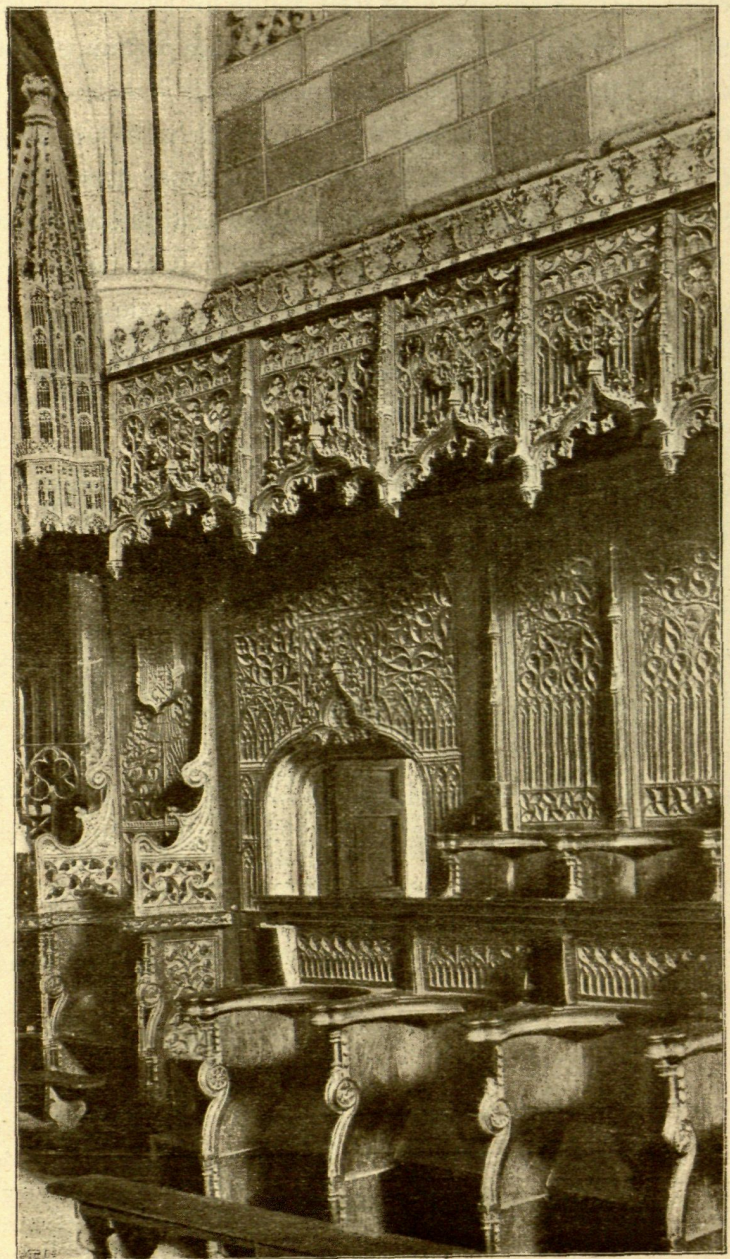


Fig. 73. — Sillería del coro del convento de Santo Tomás de Avila, siglo xv (reproducción fotográfica)

España, quiso celebrar en la catedral de Santa Cruz y Santa Eulalia Capítulo general de la Orden del Toisón de Oro. Celebróse, en efecto, el Capítulo, presentando uno de los espectáculos más brillantes que hubiesen visto en la seo los ciudadanos de Barcelona. Ricamente adornado el coro de terciopelo carmesí, pasaron á ocupar sus sillas reyes, príncipes y próceres que acudieron de todos los puntos de Europa. Allí recibieron el preciado collar de la ínclita Orden Cristerna, rey de Dinamarca, y Segismundo, rey de Polonia, viniendo tras de ellos la flor de los guerreros de España y lo más distinguido que en armas y blasones tenían las cortes extranjeras. Para memoria de esta augusta fiesta, el monarca que la presidió y todos los asistentes quisieron dejar sus escudos de armas en el respaldo de la silla del coro que respectivamente ocuparon. Esta decoración existe aún en el día perfectamente conservada, y es sin disputa gala y ornamento de aquella espléndida sillería. Los escudos se hallan trazados con cierta magnificencia que tiene algo del arte del Renacimiento y á la vez con la donosura de líneas peculiar á la pintura decorativa del siglo xv. Merced á estos escudos, la relativa pobreza de las sillas, en comparación con los doseletes, resulta suavizada, produciendo un conjunto de una armonía embelesadora.

Notable ejemplo de sillería gótica es la del convento de Santo Tomás de Ávila (fig. 73), de traza grandiosa, rica sin ampulosidad y en donde los Reyes Católicos dejaron marcado su escudo. Otros tipos de la misma época podríamos señalar en nuestra patria; pero descrito ya el que tenemos por superior modelo, no creemos necesario detenernos en los demás. Vayamos siguiendo las vicisitudes que al través de los tiempos experimentaron las sillerías de coro en tierra española, y para ello hablaremos ahora de la soberbia sillería que posee la catedral de Toledo. Oigamos para el caso lo que dicen dos autoridades en la materia, los Sres. D. José María Quadrado y D. Vicente de la Fuente.

«Si á la magnífica cerca – escriben – levantada bajo el generoso impulso del obispo Tenorio, debía corresponder una sillería de aéreos pináculos y de gótica esbeltez, lo que pudo perder por este lado la prolija obra, cuyo comienzo se retardó todavía más de un siglo, ganólo indudablemente en la perfección de los relieves y esculturas, merced al rápido progreso que desplegaron las artes entretanto. Despuntaban ya en ellas los primeros albores del Renacimiento, cuando en 1494 maese Rodrigo emprendió la sillería *baja*, dispuesta en tres alas sobre la grada inferior del coro; y la reciente conquista de Granada, que no menos que el valor de los guerreros inflamaba entonces el entusiasmo de los artistas, prestó heroico asunto á los bellos relieves esculpidos en sus respaldos. Sangrientos y encarnizados combates; tremendos asaltos de plazas y castillos, cuyos nombres grabó el escultor allí mismo como para responder de su exactitud histórica; los episodios, en fin, más notables de aquella epopeya contemporánea, sucedense en número de más de cincuenta, tantos como los asientos, con animación en los grupos, energía en las actitudes, propiedad en los trajes y expresión en los rostros, muy superiores á su época, la cual apenas se trasluce de vez en cuando en los angulosos pliegues y rigidez ó desproporción de las figuras. Y harto se comprende que no parecieran impropias de aquel recinto de oración y paz las belicosas escenas de una guerra eminentemente religiosa, cuando entre los minuciosos ornatos, vertidos á manos llenas sobre los brazos, frisos y reversos de cada asiento, no temió el cincel fecundo sembrar horribles monstruos y malignas y aun profanas caricaturas, aliando, según el espíritu de la Edad media, lo bello á lo deforme, la sátira al poema, lo bufón á lo caballeresco (1).»

(1) Las tres primeras sillas del ala derecha, llamada también de la epístola ó del arzobispo, carecen de leyendas que señalen los combates ó plazas representados en ellas. Siguen luego Altorra, Melis, Xornas, Erefan, Alminia, Baza, Málaga por dos veces, Salobreña, Almuñecar, Comares, Beles, Montefrío, Moclín, Illora, Loja, Cazarabonela, Coyn, Cartama, Marbella, Ronda, Setenil, Alora y Alhama. Los nombres de las sillas del lado del evangelio ó del deán, excepto algunas que no los tienen, son Nixar, Padux, Vera, Huéscar, Guadix, Purchena, Almería, Rión, Castil de Ferro, Cambril, Zagani, Castul, Gor, Canzoria, Moxacar, Vélez el Blanco, Gurarca, Vélez el Rubio, Soreo, Cabrera y Alminia. Costaron las cincuenta y cuatro sillas de la sillería baja de 700.000 á 800.000 maravedises, contando una partida de 122.940 que se dieron al entallador maese Rodrigo á cuenta de los doce asientos fronteros del coro. Como se ve, los relieves de la sillería baja de Toledo constituyen datos preciosísimos para precisar y documentar bien la historia de la guerra de Granada.

«Las artes — prosiguen los Sres. Quadrado y de la Fuente — siguieron remontándose en alas de la restauración italiana; y en 1539, cual si hubiese esperado á que llegaran al apogeo de su perfección, propuso un certamen el inteligente Cabildo toledano para que en la sillería alta del coro que restaba todavía por hacer, dejasen consignado un esfuerzo de su pujanza. Solos quedaron entre sus competidores Felipe de Borgoña y Alonso Berruguete, hijos aquél de Juan y éste de Pedro, artistas ambos que á principios del siglo habían llenado de obras suyas la catedral; y reconociéndose iguales en destreza y brío, partieron al campo como buenos justadores (fig. 74). Bajo un plan convenido de antemano emprendió Borgoña el lado izquierdo del coro, desde la silla arzobispal que en el fondo ocupa el centro, y Berruguete el opuesto lado, labrando en poco más de tres años sus treinta y cinco asientos cada uno. Lucharon entonces, como advierte la inscripción, los ingenios de los artistas y lucharán siempre los juicios de los espectadores. Gallardos son los arcos platerescos y preciosas las columnas de jaspe, cuyos espacios llenan las sillas altas, acabados aunque menos copiosos que en las bajas los menudos adornos de sus brazos y respaldos, rico, en fin, el segundo cuerpo de mármol que corre encima del arquitrabe con sus nichos en figura de concha y sus columnitas abalaustradas; pero la gloria, el triunfo especial de ambos artistas está en las grandiosas figuras, en los exquisitos relieves que en el fondo de cada arco y en el tablero correspondiente á cada silla representan, los del frente del coro, á los apóstoles, y los laterales, á santos de la Ley Nueva y á personajes de la Antigua; su gloria está en las inimitables estatuas de alabastro colocadas en aquellos nichos, donde revive, en cierto modo, la serie de los ascendientes de Jesucristo hasta el primer hombre, remontando de los pontífices á los reyes y de éstos á los patriarcas. Si en presencia de las obras intenta el curioso decidir la ardua contienda entre los autores, sólo después de maduro examen observará en las de Berruguete predominante la energía, en las de Borgoña la gracia y la suavidad; en aquéllas más poderosa musculatura y actitudes más atrevidas, en éstas más redondeadas formas y más apacible gentileza; en los ropajes del uno más propiedad histórica y sabor antiguo, en los del otro más riqueza artística y un completo estudio de los trajes contemporáneos, que si bien revestidos sin distinción á personajes de remotas épocas, se nos transmiten exactamente merced á este feliz anacronismo. Pero mientras existan partidarios de lo bello y de lo sublime, de la elegancia y de la fuerza, y el contraste de ambos caracteres aparezca desde luego en toda comparación de genios eminentes, manteniendo los votos en equilibrio, la disputada preferencia entre los dos escultores del célebre coro quedará sin resolver y la palma sin adjudicar.»

Despídese ya el arte gótico de la ebanistería en el coro alto de Toledo que labraron Borgoña y Berruguete (figs. 75 á 77). La gravedad medieval descúbrese todavía en los bajos relieves con batallas y asedios de ciudades, pues las figuras tienen aún la tiesura, con la majestad escultórica de los tiempos ojivales, según lo hacen notar los Sres. Quadrado y de la Fuente. Asoma ya, empero, el arte del Renacimiento, el cual se descubre

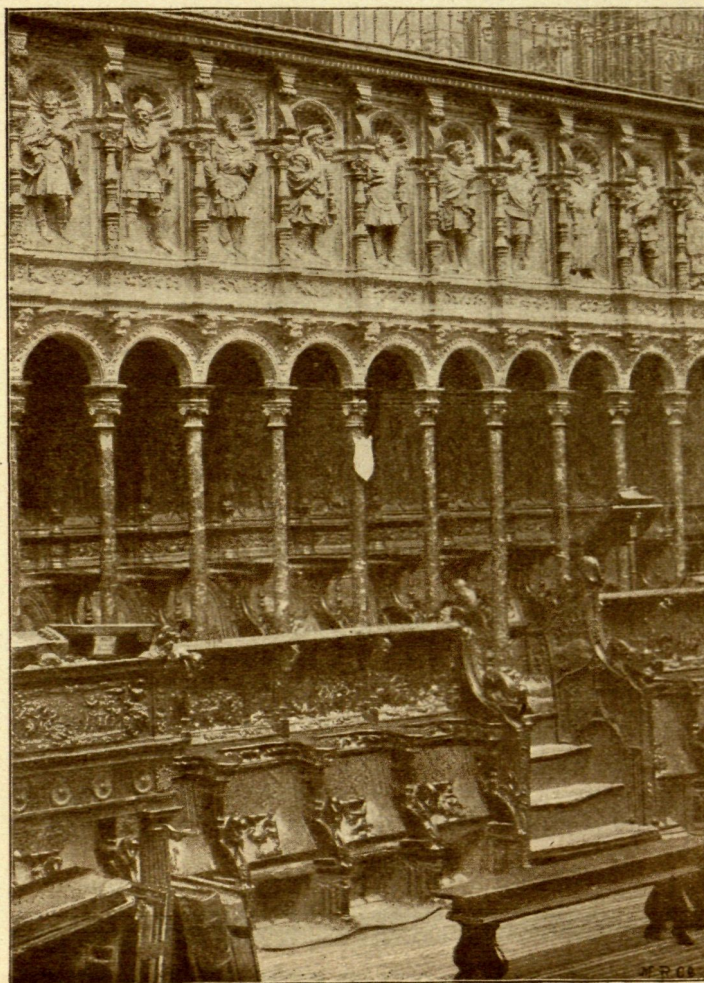


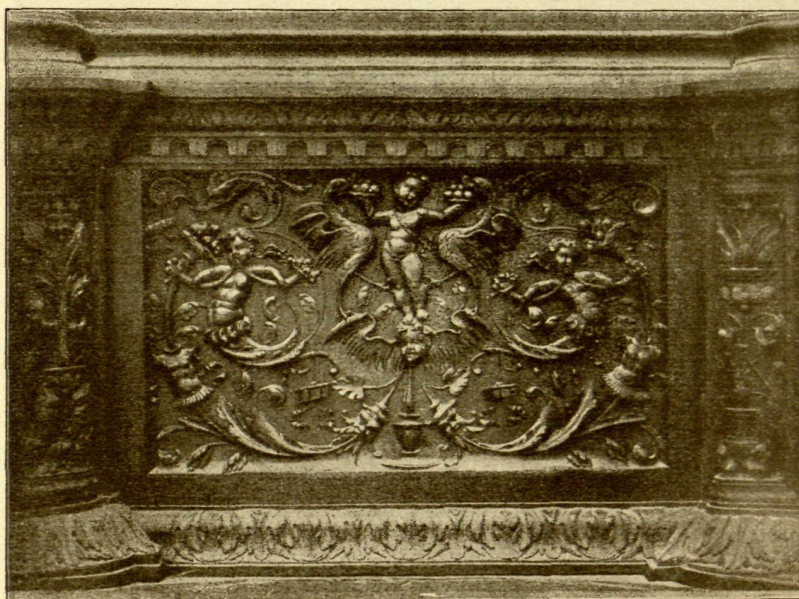
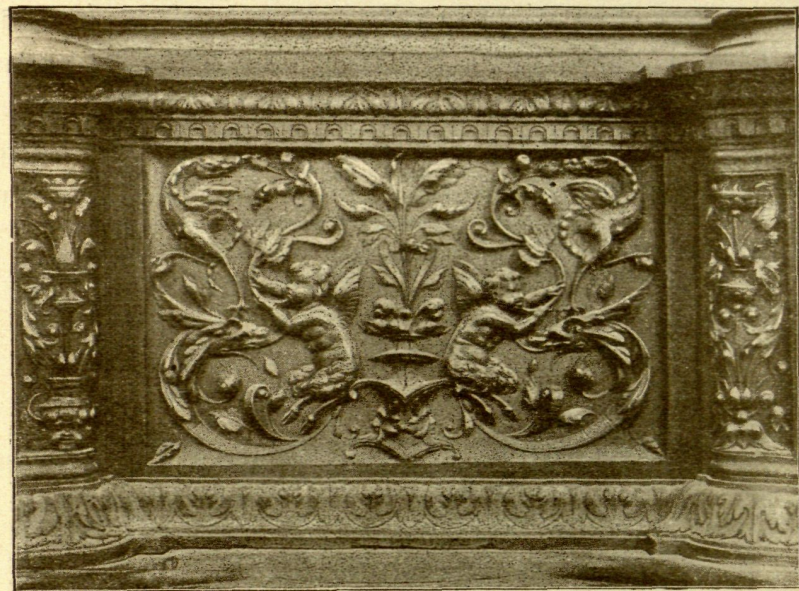
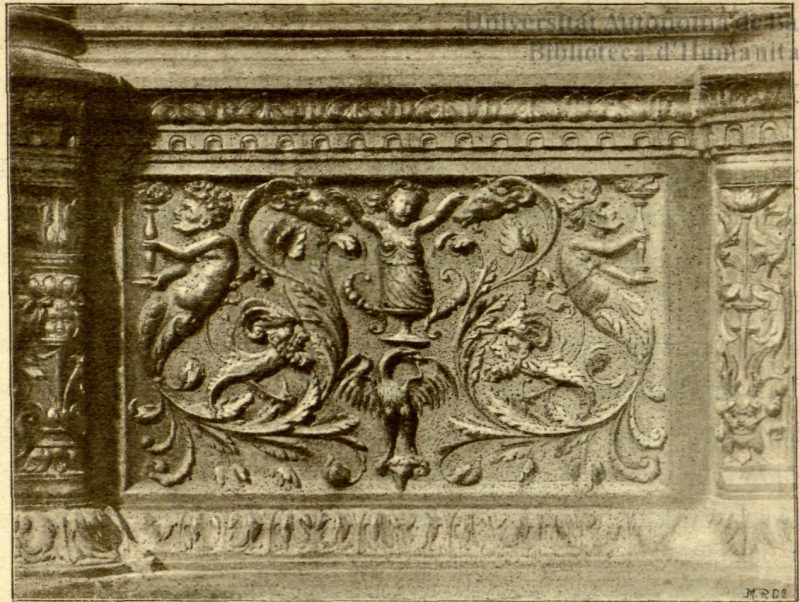
Fig. 74. — Sillería del coro en la catedral de Toledo, principios del siglo xv

en diversas partes y detalles, mas no alcanza aún la gallardía propia de nuestro sin par estilo plateresco. Bien sabrán nuestros lectores que así se llamó el que durante el siglo xvi dejó en España preciosos monumentos en la arquitectura y en las artes suntuarias, en el cual dentro de las líneas capitales del arte gótico se empleó la decoración inspirada en la antigüedad griega y romana, y que se llamó plateresco por haber sido los primeros en emplearlo en cruces, custodias y relicarios los plateros de Sevilla y de Toledo Juan de Arfe y Villafañe y los dos Becerriles. Ejemplar precioso del estilo plateresco en el mobiliario eclesiástico es, á nuestro leal saber y entender, la sillería del monasterio de padres Jerónimos del Parral, en Segovia, que fundó el poderoso D. Juan Pacheco, marqués de Villena, sillería que ahora puede examinar el curioso en el Museo Arqueológico nacional, en Madrid, después de haber estado en la iglesia de San Francisco el Grande, donde quedó una parte. Encanta la elegancia de aquellos sitaliales en los cuales el arte español del siglo xvi desplegó el primor más exquisito, y asombra el de artífices artistas que en aquella centuria florecieron en todos los reinos de España, ya que al tratar de averiguar quién labró la sillería del Parral nos encontramos con que la hizo en 1526 el entallador Bartolomé Fernández, uno de los muchos que tallaron entre nosotros la madera con tanto ingenio como destreza. Era este Fernández segoviano, y se obligó á ejecutar toda la sillería, pilares, respaldares, coronación «y otras cosas, todo de nogal, de imagen de media talla,» por precio de trescientos mil maravedises. En los testers de las sillas hay preciosos relieves de lindísimo dibujo, y mientras en las bajas aparecen pasajes del *Apocalipsis* de San Juan, en que se ve también la inventiva y gallarda mano del entallador, en las altas existen diversas imágenes, entre ellas las de San Frutos, San Roque, San Sebastián, San Esteban, San Agustín, San Lorenzo, Santa María Magdalena, Santa Agueda y Santa Inés. Todas ellas son imágenes de media talla, como lo rezaba el contrato que firmó Fernández. Respeto inspira aquella procesión de santos, en los cuales, sin faltarles la piadosa majestad de las esculturas cristianas de la Edad media, se encuentra una mayor corrección de forma, más verdad en el estudio del cuerpo humano y en el plegado de las vestimentas, y en las actitudes y rostros un sentimiento más dulce que el puesto por los imagineros medievales en sus mejores bultos. Algunas de las imágenes de la sillería del Parral sufren comparación con lo mejor que ha producido la escultura plateresca, y por lo que toca al conjunto de la sillería difícilmente podría encontrarse otro que se le igualara y cuanto menos adelantara. Las esbeltas columnitas de marcado aire plateresco que separan las sillas, los respaldares con las imágenes de que hemos hablado, el gracioso cornisamento con que acaba toda la sillería y la calada crestería con que remata y que recuerda los edificios mejores en el estilo, como el palacio del conde de Monterrey en Salamanca y la iglesia de la Santa Cruz en Toledo, son otros tantos primores de la mencionada obra y otros tantos elementos que proclaman con elocuencia el alto punto á que llegó el arte en España durante la primera mitad de la décimasexta centuria, y que hoy reconocen los críticos más perspicaces y más severos de ambos continentes. Un trabajo de ebanistería de esta clase, y lo mismo decimos de las sillerías que enriquecen los coros de las seos de Barcelona y Toledo, hubo de ejercer necesariamente marcado influjo en todas las obras similares que se ejecutasen por aquellos tiempos, no sólo en las mentadas ciudades, sino también en las comarcas y reinos donde se hallan y aun en más lejanas tierras, merced al comercio que existía entre todas las de la península. Por consecuencia, sillones y sitaliales para usos más profanos, hasta para menesteres domésticos, presentarían en más de un caso marcada semejanza con aquellas sillerías, aun cuando, conforme es de suponer, estuviesen muy distantes de su riqueza y magnificencia. Es lo cierto que así el estilo ojival, según ya lo hemos dicho, como el plateresco, se extendieron á todas las manifestaciones de las artes suntuarias, con lo cual dicho se está la cabal armonía que hubo de notarse, y en parte todavía se nota, entre el edificio construído y cimentado y los muebles, los objetos litúrgicos de orfebrería, la vajilla en los palacios y casas y todo cuanto entra en el dominio de las artes suntuarias.

Antes de dejar este particular por lo que toca á España, cúmplenos hacer mención de otra sillería que

aun cuando no se iguala del todo con las de la catedral de Toledo y del monasterio del Parral, no deja de ser una verdadera obra maestra del Renacimiento. No sentirán nuestros lectores que les digamos algo de la sillería del coro de la catedral de Burgos, que es la obra á que aludimos, la cual en gentileza compite con las demás del propio estilo, teniendo una elegancia superior acaso á la que resplandece en las descritas anteriormente. Las bellezas artísticas que en ella se descubren cuando se la examina con detención, la hacen digna de ser colocada entre las creaciones insignes del arte plateresco. La trazó el famoso escultor maestro Felipe Vigarni, de Borgoña, en los primeros años del siglo XVI, y él mismo la ejecutó en gran parte con la pericia que le dió tan merecido renombre en nuestra patria y fuera de ella. Hay quien opina que á mediados del citado siglo trabajaron en aquella sillería los escultores Simón de Bueras, Esteban Jaques y un tal Sabugo, mientras el diligentísimo Sr. Martínez Sanz, que con tanto cariño ha investigado todo cuanto toca á la catedral de Burgos, dice que no consta que los últimos tallistas labrasen el testero de la sillería y sí solamente que trabajaron en la definitiva traslación de ella desde la capilla mayor adonde fué llevada por Vigarni en 1527, por orden del Cabildo, al lugar en donde se encuentra en el día, lo cual hubo de verificarse desde el año de 1552 al de 1557. Poco, empero, hace esto al caso del valor artístico que tenga la referida obra, ni tampoco á la intervención que en ella tuviera Felipe Vigarni, que siempre hubo de ser muy principal.

Constitúyenla en conjunto hasta ciento tres siales de nogal, de los que corresponden cuarenta y cuatro á la parte baja, destinada á los capellanes, y cin-



Figs. 75 á 77. - Detalles de la sillería del coro en la catedral de Toledo, por Alonso Berruguete (de fotografía)

cuenta y nueve á la alta, reservada á los capitulares. Estas últimas se hallan coronadas por una especie de dosel corrido, labrado por manera idéntica á la empleada en las sillas y que se adelanta sombreándolas y sirviéndolas de reparo. Forman este dosel sendos plafones ó tableros correspondientes á las sillas, separados por estatuitas á modo de cariátides. En los tableros hay representados pasajes del Viejo Testamento y las estatuitas que los separan son de profetas y santos de la Ley Antigua y de la Nueva, las sibilas, etc., delicadamente labrados. No menos delicada es la labor de los respaldos de los sitiales, formados por un bajo relieve que remata en pechina, según uso muy extendido en el siglo xvi, y con un friso decorativo en la parte más alta, separando cada una de las sillas una columna estriada con base tallada de ornamentación plateresca. Por temas de estos relieves adoptó Vigarni pasajes del Nuevo Testamento, misterios de Nuestra Señora y pasos del martirio de algunos santos. «Laboreados caprichosamente los pasamanos de las sillas – dice el Sr. Amador de los Ríos, discreto historiador de Burgos y concienzudo apreciador de sus monumentos, – hállanse los asientos enriquecidos por muy preciadas incrustaciones de boj, obra notable de taracea, la cual, siguiendo en el siglo xvi las tradiciones de la precedente centuria, había de degenerar más tarde, en el xvii, al punto que acreditan no pocos monumentos de la escultura y de la carpintería. Bien dibujados y sentidos, representan estos exornos, ora desnudos genios, ora niños alados, ya jarrones flanqueados de sátiros ó de bichos, ya otros distintos motivos de ornamentación que acreditan la mano del artista por quien fueron ejecutados y proclaman las excelencias artísticas de aquella gloriosa era del Renacimiento, que debía terminar por las innovaciones del severo Herrera y los extravíos de Bramante y de sus imitadores. No puede por su parte – continúa – exigirse en los relieves de los respaldos de las sillas y en los del coronamiento mayor perfección ni

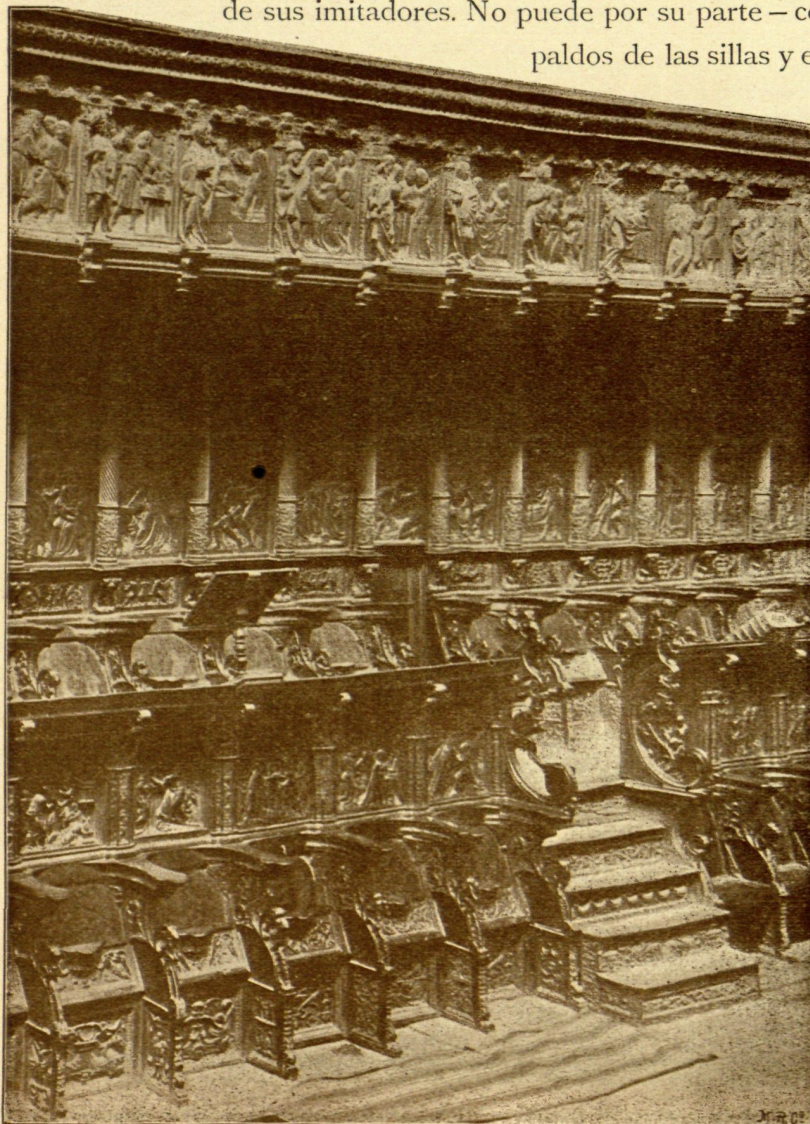


Fig. 78. – Sillería del coro en la catedral de Burgos, principios del siglo xvi (de fotografía)

sentido; pues si bien los asuntos, como de carácter religioso, debieron acomodarse, por lo que á la composición se refiere, á los patrones comúnmente admitidos para este linaje de representaciones, el dibujo y la ejecución en ellos es verdaderamente digno de elogio, distinguiéndose por la naturalidad de las figuras, el partido y plegado de los paños, y algunas veces, aunque no siempre, por las perspectivas.» (Fig. 78).

Mucho más podríamos añadir acerca de las sillerías de coro en España, citando también la de la seo de Zaragoza (fig. 79); pero cuanto va expuesto basta para dejar bien probada la colosal riqueza que poseemos en este concepto. Bien saben, con todo, nuestros lectores que estos trabajos del arte y de la industria no quedaron limitados á nuestro país en los siglos xv y xvi, puesto que los poseen también magníficas iglesias de Francia, Italia y de otras naciones. «Francia – dice M. Champeaux – ha conservado una serie de obras en madera, en las cuales

se nota la introducción de una ornamentación nueva, de la que habíamos visto los comienzos tímidos en el siglo XIV, ornamentación que no se reducía a pedir los motivos a la flora de la comarca. En adelante los carpinteros, sin abandonar el sistema de sus antepasados, trabajan de escultores y ponen en los plafones de las obras que ejecutan bajos relieves y estatuas que se convierten en los temas principales del conjunto arquitectónico.» Una de las sillerías de coro más interesantes, entre las que existen en Francia, es la que posee la catedral de Saint-Claude, hecha en 1455 por Juan de Vitry para la abadía de que dependía entonces la iglesia. Hay doble hilera de sillas, como en los coros españoles, que producen bello efecto, aun cuando algunas hayan sido mutiladas. Los respaldos tienen bajos relieves que representan profetas y sibilas. Figuras en bulto redondo terminan las columnitas que separan cada plafón, viéndose otras estatuitas entre los florones de la galería que forma el coronamiento de las sillas. Los doseletes se componen de una serie de bovedillas que se apoyan en los respaldos. A los lados van puestos bajos relieves con escenas religiosas é imágenes de apóstoles de muy regular dimensión y de un desempeño algo rudo. «Es menos importante que la anterior — escribe el mismo autor que antes hemos citado — la sillería de la iglesia de Flavigny (Cote d'Or), pero ofrece la particularidad de que los doseletes se presenten como bóvedas muy elevadas. La obra de esta índole — continúa, — acerca de la cual poseemos noticias exactísimas, se encuentra en la catedral de Rouen. La dirección de este importante trabajo que requería nada menos que ochenta y seis bajos relieves principales, había sido confiada al maestro carpintero de Rouen Philipot Viart, quien tomó por colaboradores á Lorenzo de Ipres y á Pablo Mosselmín. Solicitó también la ayuda de Gillet de Castel, llamado *Hamine*, y Hennequín de Amberes, quienes se ajustaron á los dibujos del maestro. Encontrando el Capítulo en 1465 que la obra languidecía, envió á Guillermo Bachet *huchier* á la Picardía y á la Flandes con encargo de que trajese artífices hábiles para abreviar la obra de la sillería. Hoy día sólo se puede formar una idea incompleta de este conjunto, que exigió doce años de trabajo y un gasto de ocho mil libras, puesto que han desaparecido los respaldos y los doseles, que constituían la parte más rica de la decoración.»

En Italia ha de contarse con un factor de gran importancia en todo el mueblaje, el cual, como es de suponer, debía alcanzar lo mismo á los muebles civiles que á los eclesiásticos. Dijimos ya que en aquella península se había aplicado, como en ningún otro país, la pintura á la decoración de muebles, aserto que más adelante tendremos ocasión de confirmar ampliamente.

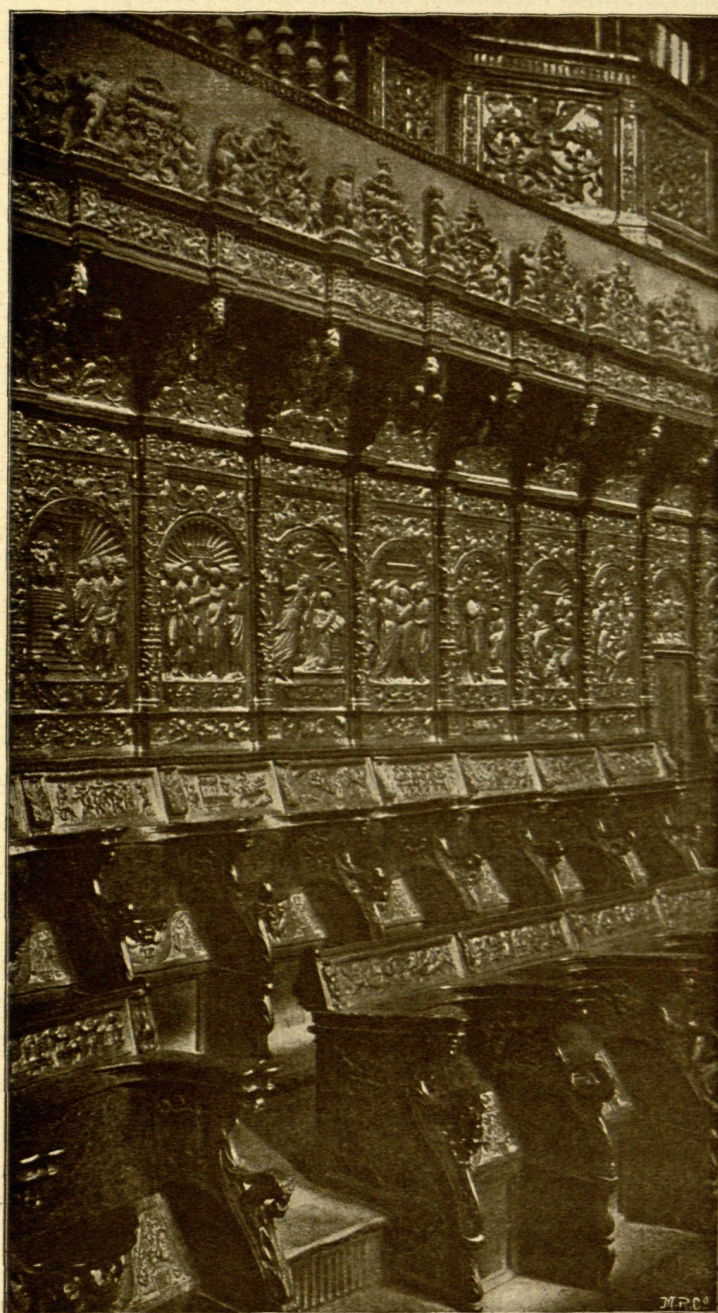


Fig. 79. — Sillería del coro en la seo de Zaragoza, siglo XVI (de fotografía)

La policromía, empero, adquirió allá nuevo aspecto en el ajuar de las habitaciones y en los sillones y silleras de las iglesias, acaso debido á la importancia que el mosaico tuvo en su arquitectura. Los productos del Oriente persa y de Constantinopla, emporio de la civilización en los primeros siglos de la Edad media, eran desembarcados en los principales puertos de Italia por las naves que en ellos anclaban de continuo. La antigüedad, conforme lo hemos dicho en otra ocasión, nunca perdió del todo sus fueros en aquellas comarcas. De la antigüedad tomó Constantinopla el empleo del mosaico para el revestimiento de sus templos, sistema de decoración que emplearon las basílicas é iglesias de Roma y otras de distintos puntos, entre ellas la de San Vital de Ravena, que es acaso la iglesia occidental en donde mejor aparece la influencia del Oriente. Todos los templos á que aludimos tienen los ábsides y los paramentos de sus naves cubiertos de preciosos mosaicos, con innúmeras figuras y fondos de oro ó de azul que producen imponente impresión en el visitante. El mosaico, según opinión de perspicaces arqueólogos, hubo de ejercer viva influencia en el ánimo de los artistas y artífices italianos. Seducidos éstos por el efecto de los cubos de esmalte, con los que se hallaban revestidas algunas fachadas de catedrales, lo propio que su interior y las columnas retorcidas de los claustros, etc., quisieron imprimir idéntico aspecto á las obras de carpintería y de ebanistería que ejecutaban para decorar aquellos edificios. Lograronlo por medio de la incrustación de trocitos de maderas de distintos colores, es decir, transportando el mosaico desde la pared al mueble y empleando en él madera en vez de piedra y vidrio. Este procedimiento, usado desde tiempos antiguos, se advierte claramente en los primeros ensayos del mosaico en madera, al cual se dió más tarde el nombre de *tarsia* y el de *intarsiatori* á los artífices que lo ejecutaban. Ha habido con todo en Italia tallistas ó imagineros de grandísimo talento, cosa que no podía dejar de suceder, dados los insignes escultores que florecieron en dicho país, singularmente en los siglos xv y xvi. La mayor parte de los *intarsiatori* prefería, empero, ocuparse en la fabricación de muebles pintados y dorados ó adornados de taracea en madera de color.

Sin perjuicio de dedicar en otra ocasión nuevos párrafos á los *intarsiatori*, diremos ahora, porque hace al caso en el punto especial que tratamos, que aquellos artífices artistas, más ganosos de celebridad de lo que lo fueron los modestos imagineros y carpinteros de la Edad media, tuvieron buen cuidado de firmar sus obras, muchas de las cuales existen todavía. Estas inscripciones revelan que no fué sólo la Toscana el lugar en donde se desarrolló el expresado arte, sino que también lo practicaron, y muy particularmente, monjes de la Lombardía y de la alta Italia. Fray Juan de Verona — escribe M. Champeaux, de quien tomamos estas noticias — hizo los trabajos en madera del coro y de la sacristía de Santa María in Organo de la referida ciudad; fray Gabriel, asimismo de Verona, una parte de las sillas de la catedral de Siena, siguiendo los dibujos de Bartolomé Negrolí; fray Vicente della Vacche, otro veronés monje olivetano, ha dejado su nombre en cuatro plafones que representan vasos y ornamentos sagrados y que decoraron los armarios de la sacristía de San Benedetto Novello en Padua, plafones que posee actualmente un coleccionista francés. Fray Damiano enriqueció en 1551 la sillería del coro de la catedral de Bolonia con asuntos pintados á dos solas entonaciones, en *grisaille*, de un soberbio carácter y en los cuales mostró ser tan diestro pintor como era hábil ebanista. Al mismo fraile se le había confiado por la familia de Urfé algunos años antes, en el de 1548, la sillería de la capilla que hay aún en el castillo de la Bastie, cerca de Saint-Etienne. El retablo de esta capilla, obra del mismo artista, lleva la siguiente inscripción: *Fra Damianus Bergomes ordinis predicatorum faciebat MDXLVIII*. Había ejecutado igualmente el coro de San Esteban en Bérgamo, poniendo en él cuadros de taracea, con temas sacados de las composiciones de Rafael. La catedral de Asís ha trasladado hace pocos años á la sacristía la sillería de coro que había hecho en 1501 Domenico de San Lorenzo, y que constituye una obra interesante y de superior carácter con labor mixta de talla y de taracea, ya que los plafones de la última clase van rodeados de preciosa hojarasca y rematan en un baldaquino con frontones de la más espléndida ornamentación. La misma iglesia

de Asís posee una sillería de un estilo sobrio que tiene la inscripción: *Opus Apollonii de Ripa Transone completum de mense aprilis 1471*. Forman una numerosa legión los artistas de nombre más ó menos sonado que en Italia se ocuparon en labrar toda clase de obras de madera para las iglesias y también para los palacios, desde las puertas de las *stanze* del Vaticano, hechas con sujeción á los dibujos de Rafael, y la sillería de la capilla del palacio público en Siena, inspirada por Tadeo di Bartolo, hasta los talleres modernos y los contemporáneos, que no han cesado de trabajar en un arte para el cual han demostrado los italianos que poseían aptitudes especiales. Y esto que ocurre en Italia pasa en España también, aunque en grado inferior, y otro tanto puede casi decirse de los principales países de Europa. En nuestro país, como lo hemos afirmado antes, asombra la cantidad de madera que se talló con sin igual pericia y donaire durante los siglos XV, XVI y XVII, singularmente en el estilo llamado plateresco, que pobló las iglesias de imágenes llenas de vida y de sentimiento cristiano, de frisos dibujados con sin par gentileza y labrados con holgura y con primor en repetidos casos, de bajos relieves que revelan la más asombrosa inventiva en sus autores, ya estén cuajados de figuras, ya llenos de una ornamentación exuberante y de columnas, peanas, frontones y otros miembros arquitectónicos enriquecidos asimismo con todo cuanto pueda crear la imaginación más brillante. Todo esto aparece singularmente en el mobiliario eclesiástico, mas de él trasciende al civil ó profano, de donde el que los muebles que entonces se veían en la morada del prócer, en la sala de cofradía ó gremio, en la casa modesta del menestral y artesano, tuviesen también, en mayor ó menor grado, la galana ornamentación que se encuentra en las más fastuosas sillerías de coro. Por este motivo les hemos dedicado los párrafos que contiene este capítulo, además de haberlo hecho por considerar que forman una página muy importante y muy interesante de la historia del mueble.
