

X

EL TERCIOPELO. — LOS QUE SE TEJERON EN OCCIDENTE. — TERCIOPELOS ORIENTALES. — TERCIOPELOS DE GÉNOVA Y DE TOLEDO. — EL BROCADO. — BROCADOS DE VENECIA. — EL BROCADO EN ESPAÑA. — BROCADO DE TRES ALTOS. — PAÑOS DE ORO Y FRISADOS. — EL PLUVIAL DE LOS REYES CATÓLICOS. — LOS «FRATRES HUMILIANTES.» — EL BROCATEL Y EL DAMASCO.

Es opinión muy extendida ser el terciopelo tejido de invención casi novísima. No ocurre así, antes al contrario, en el corazón de la Edad media encontramos usado el terciopelo, lo propio para colgaduras, adorno de paramentos y gala de las camas, como para las vestimentas de lujo, sobre todo las que se sacaban en los días en que repicaban gordo. Viollet-le-Duc lo afirma por lo que toca á los caballeros franceses de los siglos XIII y XIV, gentes vanidosas por lo general y amigas de presentarse con la ostentación que demandaba á su juicio la posición elevada que tenían. De nuestra España lo proclaman, entre otros textos, las *Ordenaciones de la casa real de Aragón* que publicó en 1343 el rey D. Pedro IV, donde se lee: *Ordonam encara que de sis en sis anys, en la festa de Nativitat de Nostre Senyor, sia apparellat, e fet novellament hun lit de drap d'aur, e de vellut e d'altres draps de seda junts ab cobertor, lo qual en la cambra hon nos devem dormir, sia apparellat.* Inútil sería acumular textos acerca del particular, que nada añadirían á la elocuencia con que nos habla el texto copiado de las *Ordenaciones* de D. Pedro IV. A principios del siglo XIV este monarca disponía como cosa corriente que se arreglase cada seis años una cama de paño de oro y de terciopelo. Es muy probable que las dos estofas se combinaran para mayor bazarria, y que gracias al contraste con el color generalmente oscuro del terciopelo liso, cobrase mayor realce el labrado de los paños de oro empleados para fines suntuarios.

Contados serán, no obstante, los ejemplares de terciopelos del siglo XIII que hayan llegado hasta los

actuales tiempos, y por nuestra parte no conocemos ninguno. Los que se han querido dar por tales no lo son, sino del siglo XIV y aun muy entrado éste y acaso de los comienzos del XV. Suelen distinguirse estos tejidos por el empleo del oro en el terciopelo, que es además labrado, de colores verde, azul ó carmesí (fig. 95). Hállase puesto el oro en tiras diagonales, con un dibujo muchas veces que trae á la memoria los tejidos del Oriente, de donde la dificultad de clasificar con seguridad los terciopelos á que nos referimos. El Oriente brilló en el siglo XV y en el inmediato XVI por sus magníficos terciopelos, siendo Persia una de las naciones que sobresalieron en este concepto. Los terciopelos orientales, con oro ó sin él, ofrecen dibujos más espléndidos y más vistosos que los empleados en los velludos de Occidente. La hoja de palma abierta, formando á modo de abanico, que sale por entonaciones claras sobre fondo



Fig. 95. — Terciopelo con oro, fines del siglo XIV ó comienzos del XV; de la colección del autor

rojo ó carmesí (fig. 96), con habilísimos toques de oro, es el elemento decorativo que caracteriza aquellos tejidos, muchos de una suntuosidad que enamora, sin que en ningún punto se presente chillón el color, ni exagerado el dibujo. No sabemos que los terciopelos persas genuinos se empleasen en los ornamentos



Fig. 96. - Terciopelo oriental, probablemente persa; siglo xv

de la Iglesia cristiana, pero sí tuvieron este destino otras telas de la misma clase resueltamente orientales y venidas probablemente de aquellas regiones. ¿Hiciéronse también por acá terciopelos en los que se imitaron más ó menos marcadamente los temas persas y arábigos? Así lo creemos ante el hecho de que á veces el tema dorado apareciese por encima de un terciopelo labrado en el que predominaban los temas ojivales, las combinaciones de la ojiva que en los últimos siglos medievales pusieron en los terciopelos los tejedores de Génova, de Venecia y de nuestra imperial Toledo. Más tarde, es decir, ya en el siglo xv, desmenúzase los motivos tejidos por medio del hilillo de oro y se ponen á modo de motitas, de dimensiones más ó menos grandes, en terciopelos verdes, morados, etc., para emplearlos en ornamentos sagrados de toda especie. Debe advertirse que no fué el terciopelo monocromo siempre, antes también polícromo, como lo hemos indicado anteriormente, con dos y tres colores (fig. 97) y con el aditamento del motivo en oro. Una antigua capa pluvial perteneciente á una parroquia de la comarca pirenaica catalano-aragonesa se confeccionó con un precioso terciopelo labrado de tres colores y oro, dibujado con grandísima maestría, con resabios orientales, mas al propio tiempo con carácter que permite clasificarlo entre los tejidos del Occidente. No entendemos, empero, que esta estofa sea de producción española, sino de origen italiano, probablemente veneciana, á juzgar por ciertos rasgos del dibujo.

Así Génova, como Venecia y nuestra Toledo, se hicieron famosas en pleno siglo xv por una especialidad de terciopelos que en regio aspecto y en riqueza real se adelantan á todos los tejidos conocidos durante la Edad media y el Renacimiento. Aludimos á los espléndidos terciopelos encarnados, azules, morados y amarillentos, con la piña ó el fruto del granado, dominando en el dibujo, combinados con arte superlativo y encuadrados por zonas regulares á veces con rigurosa euritmia, y en otras con apariencia de mayor libertad en el dibujo, aunque en último resultado sujeto éste á rigurosos principios eurítmicos. Todo cuanto se diga respecto de la impresión de riqueza que producen estos terciopelos en las personas de regular gusto, no llegará á la realidad misma. El clausulado es grande y es grandioso, el oro se halla puesto con la más exquisita pericia, de modo que se acentúe en aquellos puntos en donde se concentra el interés



Fig. 97. - Terciopelo de España, probablemente de últimos del siglo xv ó principios del xvi; de la colección del autor

culminante de la cláusula ornamental. Estos ricos temas destácanse, conforme lo hemos dicho, sobre el fondo encarnado, azul ó del color que fuere, del terciopelo, el cual se presenta reposado, haciendo la estofa á propósito para los fines más levantados de la religión católica. En este género de terciopelos, como en los demás, hay clases distintas, y mientras unas están tejidas con relativa economía — relativa solamente, porque no permite otra cosa el género, — en otras desplegó el tejedor toda su habilidad y amontonó cuanta riqueza pudo encontrar á mano. En este caso los fondos de terciopelo aparecen finamente escarchados de oro, en forma de anillitas de incomparable finura, lo que ayuda poderosamente á la magnífica visualidad del tejido (fig. 98). En distintas iglesias de España existen ornamentos confeccionados con esta última clase de terciopelo, á la que pertenece igualmente la del soberbio terno, bordado por Antonio Sadurní, que posee la capilla de la Real Audiencia territorial de Cataluña. Tuvo Toledo, según lo hemos adelantado, telares célebres en la fabricación del terciopelo, los cuales si bien decayeron á fines del siglo xvii y más todavía en el xviii, no dejaron con todo de sostener en buena parte su reputación hasta entrado el siglo en que vivimos. Este acabó con la industria sedera toledana, como con los restos que pudiesen quedar de la sevillana, y otro tanto decimos de la valenciana, que sacó modernamente cabeza con sus damascos.

Tuvo el siglo xv terciopelos, que se llaman góticos, más modestos que los anteriormente descritos. Con el tema de la ojiva se combina en ellos la piña ó una flor del estilo propio de la época, recortada en el terciopelo, de modo que el raso ó brocado liso, base del tejido, marcaba su dibujo (fig. 99). En esta suerte de terciopelos se encuentran igualmente combinaciones variadísimas, sobre un carácter idéntico. Por el mismo tiempo Génova se hacía celeberrima con sus terciopelos labrados de diversos colores, con dibujos menuditos por regla general, en los que se veían leones, ciervos, águilas y aguiluchos, escudos heráldicos, revueltos con hojarasca y arabescos. Coincidían tal vez con esta especie de terciopelos los que se labraban



Fig. 98. — Terciopelo labrado, carmesí y oro, de Venecia ó de Toledo, siglo xv; de la colección del autor

en España, con reminiscencias mudéjares y no pocos con estilo mudéjar caracterizado, los cuales fueron camino para llegar á los terciopelos de dos y de tres tonos, labrados asimismo. Los terciopelos españoles de que hablamos tuvieron doble aplicación. Sirvieron por un lado para goteras, colchas y sobrecielo de camas, para colgaduras y tapizado, y se emplearon al par en los jubones y calzas de los gentiles hombres y en los corpiños y sayas de las damas de más alta alcurnia y de mayores campanillas. El dibujo de este género de terciopelos se achica en algunos ejemplares, al punto de quedar reducido á la menor expresión (figs. 100-101).

Génova y Venecia, más que Toledo y las ciudades españolas, tuvieron en el siglo XVI — y también en el inmediato XVII y en parte en el XVIII — el privilegio de las mencionadas estofas con grandes ramajes, labradas con perfección incomparable, sin oro que sepamos, únicamente con dos tonos de una misma tinta, ó con dos tintas diversas, amarillo sobre rojo y al revés, azul sobre amarillo y al revés, etc., etc., porque las combinaciones pueden hacerse y se hicieron en gran número (fig. 102). Presagian estos terciopelos el reinado del barroquismo, aun cuando en rigor no puedan apellidarse barrocos. Tienen, por otro lado, algo y aun mucho de los brocados venecianos, de procedencia oriental más ó menos clara, de los cuales hablaremos en breve. Aquellos fastuosos terciopelos venían indicadísimos para los señores que en Génova y en Venecia hacían alarde de su boato al comenzar el Renacimiento. Imponen las figuras de los patricios venecianos pintados por el Ticiano y el Veronés en sus deliciosos lienzos, con sus luengas y holgadas hopalandas, de terciopelo en no pocas ocasiones y de brocado en las restantes.

De los cuadros de las escuelas italiana y española de últimos del siglo XV y principios del XVI pueden sacarse muchísimos dibujos, cuya exactitud histórica no cabe poner en duda, ya que los pintores los copiaron sobre las mismas vestimentas de sus coetáneos. Véase en fe de este aserto *La Coronación de la Virgen*, por fray Angélico de Fiesole, en el Museo del Louvre; *la Madonna* de Carlos Crivelli, del Museo Lateranense; el retrato de dama de Piero della Francesca, en el Museo Poldi-Pezzoli de Milán; los pasos

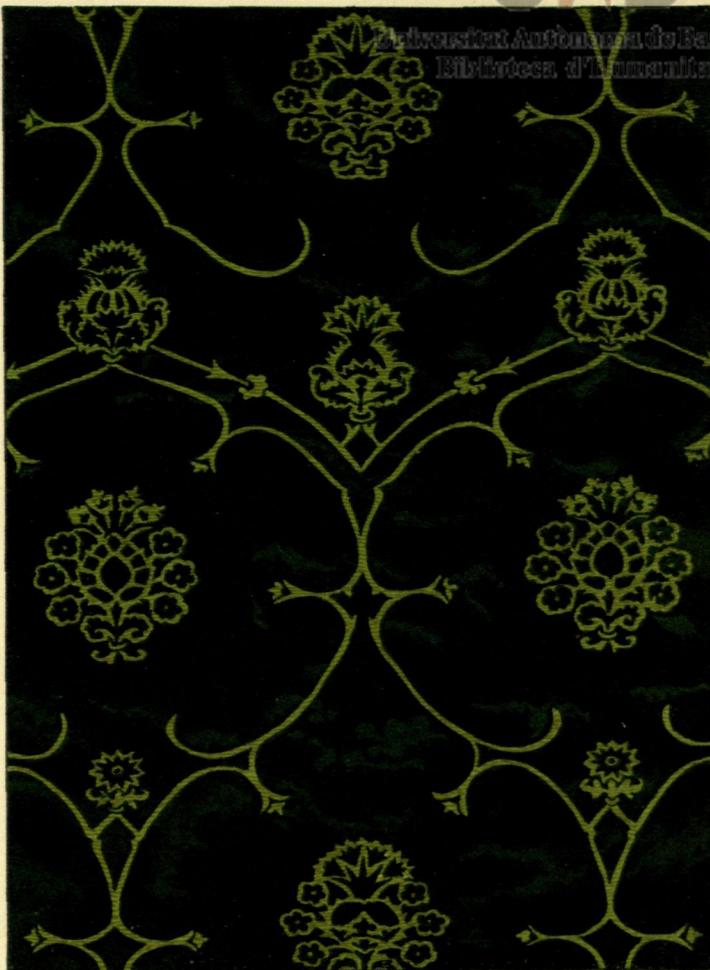


Fig. 99. - Terciopelo gótico labrado, sin oro, siglo XV; de la colección del autor



Fig. 100. - Terciopelo de Génova, siglo XV-XVI; de la colección del autor

de la Vida del mártir San Esteban, de Juan de Juanes, en el Museo del Prado de Madrid, y otras varias obras pictóricas que podríamos citar á este mismo intento, como respecto de tejidos anteriores las tablas góticas de diversos países. Ya avanzando el siglo XVII Génova se dió á conocer por los terciopelos polícromos labrados, con muchas flores y muchas hojas, de entonación tranquila por lo general, mas no de aspecto que pueda competir en riqueza con los ejemplares tejidos en épocas anteriores.

Viene á cuento añadir ahora la definición que da la primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, llamado «de autoridades,» de la voz *terciopelo*, lo cual dice ser «tela de seda velluda que porque regularmente

se hace de tres pelos se llamó así.» Cita en apoyo como autoridades, la Pragmática de tasas del año 1680, donde se lee: «Cada vara de *terciopelo* liso de Granada de colores, á cincuenta reales,» y al escritor Mármol, quien pone: «Sus vestidos son de *terciopelo*, damasco, raso ú tafetán.» Algunos arqueólogos suponen que el *xamed*, *samit* ó *samet* de la Edad media es el mismo terciopelo que después se fabricó en Europa y cuyo uso se extendió considerablemente por todos sus Estados. Disienten acerca del particular los sabios, y es cosa muy posible que el *samit* fuese una estofa de pelo alto, aterciopelada y por lo tanto parecidísima al verdadero terciopelo. Conforme lo hemos dicho repetidamente, es de temer que dificultades de esta clase queden sin solución, tras de las muchísimas investigaciones que se han hecho durante los últimos años en los viejos poemas, en los cronicones y crónicas, en ordenanzas ó inventarios y también en las leyes suntuarias. Adviértase que en los mismos tiempos en que privaba el terciopelo se tejía el *terciopelado*, que es «especie de tejido como el terciopelo, que tiene el fondo de raso ó rizo,» según lo reza la edición del *Diccionario de la Lengua* antes citada, la cual pone, además, en corroboración los siguientes versos:

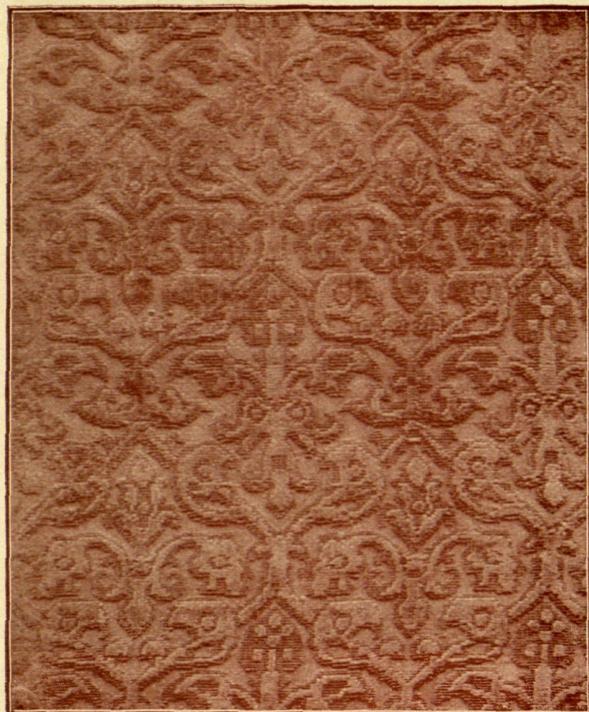


Fig. 101. - Terciopelo de Génova, siglo XV-XVI; de la colección del autor

Ya el *terciopelado* aprieta,
y el mercader intratable,
por si le pido fiado,
ha empezado á mesurarle.

Compartía el favor con el terciopelo en las propias centurias décimaquinta y décimasexta el *brocado*, cuyo nombre se encuentra repetidísimo en los escritores de entonces y en las leyes que se dictaron para contener el lujo. Copiemos del principio al fin lo que se lee en la primera

edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, porque todo es sustancioso.

«BROcado. Tela texida con seda, oro ó plata, ó con uno y otro, de que hay varios géneros; y el de mayor precio y estimación es el que se llama de tres altos, porque sobre el fondo se realza el hilo de plata, oro ó seda escarchado ó brizado en flores y dibujos. Llámase también *brocato* y tomó este nombre de las brocas con que están cogidos los hilos y torzales con que se fabrica. *Fr. Luis de León, La perfecta casada*: «Y ha de venir la tela de no sé donde, y el *brocado* de más altos, y el ámbar que bañe el guante.» - *Esteb fol.* 145: «Vi que sus templos competían con los de Roma, que sus calles aventajaban á las de Sevilla..., sus sedas á las de Génova, sus *brocados* y cristales á los de Venecia.»

«BROcado. Se llama el guadamacil colorido de plata ú oro, por la semejanza con la tela así llamada. *Pragmática de tasas*, año 1680: «Un brocado de vara de largo y dos tercias de ancho, colorido de plata ú oro para un frontal, ó un dosel, diez reales.»

«BROcato. Lo mismo que brocado. Algunos suelen usar de estas voces con distinción, llamando al tejido liso de seda, plata ú oro, Brocato; y el que tiene las flores de plata ú oro con el torzal ó hilo retorcido, brizado y levantado, Brocado; pero en la realidad es distinción voluntaria. *Pragmática de tasas*, año 1680: «La vara de *brocados* bordados de torzales, á quarenta y un reales.»

Brocado era, pues, el nombre propiamente español, *brocato* el nombre italianizado que se aplicaba en nuestra tierra al rico tejido de seda con plata ú oro, ó con ambos metales á la vez. Se conoce por el decir de los escritores castellanos del siglo XVI que el *brocado de tres altos*, ó dígase el que con los metales formaba á manera de tres planos, era el preferido por las gentes de pro y también por la Iglesia. En realidad

el brocado español de tres altos – y otro tanto decimos del que se labraba en Génova y en Venecia – era tela de gran suntuosidad, espléndida por el dibujo, en lo común grandioso y en punto a los brocados venecianos con vislumbres orientales, y magnífica por las materias empleadas en su fabricación, entre las cuales brillaban el oro y la plata, como queda manifestado (fig. 103). A cada paso se encuentran en los siglos XV, XVI y XVII testimonios que pregonan la importancia que se concedía al brocado, el cual á la vez que objeto de regias prohibiciones lo era de las invectivas más tremendas de los poetas satíricos y entre ellos el insigne D. Francisco de Quevedo y Villegas en su regocijada *Matraca de los paños y sedas*. En ella por lo que hace al brocado estampa lo siguiente:

De casa contra malicia,
muypreciado de tres altos,
dijo dos mil patochadas
bien colérico el brocado.

Yo que abrigo el sueño en oro,
en una cama de campo,
y colgadura enriquezco
á las paredes que tapo;

Yo que en una saya entera
de todo un tesoro cargo
las damas, y la hermosura
á pura riqueza canso;

¿Consiento que en mi presencia
estos pícaros del Rastro,
por meter su cucharada
osen levantar el bramo?

La voz de los poetas se había dejado oír antes entre los golillas. Creíase salvar á la nación, por aquellos tiempos, poniendo tasa en los vestidos de sus naturales, en las colgaduras de sus aposentos y en el decorado de sus camas. El brocado fué blanco de las iras de los gobernantes de entonces. Ya en Pragmática de 2 de septiembre de 1494 se prohíbe la introducción de «paños ni piezas algunas de brocados, raso, ni de pelo, ni de oro, ni de plata, ni paños de oro tirado; ni ropas fechas de cosa de ello para vender, ni bordados de filo de oro e de plata, pública ni secretamente, ni por mar, ni por tierra.» Una tras otra fueron dictándose pragmáticas suntuarias durante los reinados de Carlos V, de los tres Felipes, de Carlos II y de los soberanos de la casa de Borbón, no más adelantados que sus antecesores en las doctrinas económicas. En casi todas asoman por un lado ó por otro el brocado ó el paño de oro ó el terciopelo, indicio claro de que se hallaban en predicamento estas estofas y de que las empleaban ó deseaban emplearlas para sus vestidos los personajes conspicuos de la época, como los títulos de Castilla, los hijosdalgo pudientes, los ginoveses y peruleros y también los magistrados, los letrados y los médicos que hacían figura entre sus coetáneos. Que las costumbres se pervirtieron mucho con la venida de los alemanes á España lo dicen, *némine discrepante*, cuantos escribieron en el siglo décimosexto, resollando algunos por la herida, conforme le ocurre al famoso médico de D. Felipe II, el licenciado Cabrera. El cual, *laudator temporis acti*, escribió en estos términos, comparando la juventud y las gentes de antes con las de los años en que daba á la prensa sus desahoguillos. «La juventud ocupada – dice – respetaba los ancianos, dignos mucho entonces de veneración, y sus advertencias: y las hijas asistían á la continua labor de sus ajuares para su dote, siendo su pureza, clausura y estimación, la mayor parte y más esencial, y diez menos el

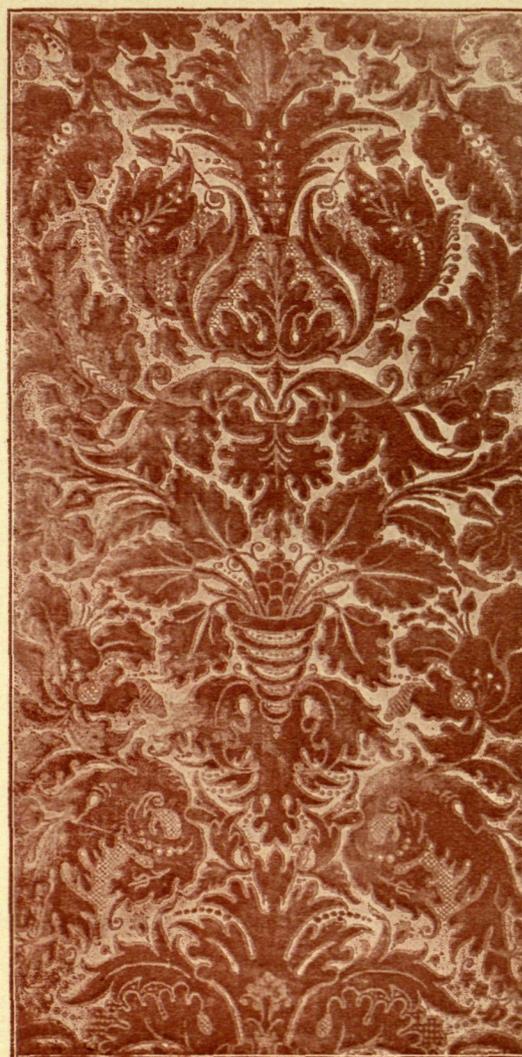


Fig. 102 -Terciopelo labrado, carmesí y amarillo, siglo XVII; de la colección del autor

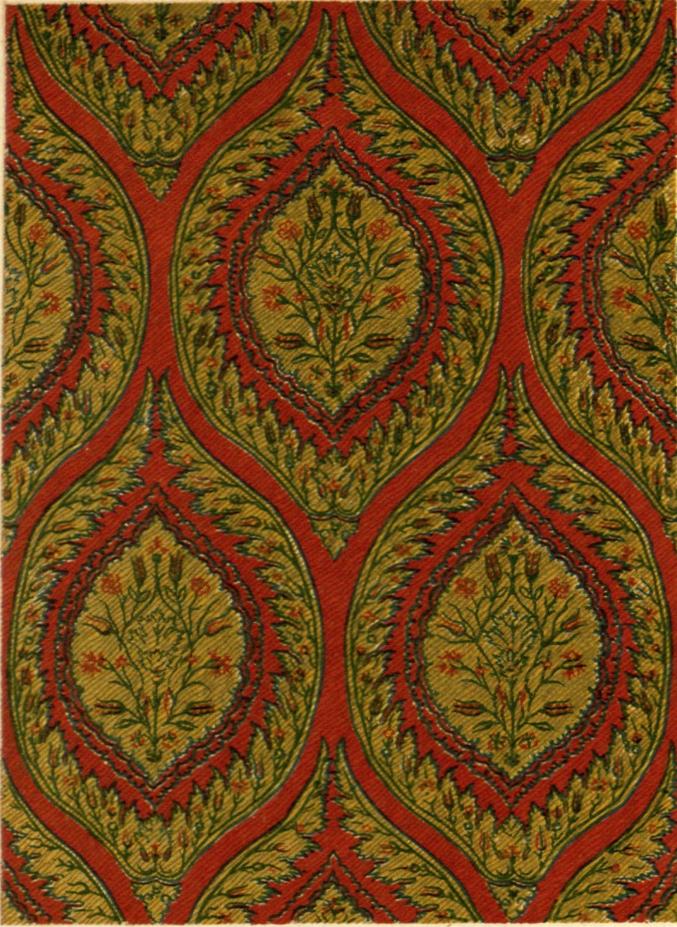


Fig. 103. - Brocado veneciano con oro, siglo XVI; de la colección del autor

res bien populosos y hacendados, había en el palacio del ayuntamiento vestidos con que todos los vecinos recibían las bendiciones nupciales generalmente. Los mantos eran de paño velarte (2), contraí (3), sombreros sobrellos como oblea, de fieltro ó terciopelo, con borlas y cordones de seda. Los médicos traían gorras llanas, ó bonetes de quatro esquinas, y ropas talaes, ó manteos, y lechuguillas, y los estudiantes particularmente.»

Lo que pasaba en España ocurría por idéntico modo en Francia, Italia y otros países. En una fiesta que dió en 1517 el condestable de Borbón, quinientos nobles se presentaron todos vestidos de terciopelo y brocado, y en 1576 las Cortes que se tuvieron en Blois prohibieron que los criados pudiesen presentarse con trajes de aquel tejido. En 1507, Juan Jacobo de Trivulcio, mariscal de Francia, dió á Luis XII en su casa de Milán una fiesta para la cual mandó disponer un salón de ciento veinte pasos de largo, cubierto con ter-

(1) Llamado así porque se frisaba y levantaba el pelo, formando unas bolillas.

(2) Paño de capas infurtido, ó muy abatanado, de color de ala de cuervo.

(3) Especie de paño fino que se labraba en Courtray de Flandes, y por antonomasia en el lenguaje de la Germania «paño fino.»

coto de la dote, que hoy en el tanto. El vestido en los varones era calzas justas, ó justillos, con rodilleras, ó folladillos, ó zahones más angostos que los valones que hoy se practican (con ellos se casó este príncipe en Salamanca). Los sayos largos de faldas, con sobrefaldillas, escarcela, capa larga con capilla, gorra de lana de Milán, ó terciopelo, muy plana, ó bonetes redondos, ó caperuzas de paño, collares de los camiones justos, sin lechuguillas, que entonces entraron las que llamaron marquesotas, como las barbas reformadas de los tudescos muy largas, usadas con la entrada á reinar del emperador Carlos V, que andaban antes rapados á la romana, como muestran los retratos del rey D. Fernando V. Las medias eran de carisea, estameña, paño, ligadas con atapiernas, ó senojiles, que los italianos dijeron ligagambas y hoy ligas; aunque ya usaba el rey de las de punto de aguja de seda, que le enviaba en presente y regalo, desde Toledo, la mujer de Gutierre López de Padilla, de quien ha poco hice mención. Vestían las mujeres ropas, y basquiñas de paño frisado (1) y grana; y si de terciopelo, servían en el matrimonio de abuela, hija y nieta; y en luga-

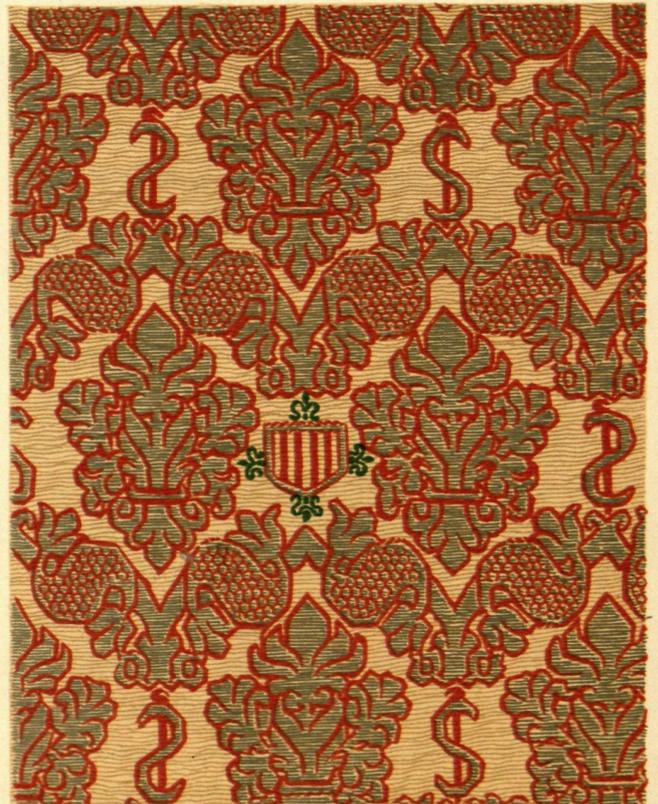
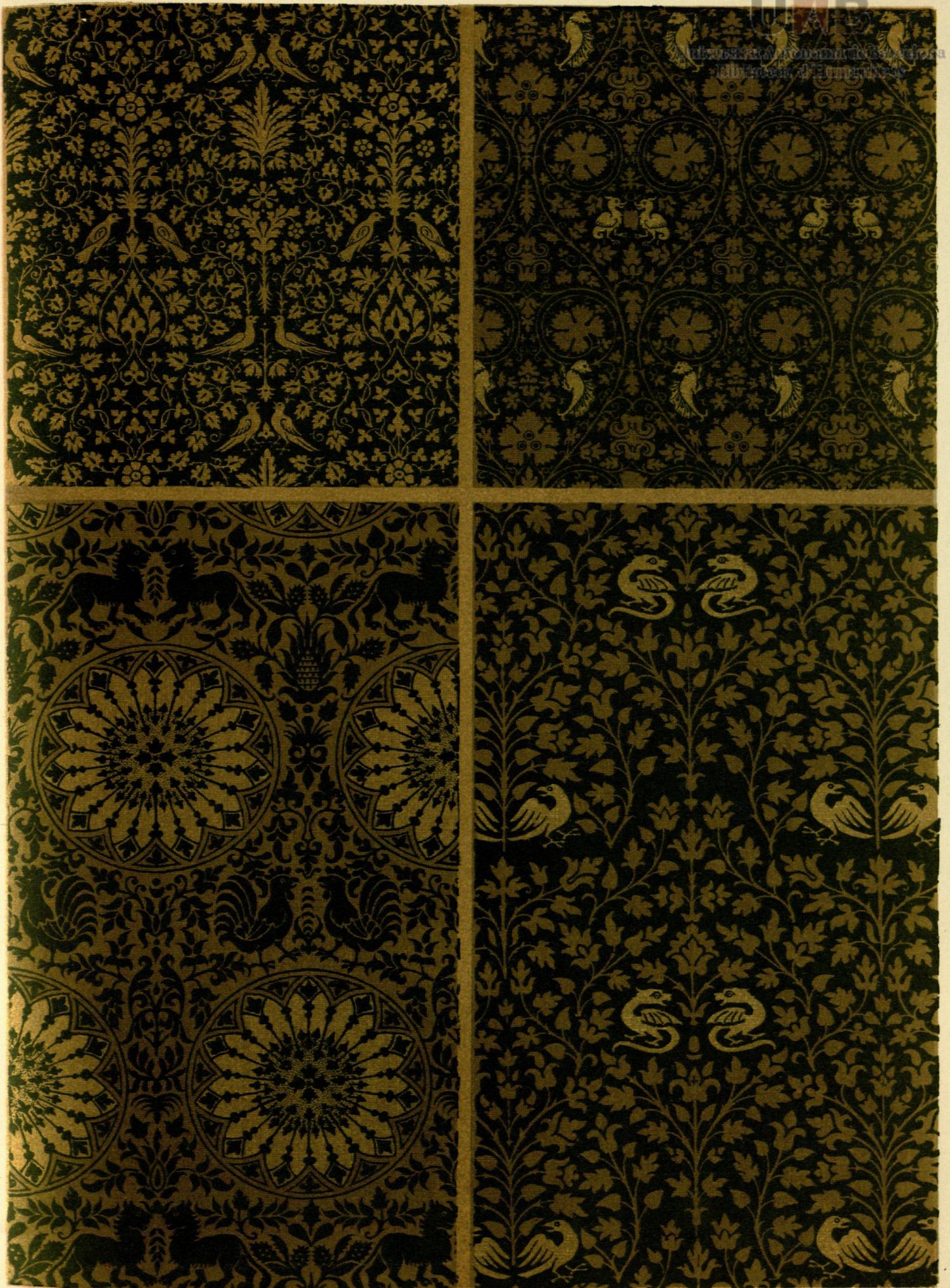


Fig. 104. - Brocado del reino de Aragón, siglo XV; de la colección del autor



TEJIDO DE SEDA FLAMENCO DEL SIGLO XVI
(COPIA DE FORROS DE ORNAMENTOS ECLESIASTICOS AÚN CONSERVADOS)

ciopelo azul sembrado de flores de lis y estrellas de oro. Concurrieron á ella más de mil doscientas damas, todas vestidas de paño de oro ó de seda bordada, y las que fueron convidadas al banquete se sentaron en cojines cuadrados de paño de oro, brocado y terciopelo carmesí, preparados adrede para ellas en número de cuatrocientos ó quinientos. Los novelistas se hacen eco de lo mismo, y para ejemplo véase lo que dice el *Tirant lo blanch* en el capítulo LX del primer tomo:

«*Après lo portá en altra tenda hon hi havia iv lits de camp molt singulars e molt bells...*» «*En cascun lit hi havia coçeres e matalass e los papallons eren de brocat vert, la forradura dins era de cetí carmesí, tots brodats dorfebrería ab molts batenes que penjaven e com gens de vent feya tots se manejavaen.*»

El brocado vino á ser el heredero de los tejidos de oro medievales. Al desaparecer con los últimos años del siglo xv los leones y ciervos, entremetidos en la hojarasca, las águilas, los pavos reales, los cuervos dispuestos por manera parecida; al renunciar el artífice á los motivos de reducidas dimensiones sacados del blasón, y al emplear los cuarteles y armas nobiliarias por manera aun más aparatosa; al buscarse especialmente en los tejidos el lujo y el esplendor, antes que la riqueza de buena ley, como hicieron lo último en la Edad media reyes y nobleza, clero y pecheros; apareció el lujosísimo brocado (fig. 104), convertido en «pan de oro,» según locución vulgar, que dejaba embelesados á los inocentones ante el resplandor de los metales preciosos en el mismo empleados. Muy pronto los dibujos presentaron un clausulado mayor, en la parte ornamental, del que habían mostrado hasta entonces, ni siquiera en los tejidos más ricos y de más alto empleo. La pasmosa claridad en las líneas que ofrecían los tejidos historiados medievales, no se encontraba en los brocados, aun cuando éstos, mirados desde distinto punto de vista, fuesen repetidamente modelos de gallardía y de elegancia. Los temas aparecieron variadísimos, sin sujeción á formas que recordasen en ocasiones ni la flora ni la fauna; en otras la flor privaba en la decoración, sirviendo de pretexto al artífice para desarrollarla con verdadero instinto artístico, sobre todo cuando la acompañaba del follaje; y no faltaban ejemplares en los cuales se veían asimismo plumas ó cosa semejante á la manera arabesca. Hemos dicho que el clausulado de los brocados era muy extenso, y nuestra afirmación la hacen buena no pocos brocados venecianos, en los cuales el tema alcanza á metro y

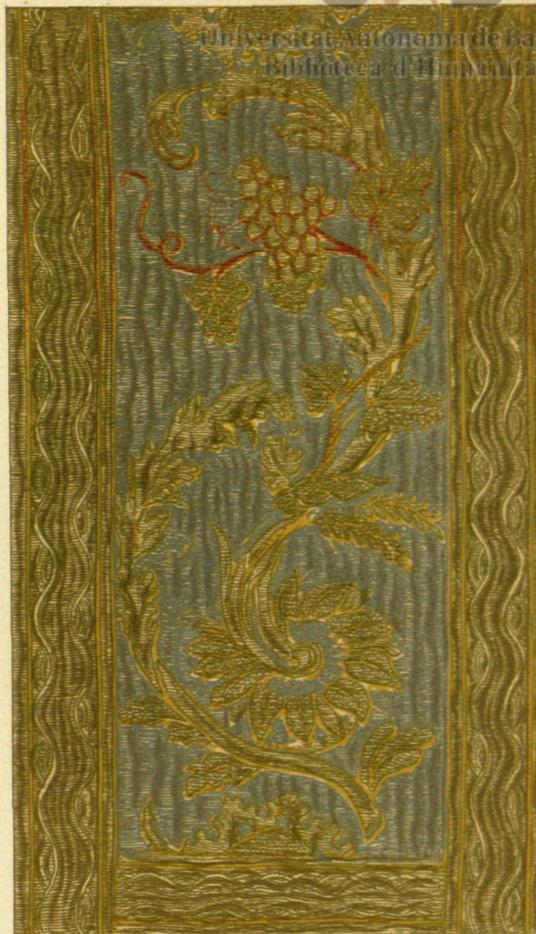


Fig. 105. - Paño de oro, labrado probablemente en Toledo, siglo XVI-XVII; de la colección del autor

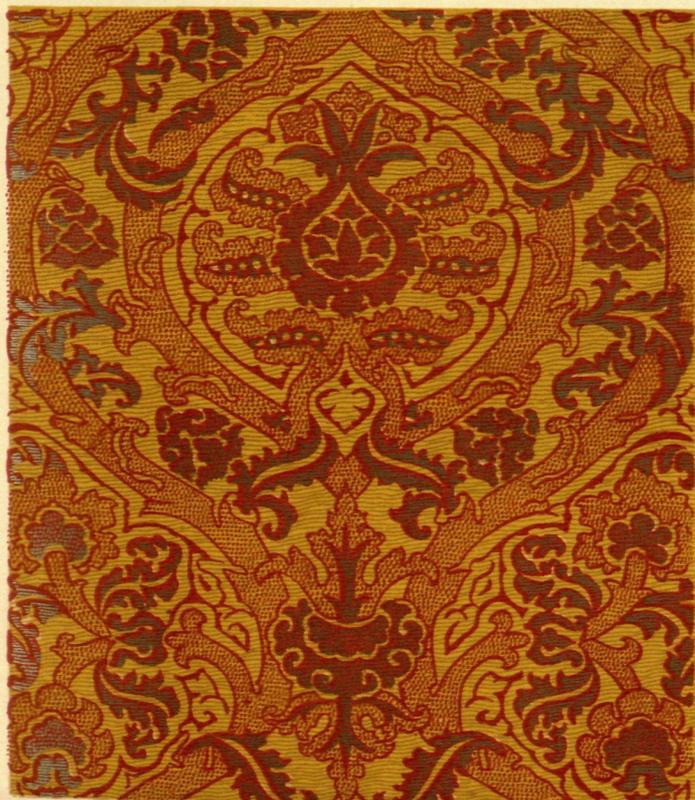


Fig. 106. - Paño de seda frisado, siglo XVI

medio ó dos metros próximamente. Es lo cierto que los brocados venecianos, y en parte igualmente los genoveses, se adelantan á los que se fabricaron en nuestro país en Toledo, Sevilla y Valencia, en punto á la mayor esplendidez de su aspecto. Los nuestros, en sus mejores ejemplares, son ricos y tienen realieza, mas no sorprenden á quien los mira, al paso que los más famosos brocados de Venecia causan asombro y producen el efecto de que se vaciara en ellos todo el dinero de la gaveta. En todo el siglo xvi, los temas en medio de su exuberancia brillaban por la corrección del dibujo, de carácter oriental, á veces, en brocados venecianos, conforme lo hemos dicho y repetimos. El arte de los tejedores del Renacimiento al

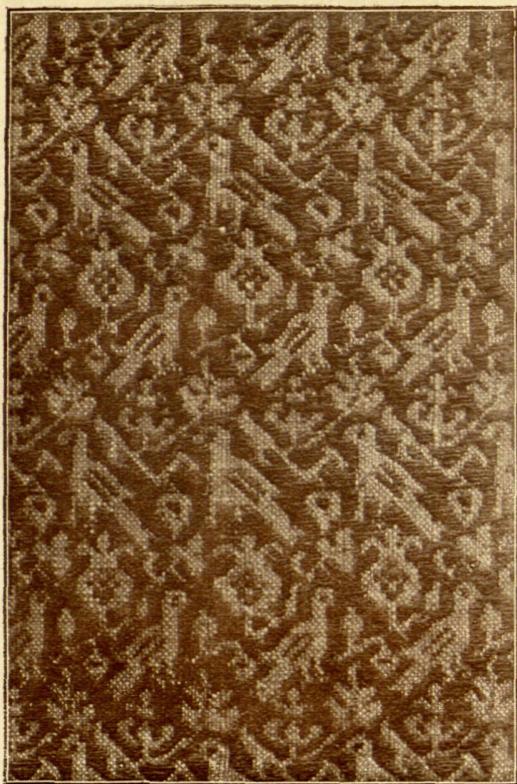


Fig. 107. — Tejido fabricado por los *Fratres Humilíantes*, siglo xvi; de la colección del autor

fabricar estos paños, no tanto se reveló en los dibujos, como en los colores. En esta parte se les deben á todos, españoles, venecianos, genoveses, franceses, etc., los más incondicionales elogios. ¡Qué prodigios de armonía realizaron! ¡Qué fondos tan bellos, azules, rosados, carminosos, blancos, que realzaban á maravilla las labores de oro y plata é igualmente las hechas en sedas de diversos colores! ¡Encanto son para la vista en estas deliciosas estofas! A ellas ha de aplicarse lo que pusimos respecto de los terciopelos, ó sea que en los cuadros de los pintores de los siglos xvi y xvii pueden encontrarse repetidamente telas de brocado, reproducidas con la fidelidad más asombrosa. Bien se tratase de vestidos hechos con ricas estofas tejidas, bien se hubiese empleado en ellos el bordado juntamente con el tejido, los que copiaron en sus portentosos retratos Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Antonio Moro, Velázquez y Carreño han de aceptarse por modelos de exactitud histórica en esta importante parte del arte textil.

Enlázase con el brocado en las postrimerías de la Edad media y en el siglo xvi el *pañó de oro* ó *drap d'or* de los franceses, ó sencillo, ó *frisado*, porque de ambos se trata en los viejos documentos. Háblase de él frecuentemente en los siglos medievales, empleándose para fines muy distintos. Llegóse al punto de levantar tiendas con esta estofa, como lo dice el campamento que en Francia recibió del tejido principalmente usado en él la denominación de *Camp du drap d'or*, en donde las tiendas mejores, dice el mariscal de Fleurange, eran de paño de oro frisado, por dentro y por fuera, lo propio que las cámaras, salas y galerías, y todo lleno de otros paños de oro liso y telas de oro y plata. «Pasando á los dibujos trazados en los paños de oro — expone M. Francisque Michel, quizás confundiendo bajo una misma rúbrica distintos tejidos, — debo hacer constar ante todo que no diferían de los que he señalado para épocas anteriores. Consistían siempre en leones, ó águilas de una ó dos cabezas, colocados entre círculos, teniendo á veces listas ó bandas, tejidas á modo de *trifoire*, bandas que en ciertos casos formaban por ellas solas la decoración de la estofa. Veíanse todavía pájaros, halcones, garzas reales, pavos reales y otros bichos, follajes, espigas, flores, rayos de sol, granos de oro, manzanas de oro, cabezas de aves igualmente de oro, cardo espinoso y otros temas de ornamentación, cuyos nombres no es fácil cosa explicar.» En el siglo xvi, las espléndidas estofas de que hablamos se habían convertido en tejidos mucho más suntuosos todavía, puesto que consistían en paños de oro frisado é historiado, de terciopelo ó con fondo terciopelado, en paños de oro ricos con fondo de oro, y de este fondo frisado con doble frisa, oro sobre oro con doble frisado, con fondo de oro al perfil y adamsados, rameados de rojo, verdes del todo, sembrados de llamas de oro, paños de oro frisado con fondo de plata, sin mentar la tela de oro que se usaba como forro en vestidos de gala. Los telares toledanos

fabricaron *pañó de oro* magnífico (fig. 105), oro sobre plata y plata sobre oro, marcado el dintorno del dibujo por medio de seda carmesí, ó bien de oro frisado (fig. 106), teniendo en algunos de estos ejemplares la apariencia del brocado de tres altos. En el que sirvió para ornamentos sagrados de la catedral de Granada se tejieron los cuarteles del escudo de los Reyes Católicos, con toques de oro frisado para mayor galanura. Es imponderable la riqueza y aspecto regio de esta tela, de la que existía asimismo una capa pluvial en la abundante colección Spitzer. Cuando semejantes estofas se tejían en Toledo, dicho se está que debía hallarse pujante la industria sedera en España. Contra ella conspiraron de continuo los gobernantes con la publicación de sus pragmáticas suntuarias y con la prohibición de que se entrase en nuestra nación seda procedente del extranjero, cuando se recibía aquí mucha de Calabria y Nápoles y también de Calicut, Berbería, Turquía y de otras partes remotísimas. No hubo medio de hacer cesar esta prohibición, y cuando se solicitó así de las Cortes de Madrid en 1552, por los perjuicios que de ella dimanaban, se respondió que no convenía se hiciese novedad. A pesar de tales trabas impuestas á la industria sedera, siguió ésta prosperando, sobre todo durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V, de modo tal que, al decir de algunos historiadores, por los años de 1519 y 1520 se contaban en Sevilla diez y seis mil telares, guarismo probablemente exagerado, como así lo manifiestan D. Antonio Ponz en su *Viaje de España* y don Martín de Ulloa en un *Discurso sobre las fábricas de seda de Sevilla*, pero que de todos modos no deja de dar idea de la importancia que tenía en el primer tercio del siglo XVI la industria de la seda en España.

Aquí, como en Italia y Francia, como en otros países, tuvo el brocado un competidor poderoso en el *brocatel*, el que siendo menos abundante en seda, no dejaba de

ofrecer aspecto de riqueza y costaba mucho menos por vara que la anterior tela. *Brocatel*, reza la propia edición del *Diccionario de la Academia*, antes citada, es: «cierto género de tejido de hierba ó cáñamo y seda, á modo de brocato ó damasco, de que se suelen hacer colgaduras para el adorno de las iglesias, salas, camas y otras cosas.» *Recop., lib. 7, tít. 12*: «Permitimos que puedan tener las colgaduras de damascos, terciopelos lisos, *brocateles*, tafetanes, como sean obrados en estos reinos.» *Pragmática de tasas, año 1680*: «Cada vara de *brocatel* de Granada de dos colores á veintidós reales.» *Antonio Agustín, Dialog. fol. 84*: «La toga picta era de oro y seda, como brocado ó *brocatel*.» Así, pues, el lino ó hilo entraba por gran cantidad en el *brocatel*, formando la urdimbre y siendo de seda la trama. Usábase la seda con tal arte en este tejido, que con frecuencia quedase disimulada ú oculta la base del hilo ó cáñamo. En lo demás prestábase el *brocatel* para toda suerte de combinaciones en el dibujo, habiéndolos que enamoran por la corrección del tema, por su fácil desarrollo y por la brillantez del conjunto. Acaso en los *brocateles* y en los *damoscos* — de que hablaremos pronto — se veían más todavía que en el brocado las condiciones típicas de los tejidos españoles, en punto á los temas que en ellos se encuentran desarrollados. Paso para el *brocatel* propiamente tal fueron los tejidos de lana y seda que á fines de la Edad media se obraron en Italia, singularmente aquellos que hicieron los llamados *Fratres Humiliantes*, de dibujo menudísimo y

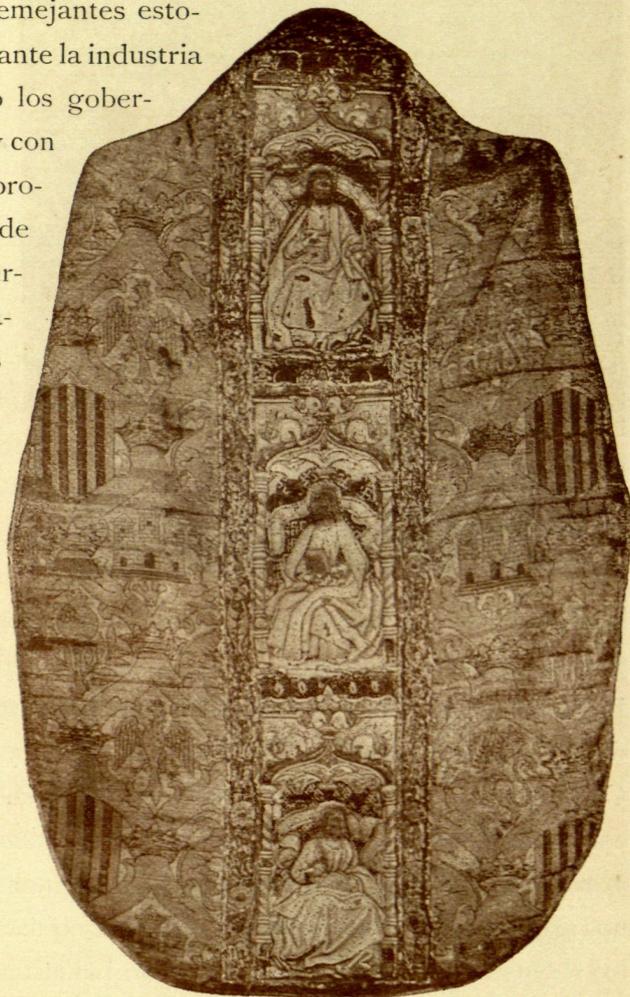


Fig. 108. — Casulla llamada de los Reyes Católicos, en Granada, últimos del siglo XV ó principios del XVI

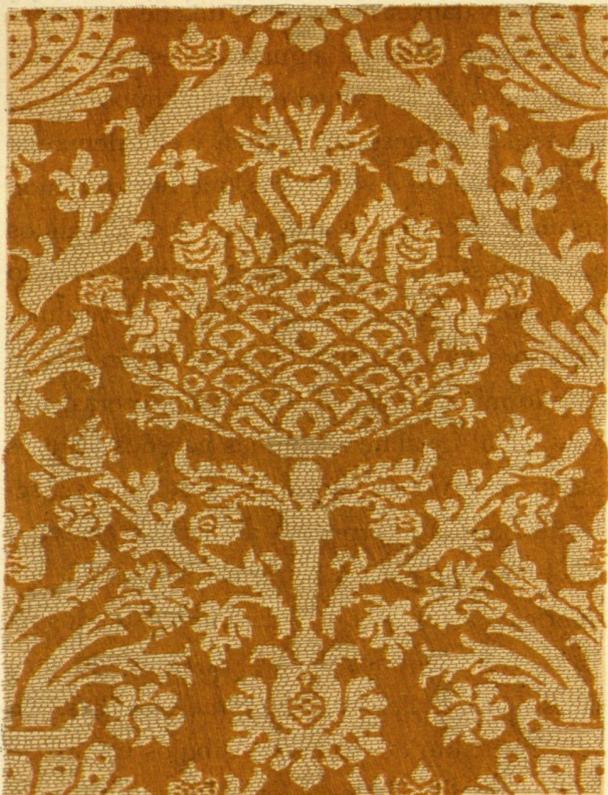


Fig. 109. - Brocatel con la piña, siglo XVI; de la colección del autor

damascos bellísimo aspecto, así en los tejidos monocromos, con el solo efecto del adamascado, ó sea del brillante sobre el mate ó al revés, como en los tejidos policromos de dos ó más entonaciones, por lo común de dos en los brocateles. El tema de la corona y de los escudos heráldicos, como en la casulla de los Reyes Católicos (fig. 108), les imprimía magnificencia. Casi conjuntamente aparecieron los motivos de la piña y de la granada (fig. 109), este último relacionado por algunos arqueólogos é historiadores con la conquista por los Reyes Católicos de la ciudad último baluarte de la morisma. Es también lindísima la impresión que producen los brocateles y damascos con los expresados temas de la piña y de la granada, los cuales se prolongan hasta bien entrado el siglo XVI, en que ya asoman aquí, y de mucho antes habían aparecido en Italia y Francia, los brocateles y damascos, cuyo dibujo entra decididamente en el estilo del Renacimiento. Entonces se ven en el centro de la cláusula ornamental ó en sitio principal de la misma los jarrones de variadas formas, de los cuales salen flores, trazado todo con más ó menos rigurosa sujeción á los verdaderos principios decorativos, mas siempre con peregrino garbo y con una espontaneidad de lápiz que encantan. Los jarrones con las flores llenan los espacios que dejan grandes combinaciones con ramajes, también muy vistosas y pomposas, menos correctas en las líneas á medida que se deja sentir la influencia del barroquismo

muy airoso (fig. 107), modelos dignos de ser estudiados por los industriales de hogaño para aplicarlos á estofas tejidas ó estampadas del vestido femenino y del vestido de los niños. En otros ejemplares de lana y seda, de hilo y seda ó sólo de lana, es el dibujo mayor, mas no por esto se acerca al vuelo que tiene en las estofas del Renacimiento. Esta suerte de tejidos mixtos, unas veces con halcones y águilas, otras con flores y rameado solamente, debieron ser telas relativamente baratas á propósito para el traje de gentes que, sin ser pobres, no tuvieran caudal muy sobrado. Los tipos medievales persistieron por largo tiempo en los brocateles, como también en los damascos.

Promediaba el siglo XV cuando aparecían en brocateles y damascos las combinaciones de ramas enlazadas formando ojiva, con terminación de corona marquesil ó de príncipe en determinados casos. Venía directamente del siglo anterior la rama con hojas á modo de crestería, dibujo que todavía llaman «gótico» los inteligentes en España y en Italia. Presentaban estos brocateles y da-

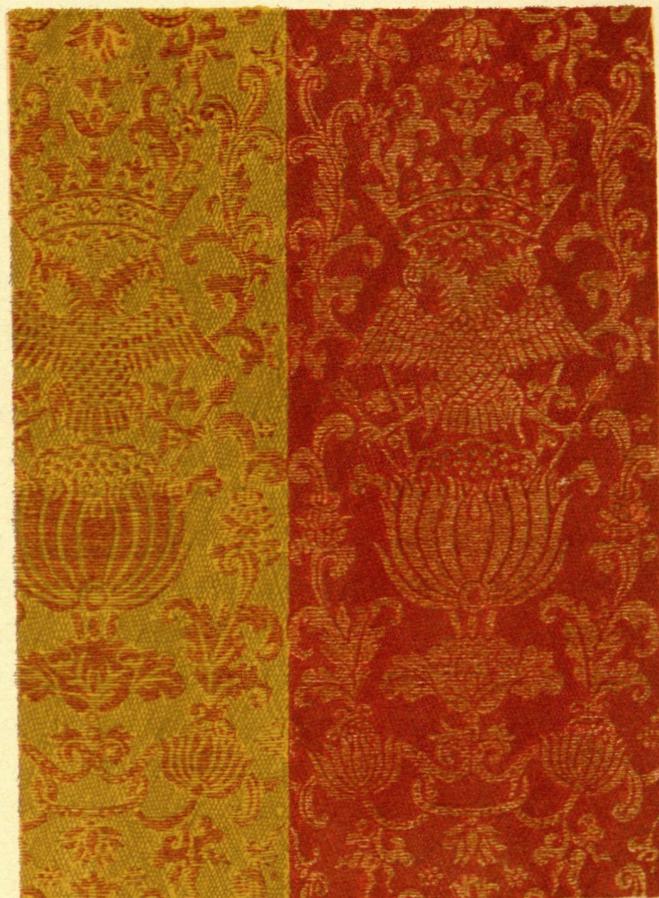


Fig. 110. - Damasco, á tiras de distinto color, con el águila de dos cabezas

y del berninismo. Al siglo XVI igualmente pertenecen los brocateles y damascos con el águila de dos cabezas, sin duda directa ó indirectamente ligadas con la casa de Austria. Tal vez algunas de esas telas no tuvieron aplicación con sentido propiamente heráldico, pero de todos modos aquel emblema hubo de llevar por objeto recordar la casa ilustre que tanta significación tenía entonces en España y en Alemania. A nuestro entender algunos de los brocateles y damascos con el águila de dos cabezas, que hemos tenido ocasión de ver y de algunos de los cuales poseemos trozos en nuestra colección (fig. 110), fueron tejidos ó muy adelantado el siglo XVI ó en los comienzos del XVII. Así nos lo dice un hermoso damasco tejido á doble faja, encarnada oscura una de ellas y la otra amarilla, y por encima el dibujo en un tono asalmonado que sale por claro sobre la faja encarnada y por oscuro sobre la faja amarilla. Salón tapizado con semejante damasco, con arrimadero de nogal, sillas y cama de lo mismo, ésta á su vez con goteras, colgaduras y cubierta del propio damasco, techo en artesonado de nogal igualmente, en las paredes cuadros devotos de los pintores del tiempo de los Felipes, debía poderse presentar como modelo de estancia señorial, alhajada con riqueza, sin exageración chillona en ningún punto, y apropiada al carácter grave y reposado que la opinión general atribuía á los hidalgos españoles en la época á que nos referimos.

No pueden calificarse de brocateles, aun cuando estén fabricados con hilo y seda, ciertos tejidos de menor consistencia que aquéllos, delgados en determinados casos como algunos damascos. Abundan poco relativamente, y por esta razón son más de notar los ejemplares que han llegado hasta nuestros días. En el Museo de South Kensington hállase un trozo de tejido de hilo, tinto de azul, con dibujos en oro de Chipre, consistentes en óvalos circunscritos, rodeados por flores de seis pétalos; y otro fragmento, también de hilo azul con dibujo en seda amarilla, formado por arcuaciones, loros y cuervos pareados alternando con pámpanos y un tema, que semeja una M, en hilo de oro. Algún tejido de esta especie podría sin dificultad ser puesto entre los *mudéjares*, de los que trataremos especialmente en el capítulo inmediato, por ser ya sobrada la extensión que éste ha tomado.

XI

TEJIDOS DE SEDA MUDÉJARES. - VARIEDAD EN LOS TEMAS. - TEJIDOS DE LANA. - TERCIOPELO DE LANA. - TEMAS HERÁLDICOS: EL ESCUDO DE LOS REYES CATÓLICOS; EL DE LA CASA DE FRANCIA. - TEJIDOS DE HILO. - TOALLAS Y MANTELES CON ORLAS HISTORIADAS.

Como es bien sabido, tras de la caída de Granada en 1492, último baluarte en España de los moros, muchos de éstos se quedaron en la península, bajo el seguro de las capitulaciones, hasta su expulsión del reino. Nadie ignora tampoco que los artífices y artistas moriscos en el siglo XVI continuaron dedicándose a las artes y oficios en que se ocupaban, si bien sintiendo claramente más de lo que hasta entonces habían sentido la influencia del elemento cristiano. De esta situación provino el arte que se llama *mudéjar*, en el cual las líneas arquitectónicas y la ornamentación árabe se combinan con manifestaciones de completo carácter cristiano, españolas del todo, como procedentes directamente de los que tras una epopeya de ocho siglos, acabaron por vencer y sojuzgar a la invasora morisma. El Alcázar y la Casa de Pilatos de Sevilla, aparte de otros edificios, son en la arquitectura ejemplares preciosísimos de aquel estilo y asunto de admiración en todos tiempos por parte de los artistas y de los amantes de las artes. En las salas y tarbeas de aquellos palacios la ornamentación arabesca preside como soberana, mas al par se advierten, mezclados con ella, los signos claros de la dominación española, ora en inscripciones puestas en caracteres góticos, como la que corona el imafrente del Alcázar, ora en escudos nobiliarios de los reinos de España

y de las primeras familias de su aristocracia, cuando no en emblemas, monogramas y sentencias de evidente carácter cristiano. De esta suerte de amalgama resulta una fusión cabal que produce un estilo brillante en el conjunto, armonioso en todas sus partes y abundante en bellezas y en primores, así en nuestra tierra como en el reino de Sicilia (fig. 111).

Sintió esta influencia, según es de suponer, el arte textil como todos los demás que practicaban los moros en España. De ahí la existencia de tejidos que se denominan *mudéjares* por creerse obra de tejedores moriscos, después de la caída de la dominación nazrita. Téngase en cuenta, según lo hemos manifestado en otros párrafos de este mismo trabajo, que aun después de aquella fecha los telares granadinos siguieron fabricando algunas estofas con dibujos propiamente árabes ó dígase hispano-moriscos, conforme a la denominación aceptada por distintos museos, y entre ellos el de South Kensington en el Catálogo descriptivo de la sección de tejidos, bordados y tapices del mismo, redactado por Mr. Daniel Rock, publicado en 1870. Esta circunstancia dificulta á veces el señalamiento de época para determinados tejidos, ocurriendo en ciertos casos que mientras un arqueólogo perito en la materia los coloca en



Fig. 111. - Tejido de seda árabe-cristiano, de Palermo, en el Museo de South Kensington; siglo XIV



Fig. 112. - Casulla de tejido de seda, mudéjar, últimos del siglo xv ó principios del xvi; de la colección del autor

el siglo xiv, otro ú otros, entendidos igualmente, los den por obra de los comienzos del siglo xvi. Esta dificultad, empero, no existe de igual modo en los tejidos mudéjares, aun cuando abarque esta producción especialísima largo período de tiempo, porque del carácter de sus dibujos y de la propia calidad del tejido se puede sacar con bastante fundamento la edad del ejemplar que se tiene á la vista. Antes nos hemos referido á los moriscos que se quedaron en España bajo el seguro de las capitulaciones hechas en Granada; mas no es asunto de olvidar que en los otros reinos dominados por la morisma, durante tiempo más ó menos largo, la fecha de la reconquista ha de retrotraerse á plazo mucho más lejano que el del destronamiento de Abu-Abdil. Cabe, pues, que en Sevilla, en Almería y Murcia - y añadiremos también en Aragón y Valencia - tejieran los moriscos telas mudéjares en plena dominación cristiana, con gran anterioridad á los últimos años del siglo xvi ó á los principios

del xvii, en que lo verificaron bajo idénticas condiciones los tejedores granadinos.

En los tejidos mudéjares se notan los mismos colores predominantes en los hispano-arábigos. En ellos aparecen los mismos fondos de rojo carminoso, de azul oscuro ó de verde tirando á azulado, con dibujo amarillo, azul, verde ó rojo igualmente, según fuere la tinta del fondo, y con toques de blanco en cantidad muy regular. En reproducciones, que hemos visto, de tejidos mudéjares se omitió el color blanco porque en realidad no existía en el fragmento que el artista tuvo ante sus ojos. Y es que la seda blanca - ignoramos por qué causa - desaparece antes que ninguna otra en los tejidos hispano-arábigos y mudéjares, de donde el que la gran mayoría de ejemplares de esta especie se presenten sin el color blanco, ó sólo con ligeros vestigios del mismo. El efecto de las estofas con esta tinta luminosa debía acrecentarse mucho, sobre el que ofrecen hoy día después de haber desaparecido. Esta observación han de tenerla muy en cuenta los aficionados á coleccionar tejidos, siendo cosa de añadir que otro tanto pasa con los tejidos labrados en Italia durante los siglos xv y xvi, en los cuales apenas queda rastro del blanco, muchas veces, en las figuras del Niño Dios, en los rostros y manos de la Virgen y de los ángeles y en no pocas partes de la ornamentación de estos ejemplares del arte textil en la península italiana. Excusado parecerá decir que las líneas capitales de los dibujos en las estofas mudéjares tienen

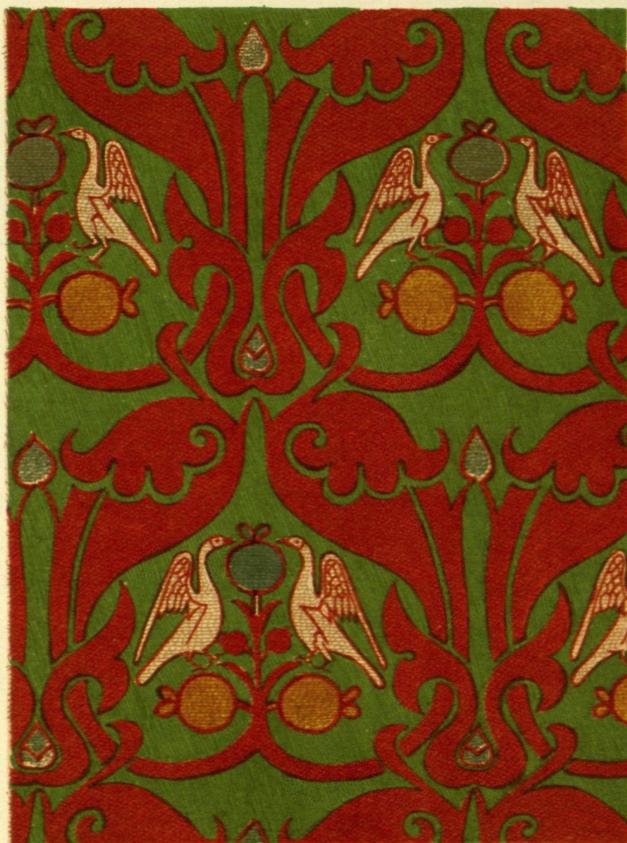


Fig. 113. - Tejido de seda, mudéjar, siglo xv; de la colección del autor

aire resueltamente arábigo, así en la combinación de motivos, como en el juego de curvas que recuerdan en seguida los alicatados de la Alhambra, del cuarto real de Santo Domingo, del Generalife, del Alcázar, etc., etc., es decir, de los edificios decorados por los moros españoles. Tipo curioso de esta clase de tejidos es la casulla que poseemos (fig. 112), con dibujo reproducido, con pequeñas variantes en los colores y en las líneas, repetidas veces, á juzgar por los fragmentos que hemos podido examinar y por alguno



Fig. 114. - Tejido de seda con leones pareados, de reminiscencia mudéjar, fines del siglo XV ó principios del XVI; de la colección del autor

de ellos que también figura en nuestra colección. Con dibujo muy semejante, si bien con clausulado mayor, se tejieron igualmente estofas mudéjares, que debieron presentar aspecto decorativo muy marcado, con ribetes de grandiosidad.

Palmas al modo arábigo y leones coronados se encuentran en un ejemplar de sedería del estilo que estamos examinando, el cual puede verse en la colección de los fabricantes lioneses MM. Tassinari y Chatel, en el Museo Artístico Industrial de Roma y asimismo entre los trozos que hemos logrado reunir. Cobijados por las palmas se encuentran en esta tela de sirgo los leones en seda amarilla, pareados y con sendas coronas, todo de un carácter arábigo, hasta cierto punto arcaico, con relación á la manera como se dibujaba en los albores del Renacimiento. Entre los leones aparece una suerte de árbol, lo cual podría hacer creer á primera vista que se trata del *hom* ú *homa* persa, y por lo tanto de un tejido que tuviese esta procedencia. No lo juzgamos así, antes la creemos de origen español, probablemente tejida en Almería ó Murcia, si no en el siglo XIV, como suponen algunos de los poseedores de este curiosísimo ejemplar,

por lo menos en los principios de la décimaquinta centuria, como creemos nosotros. Hemos visto este dibujo con dos combinaciones distintas de color y con cambios en el dibujo, aunque casi insignificantes. Ejemplares hay que tienen el fondo rojo con las palmas verdes, mientras otros lo tienen verde con las palmas encarnadas. A esta última clase pertenece la casulla que guarda el señor conde de Perelada en su magnífico castillo del propio nombre, y de la misma clase era otra casulla que poseía cierta catedral de España, y que fué teñida de negro por considerarse erradamente que con los bichos característicos de su dibujo, no era posible emplearla en los actos litúrgicos de la Iglesia católica. El fondo encarnado es más común que el fondo verde: de ambos tipos poseemos trozos de diversas dimensiones. Sin disputa, la estofa mudéjar de que hablamos ha de colocarse entre las más típicas é interesantes en su género. Perdiendo en parte su filiación arabesca en el conjunto, si bien conservándola en no pocos detalles, el tema en cuestión fué modificándose y acercándose á las estofas floreadas del Renacimiento, conforme se ve en el ejemplar que tiene en su decorado ramaje con hojas rojas en fondo verde, con toques de color, en gran parte borrados ó borrosos y con palomas blancas, estofa igualmente empleada, según nuestras



TEJIDO HISPANO-MUDÉJAR EN SEDA.—TEJIDO ESPAÑOL EN SEDA, CON CARÁCTER ARÁBIGO (SIGLO XV)
(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA).

averiguaciones, en ornamentos sagrados (fig. 113). Al verla, á pesar de lo que hemos dicho respecto de los cambios en su dibujo sobre los dibujos mudéjares, se viene en seguida á la imaginación del que la contempla la memoria de los elementos genuinos del arte árabe, prueba cierta de ser debida á influencias de esta suerte la fabricación del expresado tejido. Por esta razón lo ponemos entre los mudéjares, como todos los semejantes á él que puedan encontrarse.

Aire mudéjar hallamos igualmente, según nuestro leal saber y entender, en otras telas decoradas con palmas y leones, ó con hojarasca al modo arabesco, como verbigracia la que muestra leones, como fronteros y pareados, en medio de una rama ó arbolillo, formando todo una combinación en losange (fig. 114). Prueba cierta de que esta estofa se fabricó para emplearla en actos del catolicismo, la vemos nosotros en el hecho de que existan ejemplares de ella con fondo encarnado, verde y morado, colores litúrgicos los tres, conforme no ignoran nuestros lectores. En cada una de ellas los arbolillos ó ramas y los leones son de color amarillo, indicio también hasta cierto punto de ser debidas á tejedores moros, ya que fué afición decidida de esta raza sacar por amarillo los temas capitales de sus tejidos, así de los ejecutados en los días de la dominación árabe, como de los que se tejieron bajo el gobierno de los españoles, después de reconquistados los reinos formados por el desmembramiento del gran califato de los Hixem y de los Abderahmanes.

La influencia cristiana se hace más y más visible á medida que adquieren raíces las ideas sostenidas por el Renacimiento y que las sienten con mayor fuerza los artífices moros. Entonces nos encontramos con temas que allá se van con los usados en Luca ó Florencia, mas con signos árabes que no dejan poner en duda la intervención en ellos de algún individuo de esta raza. Procedentes de ornamentos sagrados son indudablemente dos trozos muzárabes, que poseemos, uno de ellos damasco blanco con elegante dibujo de la propia entonación, formando parte del mismo un motivo á manera de filactería, con leyenda árabe de clara lectura, y en oro de Chipre arañas y florones á modo de soles, todo finamente concebido y delicadamente ejecutado (fig. 115); y el segundo con fondo violáceo, pájaros, también en oro de Chipre, que han tomado un tinte negruzco, y otros pájaros; jarrones y hojarasca ejecutados con sedas verde y amarillo anaranjado (fig. 116). Este último fragmento formó parte de un trozo existente en la colección Spitzer, y en su catálogo se designaba como tejido español, fabricado en Salamanca. ¿En qué se apoyarían su autor ó autores para hacer esta designación de procedencia? Ni el catálogo Spitzer lo reza, ni nosotros hemos sabido adivinarlo. Si bien parece cierto que en Salamanca el arte textil adquirió importancia en los siglos xv y xvi, no tenemos ningún dato por donde poder asegurar que se tejieran en la ínclita ciudad del Tormes estofas de la calidad y del dibujo que se advierten en la de la colección Spitzer, de que estamos hablando. En el damasco blanco descrito antes, la inscripción árabe, que se repite indefinidamente conforme suele acontecer en los tejidos, dice, según lectura del joven y entendido orientalista D. Andrés Jiménez Soler, *Alah es nuestro favorecedor*. Los caracteres de esta leyenda se hallan perfectamente trazados, y por ellos quizás pudiera deducirse que fué labrada en el corazón del siglo xiv; mas nosotros entendemos que no lo fué en aquella centuria, sino en los comienzos de la inmediata décimaquinta, fundándonos en los rasgos capitales del



Fig. 115. - Tejido mudéjar, blanco, con inscripción árabe, principios del siglo xv; de la colección del autor

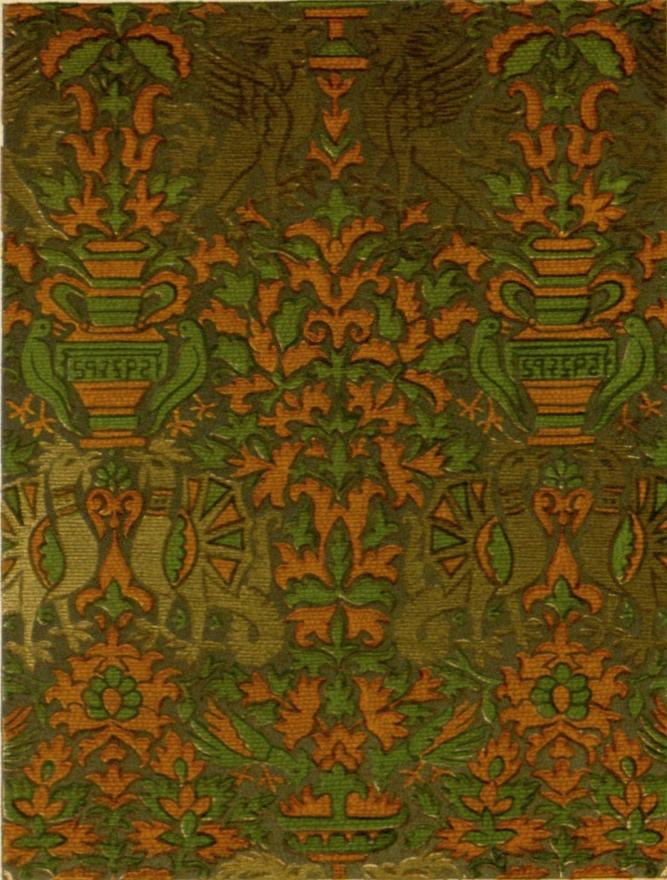


Fig. 116. - Tejido de seda y oro, mudéjar, que figuró en la colección Spitzer, últimos del siglo xv; de la colección del autor

do de artículo en artículo y de libro en libro. Es preferible dejar indeciso el carácter, estilo y fecha de una estofa á señalarlos de un modo aventurado. Posteriores estudios lograrán acaso definir lo que hasta ahora no ha podido definirse con cabal exactitud. Así, por ejemplo, en el Museo de South Kensington existe un trozo de tejido clasificado como español por el autor del catálogo de *Textile Fabrics*. Este ejemplar tiene por motivos, sobre fondo encarnado, la torre de Castilla y la flor de lis, ambos en amarillo, habiendo sido fabricada la tela en tiras separadas por medio de estrechas fajas azules. Pues bien; este tejido, que atribuye al siglo XIII el expresado catálogo, lo mismo puede ser español, que francés, que mudéjar. La torre de Castilla podría significar que había sido hecho en tierra de España: la torre junto con la flor de lis nos inclinarían acaso á opinar que fué labrado en Francia en los tiempos de doña Blanca, la madre de San Luis, que usó aquellos cuarteles; y la circunstancia de ser ejecutado á tiras ó fajas, según procedimiento predilecto de los árabes, nos moverían á clasificar de mudéjar el referido trozo, es decir, tejido en Castilla por alguno de los artífices moros que allí vivieron al amparo de sus monarcas. Razones existen, por lo tanto, para cada una de las tres clasificaciones, mas ninguna concluyente; lo cual, según hemos indicado y repetimos, es caso frecuente en la industria textil de pasadas épocas.



Fig. 117. - Tejido sencillo de lana, fines del siglo xv; de la colección del autor

Hasta ahora apenas hemos hablado de los tejidos fabricados con lana, ya sola, ya mezclada con el

dibujo. Con respecto á leyendas arábigas conviene tener presente que, en repetidos casos, los artífices moros iban copiando sucesivamente en los telares inscripciones trazadas con muchísima anterioridad. Por lo que toca al tejido de la colección Spitzer pondríamos su fecha en las postrimerías del siglo xv. En tejidos de aspecto mudéjar bastante caracterizado se ve también el águila de una y dos cabezas, más frecuentemente la última, trazada, empero, de un modo convencional muy opuesto al empleado en los períodos románico y gótico, en los cuales, singularmente en el segundo, se nota una inteligente observación del natural. En uno de los tejidos de esta especie se ve el águila de dos cabezas sosteniendo flechas con las garras, lo que nos mueve á suponerlo fabricado ya en los días de la dominación en España de la casa de Austria.

Es imposible fijar con exactitud los tipos principales que pueden descubrirse en tejidos mudéjares. La clasificación en la materia de que tratamos es muy ardua, y en no pocas ocasiones el afán por hacerla conduce á errores que se van transmitien-

lino ó la seda. Empleóse la lana para los vestidos de los pecheros durante toda la Edad media y posteriormente asimismo, mas sin labor alguna, monócromas las telas y por lo general bastas. A pesar de ello, no dejó de usarse la lana en tejidos, sin duda destinados á clases más ricas ó también á usos litúrgicos. Menos estudiada ha sido esta especialidad textil que la de la seda, tal vez en la última por la mayor riqueza de las estofas y por el más pronunciado sello artístico de sus dibujos, de donde dimana que sean más escasos los datos fidedignos reunidos sobre las telas de lana que sobre las de sirgo. Algo, empero, podemos exponer acerca de ellas.

Los tejidos de lana sola ó de lana é hilo más modestos, dentro de los que tienen algún motivo ornamental, son indudablemente los decorados exclusivamente con temas geo-



Fig. 118. - Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo XV; de la colección del autor

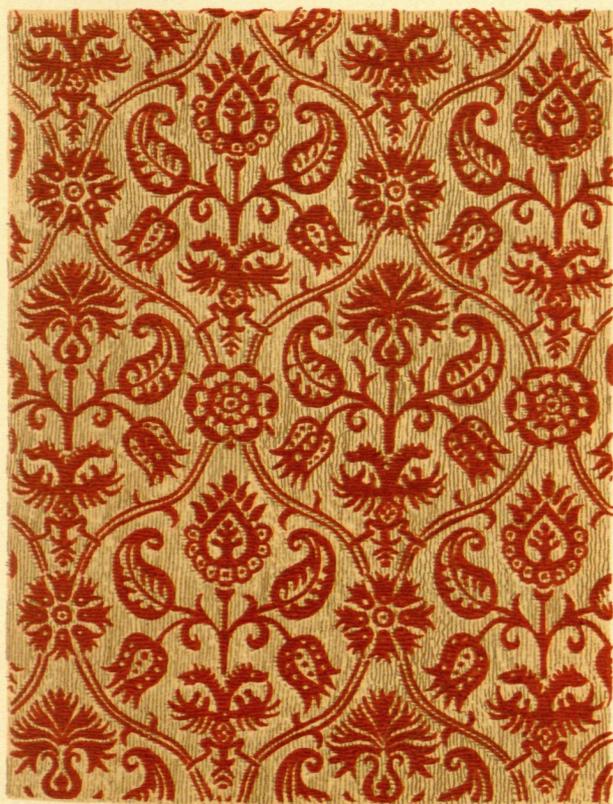


Fig. 119. - Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo XV-XVI

ométricos ó con sencillos rosos combinados de diversas maneras (fig. 117). Poco atractivo suele tener el aspecto de esta suerte de tejidos, ya por lo ordinario de su labra, ya por la crudeza de sus colores, reducidos al blanco, al encarnado y al verde, salvo contadas excepciones. En no pocos de estos ejemplares se ve la distribución por zonas ó fajas, casi diríamos al modo arabesco. No crean, empero, nuestros lectores que dejara de utilizarse en absoluto la imaginería en los tejidos de lana ó de mezcla de hilo y lana. Cuando los *Fratres Humilantes* tejían en Italia las telas de hilo y seda ó lana y seda de que hemos dado anteriormente rápida noticia, se fabricaban asimismo en aquella península, si no acaso también en la nuestra y en la vecina Francia, tejidos de lana con pajaritos muy pequeños entre sencillo ramaje, con una combinación que no deja de ser vistosa, conforme lo acredita el fragmento, en otro lugar citado, de nuestra colección, todo en lana, de los colores amarillo naranjado y castaño oscuro, ó mejor café, con doble cara, cambiados los colores; es decir, en una pajaritos y ramos café y fondo amarillo, y en la otra pajaritos y ramos amarillos sobre fondo café. A fines del siglo XIV ó comienzos del XV ha de atribuirse este tejido, perteneciendo también á las mismas épocas y tal vez á los últimos años del siglo XV otros ejemplares en que la figuración es todavía más complicada y más inte-

resante. Así acontece con los lindos tejidos de lana é hilo — que también se hicieron con hilo y seda, empleando dibujos idénticos ó similares, — en los cuales aparecen, diestramente combinadas con ramaje, aves de diversas especies, sobre todo las más vistosas, como el pavo real y el águila, surtidores, perros y lobos, etc., etc., todo diminuto y dibujado con grandísima inteligencia (fig. 118).

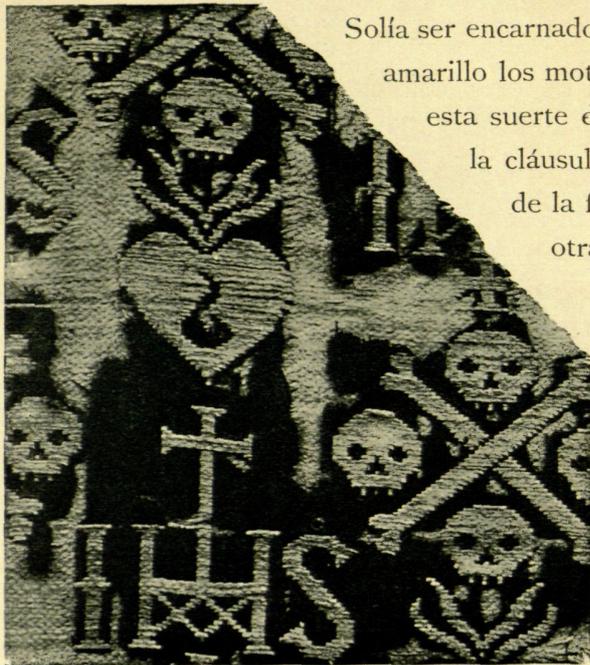


Fig. 120. — Paño funerario, tejido probablemente en Italia, siglo XV; de la colección del autor

Solía ser encarnado ó azul el fondo de estos tejidos, saliendo por blanco ó por amarillo los motivos ornamentales. Reducíase en ocasiones el decorado de esta suerte de tejidos al ramaje y hojarasca hábilmente distribuídos en la cláusula decorativa, figurando exclusivamente los temas sacados de la fauna en un solo motivo, ora fuese una águila (fig. 119), ora otra ave cualquiera, con lo que cobraba mayor importancia el dibujo, que con los motivos procedentes exclusivamente de

la flora del país donde aquellas telas se fabricaban. Por los años de 1400 y 1500 usaríanse igualmente las estofas de lana para el ajuar de las habitaciones, empleándose en colgaduras y guarnición en general de camas medianamente lujosas y en cortinones y antepuertas. A estos oficios hubo de destinarse un tejido de lana, que poseemos, algún tanto basto, con pájaros y torres campanarios, formando dos zonas, una amarilla y otra azul, con los propios colores cambiados en los temas, según el fondo de la zona respectiva. Acaso este tejido más

que para morada particular sirvió para iglesia ó monasterio. No ocurriría otro tanto con otro, de lana asimismo, hecho al modo del tejido que llaman de cordelillo y en el cual se emplearon en su decorado pájaros y escudetes, combinándose dos entonaciones, morada y azulada, conforme puede verse en el trozo que poseemos y cuyas dimensiones nos mueven á opinar que hubo de servir para colcha de cama ó cortinón, y en el último caso lo mismo para lugar sagrado que profano, por no oponerse á ello ni el tema ni el carácter del tejido en que nos ocupamos. Tejidos de lana é hilo se usaron también para actos funerarios (fig. 120).

En aquellos mismos siglos XIV y XV, que en punto á arte pueden dar lecciones á nuestra orgullosa época y á las inmediatamente anteriores, se fabricaron telas de hilo decoradas con exquisito gusto. Hemos hablado ya de los tejidos de esta materia estampados con oro, plata y colores, llenos de dibujos elegantísimos. La Flandes, según dictamen de doctos arqueólogos, debe proclamarse maestra en esta especialidad, como lo fué igualmente en toda suerte de tejidos de hilo, sobre todo en lo que hoy denominaríamos mantelería labrada. La Iglesia católica impulsó como nadie estas telas, porque las aplicó muy especialmente para los manteles que cubren las mesas en los altares. Toallas con orlas decoradas y para usos domésticos se fabricaron también, así en Flandes como en el Milanesado y en la Toscana. Por lo común, así los manteles eclesiásticos

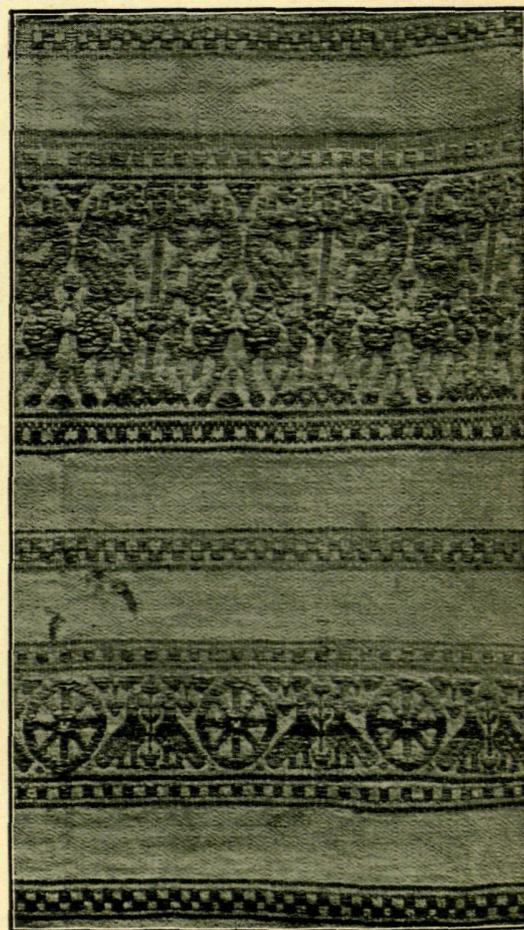


Fig. 121. — Fragmento de toalla de hilo, blanco y azul, siglo XV

como los manteles y toallas profanas se tejieron con hilo exclusivamente, adoptándose el fondo blanco y los motivos de decoración en azul y encarnado (fig. 121). No obstante, se conservan toallas con fondo de hilo y con seda en los temas decorativos, seda azul ó amarilla, como hay también algún mantel que



Fig. 122. - Terciopelo grabado de lana verde con el escudo de los Reyes Católicos, siglo XV

guarda todavía en mayor ó menor grado la tinta cenicienta del hilo crudo. Las orlas de estos tejidos pueden citarse en general como modelos por el buen gusto de sus dibujos y por su apropiadísimo carácter. En los destinados á fines religiosos campean frecuentemente los monogramas de Jesús y de María esparcidos por un clausulado en el que de igual manera se empleó el elemento geométrico como el antemático, plantas, flores, pájaros, animales, etc. En los tejidos profanos la ornamentación es muy semejante á la anterior, sin los emblemas cristianos, viéndose en ellos puestos con singular pericia los patos y aguiluchos, y seres quiméricos en algunas ocasiones, según la imaginación más ó menos

férvida del artista dibujante. Sobre las toallas y manteles de hilo se aplicaron igualmente bordaduras, de lo cual es ejemplar interesantísimo la toalla ó pañuelo para báculo que se halla en el Museo de South Kensington y que el Dr. Bock ha reproducido en su libro *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*. Usaban en lo antiguo los obispos un pañuelo ó pequeña toalla para empuñar el báculo ó bastón pastoral, y á dicha clase de prendas eclesiásticas pertenece el ejemplar del citado Museo de Londres. Predominan en sus bordados los losanges y la cruz en la forma denominada *gammadión* y también en la de la cruz llamada de San Andrés, de todos muy conocida. Son en número algo regular los ejemplares de tejido de hilo, con bordados de lo mismo ó de seda, que se han reunido en los museos de Europa, sujetos por lo común en sus dibujos á los tipos tejidos que brevemente hemos indicado. Esta clase de manteles y toallas juntaban riqueza y elegancia al par, y por lo que toca á la mantelería eclesiástica tenían carácter mucho más apropiado á su destino que el de los manteles ahora en uso y también en el siglo XVIII, orlados con ricos encajes de Malinas, de Argentan, Valenciennes, etc., etc.



Fig. 123. - Terciopelo grabado de lana, de la época de Enrique II de Francia

Merecen párrafo aparte, en el grupo de

tejidos de lana, los terciopelos hechos con aquella materia textil. Bien saben nuestros lectores que la ciudad de Utrecht ha dado su nombre á una clase de terciopelo, todo de lana exclusivamente, ó á lo sumo con pie de hilo, del que se han hecho en siglos pasados y se hacen en el actual numerosas y muy útiles aplicaciones. Sin tener la riqueza y suntuosidad del terciopelo de seda, reúne el de Utrecht condiciones de visualidad bastantes para que pueda utilizarse ventajosamente en usos suntuarios, sirviendo admirablemente para confeccionar colgaduras y tapizar muebles. Poco ó escaso interés ofrece para el arte el terciopelo de lana liso y monócromo, teniéndolo exclusivamente para la industria, según la mayor ó menor perfección de la mano de obra. Tiene, sí, interés el terciopelo de lana grabado, sobre todo si los dibujos pueden calificarse de artísticos, por su acertada traza y por los emblemas en ellos contenidos. En tales conceptos llamará siempre la atención de los artistas y personas de buen gusto un terciopelo verde grabado, en el que entre hojarasca domina el precioso escudo de los Reyes Católicos con el yugo y las haces, dispuesto con peregrina inteligencia (fig. 122). Proceden los fragmentos de este terciopelo, que poseemos, de ornamentos sacerdotales, siendo de suponer que de ellos sería dueña alguna iglesia de las comarcas andaluzas, donde más que en ninguna parte dieron frecuentes muestras de su religiosidad y liberalidad los expresados monarcas. Otro terciopelo de lana labrado, verde igualmente, reúne méritos muy parecidos á los del anterior, teniendo asimismo un fondo de hojarasca y escudo con las flores de lis, la H coronada y las medias lunas, lo cual da pie á afirmar que se trata de una producción de la industria francesa, del tiempo de Enrique II (fig. 123), siendo así que á los españoles se debería, á buen seguro, el terciopelo con el escudo de los Reyes Católicos.

XII

LAS SEDERÍAS EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. — TRANSFORMACIONES EN LOS BROCADOS DE VENECIA Y DE LYÓN. — SUPREMACÍA DE LYÓN EN LOS REINADOS DE LOS LUISES XIV, XV Y XVI. — BROCADOS ROCOCO Y Á LA «JARDINIÈRE.» — PILLEMENT Y FELIPE DE LA SALLE. — BROCADO Á LA «DAUPHINE.» — TEJIDOS DE SEDA LUIS XVI. — INDIANAS. — EL ARTE TEXTIL EN LA PERSIA, LA CHINA Y EL JAPÓN.

En el reinado de Luis XIV llegó Francia, como es bien sabido, al apogeo de su poderío, lo cual coincidía con la decadencia en que se hallaba España al acabarse la dominación de la casa de Austria. Los gustos y las modas francesas, conforme lo hemos dicho en otra ocasión al tratar del mueblaje, predominaron en Europa, resultando de ello que el arte y la industria de la nación francesa dieran la norma del buen gusto al mundo civilizado. Lo que ocurrió en aquella especialidad, se registró de igual modo en la industria textil. No es que en un día hubiesen terminado en punta los telares de España y de Italia: en ambas naciones se tejía mucho todavía con habilidad y con arte, siguiendo el gusto dominante en la época; mas lo francés lo dominaba todo, y los fabricantes de Lyón particularmente se iban enseñoreando de los principales países de Europa. Lyón fué el centro de la industria textil de Francia en los siglos XVII y XVIII; y aun hoy día, en que el arte del tejedor se ha extendido más por todas partes, aquella ciudad continúa siendo uno de los centros mayores, si no el más importante, de la industria textil sedera.

Es indudable que Lyón aprendió en las fábricas italianas; mas en los comienzos del siglo XVII no necesitaba ya de andadores, y eran en número considerable los telares que trabajaban en la ciudad y en sus suburbios y los tejedores ocupados en ellos. A la adolescencia, y casi diríamos á la edad viril, había llegado en aquella centuria, singularmente en su último tercio. Lyón imponía la moda en la industria sedera, y aun cuando Venecia (fig. 124) y también Nápoles quisiesen rivalizar con ella, por fuerza habían de reconocer su supremacía entonces en aquella rama del arte del tejido. Conforme lo hemos indicado antes, contribuía á este poderío el que tuvo Francia en los reinados de los Luises XIII, XIV y XV. Por otro lado las corporaciones lionesas, comprendiendo cuán interesadas se hallaban en que la industria peculiar de la ciudad no decayera en modo alguno, hicieron cuantos esfuerzos morales y cuantos sacrificios pecuniarios juzgaron oportunos para mantenerla en el puesto que en noble lid se había conquistado. Por entonces la fantasía en el dibujo, la exuberancia más completa en los elementos de la cláusula ornamental, la riqueza en todo predominaban en las telas más ricas y más costosas, lo cual no excluía un cierto estudio de la naturaleza, aplicado á la decoración, que realizaron con fortuna



Fig. 124. — Brocado veneciano, últimos del siglo XVI ó principios del XVII; de la colección del autor

dibujantes eméritos, como los Pillement, los la Salle y otros, en provecho de los telares de su ciudad natal.

No es que Francia dejara de aprovecharse de lo que le ofrecía el extranjero cuando lo juzgaba útil á sus propósitos. La influencia que tuvo el arte del Bernini en sus productos sederos lo revela con elocuencia. Es de todos sabido el renombre que alcanzó en su tiempo, en Roma, en toda la Italia, casi añadiríamos en todas las naciones, el caballero Bernini, el celebrado autor de la imponente columnata del Vaticano. El Bernini fué quien imprimió mayor desarrollo al estilo que los franceses han denominado *rococo*, *berninesco* los italianos y al que nosotros denominamos *barroco*. Preponderan en él las líneas curvas, por modo enrevesado, en combinaciones que no se descubren claramente á primera vista, formando un conjunto ensortijado, que no carece de animación, de cierta elegancia y menos de riqueza. A fines del siglo xvii se hallaba en su auge este tipo textil (fig. 125), fabricándose en Lyón y asimismo en Italia y en España cantidad considerable de estofas de seda con sujeción á él para destinarlas al ajuar de las habitaciones y en no escasa parte al atavío mujeril. Conjuntamente con los dibujos barrocos se trazaban otros para el propio objeto, inspirados en el mismo arte por ser el reinante en los siglos xvii y xviii, mas teniendo cada uno tema especial, del que



Fig. 126. - Brocado probablemente de Lyón, dibujo á la jardinera, siglo xviii; de la colección del autor

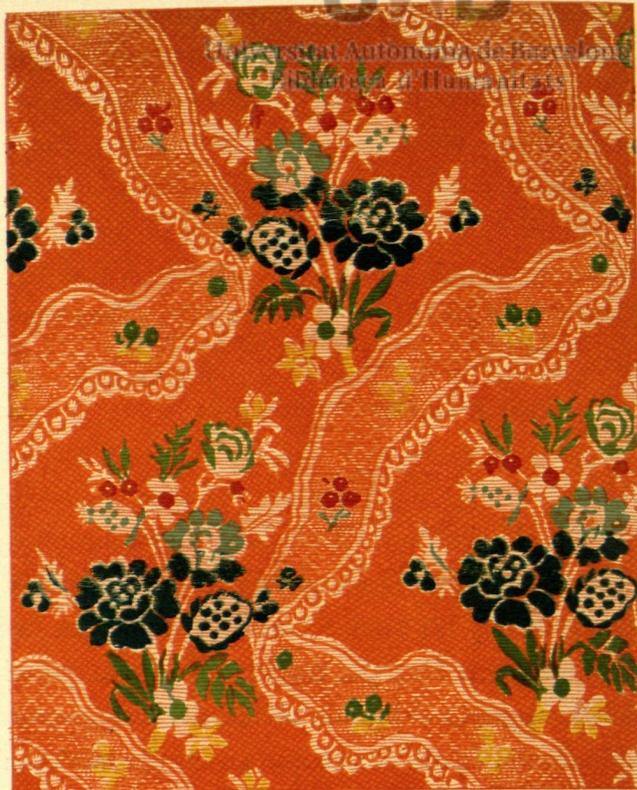


Fig. 125. - Brocado francés dibujo *rococo*, últimos del siglo xvii ó principios del xviii; de la colección del autor

sacaba á veces el nombre. Así ocurre con el tejido llamado por los franceses *jardinière* (fig. 126) por componerse de variadas flores y hojas, dispuestas con peregrino garbo y con suntuosidad verdadera. Allá se va con este tema el que Dupont Auberville, clasificador sobrado sistemático, llama de *arquitectura y paisaje* (fig. 127) en razón de formar parte de los motivos ornamentales ejemplares arquitectónicos y paisajes apuntados en forma embrionaria. Atribúyese á la boga que alcanzó el jardinero Le Notre la que obtuvieron los tejidos á la jardinera y de arquitectura. Aquel jardinero, como no ignorarán nuestros lectores, gozó del favor de Luis XIV, que le encargó la transformación y arreglo de jardines pertenecientes á residencias reales, entre ellas la de Versailles en todas épocas famosísima. Le Notre, gran preconizador de la línea geométrica, exageró su sistema en los jardines, mas por otro lado puso en ellos una eurytmia y regularidad rigurosa que casi siempre resultan muy gratas á la vista. La regularidad excesiva, censurable en los jardines cuando se extendía á los mismos árboles y arbustos, á los cuales las tijeras de Le Notre imprimían formas determinadas geométricas, impidiendo que crecieran libremente sus ramas y hasta

sus mismas hojas; esta regularidad, decimos, no se hallaba fuera del caso en los dibujos para tejidos, ya que en ellos la base geométrica es siempre, ó poco menos, garantía de belleza. Con todo, los dibujantes franceses no tomaron de Le Notre más que la parte pintoresca, dejando á los tejidos movimiento de líneas en el conjunto, merced al que tenía cada cláusula, hábilmente combinada en todas sus partes y repetida en toda la estofa.

Ya en los brocateles del 1500 nos hemos encontrado con el vaso ó jarrón y con la granada. Pues bien; la industria sedera del 1600 y del 1700 acude también á idénticos motivos, poniendo un vaso ó la granada como punto central de un motivo y enlazando con ellos flores, ramaje y muy pronto también plumas y encajes. La afición á lo chinesco, que empezó por ser moda y acabó por ser manía, entronizó los tejidos chinescos, viéndose en todas partes muebles de la China, telas del Celeste Imperio y muebles y telas fabricados en Europa, mas siguiendo con mayor ó menor puntualidad el gusto artístico peculiar de aquel país del extremo Oriente. El comercio con China, que en el siglo XVII se había ya desarrollado mucho, se acrecentó en el siguiente cuando Luis XV envió una embajada al emperador del referido Estado y con ella lujosos presentes, de los que no eran los de menos precio espléndidos tapices

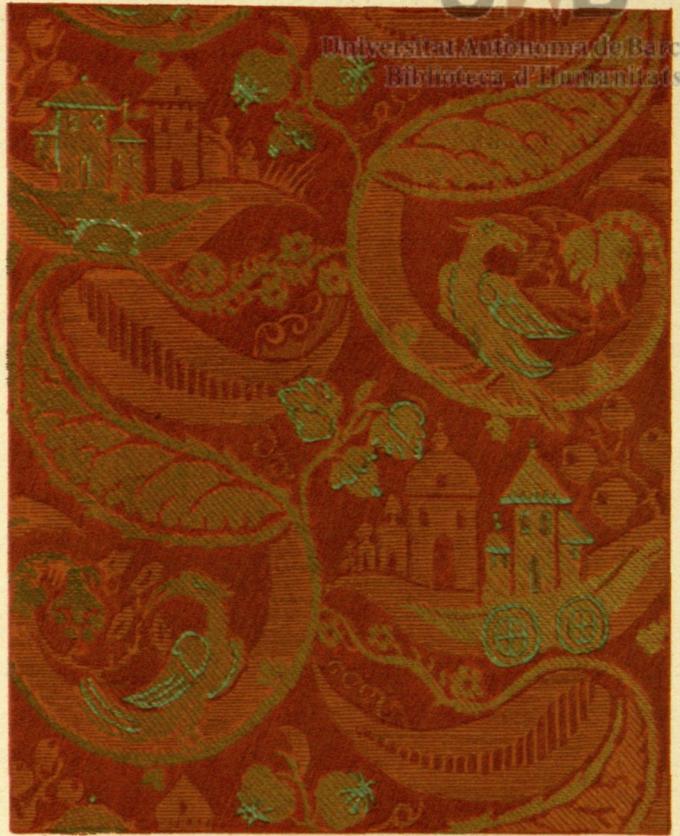


Fig. 127. - Brocado de arquitectura y paisaje, probablemente francés, siglo XVIII; de la colección del autor



Fig. 128. - Brocado serpeado, probablemente de Lyon, siglo XVIII

de los Gobelinos. Chinesco se hizo sinónimo de artístico, y de ahí que los dibujantes se dieran á componer é inventar según sus dictados, señalándose entre los que fueron más afortunados en el género Juan Pillement, de quien hemos hecho antes rápida referencia. Bien puede afirmarse que Pillement llenó todo el siglo XVIII, puesto que nació en 1728 y murió en 1808. Pintor, grabador y dibujante de arte industrial, fué solicitado por todos, y por consecuencia ejecutó innumerables trabajos y los dirigió con habilidad superlativa. Sus méritos le hicieron acreedor á que la reina María Antonieta le nombrase pintor de su cámara. Mucho se engañaría quien creyese que Pillement seguía con fidelidad el arte chino. La China de sus dibujos es un país y un arte convencional que apenas conservan rastro alguno genuino de los originales. Es una China de ópera de Sully ó Gretry, una China de zarzuela ú ópera cómica, según diríamos ahora, lo cual, empero, no es obstáculo para que sea muy grata á la vista y adecuada para el decorado de salas y camarines construídos con sujeción á los

estilos llamados de Luis XV y Luis XVI. Pagodas, casas á la manera chinesca, figuras de gentes de aquel país entrevistas al través de las aficiones de la época, afrancesadas hasta en los menores detalles, constituyen los elementos de ricas sedas de Lyón, hechas en los más renombrados talleres del pasado siglo, así en esta ciudad francesa, como en Venecia y en Nápoles, donde se tejieron igualmente.

No empuñó Pillement solo el cetro de la industria lionesa. Otros artistas lo compartieron con él, alguno de ellos tan célebre como Felipe de la Salle. He ahí lo que dicen Adriano Storck y Enrique Martín en su libro *Lyon á l'Exposition universelle de 1889*, que contiene interesantes y curiosas noticias:

«Después de haber descubierto un discípulo de Lebrun, el pintor Juan Revel, transiciones de matices y gradaciones de coloridos desconocidas antes, transporta á las telas las más soberbias interpretaciones de flores naturales en el *Marché de Paris é Ile de Cythère*. En tiempo de Luis XV aparece la elegancia espontánea, la amable fantasía que imprime su sello de distinción original hasta á los caprichos disparatados de la moda. Si como lo ha dicho M. Arsenio Houssaye, «el arte debe ser la expresión de los ensueños del alma y de los latidos del corazón de la generación respectiva,» los buques con los palos adornados de flores, los ramajes poblados de personajes y de pájaros fantásticos, las cosas chinescas puestas á la moda por la marquesa de Pompadour, muestran cuánta fué la fértil inventiva de dibujantes como Pillement, Douait, Donnat Nonnote, habilísimos todos para adaptar al gusto del día la ornamentación de los tejidos. Dadas estas satisfacciones á los efímeros caprichos de la favorita real, vuelven nuestros fabricantes á las grandes tradiciones artísticas



Fig. 129. - Tejido moderno fabricado en Lyón, según tipo antiguo

con Gally Gallien, á fines del reino de Luis XV y con Felipe de la Salle, cuyas atrevidas concepciones serán siempre la expresión más elevada del arte decorativo aplicado á los tejidos. Felipe de la Salle, dibujante y mecánico á la vez, perfecciona el telar y logra traducir en el tejido con la lanzadera, como si lo verificase con el pincel, ya los tiernos idilios, las poéticas pastorales como la *Jardinière*, encuadrada con follajes del más puro estilo Luis XV, ya las magníficas composiciones, obras maestras de colorido, gracia y distinción, que se denominan *Le Faisan*, *Les Perdrix* y *Le panier fleuri*.»

»En los mañantiales puros, en el estudio apasionado de la naturaleza, en donde se encuentran caminos para la inspiración, encontraron estos «Rafaelés de la moda,» como se les ha llamado, el secreto de esta holgura de composición, de la elevación de estilo, de la corrección en el dibujo que dan el valor de una verdadera reliquia de arte á los pedazos de seda tejida que se disputan hoy día las grandes colecciones públicas. Alistándose bajo la bandera industrial no entendieron que se rebajaban. Allí encontraron á veces la fortuna y siempre la consideración y los honores. Felipe de la Salle fué ennoblecido por Luis XVI. En Lyón contrajo el Arte con la Industria la estrecha alianza que debía ser proclamada más adelante en todas partes.»

»Así ¡con qué orgullo hablan de nuestra industria los autores lioneses de fines del siglo XVIII! «Dentro de tus murallas — dice uno de ellos — y en tus plazas públicas quisiera ver cómo se levantaban estatuas á todos los hombres célebres que han salido de tus manufacturas: déjese á otros el cuidado de erigirlas á los héroes que han devastado la tierra y la han llenado con el estruendo de sus mortíferas hazañas. En tu

recinto, dedicado á la utilidad general y al bien público, contéplense sólo monumentos elevados á las artes de la industria, propios para eternizar la memoria de tus hábiles mercaderes, de los dibujantes de ingenio, de los artistas cuyos nombres merecen pasar á la posteridad.» La admiración y al par el cariño de los lioneses por su industria rebosan en el excesivo lirismo de este lenguaje. ¡Qué solicitud y qué inquieta vigilancia se empleaban en conservar este precioso patrimonio, legado de tres siglos de esfuerzos acumulados! Las *manufacturas distintivas* de la ciudad de Lyon, conforme se las llamaba, personificaban entonces más todavía que hoy la actividad industrial de nuestra vieja población. Las numerosas industrias que alrededor de ellas se han agrupado en el siglo XIX, no existían aún ó se hallaban en embrión. Vauvermonde, en su informe de 1794 á la Asamblea nacional, juzgaba que á la víspera de la Revolución, la fabricación de sederías representaba los siete octavos de la totalidad del trabajo en Lyon, y que los 14.782 telares registrados en 1788 procuraban ocupación á 58.500 obreros de todas clases. Érase casi la mitad de la población, y la prosperidad entera de nuestra ciudad derivaba de la que tenía el arte del tejido.»

Estas líneas pintan gráficamente la importancia que en el mercado de la seda tuvo Lyon en el siglo pasado, la cual ha mantenido hasta la hora presente, según lo pregonaron las últimas Exposiciones universales. Bien puede afirmarse que aquella ciudad fué la árbitra de la moda en los tejidos durante el siglo XVIII y en toda la anterior centuria. Sus dibujos eran admitidos sin oposición alguna por los hombres de gusto más depurado y por las damas más galantes: era una nueva tiranía que todos aceptaban. Ingenio fecundo demostraron los dibujantes industriales en los temas que inventaron y desarrollaron y cuyo número es muy considerable, conforme lo hemos adelantado en otros párrafos. A los que hemos descrito, á los chinescos de Pillement y á los motivos pastorales y de jardinería compuestos por Felipe de la Salle, se agregaron otros muchos, que fueron cambiando en su aspecto general al compás de las mudanzas en las aficiones y de los impulsos del capricho. A la moda puso también Pillement las sederías en que predominaban las conchas, *coquilles* en francés, combinadas con otros elementos dispuestos con gracia embelesadora. El *rococo*, al modo del Bernini, y las conchas fueron asuntos predilectos de las gentes que vivieron durante el reinado de Luis XV, sin que dejaran de prevalecer también entonces las composiciones chinescas y pastoriles.

Ramas serpeando (fig. 128), encajes trazados por idéntico estilo asoman en riquísimas estofas de seda á mediados del siglo XVIII. Vestidos confeccionados con estas telas llevan no pocas de las damas retratadas por los pintores que gozaban de mayor boga en aquellos días. Luis Tocqué, entre ellos, hizo el retrato de María Leczinska, mujer de Luis XV, en el

año 1740, y la presentó con un soberbio vestido de seda con dibujo de adormideras floridas y serpeado de oro. Por manera igual se usaba el encaje en las sederías, disponiéndolo con peregrina elegancia, combinado con flores en las cuales se descubría siempre que el artista había estudiado la naturaleza sin declararse esclavo de ella. La flor y el ramaje se interpretaban según lo exigían los principios de la ornamentación, no con el rigorismo geométrico de los persas y de los árabes, mas sí con mayor rigidez de la que



Fig. 130.-Brocado con dibujo á la Dauphine, siglo XVIII; de la colección del autor



Fig. 131. - Brocado Luis XVI, siglo XVIII; de la colección del autor

artistas y de los tejedores para las estofas *à la Dauphine* (fig. 130), uno de los tipos más aristocráticos y más elegantes entre los muchos que inventó el siglo XVIII. Lo fué igualmente el de las fajas ó rayas verticales geométricas, interpoladas con festones en la propia dirección, de flores pequeñas, finísimas, delicadamente dibujadas, temas á los que por antonomasia se llama de estilo Luis XVI (fig. 131), en razón á lo mucho que se usaron en los últimos años del gobierno de este infeliz monarca, así en los vestidos de las señoras como en los casacones y chupas de los varones, lo mismo que en colgaduras y tapizado del mueblaje. Son lindísimas esta suerte de telas de seda, porque sin reunir la magnificencia y grandiosidad de las empleadas en la época de Luis XIV, sin tener el movimiento de líneas de los tejidos *rococo* y *à la coquille*, casi peculiares del reinado de Luis XV, se aventajaban las de Luis XVI á las que acabamos de citar en mayor distinción, en una finura y aire de coquetería que se armonizaba á maravilla con las exigencias del tocado femenino y con las del lujo en el ajuar de las habitaciones, siendo al propio tiempo una suerte de trasunto de la afeminación y ligereza de una sociedad que corría rápidamente á la perdición por entre sendas llenas de flores y saturadas de perfumes. Los amores pastoriles que comenzaron ya con Luis XIV, que prosiguieron gozando del favor de la corte y de las gentes del gran mundo con Luis XV, se acrecentaron si cabe aún con Luis XVI, contribuyendo á ello en no escasa parte las obras de pintores como Vanloo, Watteau y Boucher, dados á poner en sus lienzos almibaradas pastoras y pastores de la nueva Arcadia que crearon para solaz de sus contemporáneos.

exige el naturalismo ampliamente aplicado en el arte. Esta tradición la conservan en nuestros días los fabricantes de sederías de Lyon, conforme puede verse en los dibujos de estofas modernas (figura 129).

De sin par magnificencia fueron igualmente, casi en los mismos tiempos de que acabamos de hablar, las recias estofas de seda llamadas *à la Dauphine* por haber aparecido con ocasión del matrimonio del nieto de Luis XV, el duque de Berry, con María Antonieta de Austria en el año 1770. Flores ó ramas floridas se hallaban esparcidas sobre el fondo de estas telas, fondo rayado formando á veces el grano de arroz y presentando otras simples rayas verticales. El blanco ligeramente azulado, el color de crema, el carmín luminoso y el azul del mismo carácter constituyeron las entonaciones predilectas de los artistas



Fig. 132. - Brocado Luis XVI, fragmento de tela de seda y oro, perteneciente al siglo XVIII; de la colección del autor

Entre las rayas, á que hemos hecho referencia, vense intermediadas en las estofas Luis XVI fajas verticales formadas por lindas flores y también por atributos de égloga (fig. 132), tales como la cestia, la hoz y el rastrillo, las coronas de flores del campo, la gaita, la churumbela y la dulzaina y en ocasiones igualmente la lira y la guitarra. Explícase bien el renacimiento que modernamente han tenido las sederías de estilo Luis XVI por los méritos que reunían los ejemplares antiguos que hemos reseñado, y los cuales han sido copiados ó imitados, y sobre todo por la elegancia de esta especie de dibujos y por el sello aristocrático que presentan cuando los trata un artista de talento. La flor, que en tanto predicamento ha estado siempre en el arte textil y que lo tuvo singularísimo en la centuria décimooctava, apareció también en algunas estofas de ella, dejando la línea vertical y mostrándose en festones que se cruzan, ora en forma cuadrada, ora en la de losange, por lo común más agradable á la vista. Con estas flores y con las ramitas floridas se combinan en algunos ejemplares los lazos, de colores finos, que dan más variedad y en general más riqueza al dibujo.

El medallón circular, enlazado con festones y dentro de él animales cuadrúpedos, pájaros, objetos de jardinería, etc., tema asimismo de mucha donosura y de gran atractivo, hace su aparición en los últimos años de Luis XVI y señala la transición de la Monarquía al Imperio, pasando por los períodos de la República y del Consulado. El entusiasmo que durante el Imperio se despertó por las cosas romanas y en particular por todo lo pompeyano, dió origen á las telas de seda y de otras materias, en las cuales se empleaban, con no escasa destreza, temas sacados de las pinturas murales desenterradas de la ciudad sepultada por las lavas del Vesuvio. El mismo estilo y el propio gusto artístico que Percier y Proudhon revelaron en sus obras decorativas, se encuentra en los tejidos del Imperio (figs. 133 y 134). Cuanto aplaudía y amaba la sociedad francesa transponía los montes y trascendía hasta España é Italia, ocurriendo lo propio respecto de otras naciones, todo debido á la resonancia que desde Luis XIV tuvo todo lo francés en los principales Estados de Europa. Así, pues, en lo que atañe á nuestro país, durante la monarquía de Felipe V imperó la moda al estilo de Luis XIV, siguiéndole pronto la de Luis XV, y en los reinados de Carlos III y Carlos IV fueron sucesivamente apareciendo en las galas mujeriles y en las colgaduras y muebles los tejidos de seda según los estilos llamados de Luis XVI y del Imperio. En los vestidos de las damas, aquí como en Francia é Italia, se usó en ciertos casos una hábil combinación del tejido y de la pintura á mano, para lo cual se dejaban de intento en las telas medallones con fondo liso de raso, en los cuales hacían gala de su pericia miniaturistas celebrados en esta simpática rama del arte. La lentejuela, aplicada con exquisito gusto, servía también para realzar en algunos casos la rica labor del tejido, sobre todo en los rasos, en aquellos días muy solicitados.

Para facilitar la fabricación de los tejidos de toda especie sirvió en gran manera el telar Jacquard, así llamado del nombre de su inventor. La máquina tejedora se simplificó

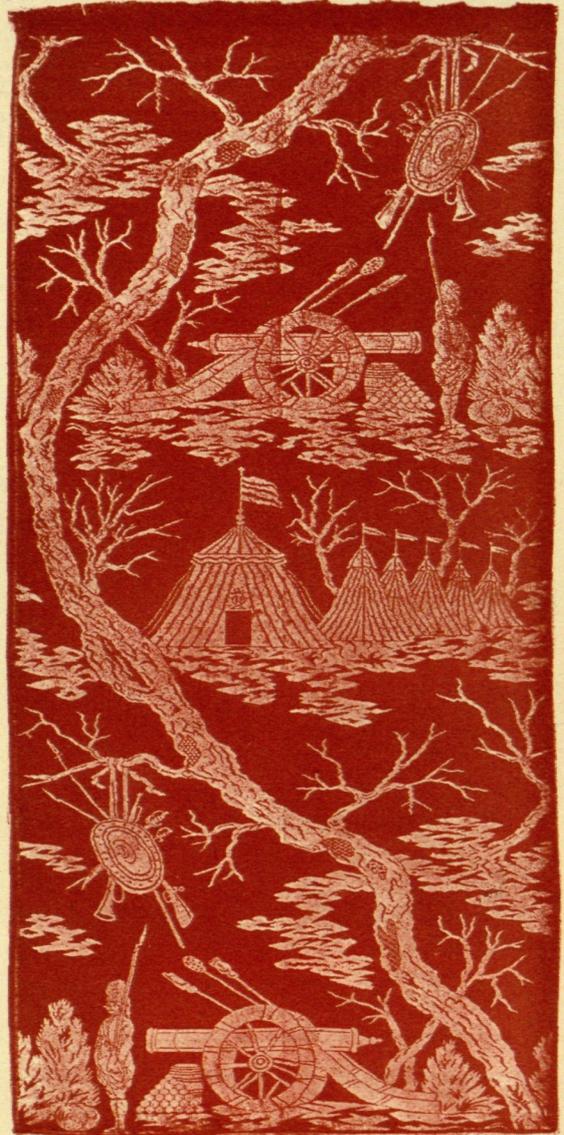


Fig. 133. — Tejido de seda, estilo del Imperio, principios del siglo XIX; de la colección del autor

de un modo notable; pudo suprimirse el muchacho que tiraba de los hilos para acomodarlos á la marcha del telar, teniendo que meterse por entre un laberinto de cuerdas de todas las dimensiones, de hilos de diversos colores metidos en útiles distintos. El tejedor de seda, merced á la invención de Jacquard, pudo



Fig. 134. - Tejido de seda, estilo del Imperio, principios del siglo XIX; de la colección del autor

hacer marchar su máquina por sí solo, sin la intervención para nada de compañeros suyos, cuando antiguamente se requerían dos ó tres operarios para cada telar. El mismo invento originó la baratura de los tejidos; mas por importante que fuera el descubrimiento de Jacquard, es forzoso reconocer que no ha llevado ninguna perfección intrínseca á los tejidos modernos, comparados con los que se fabricaron en pasadas centurias. Los brocados de Lyon y de Venecia

anteriores al telar moderno nada dejan que desear en punto á perfección en la mano de obra, y los viejos tejidos bizantinos no han sido igualados por los que en nuestros mismos días han tratado de imitarlos.

Hemos hablado en otro capítulo de los tejidos estampados refiriéndonos á los que se ejecutaron en la Edad media y en el Renacimiento. Cúpole al siglo XVII dar grande impulso á esta rama del arte textil é imprimirle faz nueva. Aludimos á los tejidos de algodón estampados que se conocieron entonces y también ahora con el nombre de *indianas*. Así se les llamó por haber sido la India é igualmente Persia los países que despertaron la inventiva en el particular de los industriales europeos. En aquellas naciones se fabricaban ya tejidos de algodón estampados cuando en Europa empezó la industria especial de las *indianas*. El procedimiento en los comienzos en nada, ó por lo menos en poco, se diferenciaría del empleado durante la Edad media. Moldes de madera manejados á mano



Fig. 135. - *Indiana*, de fabricación francesa, últimos del siglo XVIII; de la colección de D. Francisco Soler y Rovirosa

servían para llenar de dibujos monocromos ó polícromos las piezas de tejido blanco. Era todo sencillo, más que medianamente imperfecto, con un arte en el cual se descubrían reminiscencias orientales revueltas con elementos del Occidente de Europa. Con modificaciones que en mayor ó menor grado facilitaron la mano de obra, fué desarrollándose la fabricación de indianas, hasta que le dió impulso, todavía mayor que el primitivo del siglo xvii, la invención de las máquinas para estampar con cilindros, cada uno de los cuales llevaba un color distinto. Merced á estas perfecciones en la maquinaria los estampados de algodón han adquirido en nuestros tiempos un vuelo asombroso, ejecutándose trabajos de superior elegancia en los dibujos y de extraordinaria riqueza en los colores.

En Richmond, en el Támesis, se montó una de las primeras fábricas destinadas al estampado de indianas, por un protestante francés que se había refugiado en aquel punto. En Ruan apareció muy en breve la propia industria, extendiéndose luego por las poblaciones inmediatas. Un libro de la época dice que la fabricación de las *toiles siamoises* se había desarrollado hasta tal punto, que se sentía la falta de brazos en las faenas agrícolas á causa de emplearse en las indianas los que se hallaban disponibles. Por tal causa se mandó que se redujera el número de fábricas de aquella índole y que las establecidas dejaran de funcionar desde el 1.º de julio al 15 de septiembre. Estas prescripciones produjeron la emigración de muchos obreros de Ruan, habiendo sido la Alsacia la que recogió la mayor parte de ellos. Tres vecinos de Mulhouse, Samuel Koechlin, Jaime Smeltzer y Enrique Dolfus, tuvieron la feliz idea de constituir una asociación para fabricar tejidos pintados, la cual produjo excelentes resultados. Más tarde adquirió gran celebridad el establecimiento fundado por Oberkampf en el valle de Jouy, en las orillas del Bievre. A pesar de las penas con que se castigaba entonces la importación de máquinas y útiles, Oberkampf fué

el primero que hizo venir de Inglaterra las máquinas de estampar por medio del cilindro. El grabado, que tenía ya suma importancia en esta industria cuando se estampaba utilizando los moldes de madera, la adquirió mucho mayor todavía con los cilindros de cobre, grabados en talla dulce, merced á lo cual pudieron obtenerse efectos muchísimo más delicados que anteriormente. Toda suerte de dibujos y toda suerte de estilos se han reproducido por medio de las indianas (fig. 135) y de las cretonas estampadas. Los temas índicos y pérsicos que al principio se usaron, cedieron el puesto después á los que se sacaron de



Fig. 136. — Tejido antiguo de Persia; de la colección Carraud, en Florencia

las sederías pertenecientes á los períodos de Luis XVI y del Imperio, adoptándose en especial temas menudos y finos, de flores, rayas verticales, festones, medallones, etc. Modernamente, cediendo al impulso de los estudios que se han hecho sobre todas las épocas de la industria textil, los algodones estampados se han presentado con variedad de estilos, copiados ó imitados más ó menos fielmente de ejemplares antiguos.

Para cerrar la *Historia del Tejido* nos falta poner algo acerca de los países orientales, comenzando por descartar á los árabes por lo mucho que acerca de ellos hemos dicho ya en capítulos anteriores, merced á las relaciones que aquellos pueblos sostuvieron con el Occidente de Europa durante toda la Edad media. El arte árabe, conforme habrán podido comprender nuestros lectores, adquirió carta de naturaleza entre los países cristianos medievales, no repugnando ni siquiera la Iglesia admitirlo para sus ornamentos litúrgicos. Entre la Persia y la Arabia existe marcado enlace, y de ambas naciones recibe también no escasa savia y no pocos elementos el arte bizantino.

«Persia – dice Alberto Jacquemart – ofrece para nosotros grande interés porque su contacto con las civilizaciones antiguas ha debido imprimir á sus producciones artísticas un sello particular. Tuvo Persia fábricas de seda ricas, y Marco Polo cita en sus viajes la ciudad de Toris (Tauris ó Tabriz), en donde los hombres vivían de las mercancías y de las artes, porque allí se labraban muchos paños de oro y de seda de grandísimo valor. Han representado preferentemente los persas en sus obras los grifos de la tradición antigua, leones que embisten á toros, tradición de la lucha de los dos principios del bien y del mal, cazas, imágenes reducidas de las gigantescas persecuciones de animales á las que se entregaban los reyes y los grandes en parques denominados *fardons*, palabra que los griegos tradujeron por paraíso. El tipo persa, que se reconoce sobre todo por la presencia del lirio, puede separarse fácilmente del árabe puro.» Los persas al través de los tiempos han sabido conservar en buena parte las mejores tradiciones del arte ornamental, conforme lo justifican sus tejidos (fig. 136) y acaso más todavía las alcatifas que fabricaron en diversas comarcas y que fabrican aún en nuestros días.

Habilísimos fueron los chinos en la cultura y tejido de la seda y otro tanto puede decirse de los japoneses. En el bordado, como veremos más adelante, han sido y son peritísimos los habitantes de ambos imperios. Consérvanse tejidos de aquellos países á los cuales se atribuye la antigüedad del siglo xvi siendo indisputable que ya entonces, y acaso mucho antes, eran sus tejedores verdaderos maestros en la especialidad. Las sederías chinas y japonesas en punto á su carácter industrial se presentan en dos conceptos: unas llaman la atención por lo recias, otras por lo finas y delgadas. En todas han desplegado ambos pueblos su peculiar inventiva, llenándolas los chinos de variantes de la flora de su país, interpretada al través de la peregrina imaginación de sus artistas, y desplegando en ellas los japoneses un arte más regular, en el que tal vez podríamos encontrar coincidencias – y entiéndase bien que ponemos coincidencias – con los dibujos de tejidos labrados en muy distintas comarcas orientales. En las sedas japonesas se ven repetidamente pájaros de espléndido plumaje, con largas colas, al modo de los que pueblan el aire en las comarcas del Oriente; dragones con carácter hierático más ó menos pronunciado, aparte de plantas, sobre todo de plantas acuáticas, y de flores que en magnificencia allá se van con la que tienen las aves y los pájaros. El oro desempeña papel principal en los tejidos de la China y del Japón, pues con oro está tejido lo más significativo de sus temas. Los fondos muestran las ricas entonaciones predilectas de aquellos industriales, el rojo de fuego, el azul celeste, el verde muy luminoso, el morado con predominio de la tinta rojiza, y también en no pocos casos el blanco del arroz y de la leche ó el blanco amarillajo. En el punto de vista artístico han sido muy imitadas modernamente las estofas chinas y japonesas, á impulso de las aficiones que se han desarrollado por el arte y por los productos del extremo Oriente, aficiones en las cuales han tenido participación la moda y el capricho por un lado y el convencimiento por otro de que en el arte espléndido y espontáneo de la China y del Japón pueden aprender mucho el arte y la industria de nuestra época.

ARTE JAPONES

TEJIDOS

- Fig. 1. Brocado de oro en que alterna el oro con colores medios tan variados como los dibujos y que producen un efecto brillante y rico; al propio tiempo tienen estos tejidos una suavidad que nos sería inexplicable si no supiéramos que los hilos de oro tienen un ánima de papel sumamente tenaz y flexible.
- „ 2. Brocado de dibujo de repetición, notabilísimo por las cualidades expresadas en la figura anterior.
- „ 3. Id. de oro y fibras vegetales de colores medios, pero de efecto sumamente rico y distinguido.



1.



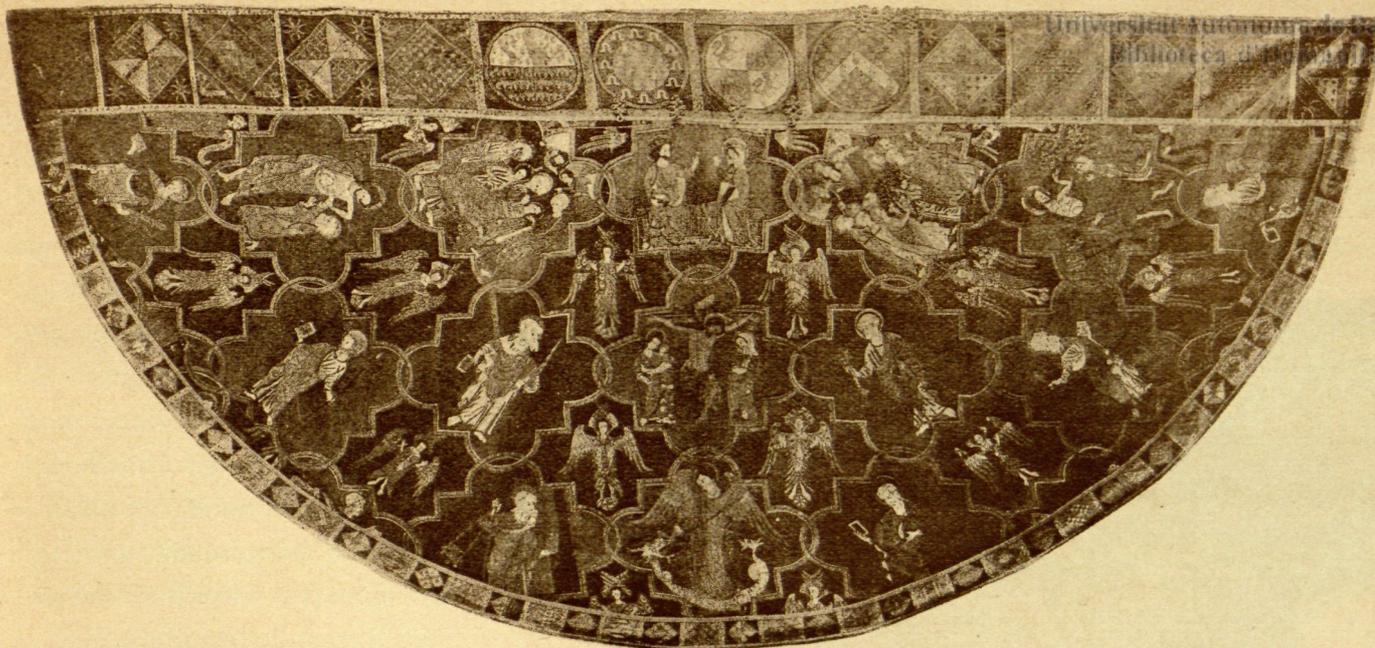
2.



3.

ARTE JAPONÉS.—TEJIDOS

(DE LA COLECCIÓN DEL DR. BAFLZ, ESTABLECIDO EN TOKIO)

Fig. 137. - Capa llamada de Sión, *opus anglicum*, siglo XII ó principios del XIII

XIII

HISTORIA DEL BORDADO. - DOS PALABRAS SOBRE LA ANTIGÜEDAD. - EL BORDADO EN LA EDAD MEDIA. - SUS DISTINTAS CLASES. - EL «OPUS ANGLICUM.» - OBRAS RELEVANTES DE LOS SIGLOS XI Y XII. - LA DALMÁTICA IMPERIAL DE CARLOMAGNO. - LA TAPICERÍA DE BAYEUX. - EL PAÑO BORDADO DE LA CATEDRAL DE GERONA.

El arte del bordado se enlaza muy directamente con el arte del tejido. En los primeros capítulos de la historia de éste lo han visto claramente nuestros lectores, ya que en repetidos casos nos hemos encontrado confusos, y con nosotros los arqueólogos de mayor reputación, acerca de si en determinados paños se trataba de obra de bordador ó de obra hecha en el telar. Reina en el particular confusión grandísima al interpretar los textos de los autores de la antigüedad, siendo punto menos que imposible afirmar con precisión á qué clase de obra se referían cuando hablaban de cortinas y cortinones y de vestidos. *Phrygium*, de la Frigia, conforme lo hemos dicho en otro lugar, se llamó el trabajo ejecutado á la aguja ó dígase bordado, y *Phrygio* se denominaba al mismo bordador. Babilonia fué celebrada por sus bordados, y á buen seguro se enriquecieron con bordaduras primorosas las vestimentas de los personajes que se ven en los bajos relieves asirios del Museo Británico. El pueblo hebreo hubo de ser hábil en el arte de que hablamos, según se desprende del capítulo XXVII del *Exodo*, donde refiriéndose al Tabernáculo se lee: «A la entrada del atrio se pondrá una cortina de veinte codos, de color de jacinto y de púrpura, y de grana dos veces teñida, hecha de torzal de lino fino y con *artificio de bordador*: abrazará cuatro columnas con otras tantas basas.» El artificio de bordador de que habla el Libro Sagrado hubo de ser lo que se ha entendido siempre por bordado. Flavio Josefo afirma que los velos del templo de Jerusalén procedían de Babilonia, y añade que había un velo ó cortinón que cerraba la puerta, el cual era un paño babilónico, bordado de azul y de fino lino, escarlata y púrpura, y de un trabajo admirable. Bordados probablemente más que tejidos fueron aquellas representaciones historiadas de la toga que usaban los patricios romanos, censuradas por San Asterio, obispo de Amasia, en el Ponto, en el siglo IV de nuestra era. De

las bordaduras antiguas nada resta: el tiempo las ha consumido, y en conflagraciones como la de Pompeya y Herculano el fuego acabó también con las que habría en ambas poblaciones. Nos es forzoso descender hasta la Edad media para encontrar ejemplares auténticos y por supuesto en alto grado interesantes. A ellos pertenecen algunas de las vestiduras de los siglos XI y XII, mezcla del arte del bordador y del tejedor, de los que hemos hecho la descripción en los correspondientes capítulos de la *Historia del Tejido*, sin poder precisar á veces lo que tocaba al uno y al otro, por ser muy arriesgado hacerlo.

«En la Edad media – dice Jacquemart – hilar y bordar fué la ocupación favorita y obligada de las damas

de calidad. Las señoritas nobles poníanse al lado de las grandes señoras, no sólo para aprender de ellas maneras distinguidas, sino también para instruirse en las artes femeniles, en las cuales se honraban en ejercitarse las mismísimas reinas.»

Los monarcas bizantinos hicieron frecuente empleo del bordado en sus vestidos y en el decorado de sus palacios, y no se quedaron del todo rezagados en el particular los reyes y emperadores del Occidente. De Carlomagno dice su cronista Eginardo, en su *Vita Carolis Imperatoris*, que en las grandes solemnidades se presentaba con túnica bordada de oro, sandalias adornadas de piedras preciosas, manto sostenido por un broche de oro, y diadema resplandeciente de oro y pedrería; pero que en lo demás de su vida, hasta en actos de alguna solemnidad, se diferenciaban poco sus vestiduras



Fig. 138. – Dalmática llamada de Carlomagno ó de León III, en el Vaticano, siglo XII

de las que usaban las restantes gentes. Las princesas de la corte del ínclito monarca, desde su madre Berta de los grandes pies hasta sus hijas, ocuparon sus ocios en bordar, diciendo otro cronista que

*Ses filles fit bien doctiner,
et apprendre keudre et filer.*

Santa Gisela, hermana de Carlomagno, fundó varios monasterios en Aquitania y en Provenza y en ellos enseñó á las monjas el arte del bordado á la aguja. Ya anteriormente las monjas debieron ser diestras en él, puesto que el obispo de Arles San Cesáreo prohibía, en el siglo VI, á las religiosas de su regla que bordasen vestidos adornados con pinturas, flores y piedras preciosas. En el siglo VII Santa Eustadiola, abadesa de Bourges, confeccionaba ornamentos sagrados y decoraba los altares con magníficos paños labrados por ella y por sus religiosas, y en los siglos VIII y IX abundan también relativamente las damas ilustres que se señalaron por su destreza en el bordado, figurando entre ellas Eduvigis, hija de Enrique, duque de Suavia, la cual donó á la famosa abadía de San Gall casullas y otros ornamentos litúrgicos bordados de su mano y una alba en la que ejecutó en oro las bodas de la Filología. En Ingla-

terra se hicieron célebres muchas princesas por su habilidad y buen gusto en las labores de que hablamos, y el *opus anglicum* mantiene aún en la actualidad el renombre que alcanzó en el corazón de la Edad media, según lo proclaman ejemplares preciosísimos que se conservan en iglesias y museos del Reino Unido y en otras colecciones de diversos países.

Al citar el *opus anglicum*, parece indicado que hablemos algo de los nombres que se dieron en la Edad media á las diversas clases de bordado. Denomináronse entonces *opus plumarium*, *opus pectineum*, *opus pulvinarium*, según la manera de estar ejecutado el punto. El *opus plumarium* fué el término general-

mente en uso para designar el bordado, y se llamó *plumarium* de la circunstancia de que las puntadas estuviesen colocadas á lo largo, al modo de las plumas de las aves. El *opus pectineum* más que bordado fué una especie de tejido que lo imitaba y lo suplía, diciendo John Garland que se hacía por medio de un peine, de donde el calificativo *pectineum*. En el *opus pulvinarium* el punto era pequeño, y por lo mismo se empleaba para trabajos delicados y con frecuencia para adornar almohadones, y de ahí el que los ingleses lo llamasen *cushion-style*. El *opus anglicum*, que hemos citado antes y en el que volveremos á ocuparnos más adelante, fué una combinación del *opus plumarium* con algo en que tenía que ver tanto el arte de manejar la aguja cuanto el mecanismo. Nos encontramos



Fig. 139. - Dalmática llamada de Carlomagno ó de León III, en el Vaticano, siglo XII

también en los mismos siglos en Inglaterra con un *opus consutum*, ó dígase «obra cosida,» que al parecer no es otra cosa más que el bordado llamado de aplicación ó al sobrepuesto en castellano, el cual consiste en el uso de piezas recortadas de tafetán, raso ó terciopelo, que se aplican sobre el fondo de las mismas materias, marcándose así el dibujo del bordado, que se enriquece además con cordoncillo de seda ó de oro que sigue todos los contornos.

Cítanse los nombres de distintas reinas y princesas que se hicieron famosas en Inglaterra y en el mismo continente por su destreza en el bordado *opus anglicum*. Edelfleda, esposa de Brithod, duque de Northumberland, dió en presente, en el siglo X, á la iglesia de Ely, una cortina en la cual estaban representados los actos de valor de su marido, y más tarde la reina Algiva ó Emma, que con los dos nombres se la señala, mujer de Cunt, regalaba á la propia iglesia soberbias bordaduras, enriquecidas con piedras preciosas y con tal arte tejidas que se veían en ellas á modo de pinturas hechas con la seda y la aguja. Sostúvose por largo tiempo el renombre que por su perfección habían conquistado los bordados ingleses, que los cronistas franceses llamaban *ouvraiges d'Angleterre*, y en apoyo de esta aserción puede citarse la anécdota que refiere Mateo Paris y que sacamos de uno de los libros publicados por Alberto

Jacquemart. «Por aquel tiempo (1246) — dice el cronista — el señor Papa advirtió que los ornamentos eclesiásticos de algunos ingleses, en particular las capas de coro y las mitras, se hallaban bordadas en hilo de oro, de una manera deseable, y preguntó dónde se habían hecho aquellos trabajos. — En Inglaterra, se le respondió. — Y dijo el Papa: Inglaterra es en verdad para nosotros un jardín de delicias, un pozo inagotable; y de allá donde las cosas abundan, se puede ir sacando poco á poco.» Y el mismo Papa envió cartas selladas á casi todos los abades de la Orden del Cister para que sin dilación le enviasen bordados en oro, los cuales anteponía á todos los demás y con los que deseaba adornar sus casullas y capas pluviales. Esta demanda del Papa fué muy del gusto de los mercaderes de Londres que negociaban con aquella clase de bordados y que los vendieron por lo tanto á precios subidísimos.

Es un ejemplar importante é interesante de *opus anglicum* la *capa del monasterio de Sión* (fig. 137), que puede verse en el Museo de South Kensington. El punto del bordado tiene algo del punto de cadenilla, ó *chainette* según los franceses, mas no se confunde con éste. El efecto de cadenilla procede quizás de que el bordador se sirviera en su trabajo del ganchito ó de un útil parecido, en vez de la aguja exclusivamente. La *capa de Sión* es una obra en extremo notable y en la cual se advierte cómo iba perfeccionándose en la Edad media el gusto artístico. Ocupa el centro de la capa Nuestro Señor Jesucristo en la cruz con la Virgen y San Juan Evangelista, figurando encima el Padre Eterno distribuyendo sus dones á petición de María Santísima y debajo el arcángel San Miguel matando el dragón. Otros medallones colocados en el propio ornamento reproducen pasos de la vida de Jesucristo alternando con otros de la vida de los apóstoles. Cada asunto hállase circunscrito en un medallón cuadrilobado. Los intervalos quedan llenados por ángeles, dando el dibujo la vuelta á la capa. Algunos medallones aparecen mutilados por causa de unas fajas con escudos del siglo XIII, que se pusieron en el expresado ejemplar, el más admirable sin disputa que ha legado el *opus anglicum*. Asegúrase que San Dunstan, el monje artista de Inglaterra, en el siglo XII, hizo dibujos para que se ejecutasen en bordado, y añaden algunos arqueólogos que los calígrafos anglo-sajones fueron los primeros en emplear las suntuosas iniciales dragontinas, adornadas de follajes y entrelazos que terminan en una cabeza de dragón, y de las que se aprovechó igualmente el arte suntuario en diversas industrias. Ignóranse, empero, los nombres del artista y de los artífices que intervinieron en la confección de la *capa de Sión*, como se ignoran igualmente los de muchísimos otros que en

los siglos medievales ejecutaron para catedrales y cenobios trabajos preciosos por el arte que resplandece en el dibujo y por la asombrosa perfección de la mano de obra.



Fig. 140. — La Virgen y dos ángeles, bordado griego del siglo XI-XII, procedente de la colección Spitzer

Tan diestros como los bordadores ingleses debieron ser los griegos allá en los siglos X, XI y XII, á juzgar por la soberbia *dalmática imperial* llamada de Carlomagno ó de León III (figs. 138 y 139), que se guarda en San Pedro Vaticano. Cuantos autores se han ocupado en el bordado reconocen que esta dalmática es el más bello ejemplar del citado arte que existe en el universo

mundo. En verdad que es una maravilla y que produce asombro por su riqueza, por su magnificencia, por la manera portentosa como está labrada y por los primores artísticos que contiene en sus dos lados. Es, en efecto, un ornamento imperial. Didron la describe en estos términos: «El fondo de esta dalmática es de seda azul, sembrado de crucecitas de oro y de plata dentro de círculos de oro. En las dos caras y en las hombreras están representados diferentes asuntos que se refieren á la expresión de una idea única: la gloria de Jesucristo en la tierra y en el cielo. Las grandes escenas que ocupan la parte principal de ambos lados tienen por temas la Transfiguración y el Juicio final. Las figuras se hallan bordadas en seda de colores variados, en oro y en plata. En la montaña de la Transfiguración, nacen de ramas verdes flores rosadas y frutos encarnados: un pájaro que allí se ve tiene los colores verde y oro. El lado opuesto es todavía más notable



Fig. 141. - Fragmento de la Tapicería de Bayeux, en Francia; siglo XI

que éste por su belleza y por el gran número de figuras que desfilan por delante de Jesucristo, Salvador y Juez. Inscripciones griegas que aparecen en la dalmática no dejan lugar á duda acerca de su origen. Se la llama «imperial» porque, según una tradición muy dudosa, la llevó Carlomagno. La creemos menos antigua; cuando en otros tiempos un emperador ó rey se encontraba en Roma durante la época de las grandes fiestas de la Iglesia, se colocaba en la misa junto al Papa, y según refiere una vieja tradición, revestido con dalmática leía la Epístola ó el Evangelio. Si se examina el ejemplar de que hablamos se encontrará que no ofrece carácter de suficiente autenticidad la leyenda que afirma haber llevado esta dalmática Carlomagno al coronarle el Papa León III, en el año 800; mas acaso quien la usó fuese otro soberano del siglo XI ó XII, ya que este magnífico ornamento no es posterior á la duodécima centuria. Desde



Fig. 142. - Fragmento de la Tapicería de Bayeux, en Francia; siglo XI

entonces ha servido para el diácono encargado de cantar en griego el Evangelio, que ha sido antes cantado en latín, en determinadas fiestas solemnes. Las bordaduras de esta preciosa vestidura son una maravilla que no ha excedido, ni quizás igualado siquiera, ninguna obra posterior.» Hay en la dalmática de Carlomagno una parte que se debe al tejido y otra al bordado: á la primera pertenece probablemente el fondo de seda azul, cuya procedencia griega puede muy bien admitirse: la segunda ¿es obra de artífices griegos ó de artífices británicos?

Adhuc sub iudice lis est. Procedencia

griega se atribuye igualmente al bordado de la Virgen y dos ángeles que había figurado en la colección Spitzer (fig. 140).
¿Ha de atribuirse origen francés ú origen inglés á la famosa *Tapicería de Bayeux*? Hemos de advertir á nuestros lectores que la tapicería en cuestión no consiste en un tapiz de alto ni de bajo lizo, ni tiene siquiera la menor semejanza con los tejidos coptos, en los cuales se ha visto el punto llamado después de

los Gobelinos. Es una obra de bordador, ejecutada en lana sobre fondo de hilo (figs. 141 y 142), la que mide nada menos que setenta metros treinta y cuatro centímetros de longitud por cincuenta centímetros de anchura. He ahí lo que sobre este bordado escribe Ernesto Lefebure en su libro *Broderie et dentelles*:

«El Museo de Bayeux (Calvados) — dice — posee esta obra que la tradición mejor fundada atribuye á la reina Matilde, mujer de Guillermo el Conquistador, que murió en 1087. Algunos críticos han pretendido

que fuese obra de la emperatriz Matilde, su nieta, viuda en 1125 de Enrique V, emperador de Alemania, y esposa en segundas nupcias de Godofredo, conde de Anjou.

De todos modos, débese á la inspiración de los que asistieron á los sucesos representados en ella, habiendo sido menester, sin duda, algunos años para bordar un trozo de hilo

de más de doscientos pies de longitud. Es, como dicen las antiguas crónicas: *une tente très longue et étroite de telle á broderie de ymages et escriptaux faisant representation du conquête de l'Angleterre.*» «El fondo consiste en una fuerte tela de lino sobre la cual van dibujados personajes, caballos, buques, etc., etc., en conjunto 1125 figuras, con hilos de lana juxtapuestos y retenidos por otros hilos que los cruzan á ciertas distancias. Los colores de la lana, aunque elegidos algo caprichosamente, expresan bastante bien los efectos que se han querido producir. Inscripciones intercaladas explican además que la reina ha representado la conquista de Inglaterra por los normandós al mando de su real esposo. Comienza la historia en el momento en que Haroldo deja la corte del rey Eduardo y termina con la batalla de Hastings. Es por lo mismo una suerte de epopeya á la aguja. El dibujo de las figuras recuerda la infancia del arte, pero el ejemplar es curioso por su ingenuidad y por su autenticidad innegable.»

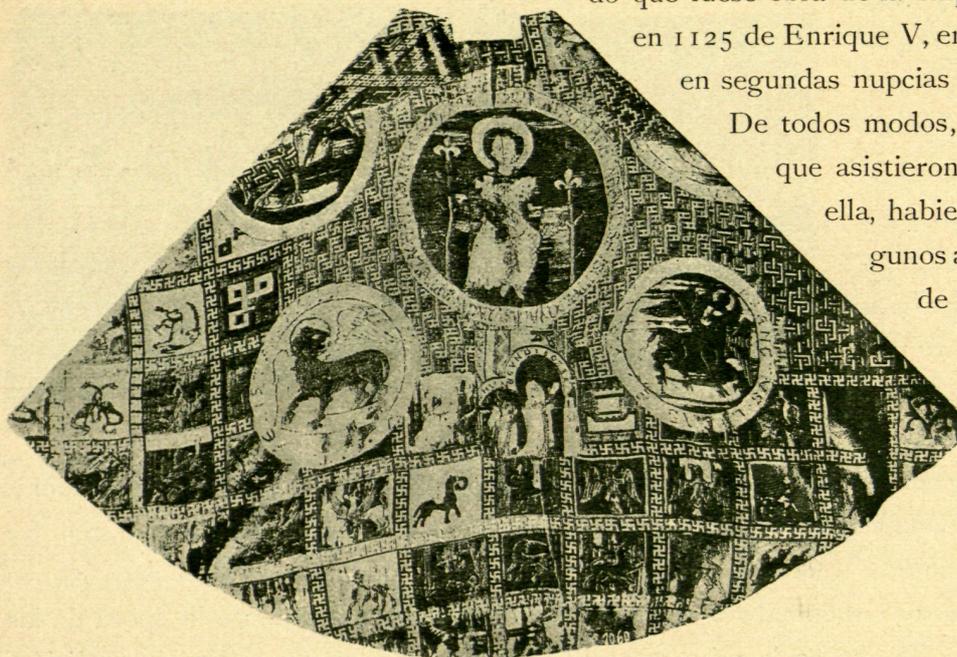


Fig. 143. — Bordado sobre lino, existente en el decanato de Gross en Styria; siglo XII

Los párrafos que hemos transcrito resumen la opinión dominante entre los escritores franceses acerca de la *Tapicería de Bayeux*. Es distinta la que profesan los escritores ingleses, y en prueba véase lo que pone Daniel Rock en su prefación al catálogo de tejidos y bordados del Museo de South Kensington. «Ha sido moda por largo tiempo — escribe — considerar la tapicería de Bayeux como un gran documento histórico, por afirmarse que la hizo nada menos que la propia mujer de Guillermo, Matilde, ayudándole sus doncellas. El nombre que se le da es una equivocación, puesto que es un bordado y no un tapiz. No fué la Normandía, sino Inglaterra, el país en donde fué labrada; y no fué Bayeux, sino Londres, el punto en donde esto se verificó. Son varias las probabilidades que nos mueven á opinar que ni la reina Matilde, ni sus camareras dieron un solo punto en aquella obra, siendo de creer por añadidura que ni la vió siquiera. Burdo lino blanco, de lo peor que se tejía, no ha sido nunca material que eligiera una reina para una obra que debía representar una empresa llevada á felice cima por su marido. Tres mujeres se ven en la tapicería y ninguna de ellas Matilde: á buen seguro que el más estúpido cortesano no hubiera desaprovechado la ocasión que se le ofrecía de halagar á su soberana poniendo su efigie en la bordadura. Una tela de diez y nueve pulgadas de ancho por doscientos seis pies de largo, llena de guerreros, unos á pie, otros á caballo, hubo de exigir mucho tiempo y muchas manos, y á pesar de ello no se reza una palabra de esto en la vida de la reina Matilde.» «Si esta tapicería hubiese pertenecido á la esposa de Guillermo,

en vez de ser llevada á Bayeux, por la que no sintió ninguna afección particular, la hubiera legado, como otras cosas, á su querida iglesia de Caen. En su testamento nada se lee acerca del particular y únicamente se mencionan en él dos bordados, trabajos ingleses, una casulla comprada á la mujer de Alderet en Winchester y un vestido que fué ejecutado para ella en Inglaterra: *Casulam quam apud Wintoniam operatur uxor Aldereti... atque aliud vestimentum quod operatur in Anglia*, los cuales deja á la iglesia de la Santísima Trinidad en Caen.»

«Asegúrase, empero – prosigue Mr. Rock, – que la tradición nos dice haber sido ejecutada la tapicería por la reina Matilde. Esta tradición no cuenta más allá de un centenar de años, y tradición de tan escasa fecha no sirve de nada. ¿Quién la hizo entonces y cómo fué á parar á Bayeux? Otón, obispo de Bayeux y hermano de Guillermo, acudió él mismo á la guerra, llevó vasallos suyos, como lo verificaron otros señores normandos, y peleó en Hastings. De todos los grandes jefes que allí se encontraron, cítanse únicamente los nombres de dos de ellos en el bordado. Otón figura nada menos que en tres de sus secciones: fuera de él, tres varones desconocidos por completo para la Fama, Turoldo, Vital y Wadard, obtienen alguna vez, como el obispo, aquella honrosa distinción. Rico y gozando de influencia en Normandía, Otón, después de haber sido hecho Conde de Kent por su victorioso hermano, vino á ser más rico y más influyente todavía en Inglaterra, y de ahí el que los tres varones antes citados, feudatarios del prelado, debiesen á las mercedes de su señor entrar en posesión de vastos estados en Inglaterra. Procediendo de Bayeux y debiéndole gratitud á su obispo, aquellos guerreros, convertidos en opulentos lores de Inglaterra, pudieron tener el deseo natural de ofrecer juntos un donativo á la catedral de su ciudad. De ahí que mandaran ejecutar en Londres el bordado en cuestión, en el que no intervino ni la reina Matilde, ni ninguno de los grandes jefes de la expedición normanda y sí únicamente el obispo de Bayeux y los referidos tres varones, conciudadanos suyos, todo con el objeto de que fuera lo que ha sido y es para la misma población de Bayeux, esto es, un monumento de la parte que el obispo de Bayeux y aquellos tres ciudadanos tomaron en la conquista de Inglaterra por los normandos. Juzgamos nosotros que esta curiosa obra se debe á la primera mitad del siglo XII y que tal vez fué ofrecida á la nueva iglesia de Bayeux, porque la antigua había sido quemada en 1106 por nuestro Enrique I, con tanto mayor fundamento cuanto tiene exactamente las dimensiones mismas que se requieren para colgarla en ambos lados de su actual nave.» Esto dice el arqueólogo inglés; mas después de su

alegato no vemos que resulten todavía aclarados del todo los puntos dudosos que existen respecto de la fecha y procedencia del bordado que se denomina la *Tapicería de Bayeux*. Los ingleses han querido traer el agua á su molino, conforme se dice vulgarmente, con la pretensión de que el ejemplar en cuestión es un interesante é importantísimo *opus anglicum*. Lo que, á nuestro entender, puede admitirse es la fecha de la primera mitad del siglo XII para la expresada bordadura.



Fig. 144. – *Paludamentum* en el Tesoro de la catedral de Bamberg, siglo XII

Curioso por el mismo estilo de la tapicería de Bayeux es un tapiz ó cortina que existe en la catedral de Gerona, en el Principado de Cataluña, y que desconocen los arqueólogos extranjeros merced á estar escasamente enterados todos ellos de cuanto se refiere á España. A esta ignorancia ha podido contribuir la circunstancia de que el Capítulo de aquella catedral tuviera el tapiz oculto, más por no conocer su mérito ni su valor arqueológico, que por el caso opuesto de quererlo conservar muy guardado como ejemplar precioso. El *tapiz de Gerona*, que así suele denominársele, es también un bordado, sobre base de lino, con estambres de diversos colores.

El Sr. D. Juan F. Riaño, uno de los contados arqueólogos que han hablado de este notable ejemplar, lo atribuye al siglo XII, fecha también que le da el autor de la nota inserta en el catálogo de la Exposición histórico-europea de 1892. Mide este paño bordado 3'78 metros por sus cuatro lados y su asunto es el de la Creación del mundo según el libro del *Génesis*. En un cuadro de regulares dimensiones, formado por fajas divididas en compartimientos, se halla inscrito un círculo, y en el centro de éste otro de menores dimensiones, en el que aparece la imagen del Salvador en actitud de bendecir con la mano derecha, teniendo apoyada la izquierda sobre un libro en que se leen estas palabras: *Sanctus, Deus, Rex fortis*, y alrededor de la imagen: *Dixit quoque Deus, fiat lux et facta est lux*. Siguiendo el contorno del círculo mayor se encuentra esta leyenda: *In principio creavit Deus cælum et terram, mare et omnia quæ in eis sunt et vidit Deus cuncta quæ egerat et erant valde bona*. Dividen el espacio comprendido entre los dos círculos secciones radiales, en número de ocho, en las que se hallan representados el Espíritu Santo, en forma de paloma volando sobre las aguas en lo alto del paño, y á continuación los ángeles de la luz y de las tinieblas, la separación de la tierra y del mar, la creación del sol, de la luna y de las estrellas, de las aves, peces y animales de toda especie, y por fin la creación de Adán y Eva. En los cuatro ángulos, fuera del círculo grande, están figurados los cuatro vientos. De las fajas que forman como el marco de la composición faltan dos próximamente, y en las que restan se bordaron personajes vestidos con túnica corta, el año simbolizado por medio de una media figura barbuda, inscrita en un medallón en lo alto del paño, los meses y en los ángulos las estaciones. Advierte el catálogo que hemos mencionado la semejanza que la composición del tapiz de la catedral de Gerona tiene con las similares que ilustran el códice de San Beato y la arqueta de la catedral de Astorga. El Sr. Riaño escribe al mismo propósito: «Les es fácil á los que estudian las obras del arte español de la Edad media fijar el período y estilo á que pertenece este ejemplar. Varias ilustraciones notables existen en España que representan el Apocalipsis y que fueron pintadas en los siglos X, XI y XII, á que he aludido en otros capítulos de esta obra. Las figuras del tapiz de Gerona están dispuestas de un modo parecido al de las miniaturas del siglo XII. Al mismo estilo pertenecen las pinturas del techo de la capilla de Santa Catalina, en San Isidoro de León, que fueron ejecutadas en la propia centuria, no pudiéndose poner en duda que pertenecen al mismo período y al mismo estilo.»

Bordados de gran rareza arqueológica pertenecientes á fines del siglo XI ó al XII existen en otros diversos puntos en estado más ó menos perfecto de conservación y no pocos sumamente deteriorados por el tiempo y la incuria ó quizás la ignorancia. Citaremos al caso los bordados de la arca de San Ewaldo en Colonia, de marcada rudeza, pero en extremo típicos; el que se guarda en el decanato de Gross en la Styria (fig. 143), obra de un hermoso carácter y al par grandiosa; el que forma parte del Tesoro de Halberstadt y la capa llamada de Bamberg, de peregrina corrección en el dibujo y en la mano de obra perfectos como ciertas bordaduras pertenecientes á siglos posteriores; el *Paludamentum*, de Bamberg asimismo, ejemplar soberbio (fig. 144), de todos los cuales habla M. L. de Farcy, inteligentísimo en la especialidad, en su sustancioso libro *La Broderie*.



PAÑO BORDADO DE LA CATEDRAL DE GERONA, SIGLO XII

XIV

EL BORDADO EN LOS SIGLOS XIII, XIV Y XV. — LOS ÁRBOLES DE JESÉ. — LAS BOLSAS Ó ESCARCELAS. — EL BONETILLO DEL INFANTE D. FELIPE. — EL ALMOHADÓN DE LA ESTATUA YACENTE DE DOÑA ELISENDA DE MONCADA. — LAS MITRAS BORDADAS. — EL ARCO DE MEDIO PUNTO Y LA OJIVA EN LAS BORDADURAS DE LOS SIGLOS XIII AL XV. — LOS FRONTALES DE LA SEO DE MANRESA, DE LA REAL AUDIENCIA DE CATALUÑA Y DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA. — LA HERÁLDICA EN LOS BORDADOS.

Cuando en la cuarta cruzada, que comenzó á principios del siglo XIII, los cruzados capitaneados por Balduino, conde de Flandes, con los venecianos dirigidos por su Dux Dandolo, se apoderaron de Constantinopla, se realizó un reparto de las riquezas de todo género acumuladas en aquella capital. Abundaban entre ellas los bordados suntuosos que habían sido tan del gusto de aquellos soberanos y por los cuales sentían también predilección los defensores de la Cruz, quienes al coronar á Balduino le pusieron un riquísimo manto bordado y cuajado de piedras preciosas, y con águilas bordadas tan resplandecientes á la luz del sol, que el manto semejaba de fuego, al decir de un testigo de la ceremonia. Antiguas estofas y bordaduras que se conservan en el tesoro de la iglesia de Halberstadt, en Westfalia, se juzgan procedentes del mencionado saco de Constantinopla, ocurrido en 1204. Esto acrecentó en Occidente la afición á los bordados, siendo en número considerable los que se hicieron en el siglo XIII. San Luis figura entre los reyes que ofrecieron á la Iglesia presentes de bordados, puesto que al volver de su primera cruzada regaló al templo de San Dionisio soberbios tejidos, embellecidos con bordados, para que se colocasen sobre las arquetas y las urnas que contenían reliquias. En todo se empleó entonces el bordado. Con él se enriquecieron las prendas imperiales, de lo cual es testimonio el soberbio manto de Otón IV, del Museo de Brunswick (fig. 145); con él se decoraron los ornamentos que usaban los sacerdotes en los actos

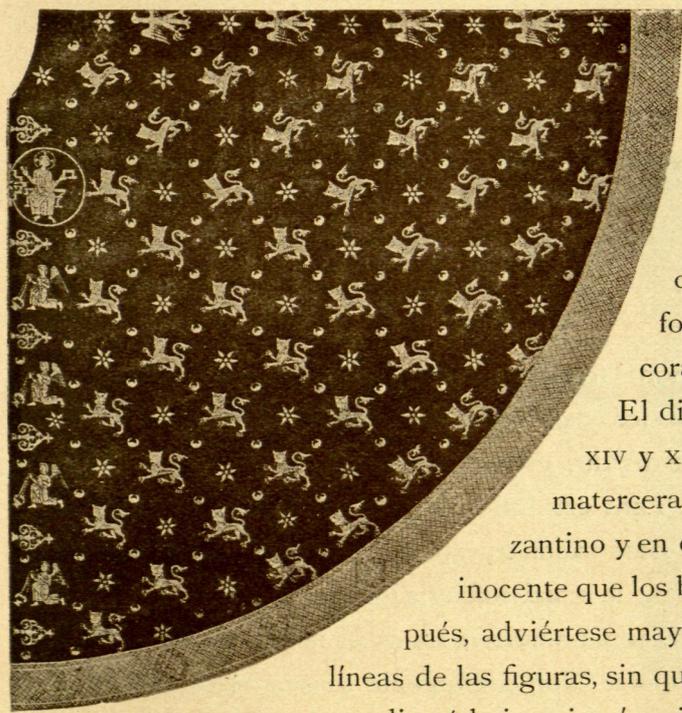


Fig. 145. — Manto de Otón IV, siglo XIII

litúrgicos; con él se aumentó la brillantez de ricas estofas con las cuales se cubrían las imágenes; poníase en los cortinones suspendidos alrededor de los altares y en los cuales se bordaban los santos á quienes estaba dedicado el altar. Comenzóse entonces el empleo de escudos y cuarteles heráldicos en las bordaduras, elemento de que sacó grandísimo partido, conforme lo hemos manifestado en otra ocasión, el arte decorativo de la Edad media.

El dibujo de los bordados pertenecientes á los siglos XIII, XIV y XV tiene ya desde la primera mitad de la centuria decimatercera un carácter muy distinto del que ofrece en el arte bizantino y en el arte románico. El aspecto candoroso y casi diríamos inocente que los bordados tenían en los siglos XI y XII desaparece ya después, adviértese mayor firmeza en el dibujo y hasta más movimiento en las líneas de las figuras, sin que éstas pierdan su gravedad, ni siquiera la solemnidad peculiar á la imaginería cristiana de la Edad media. Las figuras más grandiosas que expresivas de Bizancio y las románicas pintadas á semejanza suya, ceden el

puesto á imágenes cuya expresión religiosa encanta y en las cuales se descubre frecuentemente que el artista, autor de ellas, perito en el dibujo, no quiso extremar su habilidad para no hacer perder á aquellas figuras su aire profundamente devoto. Estos méritos se encuentran del mismo modo en las tablas pinta-



Fig. 146. — Escarcela que formó parte de la colección Delaherche; siglo XIII

das, en los santos esculturados y en las miniaturas de los códices que en los mejores bordados de los siglos XIV y XV, de los cuales se conservan en catedrales, conventos y museos los más preciados ejemplares. En los escasos fragmentos de orlas de casulla ó frontales de los siglos XIII y XIV que han llegado hasta nosotros, son toscas aún las figuras, muy sencilla la ornamentación que las rodea, de medio punto ó con línea ligeramente levantada los arcos debajo de los cuales aquellos santos van colocados, y el fondo, de oro todo, con una labor ajedrezada ó losanjada que hace resaltar las representaciones de imaginiería. Bordáronse por aquellas fechas los *árboles de Jesé*, que así se llamaban los dibujos dedicados á mostrar la genealogía de Nuestro Señor Jesucristo. Existen diversos ejemplares de *árboles de Jesé*, mereciendo ser especialmente citados el que formó parte de la colección Spitzer y el que posee la catedral de Lérida, ambos de una labor en extremo delicada. El mismo tema se empleó en las vidrieras de colores medievales, viéndose siempre en él un árbol de verdes hojas, que arranca del anciano Abraham, dormido al pie del tronco, y en las ramas distintos personajes de la Ley Antigua, como los reyes David y Salomón, para rematar con la Virgen María y con el Señor crucificado. El *árbol de Jesé* de la colección Spitzer está bordado sobre raso, que el bordador dejó liso y al descubierto para las carnaciones, estando marcados los lineamientos del rostro, los cabellos y las barbas con seda negra, por medio de puntitos tan finos que parecen hechos con tinta. Los fondos son de oro. La catedral de Lérida tiene entre sus ornamentos, como hemos indicado, un *árbol de Jesé* muy notable por la perfección del bordado. En los siglos XIV y XV se labraron las obras más acabadas de bordado, de algunas de las cuales hablaremos en breve. Hemos indicado ya que todo lo referente al arte del bordador gozaba de gran predicamento entre los nobles y los eclesiásticos en particular. El arte profano sacó gran partido del bordado, como asimismo del tapiz para alhajar los suntuosos castillos que poseían los señores feudales. No tenían estos edificios las divisiones construídas con tabique que se hallan en los palacios y en las casas modernas. Dejábanse en sus plantas salas desahogadas, que era luego indispensable dividir, valiéndose de tapices y cortinones, móviles á voluntad de los dueños ó de sus mayordomos. Para este oficio servían á maravilla los paños de Ras ó de Arras, que así se denominaron en España, como saben nuestros lectores, los tejidos de alto y bajo lizo con floresta ó con imaginiería. Servían también de igual manera los cortinones bordados, cosa que hemos dicho al hablar del mueblaje y de la que hacemos memoria en estos instantes, para dar á conocer á nuestros lectores un uso más de los paños bordados. Con preferencia se sembraron estos paños de motivos repetidos alternadamente, como leones, águilas, cruces, y asimismo en muchos casos se bordaron en ellos con notable primor y con gran riqueza los escudos nobiliarios de los dueños de la casa, con

su divisa si la poseían, los tenantes y todo el aparato heráldico que tan hábilmente supieron utilizar los artistas de la Edad media. Es imponderable el efecto que producen estos paños, los cuales fueron prolongándose al través de los siglos hasta llegar á las colgaduras del Renacimiento que en nuestra patria

se denominaban *reposteros* y que se utilizaban para embellecer cámaras y camarines y para adornar balcones y ventanas al paso de las procesiones ó de cortejos reales. Con no escasa suntuosidad se labraron durante los siglos XIV y XV paños mortuorios, ya para ser extendidos sobre los féretros de reyes y príncipes, ya para desempeñar igual servicio sobre los ataúdes más modestos de maestros agremiados ó de cofrades. Fueron estos paños de terciopelo ó de ricos brocados y tenían bordados la imagen del santo titular ó protector de los que habían mandado confeccionarlo y temas simbólicos en armonía con el objeto de su destino. Todos los gremios y hermandades poseyeron paños mortuorios, siendo muy notable en esta especialidad el de la *Fishmonger's Company* ó los



Fig. 147. - Bonetillo del infante D. Felipe, hijo del Rey Santo, en el Museo Arqueológico nacional de Madrid

pescadores de Londres, que se sacó para las exequias de sir Guillermo Walworth, en tiempo de Ricardo II, en 1381, y el del monasterio de Poblet, que guarda la catedral tarraconense.

A toda suerte de objetos se aplicó el bordado, como consecuencia del lujo reinante en los siglos XIII, XIV y XV. Entre los más curiosos y que más raros se han hecho, á pesar de lo mucho que se prodigaron, han de ponerse las bolsas ó escarcelas, prenda que no dejaban de usar ninguna dama de calidad, ni prócer, ni paje, para guardar en ella cuanto se les antojaba. Consérvanse en poder de museos, de iglesias y de particulares algunas curiosas escarcelas, siendo la más bella de todas, al decir de personas peritas en la materia de que tratamos, la bolsa ó escarcela que existe en el tesoro de la catedral de Troyes y que se dice haber pertenecido al conde de Champagne, Tibaldo IV, apellidado *le Chansonnier*, que vivió de 1201 á 1233. Há y en ella el retrato bordado artísticamente de un joven sarraceno, vestido con capa blanca que le envuelve cabeza y hombros, túnica ajustada y una suerte de faldas holgadas y flotantes. En la parte inferior del bolsón aparece el mismo sarraceno inmolando un león á los pies de la reina Eleonora de Aquitania. Personajes, arabescos y hojarasca están bordados en seda sobre tela de lino, recortada luego y aplicada sobre terciopelo carmesí. La ornamentación en losange se empleó frecuentemente en las bolsas, conforme sucede con la encontrada en la tumba de Pedro Mauclerc, duque de Bretaña, quien vivió de 1212 á 1250, hecha de tisú de oro, adornado con losanges que contienen veintinueve blasones distintos, figurando en el centro el de Bretaña. El coleccionista M. Delaherche reunió tres bonitas escarcelas, las cuales ignoramos si se conservan todavía en su poder. A dos de ellas se les supone la fecha del siglo XIII, teniendo la más interesante un personaje quimérico (fig. 146) en la parte superior y en la inferior dos monstruos, con cuerpos de cuadrúpedo y bustos humanos que, al parecer, personifican los vicios del orgullo y de la galantería, personificaciones

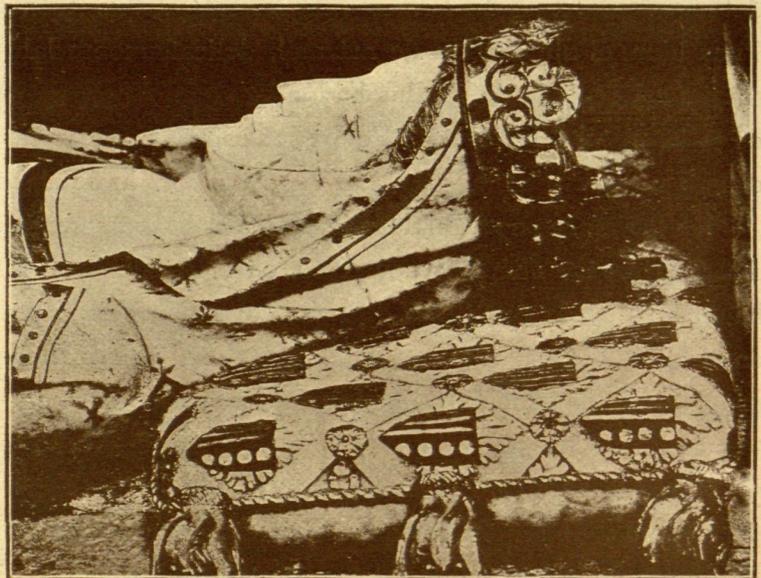


Fig. 148. - Cabeza de la estatua de la reina doña Elisenda, con el almohadón en que descansa, en el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes; siglo XIV

muy usadas en las iluminaciones de manuscritos pertenecientes al siglo XIII. Su significación es que los hombres descienden con los vicios al nivel de los animales. La escarcela en cuestión está bordada en seda y oro de Chipre, teniendo un fondo de terciopelo verde, muy gastado. La cara opuesta es de damasco de Luca con ramaje verde y pajarillos. En otra escarcela que fué propiedad de M. Edmundo de Bonnafé y que se juzga pertenecer al siglo XIV, se ven personajes sacados del *Roman de la Rose*, y según Lefebure recuerda una frase del inventario de Carlos V, en el que es cuestión de bandas bordadas *à dames et à arbres*, y en la que figura en el tantas veces repetido Museo de Cluny un campo alosanjado con pavos y cisnes.



Fig. 149. — Mitra de Santa María del Estany, en el Museo diocesano de Vich; siglo XIV

Es ejemplar interesante de la aplicación del bordado á una prenda del vestido el bonetillo ó birrete que llevaba el infante D. Felipe, hijo de Fernando III el *Santo*, de quien hemos hablado en la *Historia del Tejido*, por razón de su manto y aljuba. Lo mismo que estas vestimentas fué extraído el birrete del sepulcro del infante en Villalcázar de Sirga, teniéndolo los inteligentes por notable muestra del estilo mudéjar. Lo forman dos órdenes de medallones, con disposición en losange, en los que se ven alternativamente bordados en oro sobre fondo rojo y en rojo sobre fondo de oro, un castillo y un águila imperial (fig. 147). Revelan estos cuarteles, según dictamen de los autores del catálogo de la Exposición Histórica, en la parte correspondiente al Museo Arqueológico Nacional, donde se custodia el birrete, revelan — dicen — haber sido usado por el infante en el tiempo durante el cual subsistieron las pretensiones de su hermano Alfonso X el *Sabio* al imperio. Al siglo XIII pertenece esta bordadura, y de la inmediata centuria tenemos á mano un dato utilísimo en el almohadón donde reclina la cabeza la reina Doña Elisenda de Moncada, en el sepulcro suyo

que está en el presbiterio, en el lado de la Epístola, en la iglesia del monasterio de Pedralbes. Lo fundó en 1325 la citada reina, última esposa de D. Jaime II de Aragón, y su enterramiento ofrece la particularidad de que la estatua yacente de la fundadora lleva regio traje con corona en la parte que mira á la iglesia, y en la que pertenece á la clausura los hábitos monjiles, siendo en lo demás idéntica la traza del monumento, según hemos oído referir, ya que no nos ha sido nunca posible entrar en el convento. Pues bien: el almohadón de mármol, delicadamente labrado como la estatua, muestra haber sido puntualmente copiado de un almohadón bordado. En él aparecen con disposición semejante á la que se nota en el birrete del infante D. Felipe los escudos de las casas de Aragón y de Moncada (fig. 148), produciendo un efecto en sumo grado vistoso y siendo de alabar por su severidad y magnificencia.

En las mitras episcopales hicieron alarde igualmente de gran pericia los bordadores de la Edad media. Consérvase como oro en paño, en el Archivo de la catedral de Barcelona, una mitra que se cree haber sido usada por San Olegario, cuyo pontificado pertenece al siglo XII, puesto que murió el santo en el año 1136, siendo Conde de Barcelona Ramón Berenguer IV. En dicha mitra se advierte la traza propia de la decoración románica, formada por fajas con medallones en los que están representados santos y santas á nuestro entender y á juzgar por el nimbo que rodea los bustos de algunos de ellos. Cuanto se diga para ensalzar el arte de este trabajo de bordador resultaría pálido ante la realidad. Los estragos del tiempo y de la permanencia de este ornamento en un sepulcro no han logrado destruir sus bellezas. El dibujo de los medallones tiene aún algo de romano, diríase que es obra de un artista que mantuviese la tradición clásica, por la corrección del dibujo y la nobleza que en todo resplandece. Tintas finísimas

MITRA DE SAN OLEGARIO, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

Pertenece al siglo XII el pontificado de San Olegario, ya que murió el santo obispo en 1136, siendo conde de Barcelona Ramón Berenguer IV. Tiene este interesantísimo ejemplar del bordado medieval un carácter completamente románico, el que se nota en las fajas con medallones que adornan sus dos caras. En el dibujo parece notarse todavía la tradición clásica en la corrección de las testas, que no han borrado los estragos inevitables del tiempo y del sitio en donde estuvo durante largos años la citada prenda de la vestidura episcopal. El trabajo del bordador es primoroso al extremo de que se haga difícil afirmar en algunos trozos si se trata de una bordadura ó de un tejido perfectísimo.



MITRA DE SAN OLEGARIO, SIGLO XII, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

diestramente aplicadas aumentan las excelencias del dibujo, traducido con perfección insuperable por un bordador, ya que obra de bordado parece la mitra de San Olegario y no tejido, aun cuando puedan ocurrirse acerca de este punto algunas dudas, por más que se examine la mitra con suma detención y cuidado. En iglesias de otras naciones se guardan como preciadas reliquias mitras parecidas á la del Archivo catedral de Barcelona, pero no conocemos ninguna que en primor artístico se adelante ni acaso se iguale á ésta. Por ello, con justo motivo, el Capítulo la tiene depositada en el Archivo, lugar en donde se halla del todo á cubierto de desperfectos y profanaciones. Adelantando más en la historia encontraremos otras mitras en las cuales se nota el buen gusto del artífice que las ejecutó. En el Museo de Vich pueden verse dos, una de ellas bordada con sedas y abalorios, con un águila entre sus temas, probablemente del siglo XIII, y la segunda del XIV, de mucho carácter, con la Anunciación á un lado (figura 149) y en el otro un rey y una reina, bien conservada y en las



Fig. 150. - Frontal del Museo de Cluny en París, siglo XIV

bordaduras bastante primorosa. La última mitra ha de considerarse como ejemplar típico entre los ornamentos de esta clase pertenecientes á los siglos XIII y XIV por la severidad y sobriedad del dibujo, no falto de riqueza, aun cuando ésta no pueda apreciarla todo el mundo en la actualidad por haberse empañado las entonaciones brillantes del oro.

El bordado en el siglo XIII — dice J. Labarte — siguió el movimiento de renovación y de progreso que se notó en todas las artes. Desde este instante se puede decir con M. Laborde que «el bordar era un arte y una rama seria de la pintura. La aguja, verdadero pincel, corría sobre la tela y dejaba tras ella el hilo teñido á manera de color, produciendo una pintura de un tono sedoso y de una ejecución ingeniosa, cuadro brillante sin reflejos y espléndido sin dureza.» Siguióse bordando ornamentos de iglesia en los conventos, y las damas nobles y ricas tuvieron el bordar como ordinario pasatiempo, haciéndose tan general el gusto por la ornamentación de los paños y extendiéndose con tal motivo el bordado hasta el punto de que en todas las principales ciudades del Occidente fué ocupación lucrativa para gran número de obreros de los dos sexos.»

«El inventario del Tesoro de la Santa Sede, hecho en 1295 por orden de Bonifacio VIII, nos demuestra que el bordado se hallaba extendido por todas partes. Menciónanse, en efecto, las bordaduras de Venecia, de Luca, de España, de Inglaterra y de Alemania, las cuales procedían sin duda de donativos hechos por reyes y príncipes á los soberanos pontífices durante el curso del siglo décimotercero. Encuéntranse también bordados de Rumanía, nombre con que se designaban entonces las provincias europeas del imperio del Oriente. Hemos de advertir, no obstante, que las expresiones precisas como: *brodatam de opere Cyprensi*, *brodatam de auro de opere Romanie*, *de opere recamato ad aurum et sericum*, *operatum ad acum de auro et serico* son raras, lo que no es motivo, á nuestro entender, para que no dejen de considerarse como bordadas estofas cuya ornamentación no venga designada por cualquiera de las mentadas expresiones. Así opinamos que se deben tener por bordados los tejidos cuya ornamentación está especificada por la palabra *laboratus* que vale «trabajado.» Esta frase: *Unum dorsale pro altari cum imaginibus Beatæ Virginis... et est laboratum super xamito rubeo ad aurum filatum* (Un dorsal para altar con las figuras de la Virgen... trabajado sobre samit encarnado con oro hilado) indica positivamente que se trata de una obra sobre samit de aquel color con oro hilado, trabajo hecho sobre una estofa ya existente, y

por lo mismo un trabajo de bordadura. Es cierto que el calificativo *laboratus* no va acompañado siempre de una explicación tan clara; y sin embargo entendemos que se le ha de considerar siempre como equivalente de *brodatus*. Así, pues, juzgamos que se refieren á bordados estas frases: *Tunicam de diaspro albo laborato ad aves in rotis profilatas de rubeo*; *Tunicam de panno venetico laborato ad leones, grifones et vites ad aurum* (Una túnica de *diaspro* blanco bordada con pájaros en círculos perfilados de rojo; Una túnica de tejido veneciano bordada con leones, grifos y pámpanos en oro).» Lo que va copiado es prueba concluyente de cuán extendido estuvo el bordado en los siglos en que floreció el arte ojival que tantas maravillas produjo. Las observaciones que se hacen en las líneas traducidas respecto de la significación que ha de atribuirse al adjetivo *laborato* en los inventarios de entonces, no pueden ser ni más fundadas, ni más atinadas.

En el siglo XIII las figuras ó imágenes que se ponían en las orlas de capas y casullas ó bien las escenas sacadas de la Pasión del Señor ó de las vidas de santos, hallábanse todavía debajo de arcuaciones de medio punto, forma que persistió por algún tiempo en el bordado y en otras artes suntuarias después que iba desapareciendo del edificio por la invasión de la ojiva. Hay tosquedad en las bordaduras de la citada centuria que se conservan en iglesias y museos, pero la escasa perfección del trabajo viene de sobra compensada con el carácter que presentan. Sea ejemplo de esto una interesante tira que figura en el Museo de Cluny y que no parece haber pertenecido á ningún pluvial ni casulla, sino proba-



Fig. 151. — Trozo de orla de casulla, siglo XIV; de la colección del autor

blemente á algún paño de atril, aun cuando no fuere cosa imposible que hubiese tenido el primer destino. Se le da con razón á este ejemplar la fecha del siglo XIII, y decimos con razón, porque las figuras en él bordadas recuerdan las que se ven en miniaturas de códices de fines del siglo XII ó de comienzos del XIII, y por lo que hace al punto del bordado revelan mayor habilidad de la que se advierte en obras de tiempos anteriores, como verbigracia la tapicería de Bayeux. En la parte superior de esta notabilísima bordadura se halla representado el Padre Eterno, teniendo en su regazo al Salvador del Mundo y á sus lados dos santos, uno de los cuales es sin disputa el apóstol San Pedro; constituye el centro un fraile en el acto de rezar el Santo Sacrificio de la Misa, puesto debajo de un edificio en el cual se notan los rasgos románicos más decididos; por fin el compartimiento inferior está ocupado por dos personajes arrodillados en actitud orante ó votiva, de quienes al verlos diríase que han sido sacados del Códice de los Testamentos ó de otro parecido. Como lo hemos dicho antes, es digno de estudio este bordado por el carácter que reúne, por la severidad del dibujo y por la reposada magnificencia que presenta en el conjunto.

Sin afirmar, ni mucho menos, que en el mismo siglo XIII no aparezca la ojiva en alguna de las bordaduras que por aquel tiempo se ejecutaron, diremos sí que en el siglo inmediato se encuentra ya en las obras de que hablamos la expresada forma constructiva, generadora de la ornamentación en los siglos XIV y XV. Un frontal de altar del XIV, perteneciente al propio Museo de Cluny, nos presenta ya la ojiva en arco trilobado, con escenas diversas en los compartimientos, y entre ellas el milagro de Bolsena, sobre la presencia real de Nuestro Señor Jesucristo en el Sacramento de la Eucaristía

(fig. 150). Lefebure en su libro *Broderie et dentelles* asegura que los asuntos bordados en la centuria décimacuarta están generalmente encuadrados por círculos cuadrilobados, faltándole sólo añadir que esta afirmación se refiere únicamente á los casos en que el artista ó el artífice hubieren adoptado la forma del medallón ojival. En los demás, como por ejemplo en el frontal de Cluny, á que hemos hecho referencia, el arco era trilobado ó cuadrilobado y en ocasiones sin lóbulo alguno, apareciendo limpia la línea de la ojiva. En el paño litúrgico en que nos ocupamos, el oficio de bordador no se muestra mucho más adelantado de lo que estaba en el siglo anterior, si bien descubre ya en algunos pormenores cierta pulcritud, alguna minuciosidad que no se advertían cincuenta años ó un siglo antes. Así merece que se fije la atención en los dibujos de los vestidos que llevan los personajes del frontal de Cluny, y que pueden ser útiles para formar concepto de los que se emplearon en los últimos años del siglo XIII y en la primera mitad del XIV en estofas litúrgicas cuando no se las quería decorar con pájaros, leones ó asuntos historiados de toda especie. No se adelantan en expresión las figuras é imágenes del 1300 y siguientes á las del siglo XIII, mas sí acaso en movimiento, careciendo hasta cierto punto aquéllas de la ingenuidad que se advierte en éstas y siendo las primeras menos envaradas, casi diríamos menos hieráticas, que las segundas (fig. 151). «Los asuntos caballerescos — escribe el ya citado Lefebure — disputan á los religiosos el concurso de los bordadores, y hasta en la elección de los santos se prefiere los que tienen carácter guerrero. Parece que la Religión, hasta en el interior de las iglesias y monasterios, cabalga en sueños junto á los cruzados por el camino de Jerusalén. — San Mauricio, centurión de las falanges romanas; San Martín, que fué soldado antes que grande obispo; San Jorge, al que se representa como un caballero en su caballo matando á una fiera, y sobre todo el Señor San Miguel, que atraviesa con su lanza



Fig. 152. — Paño de atril de la catedral de Vich, siglo XIV-XV, que se halla en el día en el Museo arqueológico episcopal de la expresada ciudad

al demonio vencido, santo al que invocaban todos al emprender la famosa peregrinación al «Monte situado cabe los peligros del mar;» he ahí los temas predilectos de los bordadores desde el siglo XIII al XV. Cuando se representa á Nuestro Señor se elige el paso de la Crucifixión, rodeándolo de soldados que le clavan en la Cruz ó se juegan á la suerte sus vestiduras, ó bien el paso de la Resurrección cuando, entre el espanto de los soldados, sale Jesús de la tumba. — Cuando Carlos VI quiso ofrecer un regalo á su yerno

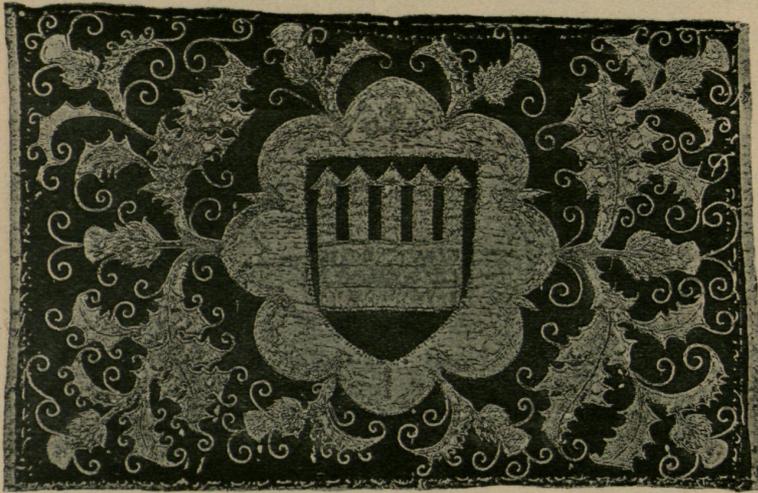
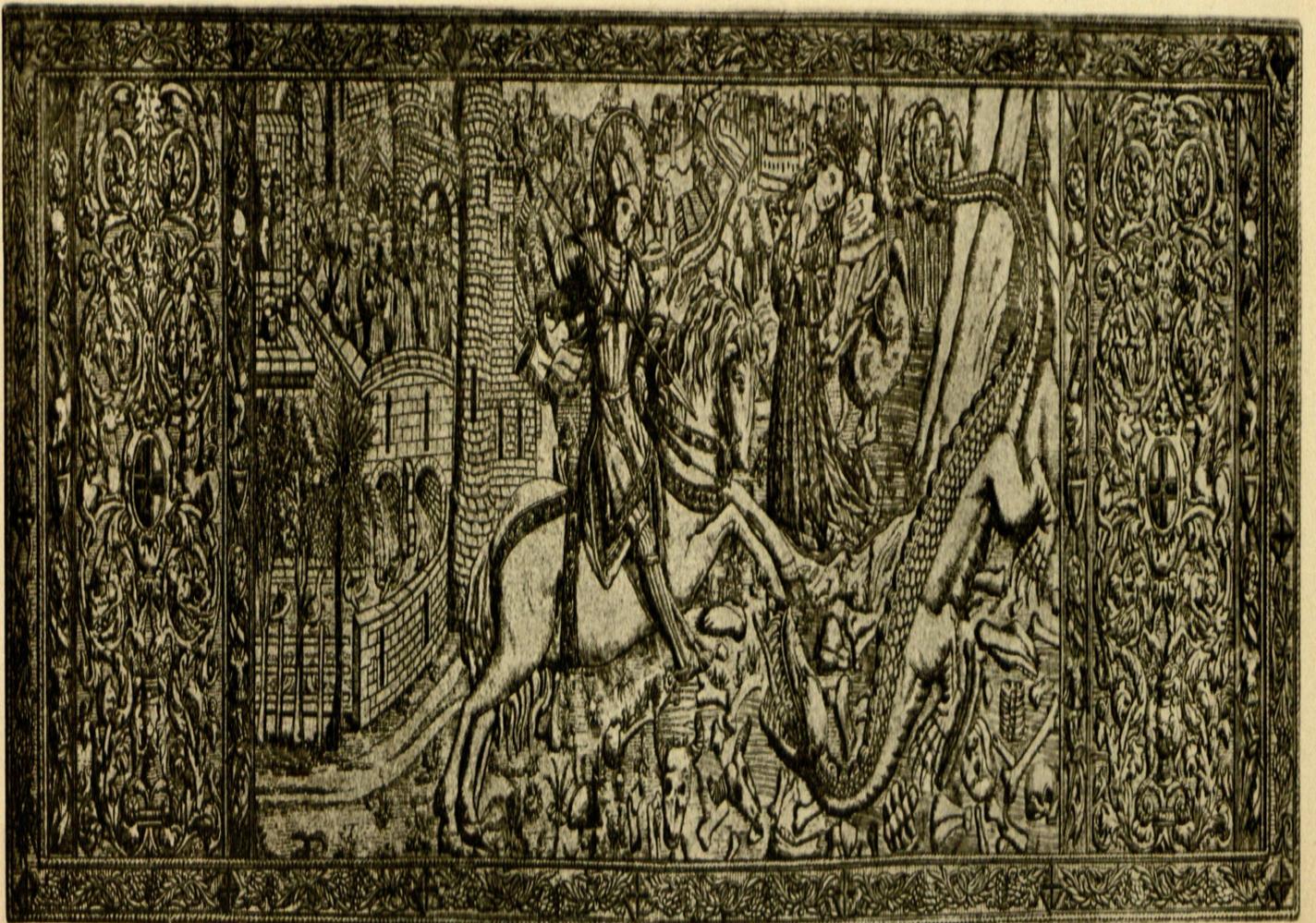
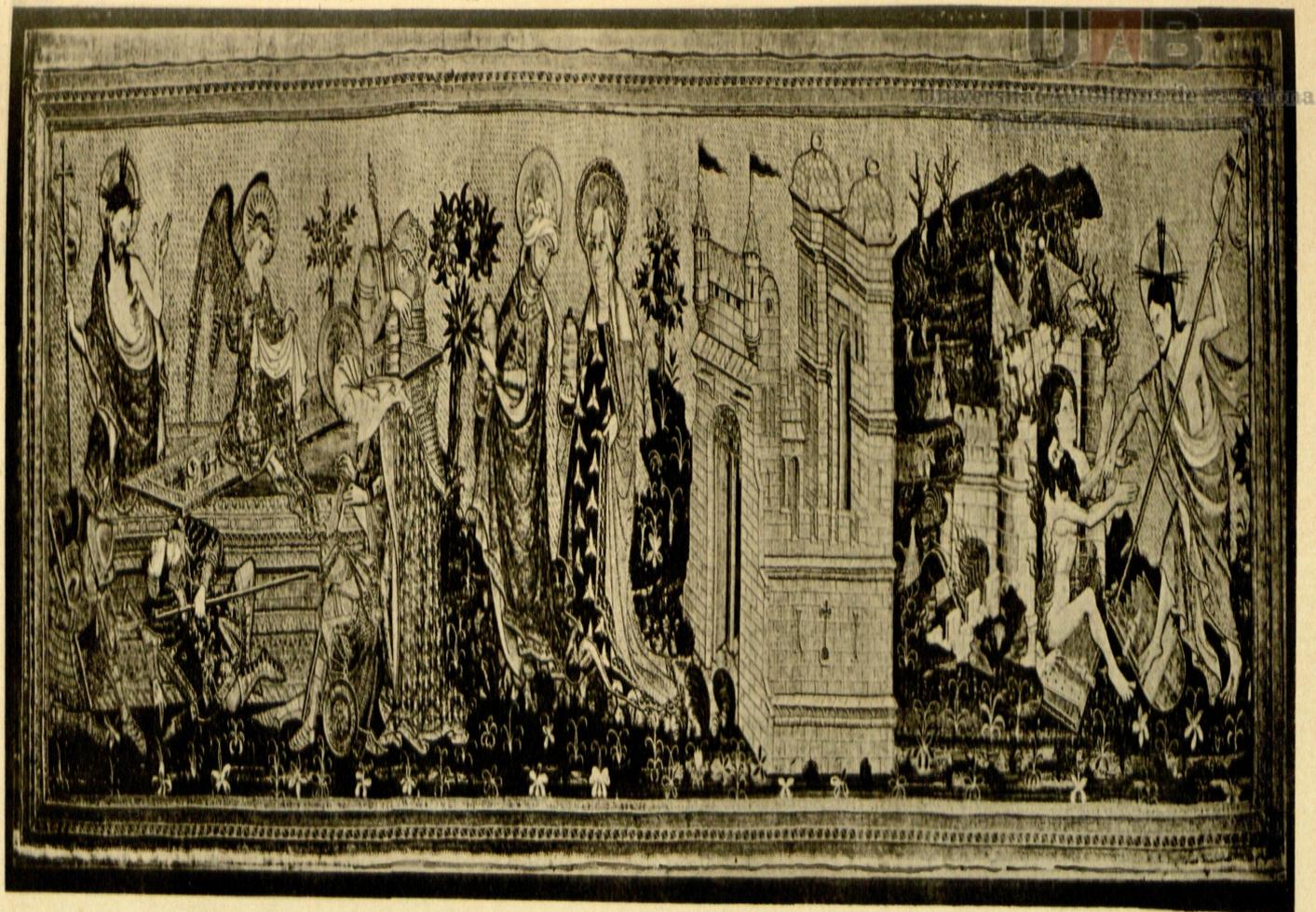


Fig. 153. — Fragmento de dalmática de la antigua colección León y Escosura, siglo XV

el rey de Inglaterra, le envió cuatro ornamentos de iglesia, en dos de los cuales estaban bordados la bendita Trinidad y el monte Oliveto y en los otros dos San Miguel y San Jorge. Parece que siempre debían verse santos que llevasen coraza. Es la marca de la época.» Más adelante añade el mismo discreto y erudito arqueólogo, en el propio libro anteriormente citado: «Así, pues, asuntos religiosos y caballerescos, hete ahí lo que imprime un sello particular á la Edad media en sus obras de bordado, las que no pueden confundirse con las posteriores, que se resienten de costumbres más pacíficas y de hábitos menos severos. Todo se refina y se perfecciona quizás en los procedimientos de ejecución, si bien perdiendo la noble audacia y la leal franqueza que respiran las artes medievales.»

Sería tarea larga ir describiendo los magníficos ornamentos litúrgicos de los siglos XIV y XV que se conservan en catedrales y museos, por cuyo motivo hablaremos sólo de los que más llaman la atención, dando privilegiado sitio á los que existen en nuestra patria. Es ejemplar precioso de la décimaquinta centuria el frontal que puede verse ahora en el Museo diocesano de Vich, procedente de la Seo de Manresa y al pie del cual se lee: *Geri Lapi ricamattore me fecit in Florencia*. Dice esto que el frontal en cuestión se debe á uno de aquellos *ricamattori* ó recamadores que á fines de la Edad media tanto renombre adquirieron en la Toscana por sus deliciosas bordaduras. En los ejemplares mejores que salieron de sus manos intervinieron sin duda el lápiz y el pincel de artistas que eran famosos, pues tal proclaman el sentimiento de las composiciones y de las imágenes y la corrección misma del dibujo. Los *ricamattori* florentinos fueron legión, y bien puede asegurarse que llenaron el mundo de trabajos suyos. Entre los más ricos, más delicados y más acabados ha de colocarse el frontal de Manresa, en cuyos compartimientos parece verse la mano de algún discípulo de Fra Angélico de Fiesole, si no por acaso del mismo cristiano maestro. La Crucifixión llena el cuadro central, que tiene á los lados sendos compartimientos con recuadros, en cada uno de los cuales se ve un paso sacado de la vida de Nuestro Señor Jesucristo ó de la Santísima Virgen. No cabe mayor delicadeza de la que se nota en el punto del bordado, ni mayor armonía en los colores de las sedas, ni en el conjunto aire más litúrgico ni más apropiado á las imponentes y augustas ceremonias de la Iglesia católica. El frontal de la Seo de Manresa semeja miniatura colosal de un códice del siglo XV, con todo el perfume de arte que las miniaturas tienen y con los primores artísticos que en ellas pondera el inteligente.

Forman parte del mismo rico Museo otros frontales, del siglo XIV probablemente, bordados todos con perfección imponderable, y al frente de los mismos el que lleva en el centro la Adoración de los Reyes Magos. Las figuras de la Santísima Virgen y de los Reyes de Oriente han de diputarse, en lo primorosas y delicadas, por prodigios del bordado medieval. Con estos paños ha de parangonarse el que posee la catedral de Córdoba, en el que reunen las figuras mayores dimensiones, con idéntico primor y



FRONTAL BORDADO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, SIGLO XV

FRONTAL BORDADO DE LA REAL AUDIENCIA DE BARCELONA, SIGLOS XV Y XVI

delicadeza en el trabajo de la aguja. Ante este frontal se vienen á la memoria los cuadros de los Van Eick y de los Van der Weiden, de la escuela flamenca, por la corrección que resplandece en las imágenes y por la vida y el sentimiento de sus rostros. La agrupación de los soldados y de las Marias cabe el sepulcro del Señor, con típicas vestiduras de mucha riqueza en cada uno de aquellos personajes, forma un cuadro verdadero, una pintura magistral y acabada hecha por medio de las sedas de variados colores.

Frontal es igualmente otro paño singularísimo que se halla en poder de la Real Audiencia de Cataluña. De él podría decirse que más que bordado ha de llamarse bajo relieve hecho según el procedimiento de que hablamos, ya que en bajo relieve, y casi diríamos en medio relieve, aparecen las figuras más importantes del mismo. Representa al Señor San Jorge en el acto de librar á la oprimida princesa, matando á la fiera descomunal que la tenía cautiva y que asolaba además la comarca. El paladín cristiano cabalga en airoso corcel y se le pinta en el instante de vencer al terrible endriago. Caballero, caballo y dragón tienen el relieve de que acabamos de hablar, siendo el dibujo tipo cabal de las tablas pintadas en el siglo xv, estofadas y todavía con fondos de oro labrado. A un lado se halla la cuitada princesa, y en una suerte de galería ó arriate de un palacio gran número de personajes y de espectadores



Fig. 154.-Dalmática de los Reyes Católicos, catedral de Granada

que miran temerosos el peligro que corren el santo y la princesa, si bien confiando en la intercesión divina para que salgan ambos triunfantes. Todo tiene el aire peculiar al arte pictórico del siglo xv, realizado por detalles en la bordadura que revelan cuán perito hubo de ser en la especialidad el artífice, de Italia ó de España, que hizo el frontal, el que por añadidura es ejemplar rarísimo por su carácter y del que nosotros por lo menos no hemos visto otro igual en parte alguna. A los extremos de este bajo relieve bordado existen dos tiras que á la legua proclaman ser debidas al Renacimiento por el dibujo y por su disposición. Se le añadieron posteriormente, quizás en la época en que Antonio Sadurní, bordador catalán habilísimo, labró ricos ornamentos para la capilla de la citada Real Audiencia. A Antonio Sadurní ó Sedorní, bordador, ciudadano de Barcelona, atribuye el inteligente arqueólogo D. José Puiggari el citado frontal de San Jorge. En unión de *Francisco de Astís ó Francisí*, del mismo arte, ajustó con la cofradía de la Purísima Concepción en 31 de agosto de 1466 la obra de un paño funerario para uso de los cofrades, por precio de 225 sueldos barceloneses la sola mano de obra. El paño, de terciopelo carmesí, debía contener «en el centro una imagen de la Virgen María con el Niño, sentada bajo el tabernáculo, sobre pavimento y campo de once y medio palmos de longitud por cuatro de anchura, con sus tovallones en que se figurarían los doce apóstoles, á los lados cuatro escudos reales, y á los cantos los cuatro Evangelistas, todo de oro; el manto de la Virgen, apurpurado á modo de brocatel, punteado de sedas azules y los forros de carmesí; la túnica, de verdes ó violáceos; el Jesús, de fogueados y carmesí y su cartel de hilo de plata con sus colores correspondientes; la silla y peana, de otros colores propios; el tabernáculo por igual estilo, excepto la tuba, que sería punteada de azules; los ángeles, bien adornados; el campo, embutido de flores y punteado de amarillo, y lo demás con arreglo á las trazas que se presentarían.» Sábese que Sadurní trabajó en las preciosidades que guarda la capilla de San Jorge de la ciudad de Barcelona, entre ellas un

riquísimo terno, y se tiene igualmente noticia de que fué nombrado bordador de la Diputación ó Generalidad de Cataluña el 3 de marzo de 1458. En 1483 vivía aún este insigne artífice.

Fué el siglo xv, conforme lo hemos indicado en otros párrafos, uno de los períodos históricos en que se confeccionaron paños y ornamentos sagrados de mayor gusto y riqueza. Lo que llevamos dicho bastaría á dejarlo probado, mas todavía podemos añadir mucho más que lo confirme y redondee. En todas las catedrales existen magníficos ternos que fueron hechos y regalados en la expresada centuria. La catedral de Vich posee piezas de un terno bordadas sobre terciopelo carmesí en aquella época sin disputa alguna, las cuales á pesar de haber sufrido distintos arreglos y aun transformaciones, ofrecen materia de estudio para el bordador y son causa de admiración para el aficionado á las obras artísticas. La más importante de las indicadas piezas — partes tal vez de una capa y dalmáticas — consisten ahora en un paño de atril que tal como se encuentra es realmente precioso. Vense en él representadas por medio de diversas figuras distintos pasos de la vida de Jesucristo, siendo dos de los más culminantes los de la Natividad y Epifanía. Angeles colocados en varios puntos con las alas desplegadas, de líneas que descubren al momento el siglo xv, motivos de ornamentación ojival trazados con inventiva y exquisito gusto, y otros interesantes pormenores, ya referentes al arte ornamental, ya al arte del bordador más particularmente, completan el suntuoso conjunto de aquel paño, donde la riqueza más espléndida se muestra con la severidad propia del arte en la Iglesia cristiana y católica (fig. 152).

En el siglo xiv, pero más especialmente en el xv, los maestros decoradores se mostraron habilísimos en sacar partido de la heráldica en todas las producciones de las artes suntuarias, lo propio que en el edificio, cosa que en otras ocasiones hemos ya adelantado en este mismo libro. Los escudos nobiliarios de entonces acreditan á sus autores de verdaderos artistas, por el desembarazo con que están tratados

los cuarteles, por la destreza con que circunscriben un escudo dentro del cuadrado, del losange — forma muy de su gusto — ó de otra figura determinada y por la gallardía con que enriquecen los espacios, de lo cual es prueba fehaciente uno de los frontales de San Juan de las Abadesas y un fragmento de dalmática que perteneció al reputado pintor don Ignacio León y Escosura (fig. 153), quien había allegado una magnífica colección que vendió después en los Estados Unidos. La cerámica de las centurias expresadas muestra también la facundia y garbo que se advierten en los bordados. Un escudo de armas, un cuartel heráldico servíanles de apropiado tema á los artistas de aquellos tiempos para embellecer de igual modo la fachada de una iglesia que para dar realce á una dalmática, frontal, casulla ú á otra vestidura, bien fuese eclesiástica, bien perteneciese al brazo civil. Para fines profanos se labraría probablemente la severa dalmática de la catedral de Granada, donde se bordaron las iniciales F. Y de los Reyes Católicos, y en el centro el escudo de España con el águila imperial de dos cabezas, figurando también en ella la granada, señal cierta de que se fabricó después de la caída del último baluarte de los nazritas (figura 154).

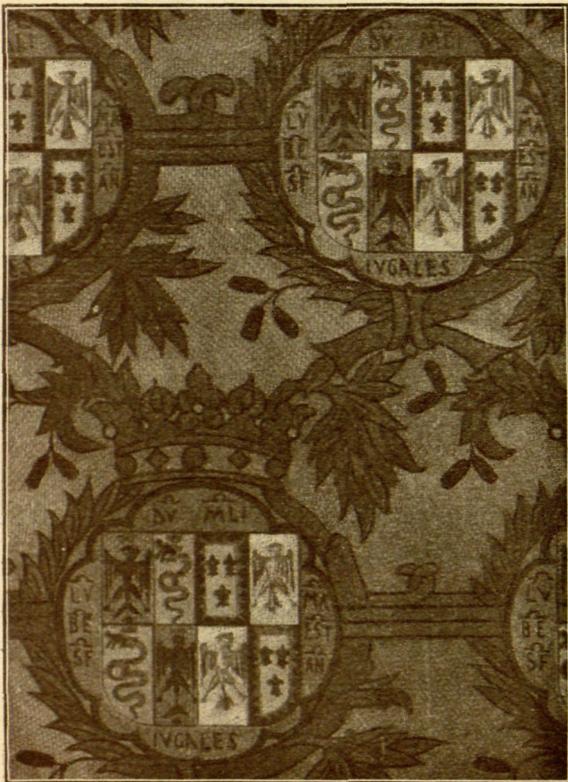


Fig. 155. — Frontal del santuario de la Virgen del Monte, en Varese (Italia); siglo xv

Ora se ejecutase en los últimos años del siglo xv, ora se llevase á cabo en los comienzos de la inmediata centuria, la dalmática en cuestión ofrece el aire característico de las bordaduras que se hicieron en el siglo décimoquinto, siendo imposible pedir mayor simplicidad en el pensamiento general decorati-

vo, ni mayor magnificencia al par de las que se admiran en la referida vestidura. Italia guarda también bordados del mismo tiempo de igual sencillez en su disposición y de idéntica riqueza, y como pertinente al caso citaremos un soberbio palio ó frontal sobre riquísimo brocado que el artista y el curioso pueden examinar en el Santuario de la *Madonna* del Monte cerca de Varese, en en la citada nación, donde se conserva. Diseminado por él sobre el dibujo del tejido aparecen los escudos reunidos de Ludovico el Moro y de Beatriz de Este, con la corona ducal y las iniciales de los nombres y de los títulos. Las tintas de los escudos, oro, negro, azul celeste, rojo y plata, forman un conjunto vibrante y armonioso sobre el fondo, que es de brocado de oro frisado y con contorno de terciopelo carmesí. La franja tiene, entre otros temas, un singular motivo ornamental derivado del antiguo emblema de Mercurio (fig. 155). Calcúlase que este magnífico frontal, interesante ejemplar del bordado en Italia, fué regalado á la *Madonna* del Monte del año 1494 al 1497.

XV

EL BORDADO EN EL SIGLO XVI. — ITALIA, ESPAÑA, LA FLANDES. — RAFAEL DIBUJA PARA LOS BORDADORES. — EL OBRADOR DEL ESCORIAL. — FRAY LORENZO DE MONSERRATE Y DIEGO RUTINER. — LOS CASULLEROS Y ESTOLEROS ESPAÑOLES. — EL BORDADO AL SOBREPUESTO. — EL BORDADO EN BLANCO.

El bordado ha de ponerse entre las industrias que tuvieron mayor florecimiento en el siglo XVI. La manera de entender el arte suntuario implantada en Italia por consecuencia de los estudios clásicos que originaron el Renacimiento, contribuyó muy especialmente al desarrollo de una industria artística que presenta con la pintura, como los presenta también el tapiz tejido, íntimos puntos de contacto. En todas las artes suntuarias no se pensó tanto en decorar los objetos que producían de modo que los temas decorativos estuviesen subordinados á ellos y fuesen sólo su natural y lógico complemento, cuanto en hacer gala el artífice de habilidad é ingenio, para lo cual, saliéndose de su esfera, se entró en los dominios de la pintura, y en ocasiones también de la escultura, en su más elevado cultivo. Y así como el tapiz, según lo veremos con más extensión en otro capítulo, reprodujo el cuadro pintado al óleo, con todos los pormenores de perspectiva lineal y aérea, efectos de luz y de ambiente, etc., etc., y el ceramista de Urbino y de Caffaggiolo pintó cuadros propiamente tales en el fondo de los platos y de las fuentes, por idéntico camino el bordador, en frontales, capillos, paños de atril, etc., ejecutó por medio de la aguja composiciones con innúmeras figuras y con modelado muy parecido al que pudo sacar el pintor con el pincel y la paleta en los cuerpos que copiaba. Pronto veremos que no hay exageración en este aserto, añadiendo ahora que los mismos vicios, dentro del riguroso criterio artístico, que se advierten en las bordaduras del siglo décimosexto, resultan elementos apropiados para el lucimiento del artífice y para que su obra cause admiración á todos por el caudal de destreza y de buen gusto asimismo empleados en ella.

Es indisputable que Italia (fig. 156) fué el centro caudal del bordado en el siglo XVI, siguiendo luego nuestra España, que en determinados sistemas de bordar llegó á adelantársele, conforme lo han reconocido personas competentes y según lo proclaman los elevados precios á que se venden en subasta pública los bordados españoles de la indicada centuria. «La corte de los Papas — escribe Ernesto Lefebure en su obra *Broderie et dentelles* — donde reinaban pontífices como Julio II de la Rovere, León X de Médicis, Pablo III de Farnesio, sabía atraer á Roma los artistas más hábiles en todos los géneros. Por la influencia de los Papas, por la que tenían los ricos duxs de Venecia y los duques reinantes de Florencia, de Milán y de Ferrara, veían asegurados importantes encargos los bordadores de Italia. Así la ejecución del trabajo fué llevada á alto grado de perfección. Los menores detalles estaban tratados de modo que dejasen satisfecho el gusto de una población apasionada por las cosas artísticas. No se contentaron entonces los bordadores con las tintas planas de la Edad media; se procuró realizar en las figuras un modelado que rivalizase con la pintura, se aumentaron al infinito las gradaciones en los matices, se emplearon los puntos hendidos y reentrantes unos en otros, los puntos vueltos además siguiendo todas las ondulaciones de los rostros y de las carnaciones, exagerándose todo á veces con retoques por medio del pincel de un gusto muy discutible.»

Fueron en número considerable los procedimientos que se emplearon entonces para el bordado. Los venecianos, vidrieros hábiles, quisieron sacar también partido de esta industria para aplicarla al bordado,

y así lo hicieron, empleando el abalorio en toda suerte de colores, según lo practicaron en otros tiempos los egipcios, cosa que demuestran las bordaduras con vidrio entretejido encontradas en las vestimentas de algunas momias. Son ricos en su aspecto estos bordados, mas en el concepto artístico ofrecen ya un carácter barroco, en el sentido de mal gusto que en ocasiones se da á esta palabra. Otro tanto diremos del uso excesivo de los aljófares, en la apariencia muy semejantes al abalorio blanco. En uno y en otro caso el peso del bordado aumenta sensiblemente, al punto de que sea en extremo molesto el uso de ornamentos ó vestiduras decoradas por tal manera. Al coral se le dió igualmente aplicación idéntica á la que hemos citado para las perlas y los abalorios, y como es de suponer, las bordaduras con corales, lo propio que el coral como medio decorativo en la orfebrería, estuvieron en predicamento más que en otras comarcas en aquellas que, como Nápoles y las dos Sicilias en general, cuentan con ricas pesquerías de aquella materia. Más en el siglo xvii que en el xvi se entretejieron las perlas y piedras preciosas en el bordado. Madame de Villars, escribiendo en 1680, dice: «El apartamento de la reina es de lo más rico, más dorado y más magnífico que he visto nunca. En el mueblaje de su cámara se cuenta una tapicería cuyo fondo es todo formado por perlas. No hay en ella personajes, ni el oro aparece ser macizo, si bien está empleado con extraordinaria abundancia. Hay algunas flores que forman orlas, mas sería forzoso poseer más habilidad de la que tengo para dar á comprender á la vez cuánta belleza se encuentra en el coral aplicado en esta obra. No es esta materia tan preciosa para que merezca alabarse la gran cantidad de la misma que en aquel trabajo se ha invertido. Lo que sería difícil describir bien, se halla en los colores y en el oro que se ven en estos bordados.»

Italia, pues, conforme se deduce de lo dicho, fué la que impuso la moda en la industria del bordador. España y Flandes, acaso los dos centros más importantés en esta industria artística después de aquella península, hubieron de sentir su influencia y en no pocas ocasiones sujetarse á ella casi por completo. Se explica el que así fuese por el arte y el mérito de los bordadores florentinos y venecianos y también en parte muy principal por los pintores italianos, que no desdeñaron emplear su privilegiadísimo talento en el dibujo y pintura de cartones para los bordadores. Se dirá que lo mismo ocurrió en la Flandes y en parte no escasa en nuestra patria; pero como Italia era por aquellos años la reina y señora y al par la maestra en las artes de la vista, no es de extrañar que en el bordado, como en otras aplicaciones artísticas, como en el arte en todas sus manifestaciones, alcanzara el predominio que le han reconocido todos los historiadores discretos é imparciales. Los mismos franceses (fig. 157), siempre tan dados á proclamar la supremacía en todo de su país, confiesan que de uno á otro confín de Europa se copiaba ó se imitaba la manera de bordar de los italianos. Los más célebres artistas, repetimos, dibujaron para los bordadores. Pie-

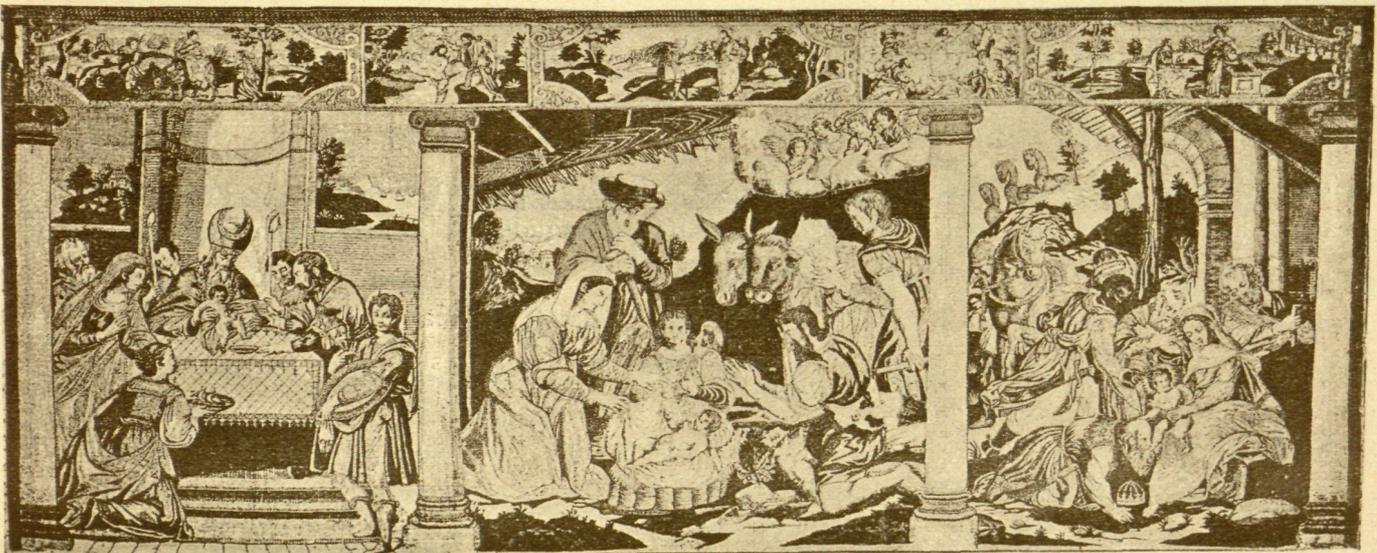


Fig. 156. — Frontal de altar, bordado italiano, siglo xv; Exposición de Roma en 1887

rino del Vaga trazó ocho pasos de la vida de San Pedro que fueron bordados en una capa destinada al papa Paulo III, y del mismo Rafael se afirma que se ocupó distintas veces en asuntos de bordado, acreditándolo un ejemplar que existe en el Museo de Cluny, consistente en un medallón oval sobre el tema de la danza del becerro de oro. Formaba parte este medallón de un mueblaje que se componía de cama, cuatro sillones, diez y ocho sillas plegadizas, una cubierta de mesa, un biombo y un dosel, todo lo cual llevaba por nombre *la chambre du sacre*. Hizo Rafael los dibujos á petición del rey Francisco I. Variados asuntos tomados de la historia de los hebreos, circunscritos dentro de tarjas que sostenían figuras al modo rafaelesco, se veían asimismo en la referida estancia. Aquellas magníficas bordaduras fueron regaladas más tarde á la abadía de San Dionisio, donde se conservaron hasta la época de la Revolución, durante la que fueron destruídas por los revolucionarios, salvándose únicamente el medallón á que hemos aludido. Danzan en él los hebreos en la llanura alrededor del becerro de oro, levantado sobre una columna de

plata. A lo lejos aparece Moisés en el acto de recibir en el Sinaí las Tablas de la Ley, y á la derecha se hallan alineadas las tiendas de los hebreos. Tienen las figuras la gracia y delicadeza peculiares á las que trazó el lápiz de Rafael y el desempeño como bordado supera á todo encarecimiento, méritos que todavía pueden apreciarse á pesar del estado de conservación bastante deplorable en que se encuentra. Una obra que se publicó en París en 1775 bajo el título de *Richesses tirées du Tresor de l'abbaye de Saint Denis* contiene la descripción de la citada *chambre du sacre* con sus cuarenta medallones.

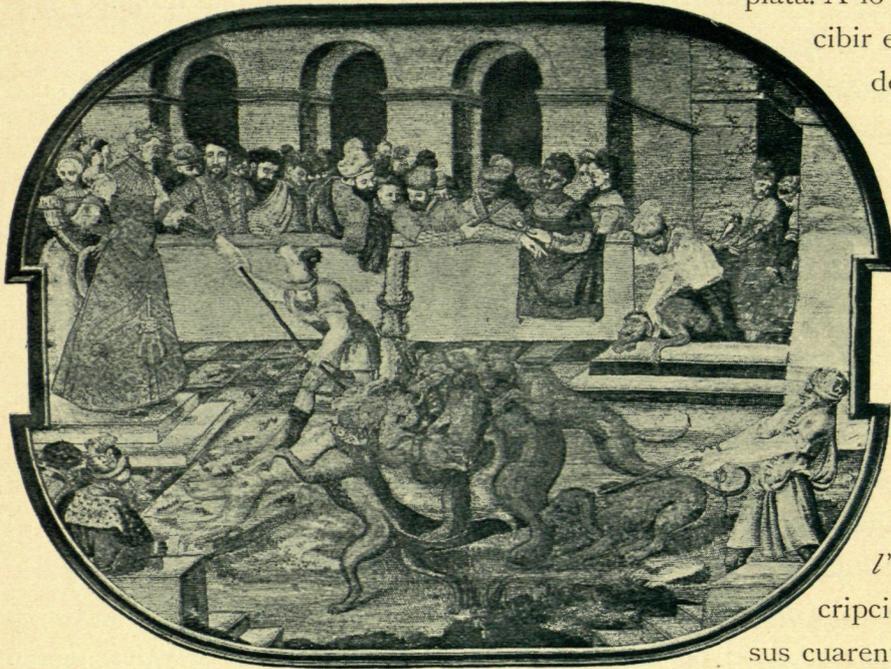


Fig. 157. — Lucha de un oso contra perros en presencia de Enrique II, Diana de Poitiers y la corte, siglo XVI; de la colección Spitzer

También en España artistas tan renombrados como Peregrín Tibaldi, Bartolomé Carducci ó

Carducho y Navarrete el *mudo* no se desdeñaron de emplear su talento en el dibujo de bordados por encargo que les hizo el rey D. Felipe el II. El cual quiso que los ornamentos litúrgicos estuviesen en el Real Monasterio del Escorial á la altura de la grandiosidad y riqueza del monumento que su piedad había hecho levantar, por cuyo motivo puso particular empeño en que se estableciesen allí talleres de bordado, casi diríamos una verdadera escuela de este arte suntuario. Con anterioridad á 1551 había confiado el célebre monarca á fray Lorenzo de Monserrate, monje jerónimo, natural de Besançon y el primero que profesó en el Escorial, la dirección de los bordados de todos los ornamentos que se confeccionasen para la casa, y hasta 1576 en que murió estuvo fray Lorenzo encargado del obrador de matizados, ó sea de la bordadura con sedas de distintos colores y oro para la ejecución de asuntos de imaginería y de ornato con el mayor desarrollo y la mayor complicación imaginables (fig. 158). No ha faltado quien haya supuesto que el monje jerónimo distaba de ser artífice perito en su especialidad, y á este propósito escribe el Sr. D. Isidoro Rosell y Torres en un estudio que dió á luz sobre algunos ornamentos existentes en el Escorial las palabras siguientes: «No hallamos conforme esta confianza que el monarca depósito en el buen religioso con una nota de las *Memorias sepulcrales* de los frailes de San Lorenzo que tenemos á la vista; en ellas se dice que á dicho fray Lorenzo «se le entendió bien poco del arte; lo que más sabía era hacer pastillas y adobar guantes, con otras cosas de esta calidad.» En las mismas *Memorias*, no obstante, se dice que

acabó algunos ornamentos, «siendo los más de esos que llaman de madroños, lazos de Milán y franjas asentadas.» Confiébase en esta nota que el fraile de quien hablamos acabó algunos ornamentos, y esto por sí solo indicaría que no podía ser zurdo en la materia, cuando no lo comprobase la designación de Felipe II, tan hábil en elegir los hombres que habían de ayudarle en la realización de sus diseños, uno de los cuales fué acrecentar por todos los medios, en todos los terrenos y en todas las manifestaciones la pompa y la significación que desde los comienzos había impreso á la obra maravillosa y colosal de Juan de Herrera.

Diego Rutiner sucedió á fray Lorenzo y continuó su obra. Muchos de los ornamentos que existen, ó existían, en el Escorial, se hicieron sin disputa en los tiempos y bajo la dirección de Rutiner. Afirma Figueroa en su *Plaza universal de ciencias* que Juan del Castillo y Juan Pérez bordaron los más ricos ornamentos del monasterio. «A los nombres de éstos – dice el mencionado Sr. Rosell – podemos añadir los de fray Francisco de Córdoba, que en dichas *Memorias* figura, no sólo como sastre, sino como oficial de la bordaduría hasta 1571 en que falleció; fray Juan de Toledo, lego profeso, mercader y bordador que había sido antes de ser religioso y que «sabía mucho de este menester;» fray Rafael de Barcelona, lego asimismo y acaso más hábil en el corte que en el bordado; y en fin, fray Fernando de Alcalá, «de muy buen entendimiento y excelente bordador... que entendía muy bien el dibujo y estuvo al frente del obrador hasta 1603, año de su fallecimiento.» El período á que nos hemos referido en las anteriores líneas abarca los años más brillantes del Renacimiento, la época en que, así en Italia, como en España y Francia, demostraron mayor inventiva y buen gusto los maestros decoradores, dentro de aquel estilo que, procedente en mayor ó menor grado de la antigüedad clásica, combinaba con los temas meramente decorativos, arabescos, lacerías, etc., la figura humana, los animales, la heráldica y cuantos elementos encontraba el arte del dibujante. El esplendor, la riqueza, la inventiva de este estilo se descubren en los lujosos ornamentos que se fabricaron para la Iglesia Católica y que se conservan en todas las catedrales y monasterios, singularmente en Toledo, cuya riqueza es inagotable, y en el Escorial. Su donosura, gallardía y elegancia encantan la vista y seducen la inteligencia; es imposible encontrar mayor espontaneidad y facilidad en el lápiz, mayor abundancia en las composiciones, mayor riqueza en las tintas combinadas con el oro, la plata y también á veces las piedras preciosas. Los ornamentos hechos según el gusto del Renacimiento dejan admirado á quien los contempla, ya fuere en las cristaleras y cajonerías de las iglesias, ya más principalmente en los altares, revestidos con ellos los sacerdotes en los divinos oficios, é iluminándolos la encendida luz de los ciriales, candeleros y arañas. No siempre en los ornamentos á que aludimos se nota la rigurosa severidad que demandan las augustas ceremonias del culto católico, ni deja de transparentarse en ellas á veces cierta profanidad que dimana de las influencias paganas; mas todo esto se olvida, se perdona y ni siquiera se advierte ante la majestad de semejantes vestiduras, acorde con la que reclama la casa del Señor en sus actos más solemnes.

Parece indudable que las mejores bordaduras del Escorial proceden de los tiempos de fray Lorenzo y de Diego Rutiner. Existen todavía preciosos ternos y paños litúrgicos y en mayor número los poseía el monasterio antes de las vicisitudes por que pasó nuestra patria en los comienzos del siglo. El P. Si-güenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* habla de los más suntuosos ornamentos escurialenses que allí había en su época, describiéndolos con el más encarecido encomio, y entre otros menciona un terno de tisú de oro y plata con cenefas de oro matizado y de bordado de sedas, «historia de la vida de Nuestro Señor, por extremo excelente y de primor grande, porque no parece pueda llegar el pincel ni los colores donde llegó la aguja y la seda que va matizando el oro;» otros dos ternos de bordaduras excelentes; otro de raso blanco tejido con oro y bordadas las cenefas sobre tela de plata; otro de tela de plata lisa y las cenefas de lazos de Milán de oro; otro de terciopelo blanco con cenefas bordadas de oro; otro de raso blanco con cenefas bordadas sobre terciopelo amarillo, y «sin éstos, otros cuatro de tercio-

pelo damasco, marañas, con diversas cenefas que no hay que menudear,» según frase textual del referido P. Sigüenza. En las composiciones bordadas en las cenefas, capillos, paños de atril, etc., la aguja hizo prodigios compitiendo con el pincel. Las cabezas están modeladas con peregrina maestría, entremezclándose con tal arte los matizados de la seda, que producen efecto igual ó muy parecido al que da el empaste de los colores puestos por medio del pincel. Los reflejos y luces en los paños se hallan obtenidos por medio del oro, conforme lo hicieron el siglo XVI los bordadores más famosos en España, Italia y la Flandes y como se verificaba de igual manera en las miniaturas de los códices.



Fig. 158.—Ornamentos en matizado de sedas y oro, del Real Monasterio del Escorial, siglo XVI

Es realmente asombroso, conforme lo hemos indicado antes, el número de piezas bordadas de toda suerte, así para fines religiosos, como para usos civiles, que se ejecutaron en España durante el siglo XVI y en los dos inmediatos igualmente. Por los mismos años próximamente en que trabajaban en el obrador del Escorial los monjes cuyos nombres hemos copiado, no había ciudad de mediana importancia en España que no tuviera sus *maestros bordadores de imaginaria* y también los *casulleros* y *estoleros*, que ambos nombres se daban á los que se ocupaban en la confección de ornamentos litúrgicos. Marcos de Covarrubias, el maestro Xaques y Esteban Alonso trabajaban en Toledo; Diego de Arroyo, Alonso Camiña y su hijo Miguel, los dos Palenzuela, Francisco y Jerónimo, en Burgos, donde en 1422, en los comienzos del siglo XV, se habían dado á conocer los dos Fernández, García y Pedro; Bartolomé Muñoz, en Segovia, y Juan de Salas y Nicolás

de Villegas, en Granada, y así por idéntico estilo en otras principales ciudades de los antiguos reinos de España. Que el bordado se empleaba, no sólo en las vestiduras eclesiásticas, sino también en los trajes profanos y en el mismo ajuar de la casa, lo comprueban las distintas pragmáticas suntuarias dadas en los reinados de los dos Felipes II y III, en las cuales, por modo más ó menos abierto, se prohíbe el uso de las bordaduras por considerarse perjudicial, causa de excesivo lujo y por ende ruina de la nación en definitiva. Y la verdad es que, sin rebajar en lo más mínimo el arte del bordado como lo practicaron italianos, franceses y flamencos, bien cabe afirmar, repetimos, que los españoles no han de ceder en nada ante ellos, si algunas veces no se les adelantan notablemente. En todas las ciudades y villas que hemos citado ó á las que hemos aludido, se bordaban las preciosas tiras ó cenefas de pluviales y casullas, existentes muchas todavía en los tesoros de las catedrales, donde se veían representaciones de la vida del Salvador, de la Virgen ó de sus santos, trazadas con muchas figuras, apropiadas todas y bellamente dibujadas y luego bordadas con seda y oro. En estas orlas poníanse con frecuencia unas como hornacinas, con decoración plateresca, estilo genuinamente español, según no ignoran nuestros lectores, y en ellas una sola imagen, la Virgen por lo general, ó un santo ó santa, compitiendo en este trabajo el arte con la destreza, el ingenio de quien los dibujaba y la habilidad de quien los bordaba, sacando conjuntos de peregrina riqueza y figuras que en no pocos extremos pueden parangonarse con las mejores que se ven en las tablas y en los lienzos del siglo XVI, originales de los más insignes maestros de la Flandes y de la península italiana.

En tanta manera como el bordado *al pasado* ó *recamado* con seda y oro, que así se denominaban los empleados por lo común en los trabajos á que hasta ahora nos hemos referido, se usó durante el Renacimiento el género ó procedimiento que el italiano Vasari llama *di commesso*, los ingleses *cut work*, *appliqué* los franceses y *al sobrepuesto* los españoles castizos, denominándolo *bordado de aplicación* los indus-



PAÑO BORDADO AL SOBREPUESTO EN EL CONVENTO DE LAS HUELGAS DE BURGOS, SIGLO XVI

triales de hogaño. Sus nombres revelan en qué consiste. Lo forman pedazos de seda ó terciopelo cortados según el dibujo que se trata de ejecutar, puestos sobre tafetán, raso, terciopelo, etc., y en él cosidos luego, siguiéndose los contornos para mayor gala con fino cordón de seda ó de oro, según el mayor ó menor rumbo de la prenda que el bordador ejecutase (fig. 159). Basta lo dicho para probar que el *bordado al sobrepuesto* debía resultar más económico que el bordado al pasado ó recamado; mas aun siendo así, no desmerece de éstos en los buenos ejemplares que nos quedan en punto á magnificencia, suntuosidad y carácter artístico. Supone Vasari que el florentino Sandro Boticelli fué el inventor de este procedimiento y que lo hizo servir para preparar banderas y estandartes, á los cuales dió consistencia y permanencia sin coste exagerado. Ignoramos hasta qué punto será fundada la aserción de Vasari; mas sea cual fuere el origen del bordado al sobrepuesto, es hecho incontrastable que con él se confeccionaron preciosos ornamentos litúrgicos, tales como pluviales, casullas y dalmáticas, y también frontales, doseles, mangas para las cruces parroquiales, etc., etc. Si los colores están hábilmente combinados producen los paños al sobrepuesto grandísimo efecto por la limpidez con que se marca el dibujo y por la variedad y esplendor de las entonaciones. No se ciñó el empleo de esta clase de bordaduras á las vestimentas litúrgicas y eclesiásticas, sino que se extendió á toda clase de paños, entre ellos los llamados *reposteros* á que en otra ocasión hemos hecho referencia. España ha poseído y en parte posee todavía una asombrosa riqueza en esta especialidad. El convento de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, tiene unos grandes paños, al parecer del siglo XVI, con representaciones muchos de ellos de emperadores romanos, de entonación verde en el total, hechos al sobrepuesto, con aplicación de distintas estofas, los cuales ofrecen regular magnificencia en medio de cierta monotonía en el colorido (véase la lámina tirada aparte). El estilo plateresco inflamó la imaginación de nuestros dibujantes, y éstos estuvieron felicísimos en el dibujo de arabescos, hojarasca, entrelazos, etc., combinado con medallones bordados al modo del estilo llamado del Escorial, con escudos y cuarteles heráldicos, formando lindísimas combinaciones en las cuales se transparenta á veces cierta exuberancia oriental. Apenas hay catedral ó iglesia importante en la península española que no posea ornamentos y paños con bordaduras al sobrepuesto de sin par gallardía y elegancia y de muchísimo arte, por más que pese á algunos historiadores y arqueólogos que miran con cierto desdén esta clase de bordados. Es indiscutible que se requiere más arte y más destreza para bordar cenefas y capillos con matizado de sedas, según lo hicieron fray Lorenzo de Monserrate y Diego Rutiner en el Escorial, que para llevar á cabo unas bordaduras al sobrepuesto; mas en ambos casos requiérese que sea maestro de verdad quien trace los cartones para que la obra, una vez concluída, sea bella y sea también propiamente artística. Lo repetimos, bordados de la referida especie son gala de las iglesias y de las corporaciones que los poseen, y siempre que se sacan aumentan la majestad de las ceremonias y de los actos todos en que aparecen. Sin pecar de lisonjeros para España, no vacilamos en afirmar que en los dibujos de esta suerte de bordados hay una variedad, una originalidad y un gusto tan depurado, que permiten colocarlos en primera línea entre los ejemplares más hermosos ejecutados por el arte de que hablamos en las centurias mejores de su historia. Con frecuencia el bordado al sobrepuesto se suele combinar con otras clases de bordadura, en-

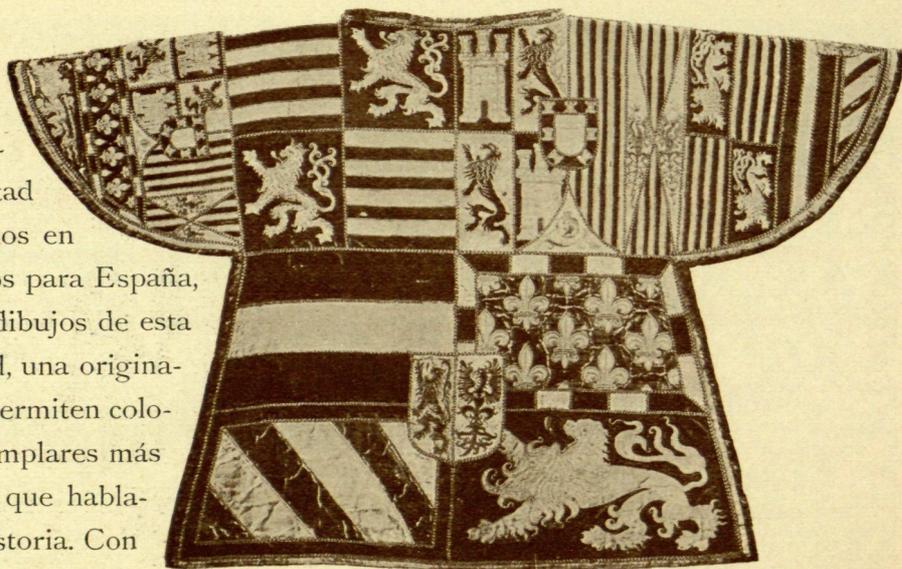


Fig. 159. — Dalmática de la época de Felipe II de España, bordada al sobrepuesto, siglo XVI; del Museo Arqueológico de Gante

contrando así el artífice nuevos efectos y nuevas bellezas. Esto ocurre con un terno negro, para oficio de difuntos, de origen español segurísimo, que llamó en alto grado la atención de los conocedores en la Sección retrospectiva de la Exposición universal de París de 1878, donde se expuso. Aplicación de seda y oro con recamado de las propias materias empleó el artífice que confeccionó el terno para decorarlo con una delicadeza y elegancia imponderables, en nada reñidas con la severidad.

Hasta el siglo XVI sólo se había bordado en color, aun sobre el lino, que por lo general era basto y ordinario. En el siglo XVI adquirió gran desarrollo el bordado blanco sobre fino lienzo, sin que por ello se abandonasen las bordaduras en sedas de colores. De la misma manera que en los siglos XIV y XV se habían tejido manteles y toallas con cenefas y guarniciones en hilos de colores y en seda, conforme lo dijimos al hablar de esta materia en la *Historia del Tejido*, en las mismas centurias y más especialmente en la XV y luego en la inmediata siguiente se ejecutaron lindísimos trabajos de bordados en sedas de todos colores, en torzales polícromos, que se aplicaron también á usos eclesiásticos y á usos profanos, sirviendo para manteles en los altares y para lo mismo en los comedores, para toallas en las sacristías y para idéntico destino en las casas particulares con sólo variar algunos de los motivos. Así en los lienzos litúrgicos fueron con frecuencia temas del bordado los nombres de *Jesús* y de *María* ó símbolos religiosos, mientras en los lienzos profanos aparecían los pavos y los cisnes y los grifos, etc., etc., como se ven en los tejidos coetáneos. Las damas de los comienzos del siglo XVI se ocuparon con predilección en esta clase de bordado, citándose á Catalina de Médicis por su peregrina habilidad en hacerlos. Los dibujos se presentaban con una limpieza sin igual sobre el lino, produciendo hermosísimo efecto el contraste del carmesí sobre el blanco ó del azul sobre idéntico fondo. Así en Francia como en Italia se ejecutaron obras preciosas en este especial arte del bordador (fig. 160). Para llevar á cabo estas bordaduras necesitaban las señoras dibujos especiales, los cuales se trazaron primero á mano, prestándose los que los tenían y copiándolos cuantas poseían destreza para ello.

«Por fortuna — escribe Ernesto Lefébure — acababa de inventarse un medio que respondía á la expresada necesidad. Desde un siglo antes se practicaba el grabado en madera: Finiguerra acababa de encontrar el grabado en hueco sobre metal en los días mismos en que Gutenberg presentaba en 1454 sus primeros ensayos de impresión tipográfica. Estos medios múltiples de poner al alcance de todos los escritos y los dibujos se utilizaron, en los principios del siglo XVI, para recoger los modelos que tanto buscaban las bordadoras y formar con ellos *libros de patrones*. El éxito que tuvieron hubo de ser considerable, puesto que aquellos libros se aumentaron como por encanto. En pocos años Francia, Alemania, Italia, la Flan-

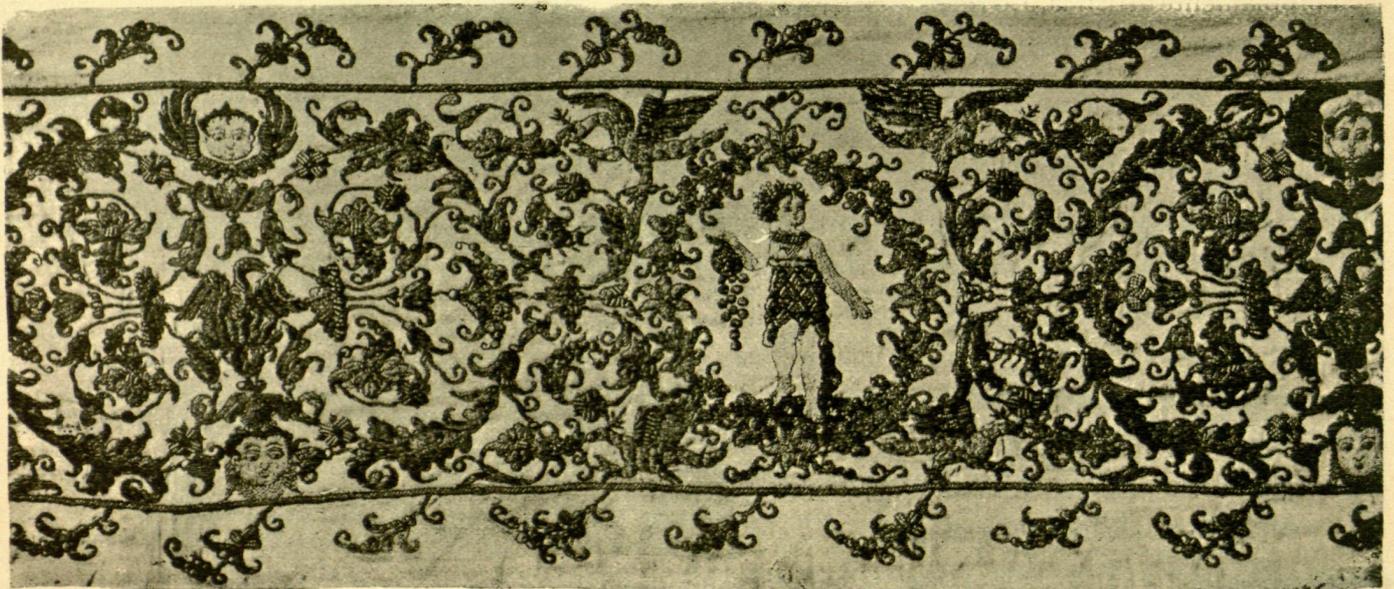


Fig. 160. — Toalla de hilo bordada, trabajo italiano, siglo XVI; del Museo de Artes Decorativas en París

des, Inglaterra, contaron con editores que extendían por todas partes los nuevos dibujos que añadían á los ya conocidos. Pedro Quinty parece haber sido el primero que se ocupó en este particular, publicando en Colonia en 1527 su *Livre nouveau et subtil touchant l'art et science tant de brouderie, froissures, tapisseries, côme autre mestiers quô fait á l'esguille*. Francisco Pelegrín, en París; Guillermo Wostermans, en Amberes; Claudio Nourry, llamado Leprince, en Lyón; Tagliente, Nicolás d'Aristotile, Vavassore, el Guadagnino y muchos otros, en Venecia, dieron á luz, uno tras otro, curiosísimos libros de patrones.» En ellos figuran especialmente los temas de carácter geométrico con pequeñas indicaciones de hojarasca. Parece que en estos temas el arte arábigo haya dejado huellas marcadas de su influencia, puesto que algunos de los bordados sobre hilo recuerdan en no escasa parte los alizares granadinos y los que se labraron también en ciudades ricas del Asia Menor, de la Arabia y del Egipto. De vez en cuando, empero, los dibujantes se atrevían á más, sacando en sus patrones figuras en diversas posturas, según lo comprueba el niño ó genio que aparece en el ejemplar que reproducimos en la anterior página. En el gabinete de estampas de Berlín encuéntrase una de procedencia italiana que contiene el modelo para un bordado y que reproduce el busto de una hermosa y elegante dama lujosamente tocada. La estampa en cuestión se atribuye al siglo xv, y por ella se ve el lujo de imaginación que en sus trabajos emplearon algunos de los artistas que dibujaron para los bordadores.

XVI

EL BORDADO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. — RIQUEZA EN LOS DIBUJOS. — EL BORDADO EN EL VESTIDO. — EL BORDADO CON LENTEJUELAS. — LOS BORDADORES ÁRABES. — LA CHINA Y EL JAPÓN

El barroquismo ejerció, como es de suponer, marcada influencia en las bordaduras de los siglos XVII y XVIII. El clausulado claro que se advierte en los bordados del siglo XVI, así en los que se ejecutaron al pasado y al realce como en los de aplicación ó al sobrepuesto, desaparece en gran parte, manifestándose más confuso en sus líneas generales, más recargado en sus detalles, más tormentoso en el conjunto del dibujo. No le falta magnificencia, es suntuoso, mas no tiene la severidad que brilla en los mejores ejemplares de la anterior centuria, ni la corrección y el depurado gusto de los trabajos del siglo décimosexto. Bien puede afirmarse que la riqueza es la cualidad primordial en los espléndidos ornamentos que los bordadores de los siglos de que hablamos confeccionaron para las más importantes catedrales del mundo. En aquel concepto sobresalen, sin duda alguna, de una manera extraordinaria, y cuando nouviésemos otros datos para afirmarlo, nos los procurarían de sobra las catedrales españolas y á su cabeza la de Toledo, que posee un verdadero tesoro de ornamentos de los mencionados siglos. Los ejemplares que se guardan

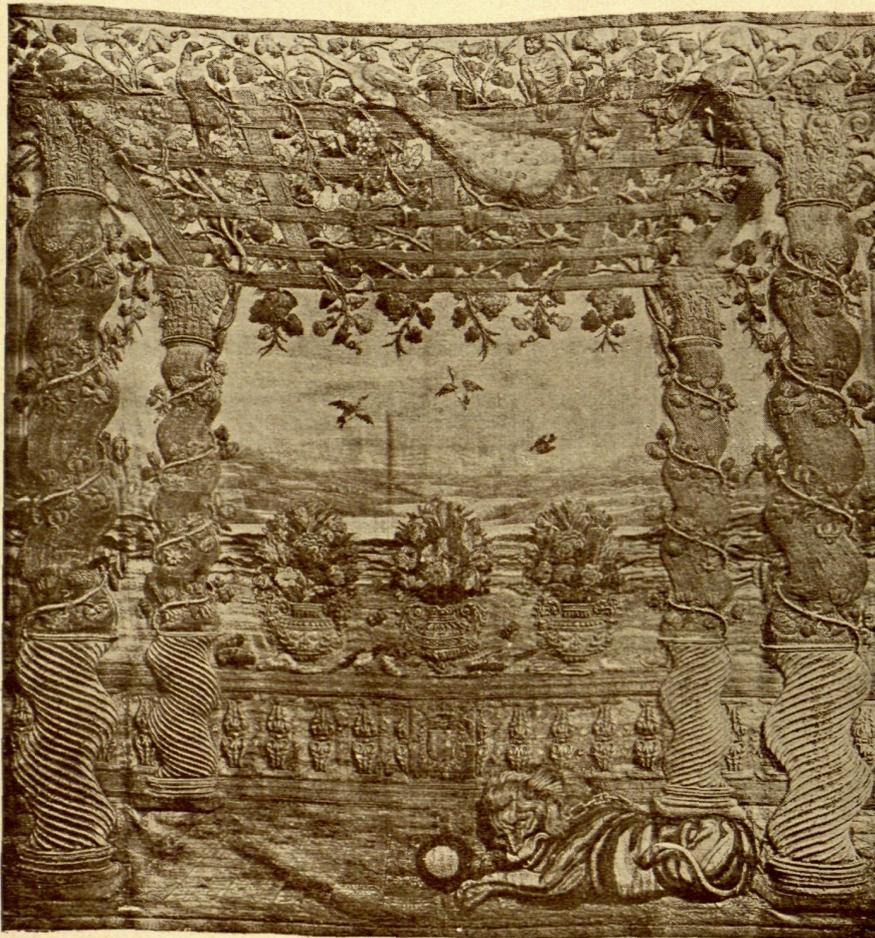


Fig. 161. — Paño bordado de sedas y oro, de la serie de colgaduras del Conde-Duque de Olivares, siglo XVII; en el Museo Arqueológico de Madrid

en las cajonerías de aquella catedral forman en muchos de ellos lo que vulgarmente se llama un pan de oro y pedrería. La capilla de la Virgen del Sagrario, de la cual es devotísimo el pueblo toledano, los tiene en número considerable, sobresaliendo entre ellos el que se llama por antonomasia «manto de la Virgen,» que se fabricó á principios del siglo XVIII gobernando aquella archidiócesis el cardenal de Sandoval, quien lo ofreció á la iglesia. Está completamente cubierto de perlas y otras piedras, formando un conjunto de sin par riqueza. Es de lama de plata, recamada de oro y con piedras preciosas engarzadas, según queda dicho. En el centro hay una verdadera joya formada por amatistas y diamantes, y otras ocho con oro esmaltado; esmeraldas y gruesos rubíes aparecen en distintos puntos del manto, habiéndolas también dispersas por su

superficie y no menos ricas que las mencionadas. En la parte inferior campean las armas del cardenal de Sandoval en oro esmaltado y enriquecidas con zafiros y rubíes. El centro del manto se halla cubierto por flores y granadas bordadas con perlas de diversos tamaños. Según el Sr. Parro, que ha escrito el libro *Toledo en la mano*, se emplearon en el manto la friolera de 257 onzas de perlas de variado grosor, 300 onzas de hilo de oro, 160 onzas de oro esmaltado y 8 onzas de esmeraldas, lo cual proclama su asombrosa magnificencia. Conviene hacer notar que no se reducen á la sola riqueza los méritos de los bordados en el siglo XVII, puesto que si bien inclinándose al gusto barroco, muestran en sus obras mejores, entre las cuales no dejaríamos de incluir el manto de la Virgen del Sagrario, excelencias que se acercan en punto á belleza á las que resplandecen en las bordaduras de los tiempos mejores del Renacimiento. Citaremos, en confirmación de lo dicho, los grandiosos paños bordados, de extraordinarias dimensiones, que forman parte del Museo Arqueológico Nacional y que se cree pertenecieron al Conde-Duque de Olivares, procediendo del convento de monjas Teresas de Madrid. Tapices son llamados en el catálogo del Museo, aunque en realidad sean paños bordados en sedas, oro y plata de Milán. Representan emparrados sostenidos por robustas columnas salomónicas, desarrollándose en el fondo deleitosos pasajes y viéndose en primer término diversos animales, tratado todo con holgura y con marcado relieve en la bordadura (figura 161). Conforme lo hace notar muy á cuento Alberto Jacquemard, «las flores de estilo grandioso, interpretadas más que copiadas del natural, combinadas con follaje, dispuestas como guirnaldas y mezcladas con ornamentación en relieve de oro y de plata, por la cual revolotean pájaros é insectos, son en cierto modo la nota característica de la época y una de las causas del serio aspecto que este decorado ofrece.» En aquella ocasión Luis XIII encargó los ornamentos de *richesse admirable* que donó al Santo Sepulcro, que hizo Alejandro Paynet, bordador del rey, de la reina y de *Monsieur*, y que fueron descritos con entusiasmo por Andrés Favyn en su *Théâtre de l'honneur*. Obra maestra es asimismo el corporal bordado de seda y oro que figura actualmente en el Museo de Lyon y que ejecutó en 1621 el bordador Pedro Vigier. Así, pues, en Francia, como en Italia y en España, el bordado se hallaba en gran predicamento durante los siglos objeto de este capítulo (fig. 162). A la protección que en la nación vecina le concedió Luis XIII ha de agregarse la que obtuvo por parte de Luis XIV, tan amigo de la suntuosidad y del fausto. En su reinado los bordadores de la manufactura real de muebles de la Corona cubrían el gro de Tour y de Nápoles, el moaré y la lama de plata de multitud de caprichos y de composiciones también que les procuraban los discípulos de Carlos Lebrún, bordaduras que se destinaban á las colgaduras y antepuertas de los aposentos regios, para los cuales el mismo Lebrún había trazado los adornos y pintado los plafones y dibujado igualmente las tapicerías destinadas al mueblaje y que se fabricaban luego en los Gobelinos.

Por lo que toca al siglo XVIII no es aventurado afirmar que del principio al fin de él el bordado lo invadió todo. Bordadas eran, según se desprende de lo que acabamos de decir, las colgaduras con que se



Fig. 162. - Frontal de altar bordado por las monjas Ursulinas de Amiens, siglo XVII

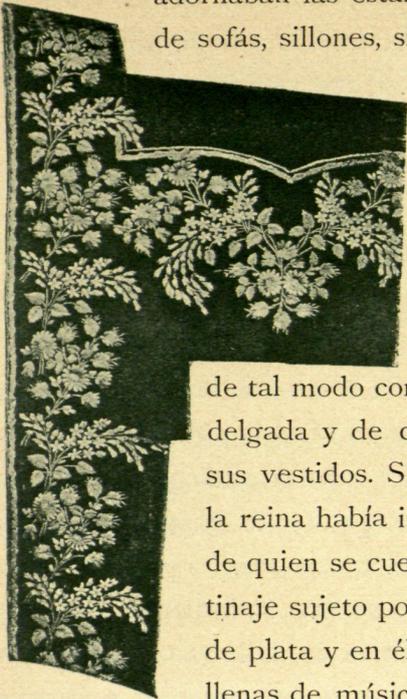


Fig. 163.-Fragmen-
to de casacón bor-
dado, siglo XVIII

adornaban las estancias lujosas; bordado sobre cañamazo, á veces al *petit point*, el tapizado de sofás, sillones, sillas, etc., y en ocasiones los plafones de determinados muebles; bordados ó en tapiz los paramentos en algunas magníficas cámaras y camarines, y bordados, en fin, los vestidos de las damas, las chupas y casacones de los caballeros y hasta las libreas de las gentes de escalera abajo. Fué una invasión del bordado en todas las necesidades sociales, invasión que se extendió desde la corte y las clases aristocráticas, hasta las personas más humildes, guardada, como es de imaginar, en su boato, la distancia que mediaba entre unas y otras. Los vestidos de las señoras se presentaron de tal modo complicados que acabaron por hacerse ridículos. La reina María Leczinska, delgada y de corta talla, inventó voluminosos ahuecadores para dar mayor amplitud á sus vestidos. Siguiéronla las damas de mayor alcurnia, exagerando todavía la moda que la reina había introducido. Célebre por estas extravagancias fué la duquesa de La Ferté, de quien se cuenta que usó vestido de terciopelo, con la saya plegada, á manera de cortinaje sujeto por grandes mariposas de porcelana de Sajonia. Era el delantero de paño de plata y en él figuraba una orquesta, bordada en triángulo, donde se veían seis gradas llenas de músicos, bordados al realce, lo propio que los instrumentos. La marquesa de Crecy, que describió este traje, asegura que las caras de los músicos tenían el relieve de una ciruela, dato que permite imaginar cómo estaría bordado lo restante.

El traje de los hombres se mantuvo más dentro de los límites del buen sentido. La destreza y el gusto artístico de los bordadores del siglo XVIII nos han dejado en este particular prendas lindísimas del vestido masculino. Los casacones y las chupas bordadas de entonces (figs. 163 y 164) son por lo general modelos de elegancia, y en los ejemplares mejores, verdaderas obras de arte. Es difícil superar la delicadeza en la mano de obra, unida á la espontaneidad y galanura del lápiz en el dibujo, que se ven en las orlas de algunos casacones y chupas, y en las tapas de los bolsillos en ambas prendas, sorteadas con singular pericia las dificultades que se ofrecían para armonizarlas con lo demás del traje. Las exigencias de los grandes señores en lo que se refiere á estos detalles no tuvieron límite, de donde el que algunos no se contentaran con lo que se bordaba en Europa y que enviaban sus casacones y chupas, una vez cortados, á China, donde se ejecutaban sus bordaduras. El bordado á la *chainette* ó en cadenilla, de una finura exquisita, se usó entonces mucho en los vestidos, así de hombre como de mujer, y en otros objetos asimismo. Empleábanse en estos lindos trabajos el oro, la plata y las sedas de todos colores, así como también las perlas y abalorios y las lentejuelas de todos los tamaños. Recurso de mucho efecto es la lentejuela, mas al propio tiempo expuesto su empleo á convertir en chillón el bordado. El brillo que tie-

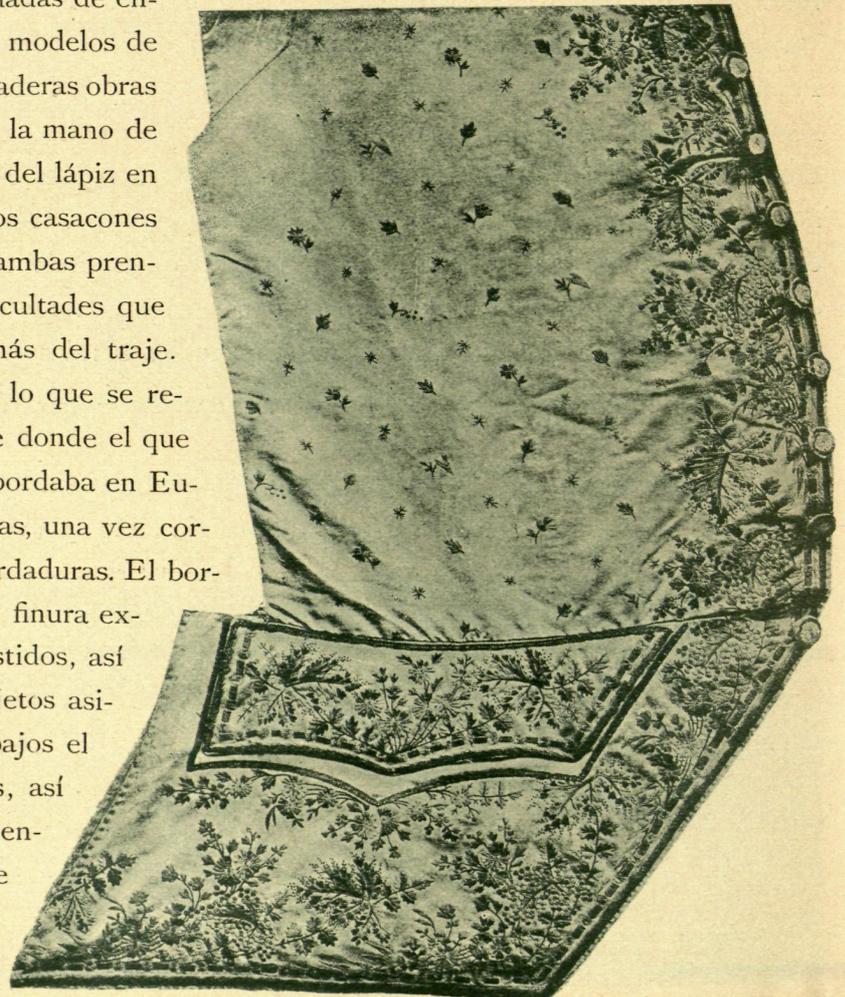


Fig. 164. - Fragmento de chupa bordada, siglo XVIII

ne la hace á propósito para dar á un bordado efecto mucho mayor del que produciría sin el mencionado recurso, de donde el que en el siglo XVIII, prolongándose luego hasta nuestros días en algunas comarcas, haya sido la lentejuela uno de los medios empleados para dar realce de cierta clase á diversas prendas del traje popular, como por ejemplo los pañuelos de seda con que en casi todos los reinos de España cubrían las mujeres la cabeza y el cuerpo con no escaso donaire. En los vestidos ricos de señora usóse el bordado con lentejuelas en el corazón del siglo XVIII, en los últimos años de él y también durante los períodos del Directorio y del Imperio. El remedo que á principios del siglo se hizo de las cosas romanas llevó á las modistas y sastres para mujeres á combinar el bordado con la pintura, ejecutándose por el último procedimiento, sobre el tafetán y sobre el raso, lindísimos medallones, imitación de los camafeos de Grecia y Roma, ó festones de flores dibujadas con muchísimo arte y bordadas con el primor más exquisito en las mejores prendas de aquella clase.

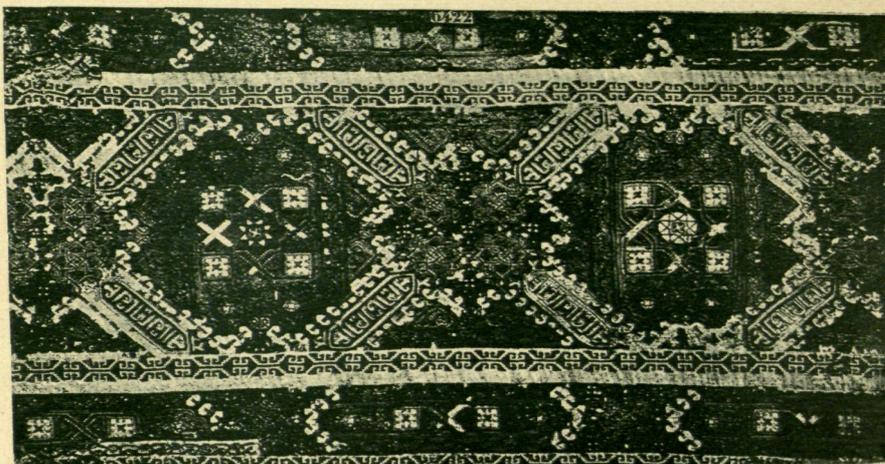


Fig. 165. - Bordadura árabe en seda sobre hilo, siglo XVI; en el Museo de Cluny en París

Diciendo algo de los países orientales, habremos terminado todo cuanto toca á la *Historia del Bordado*. Los árabes y los persas, tan hábiles en todo lo que atañe al arte decorativo, debieron sobresalir también en el bordado. Es cierto que durante los siglos medievales, en que tuvo mayor preponderancia el islamismo, prefirieron sus sultanes y emires para fines suntuarios las ricas estofas tejidas á los paños bordados, no sin que con éstos dejasen de adornar sus mezquitas y sus palacios. Con magníficas obras bordadas se ha engalanado la Caba en la Meca, desde los tiempos de los inmediatos sucesores de Mahoma, figurando entre sus más grandes preciosidades antaño y hogaño tapices espléndidos y paños de terciopelo con prodigiosas bordaduras en oro, plata y sedas de colores. Como en todas las producciones del arte árabe, las leyendas en letras cúficas ó en caracteres africanos, suras del Corán ó alabanzas á Allah y á los sultanes y príncipes donantes, constituyen un elemento capital de la ornamentación en los paños de que hablamos. Las leyendas de todas suertes se encuentran asimismo en bordados árabes que han llegado hasta nosotros pertenecientes á diferentes épocas, muchos de ellos hechos en sedas de colores sobre un tejido de hilo más que medianamente basto. El Museo de Cluny posee un trozo de bordado, sobre base de lino, de una ejecución algo tosca, en el que se ven robustos caracteres cúficos y al que se atribuye la fecha del siglo XII. De fecha más moderna es probablemente el fragmento de toalla, de igual carácter en lo general que el ejemplar anterior, guardado por el insigne poeta y literato catalán D. Mariano Aguiló, quien lo descubrió entre las ruinas de un antiquísimo monasterio del Principado, van ya muchos años. Tiene asimismo inscripción en letras cúficas y temas ornamentales de estilo muy puro, por todo lo cual no le daríamos fecha posterior á la del siglo XIII y XIV. Es un tipo elegantísimo del arte aplicado por los árabes á los objetos más comunes en la vida. Más modernas son, á nuestro juicio, bordaduras como la que se halla en el citado Museo de Cluny y las que tenemos en nuestra colección, donde parecen verse leyendas árabes, que en realidad no lo son, sino únicamente letras sueltas ó formas semejantes á las del alfabeto árabe, sin que con ellas pueda formarse un conjunto que tenga sentido y diga algo (fig. 165). El carácter peculiar del arte árabe se descubre en estos bordados — para almohadones unos, para toallas otros — ejecutados con sedas de colores, entre los que dominan el azul, el amarillo y el rojo, en vistosas combinaciones de aspecto geométrico. A los mismos tiempos, ó sea á fines del siglo XV ó quizás comienzos del XVI, perte-

nece una toalla ó paño de manos, servilleta ó lo que fuere, que tenemos también en nuestro poder, donde se lee *Que coma y beba con gusto nuestro Señor Abu-Abdillah*, según traducción que hizo el sabio orientalista de la Universidad de Zaragoza Dr. D. Julián Ribera (fig. 166). Si este paño fué propiedad de Abu-Abdillah ó Boabdil, último monarca de la dinastía nazrita, ó si lo usó, y para él fué bordado, algún personaje posterior que llevase aquel nombre y á quien reverenciasen los musulimes, es cosa harto difícil resolverla; y por lo mismo, ni el Dr. Ribera ni quien escribe estas líneas se pronuncian en ningún sentido, dejando el caso para que lo diluciden personas doctas en la historia del tejido y del bordado entre los musulmanes, si por acaso con sus estudios y con sus investigaciones pueden verificarlo. La persistencia de las formas y de los hábitos, diríamos, en el arte arábigo al través de los siglos, es causa que aún hoy día los paños que se bordan en Turquía, en el Afghanistan, en el Turkestán y hasta cierto punto también en la India, como en Fez, en Marruecos y en el Egipto, tengan marcados puntos de semejanza con las colgaduras y tapices con que se adornaban las mezquitas en los tiempos de mayor pujanza de la religión musulmana.

Entre los pueblos orientales se han señalado siempre los persas, conforme lo hemos ya indicado en alguna otra ocasión, por su exquisito buen gusto y por su corrección, dentro de una gran riqueza, en el arte decorativo. Bordaron con primor y bordan todavía en las regiones que ocupa aquella raza por tal concepto privilegiada (fig. 167). Ellos tal vez con mayor desahogo que los árabes usaron en sus antiguos bordados, en los siglos x al xv, temas que se encuentran igualmente en los tejidos, singularmente los sacados de la fauna, como el león en actitudes diversas, el águila, la gacela, á que se mostraron aficionados, pareados en algunos casos, tales cuales se muestran en las estofas bizantinas y románicas. Aunque no es en absoluto una verdad histórica que á los musulmanes les estuviese rigurosamente vedada por su ley la copia del hombre y de los animales, es cierto con todo que no se les consentía el hacerlo sin muchas restricciones y hasta se les recomendaba que se abstuviesen de ello á fin de evitar el riesgo de caer en idolatría. Así, pues, árabes y persas emplearon en determinados casos las formas á que aludimos,



Fig. 166. - Toalla hispano-arábiga bordada en sedas sobre hilo, siglo xv-xvi

conforme lo proclaman sus tejidos y bordados, los vidrios esmaltados, las arquetas de marfil y hasta el mismo patio de los Leones en la Alhambra, con su característico tazón sostenido por aquellos soberbios animales. La flora en el bordado la trataron los persas con peregrino garbo, de lo cual son ejemplo paños de hilo bordados con sedas de diversos colores, pertenecientes á muy distintas fechas, que pueden estudiarse en museos y en colecciones particulares.

Habilísimos en el arte de bordar han sido en todas épocas chinos y japoneses. Admira la cantidad de bordaduras que han ejecutado aquellos pueblos del ex-

tremo Oriente, con asombrosa paciencia, con pulcritud no menos asombrosa y con el instinto ornamental que los dos poseen dentro del estilo peculiar suyo. La riqueza y la destreza se combinan armoniosamente en los trajes de los daimios recamados de oro, llenos de flores y de bichos y en los cuales la tela del fondo desaparece detrás de las habilidades y primores de la aguja. No menos ricos y bellos, como manifestación típica del arte oriental, son los distintos paños de seda para cubiertas, colgaduras y otros

ARTE JAPONÉS

BORDADO DE ORO Y SEDAS

Bordado de un biombo sobre fondo de seda negra, hecho con seda floja é hilillo de oro de una clase extraordinariamente flexible.

Estos bordados, como todos en general, los hacen en el Japón los hombres, que por lo común ejecutan su trabajo sin trazar primero las figuras y sin muestras.



usos, que en la China y en el Japón se han confeccionado en los pasados y en el presente siglo. La industria al modo de Europa ha entrado por aquellos imperios, y en el bordado como en la cerámica han pensado los mercaderes en procurar la baratura junto con cualidades que atrajeran las miradas de los europeos, de donde los cargamentos de bordados chinos y japoneses que nos llegan todos los días, y en los cuales el arte cede repetidamente el puesto á las exigencias del comercio. A pesar de esto, conservan todavía los bordados de que hablamos, sin excluir los más modestos, los rasgos típicos del arte de la China y el Japón, y á esto se debe la popularidad, si así puede decirse, que han alcanzado en los siglos XVIII y XIX en toda la parte occidental de Europa.

Kioto, en el Japón, se ha hecho famosa por sus bordados y singularmente por sus *foukousas*. Así se llaman unos cuadros, de estofa más ó menos rica, según el rango de las personas, con los cuales se envuelve un presente ó una carta metida á su vez en una cajita de laca. La *foukousa* la devuelve el favorecido al remitente y vale este acto para acusar la recepción. «Estos adorables cuadros de seda — dice Luis Gonze refiriéndose á las *foukousas* — de hermosos cambiantes, en los cuales la perfección de la mano de obra llega casi al milagro, hállanse realzados por un gusto portentoso en el decorado y por los más prodigiosos recursos en el colorido.» Algunos aficionados europeos han llegado al extremo de poner en lujosos marcos las *foukousas*, concediéndoles el mérito de verdaderas pinturas, al par que las excelencias de los productos más acabados del arte suntuario. Proceden de mediados del siglo XVIII las más espléndidas, aquellas en las cuales aparecen bordados paisajes, aves, bichos de todas las especies, sacados de la naturaleza ó quiméricos, plantas de opulento follaje, flores con las entonaciones más brillantes. Al arte chino se deben los tejidos de espumilla de seda, lujosamente bordados, llamados «mantones

de Manila,» prenda del traje popular femenino en Madrid, Sevilla y algunas otras ciudades de España en nuestros mismos días. Por fin, y para remate de todo lo perteneciente á la historia de la industria y arte de los bordadores, añadiremos que en los siglos décimoséptimo y décimooctavo vinieron á España de México y de Perú bordados, por lo común algo ordinarios, ejecutados muchos al modo del llamado punto de Hungría, ó sea por medio de bastas de seda, de los cuales formaban el ornamento capital pájaros de aquellas latitudes, con plumaje reluciente, y con sus puntas de chillón en diversos ejemplares. Portugal recibió también de las Indias suyas gran copia de bordados que allá se iban con los mexicanos y peruanos en punto á carácter. El bordado en aquellas colonias se aplicó muy particularmente á colchas para camas, colgaduras y goteras para lo mismo, mantos de vírgenes y también ornamentos sagrados. Las plumas se entretejieron con el bordado en algunas obras de índole oriental y casi siempre con desventaja para el arte de buena ley.

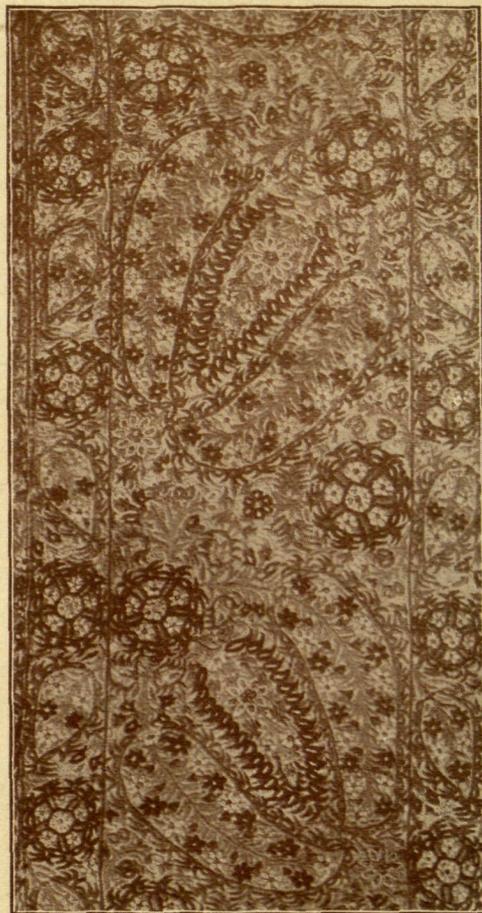


Fig. 167. — Bordado persa del siglo XVII;
de la colección del autor

XVII

HISTORIA DEL TAPIZ. — OSCURIDAD EN LAS ÉPOCAS ANTIGUAS. — EL PAÑO DE SAN MARTÍN EN EL LOUVRE. — LAS TAPI-
CERÍAS DE HALBERSTADT Y DE QUEDLINBURG. — ARRAS Y PARÍS. — LOS «ARAZZI» Y LOS «PAÑOS DE RAS.» — EL TAPIZ EN
EL SIGLO XIV.

Acercas de los orígenes del tapiz propiamente tal, mucho va dicho ya en los primeros capítulos de la *Historia del Tejido* y de la *Historia del Bordado*. Los paños ricos que en los pueblos de la antigüedad hacían oficio idéntico al que desempeñan los tapices, es cosa muy ardua, según queda manifestado, el afirmar si fueron tapices con la significación peculiar que hoy se da á la palabra, tejidos en el telar de alto ó bajo lizo, ó paños bordados, y acaso en alguna ocasión cortinones simplemente tejidos. Bordados pudieron ser y fueron probablemente los paños orientales de que nos hablan los autores latinos, y quizás á la misma clase pertenecían las colgaduras que emplearon hebreos, egipcios, asirios y otros pueblos de la remota antigüedad. Por consecuencia descartaremos de esta parte de nuestro trabajo todo lo que no se funde en datos rigurosamente históricos ó resulte dudoso, conforme acontece con lo relativo á los períodos y estados á que acabamos de referirnos. En este capítulo y en los inmediatos vamos á hablar exclusivamente del tapiz tejido, bien lo fuese en telar de alto lizo, ó sea aquel en el cual los hilos de la urdimbre se hallan puestos en sentido vertical, ó bien en telar de bajo lizo, en el que los expresados hilos se encuentran colocados en línea horizontal, pasando entre ellos, en uno y otro caso, el tejedor las hebras de lana, seda, oro y plata con las cuales forma el dibujo que tiene previamente trazado en los cartones. Anticipamos ya que este telar hubo de ser conocido de griegos y romanos, probándolo las pinturas de los vasos cerámicos y la puntual descripción que del artificio y de su marcha hace Ovidio en sus *Metamorfosis*. Anticipamos, asimismo, que algunos de los fragmentos textiles recogidos en Sakkarah y en la necrópolis de Achmín, en Panópolis, muestran una labra del todo igual á la del punto de los Gobelinos, lo cual es motivo bastante para que se pueda asegurar que la tradición del tapiz tejido no se interrumpiría por completo en los primeros siglos de la Era cristiana, ya que á los fragmentos de aquella procedencia se les asignan fechas que van desde el siglo I al VIII y IX de la mencionada era. A excepción de estos datos, no tenemos otro ninguno positivo para dar por cierta la existencia de tapices hasta ya muy entrada la Edad media, conforme veremos en los siguientes párrafos.

No olviden nuestros lectores, según también lo hemos manifestado, que se han llamado y siguen llamándose tapices, paños historiados que no son sino obra de bordador, lo cual acontece con la famosa *Tapisserie de Bayeux* y con el interesante *Tapiz del Génesis* de la catedral de Gerona, bordados los dos, conforme lo hicimos notar al describirlos en el capítulo correspondiente de la *Historia del Bordado*. En el Museo del Louvre se guarda con grande aprecio un ejemplar al que suele llamarse tapiz de ordinario, pero sobre cuya especie de fabricación abrigamos fundadas dudas (fig. 168). Hállase dispuesto al modo de los *pallia rotata*, es decir, con círculos formando rayas, y en los espacios intermedios florones, al modo de los tejidos bizantinos y románicos, teniendo circunscritos en los círculos pasos de la vida de San Martín, santo al que profesaron particular devoción los siglos medievales. La disposición del dibujo en este ejemplar nos inclinaría á suponerlo obra del siglo XII ó á lo más de comienzos del XIII. Repetimos, empero, que á nuestro entender no es un tapiz tejido, sino un bordado ejecutado por manos hábiles, con la destreza

existen en los museos de Lyón, de Nuremberg y de South Kensington, sacados de la iglesia de San Gereón de Colonia y vendidos á aquellos centros por el arqueólogo Dr. Bock que los poseía (fig. 169). Servía en la citada iglesia el paño en cuestión para una suerte de arrimadero, y que contaba gran fecha no era cosa de ponerlo en duda. El tejido es flojo, según la descripción de Alfredo Darcel, los colores se reducen al verde y al pardusco, al azul y al rojo, sobre un fondo que acaso tuvo coloración en otros tiempos. Acerca de si es ó no tapiz contienden los inteligentes, inclinándose unos por la afirmativa y y negándolo otros. Sobre su procedencia reina la misma incertidumbre, pues mientras unos lo dan por trabajo occidental, otros le atribuyen origen bizantino. Respecto de su fecha, los pareceres en general se hallan acordes en atribuirlo al siglo XII. De todos modos, el paño de San Gereón de Colonia resultaría un ejemplar aislado que no formaría parte de la cadena que en la Historia del tapiz empieza de un modo claro en la ciudad de Arras, en plena Edad media. ¿Pueden aceptarse como datos en favor de la antigüedad del tapiz en

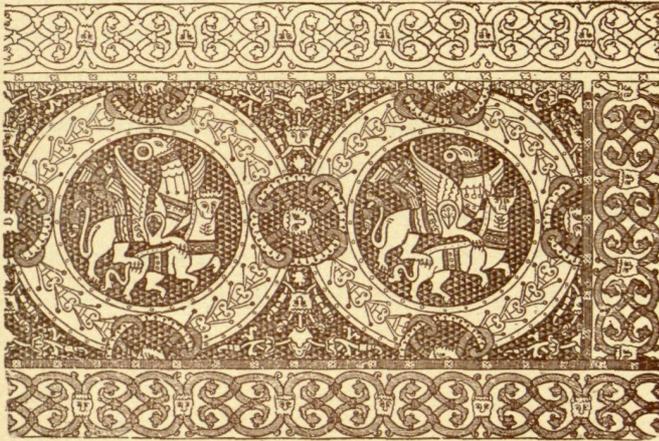


Fig. 169. - Fragmento de tapiz de San Gereón de Colonia, siglo XII-XIII

Alemania los tejidos que se conservan en las iglesias de Halberstadt y Quedlinburg? De las dos tapicerías que acabamos de mencionar, es la más antigua la que existe en la catedral de Halberstadt, que mide unos catorce metros de longitud por un metro treinta centímetros de altura. Hállase puesta á los dos lados del coro, sobre las sillas de los capitulares. Figuran en ella escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, confundidas con asuntos sacados de la antigüedad pagana, hallándose las representaciones de Jesucristo y de los apóstoles, de San Jorge y de Carlomagno en compañía de Séneca y de Catón. En

filacterias colocadas á los lados de los personajes se leen máximas latinas, y el contorno y dintorno de los objetos viene indicado por una línea muy acentuada, al modo de lo que se hacía con las vidrieras de colores en la arquitectura gótica. ¿En qué taller, en qué convento se tejieron estos tapices? Discordes andan asimismo sobre el particular los autores alemanes, quienes discrepan también acerca de la fecha, ya que mientras unos la ponen en el siglo XI, otros la hacen retroceder hasta el siglo XII siguiente. Estas divergencias impiden asegurar que las tapicerías de Halberstadt sean tapices propiamente tales, de fabricación más ó menos burda, pero que en lo principal coincida con la de los productos salidos de los telares de alto y bajo lizo. Incertidumbre reina igualmente acerca de la tapicería de Quedlinburg que representa el *Matrimonio de Mercurio y de la Filología*. Se ha puesto en duda si se trata de un tapiz de labra semejante á los de Arras y después de los Gobelinos, á la vez que no se han dado razones suficientes para sostener la fecha de principios del siglo XIII que por algunos se ha atribuido á dicho venerable ejemplar. Tampoco resulta probado que en la décimatercera centuria lo labrase la abadesa de Quedlinburg, auxiliada por las monjas de su convento. Alguien ha expresado ser cosa imposible que un asunto como el del indicado tapiz hubiese podido tejerse en un convento; mas esta observación no tiene bastante fuerza, á nuestro juicio, porque en el corazón de la Edad media, aun antes de aparecer el arte gótico y después que éste empezó á florecer, los estudios de carácter profano, la lectura de los escritores latinos se hacían en los conventos y las hacían también los seglares eruditos, de donde el que desde las páginas de los códices profanos pasaran á los cartones de un tapiz temas como el del *Matrimonio de Mercurio y de la Filología* que, según hemos dicho, se ve en la tapicería de Quedlinburg. Como resumen de las investigaciones que acerca del particular se han hecho, nos parece poder consignar que por lo general se da á las tapicerías de Halberstadt y de Quedlinburg fecha más moderna de la que para ellos han fijado algunos arqueólogos alemanes. Son muchos los que juzgan poder ponerlas en el siglo XIV, aduciendo entre

otros argumentos favorables á este supuesto, el de que en Alemania persistió por largo tiempo el arte románico y en parte el bizantino, después de la aparición del estilo ojival, y que por lo tanto, reinando ya el último pudieron labrarse paños que en la traza y en el carácter de la imaginaria semejaran obra del siglo XII.

Se anda por caminos ciertos en la materia desde los comienzos del siglo XIV, cuando las ciudades de Arras y de París empezaron á llamar la atención de Europa con sus tapices historiados, hechos en telares de alto lizo. Arras, en Bélgica, si por acaso no fué la primera, ha sido en realidad la afortunada. Su nombre lo ha dado al tapiz en Italia y España, quedando por sinónimo durante siglos de lugar en donde se fabricaba maravillosamente la expresada mercancía. De Arras los italianos llamaron y llaman aún *arazzi* á los tapices de que estamos hablando.

Paños de Ras, contracción de Arras, se denominaban en España durante los siglos XV y XVI y tal vez posteriormente. Sobre cuál de las dos citadas poblaciones fué la primera en instalar telares para la fabricación de tapices contienden los eruditos, barajándose mu-



Fig. 170. - *La presentación en el templo*, tapiz del siglo XIV

chas veces en la contienda el amor propio nacional para hacer inclinar la balanza en pro de una ú otra de las dos ciudades. Alfredo de Champeaux en el compendioso manual *Tapestry*, del Museo de South Kensington, escribe lo siguiente: «A fines del siglo XII los tejedores flamencos comenzaron á hacer uso de los telares de alto y bajo lizo y á manufacturar tapices historiados. Desarrollóse rápidamente este arte en aquella comarca, ya por los excelentes métodos de tinte empleados por los tejedores, ya también por la abundancia y buena calidad de la lana que les enviaban de Inglaterra. Francia, tan próspera en la décimatercia centuria, siguió pronto á las ciudades del Norte en esta rama de la industria. Estas nuevas manufacturas se convirtieron entonces en rivales de los tapices sarracenos (*sarrazinois*), inferiores á los otros en la mano de obra, originándose en la Flandes y en París sendas disputas entre los representantes de las dos industrias. En París había aumentado la demanda de tapices sarracenos y los trabajadores empleados en fabricarlos formaron una poderosa asociación. En los inventarios y en las crónicas de aquel período que han llegado hasta nosotros, se distinguen los tapices sarracenos de los tapices de alto y bajo lizo. A los primeros se les designa con el nombre de bordados y los segundos son llamados «Arras,» «estilo de Arras,» «del Brabante,» «Tournay,» etc., distinción que se mantuvo hasta el Renacimiento.» «La asociación — prosigue — de maestros en tapices sarracenos conservó sus telares de bajo lizo, y en virtud de antiguos privilegios se opuso al establecimiento de los telares de alto lizo, hasta que un decreto del Preboste de los mercaderes de París, firmado en 1302, puso término al litigio, uniendo las dos manufacturas é incorporando los nuevos maestros al gremio de antiguos tejedores de tapices.»

Antes de 1302 — ó 1303, según algunos autores — existían por lo tanto en la capital de Francia talleres donde se tejían en telares de alto lizo tapices historiados. Esto lo proclama con claridad el decreto de que hemos hecho mención sacándolo del libro de Champeaux. Por consecuencia debieron existir tapices fabricados en el siglo XIII y acaso también algunos que lo hubiesen sido en el XII, por más que no hayan llegado hasta nosotros, por lo deleznable de las materias empleadas en tales paños y quizás más aún por

los oficios que hubieron de llenar, nada á propósito para asegurarles larga vida. Recordarán nuestros lectores que en pasados capítulos dijimos ser costumbre durante los siglos medievales engalanar los aposentos con colgaduras, consistentes en brocados y rasos, en bordaduras y también frecuentemente en tapices historiados, paños verdaderos de Ras ó Arazzi. Eran de quita y pon estas colgaduras, tan indicadas para imprimir autoridad á las cámaras y camarines, de donde el que se pusiesen en ellas en determinadas épocas del año y se quitasen después con no poco demérito de los ejemplares, singularmente de los más finos, ricos y mejor labrados. Aun así, si no poseen los museos mejores de Europa, ni las iglesias — salvo los casos dudosos que hemos ya mencionado, — tapices á los cuales pueda atribuirse la fecha de los siglos XII y XIII con seguridad absoluta, los tienen sí del siglo XIV, guardándose con la religiosidad que merecen tan venerandos monumentos. En el siglo XIV se ponen dos tapices que existen en la nación vecina, á saber: *La presentación en el templo* (fig. 170), que perteneció al hábil pintor é inteligente coleccionista D. Ignacio León y Escosura, y que ignoramos dónde para actualmente, y el *Apocalipsis*, que entre otros magníficos tapices posee la catedral de Angers, cuyas riquezas en paños, joyas, vasos litúrgicos, ornamentos sagrados, etc., serían fabulosas y asombro de la generación contemporánea, si la Revolución de fines del pasado siglo no se hubiera gozado en destruirlos en su mayor parte. Personas peritas juzgaron que el tapiz de León y Escosura hubo de ser labrado á mediados del siglo XIV, mas otras han creído que hubo de serlo á fines, entre 1480 y 1490, por indicarlo así las florecillas y follaje que se ven en el fondo y que no se empleaban con anterioridad á las fechas citadas últimamente. En los primeros asuntos sobre el *Apocalipsis* de Angers no aparecen las flores ni el follaje, porque se ejecutaron con anterioridad á *La presentación en el templo*. Los tapices de aquella catedral, contemporáneos en realidad de este paño, ofrecen ya los fondos con follaje y motivos semejantes.

«Acerca de las materias que se usaban — dice un historiador de la Tapicería — tenemos igualmente nociones bastante confusas. En los inventarios y en las cuentas, principales fuentes de investigación, se habla constantemente del *fin fil d'Arras*. ¿Qué significa este término? Nos faltan elementos para definirlo con precisión. Es de suponer que los tejedores de la Flandes y del Artois sabían preparar para los tapiceros lana hilada de una particular delicadeza. En aquella época se elogiaba mucho la belleza de las lanas de Inglaterra. Quizás los tejedores de Arras les pedían prestadas á sus vecinos las materias primeras, pues como es sabido la lana es el elemento constitutivo y esencial de la tapicería. Un tapicero puede prescindir de otras materias, mas no de la lana. Con ella se han dispuesto en todas épocas los hilos de la urdimbre, y sólo recientemente se ha sustituido por el algodón, materia textil punto menos que desconocida en la Edad media. — La lana entra asimismo en grandes proporciones en la trama de casi todas las tapicerías. El siglo XIV conocía y empleaba la seda y el oro hilado, ú oro de Chipre, en las tapicerías de mucho precio; mas estos productos, traídos del Oriente á mucha costa, resultaban carísimos y aumentaban sensiblemente el precio de los tejidos en los cuales figuraban. — Así, pues, la lana solamente constituye la trama de los raros tapices de aquella época que se conservan todavía. Ninguna otra materia se presta en tanto grado como la lana á las delicadas operaciones del tinte, ni hay otra alguna que conserve francas y vivas las coloraciones que se le dan. Lo proclaman así los admirables tapices de Oriente, que datan de muchos siglos y que mantienen aún el frescor primero.» El autor á quien acabamos de citar concuerda con Champeaux en suponer que los tapiceros de Arras se proveían de lana en Inglaterra.

Los asuntos más difíciles y más complicados fueron puestos á contribución para los cartones que se tejieron en el siglo XIV, y otro tanto debe añadirse del siglo XV y siguiente, conforme veremos más adelante. Muchas páginas ocuparía la sola lista de los tapices historiados que constan en los inventarios reales, en los gazofilacios de las iglesias y cenobios y en documentos relativos á los duques de Borgoña, egregios protectores del arte del tapiz. En ellos se habla del gran tapiz de la *Vida de Nuestro Señor*, de la *Vida de San Dionisio*, de la *Vida de San Theseus*, del *Santo Graal*, de *Bondad y Belleza*, de *Los siete*

pecados capitales, de los *Nueve Pares*, de *Godofredo de Bouillón*, de *Los hombres salvajes*, de *Irinail y la reina de Irlanda*, de *Las batallas de Judas Macabeo y Antíoco* y otros muchos más, cuya sencilla enumeración, según lo hemos dicho ya, resultaría muy larga. Lo que acontece con los tejidos y los bordados del siglo XIV, sucede igualmente con los tapices, ó dígase el que sean principal ornamento de algunos que se tejieron adrede para decorar determinados castillos y palacios, las armas nobiliarias del dueño de la casa ó las de él y de su esposa acopladas, con fondo liso, ligeramente mosqueado en contadísimos casos y por lo general con fondo de *verdure*. Los tapices llamados en francés de *verdure*, que en castellano pueden titularse de *floresta*, estuvieron muy en predicamento en los primeros años en que lograron renombre los telares de Arras, por ser cosa más fácil tejerlos y no difícil relativamente dibujar y pintar los cartones. En varios de ellos acrecienta el interés del tapiz un motivo ornamental, una figura sola alegórica ó simbólica, así como los escudos de que antes hemos hablado, é igualmente las inscripciones en caracteres góticos (figs. 171 y 172). Del inventario que se hizo de los muebles y tapicerías que fueron del rey de Francia Carlos V, aparece que desde 1380 poseía el guardamueble regio número considerable de tapices, donde se hallaban representados los asuntos más á la moda entonces, como la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo y la vida de San Dionisio, episodios de las Canciones de gesta y de los Libros de caballería y repetidamente escenas de caza. Muchos de estos tapices desaparecieron después, acaso arrebatados por los ingleses, según lo prueba el inventario de los bienes de Carlos VI, hecho en 1422, y en el cual no se encuentran varios de los tapices que tenía su antecesor. Los reyes de España hubieron de poseer también preciosos tapices, declarándolo así la costumbre seguida en el siglo décimocuarto y en el inmediato de alhajar los aposentos reales ó de los señores titulados con tapicerías, ya de brocado, ya de telar de alto ó bajo lizo, no apareciendo los cuadros hasta muy entrado el siglo XV, conforme lo prueba el erudito historiador D. Pedro de Madrazo en su nutrido libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*.

¿Dónde se tejieron los tapices, en el período que comprende los orígenes de esta industria, en la Edad media y en el Occidente de Europa? Reina en este punto más que mediana confusión, quizás acrecentada por el prurito de atribuirse cada una de las ciudades que al caso citan los arqueólogos el haber sido la primera en tejer tapices historiados, ó por lo menos la que más se señaló en fabricarlos. No obstante, la generalidad de los que se han ocupado en el asunto que tratamos en estas páginas se deciden ó siquiera se inclinan en favor de la Flandes, comarca en aquellos tiempos muy rica y adelantadísima. París quiere también gozar de esta misma supremacía; pero á pesar de los escritores franceses que han hecho su defensa con grande ingenio y no escaso lujo de erudición, la victoria parece quedar por los flamencos y



Fig. 171. — Tapiz gótico del siglo XV, con figuras simbólicas é inscripciones

singularmente por la población de Arras, que según hemos escrito en anteriores párrafos, dió nombre en Italia y España á los tapices con imaginiería. «Los flamencos – dice el autor del manual *Tapestry* del Museo de South Kensington – fueron en aquel tiempo la primera nación de Europa por sus manufacturas y por sus riquezas. Debieron su prosperidad á los privilegios que lograron para sus poderosas corporaciones mercantiles é industriales, privilegios que defendieron constantemente con heroico valor contra los ataques de los señores. Los puertos de Brujas y Amberes fueron el emporio del universo mundo. Los maestros tapiceros de Flandes constituyeron la corporación más distinguida y eminente en aquel país de

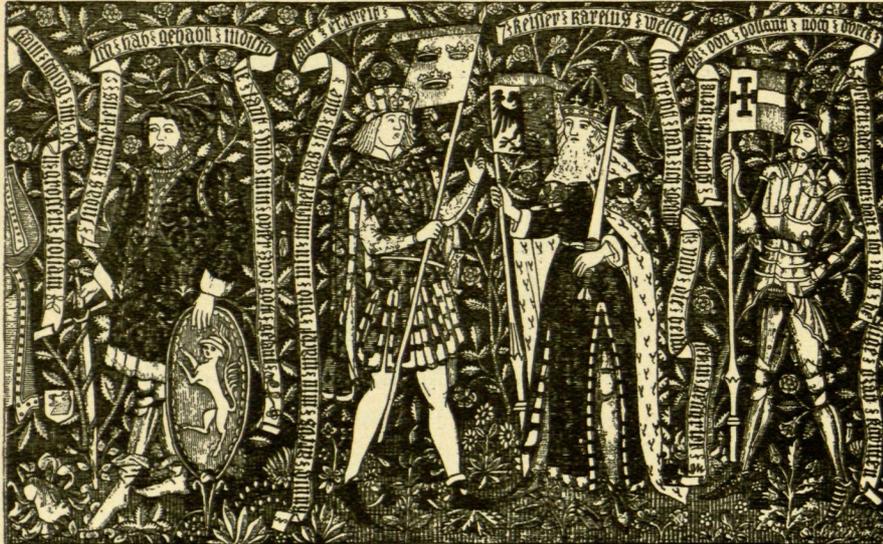


Fig. 172. – Tapiz gótico del siglo xv con escudos heráldicos é inscripciones

tejedores, y en las largas querellas que sostuvieron con sus príncipes, se hicieron notar por lo turbulentos y por lo valerosos. El gran Jacobo Artevelde perteneció á una de las más notables familias del gremio de tejedores, habiendo sido un oficial tapicero el primer jefe en la revuelta de Brujas, acaecida en el año 1302. Los pueblos de Flandes habían aprendido á defender sus libertades, pareciéndoles que el mejor medio para proteger estos derechos se hallaba en la organización de corporaciones, de las cuales estuviesen

excluídas todas cuantas no se relacionasen directamente con su comercio. La falta de cordial inteligencia y los celos y rivalidades entre las distintas poblaciones produjeron la abolición de los expresados privilegios, después de sucesos sangrientos.» El propio autor, cuyos son los anteriores párrafos, añade más adelante que el reinado de la casa de Valois fué el período más próspero para la industria flamenca, y que los ejemplares salidos de los telares flamencos se desparramaron por toda Europa, siendo algunos de ellos obras de primer orden en su especialidad. Entiéndase, empero, que la época de mayor esplendor del tapiz en la Flandes no se halla en el siglo xiv, sino en el xv inmediato, del que trataremos en el venidero capítulo. Arras fué, repetimos, el centro más brillante de esta industria artística, y con nosotros lo proclama asimismo el autor de *Tapestry*. «Hemos hecho ya notar – escribe – que las primeras manufacturas flamencas se establecieron en Arras. A esta ciudad pertenece la mayor parte de las tapicerías antiguas, de las que desconocemos el origen. Aparte de las noticias generales acerca de su actividad industrial desde el siglo xii, poco, poquísimos sabemos respecto de sus talleres. Las cuentas de la casa de Borgoña mencionan una compra de tapices verificada en 1367, en nombre de la ciudad y para ofrecerlos en presente al rey de Francia Carlos V con ocasión del matrimonio de Felipe el Fuerte, y otra compra hecha en 1373 al maestro tapicero Huberto Wallois. Después de la batalla de Rosebecke, Felipe el Fuerte mandó en 1382 á Miguel Bernard que tejiese un tapiz donde se viese representado aquel hecho de armas, y en 1385 dispuso que se hiciese otro con el asunto de las Siete Edades, ordenando además á Juan Cosser que fabricase una colgadura con la representación de la historia de Santa Ana, por la suma de dos mil cien coronas de oro.»



Fig. 173. - Trozo de tapiz del *Apocalipsis* en la catedral de Angers (?)

XVIII

EL TAPIZ EN EL SIGLO XV. - SUS ASUNTOS. - EL «APOCALIPSIS» DE LA CATEDRAL DE ANGERS. - ARRAS. - «VIDA Y MILAGROS DE SAN PIAT Y SAN ELEUTERIO» EN Tournai. - LAS INSCRIPCIONES. - CIUDADES FLAMENCAS RENOMRRADAS POR SUS TAPICES. - ITALIA Y ESPAÑA. - EJEMPLARES NOTABLES DEL SIGLO XV: COLECCIÓN DE LA CASA REAL DE ESPAÑA.

No titubeamos en afirmar que el siglo xv fué la edad de oro del tapiz historiado. No quiere esto decir que en el inmediato xvi no se tejieran tapices magníficos, preciosos sobre toda ponderación, verdaderas obras de arte y maravillas de la industria. Mas aun admitiendo esto, se hace forzoso confesar que los ingenios del siglo décimoquinto y primeros años del inmediato que pintaron cartones para los obradores de tapicería de entonces, se adelantaron á sus sucesores y continuadores en punto á cabal inteligencia de lo que debe ser el tapiz. Un paño de esta clase se halla llamado á hacer oficios de pintura mural, decorando paramentos que á no tener las tapicerías hubieran sido decorados por los pintores ó los escultores, á fin de enriquecerlos cual demandaba la autoridad y boato de los dueños de la morada en donde el tapiz figurase. Pues bien: la pintura mural no ha de ser nunca el cuadro, encerrado en marco, y mucho menos el cuadro al óleo donde el artista se acerca lo más posible á la cabal copia de la realidad en la vida. La pintura mural ha de evitar hasta cierto punto efectos de modelado y de luz que ha de buscar el cuadro; ha de proceder por planos, por grandes manchas, por modo sucinto, sin descender á detalles y sin que por ello descuide la verdad artística. Esto mismo ha de procurar el tapiz, de donde el que los del siglo xv superen á los que se tejieron en pleno xvi, después que Rafael Sanzio imprimió nueva dirección á esta clase de trabajos. Si nuestros lectores fijan la atención en los importantes tapices que posee la Casa Real de España, una de las más ricas, si no la más rica en esta suerte de paños, notarán cuán diferente carácter presentan los tapices del siglo décimoquinto ó de principios del décimosexto, sobre los que se tejieron

con posterioridad, así en los talleres de España, como en los de Flandes, Francia é Italia. Los temas de los tapices dibujados por Van Eick, Memmling, Alberto Durero y también Vandermeyen y Pannemaker, quedan llenos por figuras que ocupan todo el espacio ó muestran á lo más el horizonte muy alto, conforme ocurre, verbigracia, en la colección de paños de la *Conquista de Túnez*. Merced á este sistema no resultan en el tapiz espacios por los que penetre la luz, huecos que copiados más ó menos exactamente



Fig. 174. - Tapiz de la *Vida de San Piat* en la catedral de Tournai, últimos del siglo XIV (?)

de la realidad produzcan idéntico efecto en las tapicerías, asemejándolas á los cuadros. La distribución de los planos, la colocación de los personajes, los grupos, el dibujo de cada una de las figuras, presenta cierto aspecto solemne, monumental, el aire propio de la pintura destinada á embellecer algún paramento. Los efectos de perspectiva lineal están empleados con portentosa economía y en algunos paños se ven sólo en grado muy elemental. Cierta disposición arquitectónica por la cual se divide el espacio de cada tapiz, permitiendo poner en él tres ó más asuntos, ó bien desarrollar en diversas escenas el que hubiese elegido el artista, contribuye á imprimir grandiosidad á los paños de Ras tratados por tal manera y á hacerlos apropiados para la decoración de aposentos en los cuales hayan de presidir la seriedad y la tranquilidad más resueltas. Los paños á que aludimos no tienen nada de lo que forma el cuadro encerrado en marco, al paso que los posteriores pueden con poquísimo esfuerzo ser convertidos en cuadros, ya que en verdad lo son, faltándoles sólo la fuerza de color y la intensidad de luz que tiene la pintura al óleo sobre la pintura reproducida por medio de la lana y de la seda en los telares. En tal concepto proclamamos al siglo XV maestro indisputable en el tapiz, como lo es en otras muchas ramas y manifestaciones del arte, ya que en aquella artística centuria todo se compenetra y enlaza, y desde la iglesia y el palacio, al cofrecillo y el brocado, deriva de la misma fuente de inspiración y brilla por excelencias idénticas en el fondo, aunque distintas, conforme es de suponer, según la obra en donde se encontraren. El buen gusto y la delicadeza, unidas á la robustez y á la energía, resplandecen en los tapices del siglo XV, como se encuentran en las tablas de entonces, en las tallas y en todos los productos suntuarios en los cuales entre el arte en alguna parte. «Apenas existe — dice Eugenio Müntz — manifestación de la vida religiosa, militar, civil, en la cual la tapicería no interviniese en el siglo XV, y cosa ardua fuera tratar de descubrir un sentimiento ó una idea que no sacase en sus obras: devoción, patriotismo, afán de magnificencia, curiosidad, ensueños, hasta el escepticismo, todo entra en sus dominios. Gracias á ella, pasamos revista á todos los órdenes posibles de representación, desde las elevadas concepciones filosóficas hasta las escenas de la vida cotidiana. Así debemos á ella, y no á la pintura al óleo ó al fresco, la imagen más fiel y más completa de la sociedad contemporánea. No conozco en este período arte alguno que la haya igualado en universalidad. Júzguese de esto por los siguientes títulos que saco del primer inventario encontrado á mano, el inventario de una colección muy reducida de un modesto príncipe en los años 1406-1407, los cuales son: *Historia del rey Pepino; Historia del Dios de amor; Historia de Piramo y Tisbe; Ciervo en un bosque; La caza con halcón; Señor y dama jugando al ajedrez; Dama peinando á un joven; Liebre cogida en la trampa; Castillos; Monos; Loros; Florestas*. ¿Qué decir de las composiciones profanas ó religiosas conservadas en los guardarropas de los potentados de la época, los duques de Borgoña, los reyes de Francia y los papas?»

de la realidad produzcan idéntico efecto en las tapicerías, asemejándolas á los cuadros. La distribución de los planos, la colocación de los personajes, los grupos, el dibujo de cada una de las figuras, presenta cierto aspecto solemne, monumental, el aire propio de la pintura destinada á embellecer algún paramento. Los efectos de perspectiva lineal están empleados con portentosa economía y en algunos paños se ven sólo en grado muy elemental. Cierta disposición arquitectónica por la cual se divide el espacio de cada tapiz, permitiendo poner en él tres ó más asuntos, ó bien desarrollar en diversas escenas el que hubiese elegido el artista, contribuye á imprimir grandiosidad á los paños de Ras tratados por tal manera y á hacerlos apropiados para la decoración de aposentos en los cuales hayan de presidir la seriedad y la tranquilidad más resueltas. Los paños á que aludimos no tienen nada de lo que forma el cuadro encerrado en marco, al paso que los posteriores pueden con poquísimo esfuerzo ser convertidos en cuadros, ya que en verdad lo son, faltándoles sólo la fuerza de color y la intensidad de luz que tiene la pintura al óleo sobre la pintura reproducida por medio de la lana y de la seda en los telares. En tal concepto proclamamos al siglo XV maestro indisputable en el tapiz, como lo es en otras muchas ramas y manifestaciones del arte, ya que en aquella artística centuria todo se compenetra y enlaza, y desde la iglesia y el palacio, al cofrecillo y el brocado, deriva de la misma fuente de inspiración y brilla por excelencias idénticas en el fondo, aunque distintas, conforme es de suponer, según la obra en donde se encontraren. El buen gusto y la delicadeza, unidas á la robustez y á la energía, resplandecen en los tapices del siglo XV, como se encuentran en las tablas de entonces, en las tallas y en todos los productos suntuarios en los cuales entre el arte en alguna parte. «Apenas existe — dice Eugenio Müntz — manifestación de la vida religiosa, militar, civil, en la cual la tapicería no interviniese en el siglo XV, y cosa ardua fuera tratar de descubrir un sentimiento ó una idea que no sacase en sus obras: devoción, patriotismo, afán de magnificencia, curiosidad, ensueños, hasta el escepticismo, todo entra en sus dominios. Gracias á ella, pasamos revista á todos los órdenes posibles de representación, desde las elevadas concepciones filosóficas hasta las escenas de la vida cotidiana. Así debemos á ella, y no á la pintura al óleo ó al fresco, la imagen más fiel y más completa de la sociedad contemporánea. No conozco en este período arte alguno que la haya igualado en universalidad. Júzguese de esto por los siguientes títulos que saco del primer inventario encontrado á mano, el inventario de una colección muy reducida de un modesto príncipe en los años 1406-1407, los cuales son: *Historia del rey Pepino; Historia del Dios de amor; Historia de Piramo y Tisbe; Ciervo en un bosque; La caza con halcón; Señor y dama jugando al ajedrez; Dama peinando á un joven; Liebre cogida en la trampa; Castillos; Monos; Loros; Florestas*. ¿Qué decir de las composiciones profanas ó religiosas conservadas en los guardarropas de los potentados de la época, los duques de Borgoña, los reyes de Francia y los papas?»

Agréguense á lo dicho la mayor perfección de la mano de obra en los tapices del siglo xv sobre los del anterior. Muy atinadamente hace observar un escritor francés que entre los tapices de *La presentación en el templo* ó el *Apocalipsis* de la catedral de Angers (fig. 173) y los que se tejieron en el período de que

trata este capítulo, existe la diferencia que separa la jerga del raso ó del terciopelo. Son más finos los hilos, aumenta la proporción de la seda y del oro en los tapices más lujosos comparada con la lana, los tintoreros muestran mayor habilidad y mayor gusto en el tinte de las lanas y sedas y en sus colores, y por fin éstos aparecen combinados con encantadora armonía en los ejemplares más justamente celebrados. En documentos franceses pertenecientes á los años 1425 y siguientes, se encuentran detalladas las operaciones por que pasaban los tapices de alto lizo. Véase lo que de ellos puede sacarse respecto de una serie de tapices de la *Historia de Santa Magdalena* destinada á la iglesia de esta advocación, en Troyes. Fray Didier extractó primero y dió por escrito la vida de la santa, y en seguida el pintor Jaquet trazó sobre papel un pequeño patrón. Una costurera, con otra mujer que la ayuda, reúnen sábanas para los patrones que ha de pintar el nombrado Jaquet, auxiliándole Simón el iluminador. Los tapiceros Tibaldo Clemente y su sobrino contratan con los mayordomos de la fábrica y con fray Didier la ejecución del trabajo de alto lizo que ha de ejecutarse. Terminados los tapices, la misma costurera antes citada los forra con grueso lienzo y les pone cuerdas, tras de lo cual ya puede colgarse la tapicería de los ganchos que el maestro cerrajero ha clavado en las barras puestas en el coro de la iglesia por el maestro carpintero de la misma.

¿Dónde se fabricaron en el siglo xv los tapices más renombrados? En el siglo xiv, según hemos visto, Arras levanta cabeza, y á pesar de las pretensiones de París, que quiere dominarla, continúa siendo la señora y reina en aquel arte. En el siglo inmediato se afirma todavía más su soberanía, que reconocen

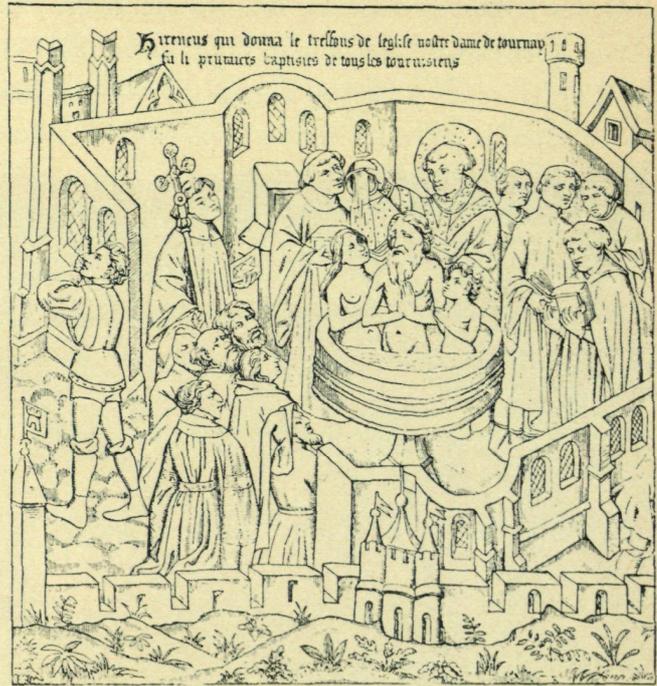


Fig. 175. - Tapiz de la *Vida de San Piat* en la catedral de Tournai, últimos del siglo xiv (?)



Fig. 176. - Parte superior de un tapiz de la serie la *Conquista de Túnez*, principios del siglo xvi; de la Casa Real de España

todos los arqueólogos é historiadores, incluso aquellos que más calurosamente defienden los méritos de París en el tejido de tapices historiados. Arras sostiene la fama de sus obradores hasta que logra eclipsarla Bruselas, que de modesta competidora se le convierte en rival potente. Lilla, Tournai, Brujas y después Amberes obtienen triunfos idénticos, y sus maestros tapiceros luchan de igual á igual con los de Arras y Bruselas, ejecutando obras soberbias, verdaderos modelos en su especialidad. A estos centros se dirigían reyes y príncipes, papas y obispos cuando querían hacer tejer un tapiz ó una serie de tapices sobre asuntos por ellos elegidos, y como hace notar muy á cuento el autor francés que hace poco hemos



Fig. 177. - *La Misa de San Gregorio*, tapiz del siglo xv; de la Casa Real de España

citado, no puede probarse que los tapices del siglo xv que se conservan en Reims y en Sens, ni que la *Historia de Ester* en el castillo de las Aygelades, como otros paños por el estilo, procedan de la localidad en donde hoy se encuentran, sino que por lo contrario pueden reivindicarlos para sí los talleres de Arras, Lilla, Tournai, Bruselas, Brujas y otros de los puntos inmediatos á estas poblaciones.

Merced á las investigaciones de Alejandro Pinchard, que ha dado á luz una historia del tapiz, se conocen los nombres de la mayor parte de los

antiguos maestros tapiceros de Arras, los cuales se leen en documentos de la época. Téngase en cuenta, é importa no olvidarlo, que ningún tapiz anterior al siglo xvi lleva marca de fábrica ni nombre de artífice. Todos son anónimos, gracias á la modestia de aquellos hombres que atribuían escaso mérito á los trabajos salidos de sus manos, á pesar de que en realidad lo tuvieran grandísimo. Hasta en los mismos documentos coetáneos es caso raro encontrar tales indicaciones. Por una casualidad ha llegado á nosotros el nombre del autor de la más antigua tapicería de Arras, con fecha cierta. Las colgaduras de referencia, pertenecientes á la catedral de Tournai, representan la vida y milagros de San Piat y de San Eleuterio, formando una ancha faja de unos veintidós metros de longitud por dos metros ocho centímetros de alto (figs. 174 y 175). Constituían en su origen dos solos tapices que más tarde fueron divididos en cuatro, desapareciendo algunos fragmentos, de modo que la serie contiene ahora solamente catorce pasos en vez de diez y ocho. Un autor del siglo xvii copió la inscripción que antes se leía en uno de los tapices, y por ella se sabe que en 1402 salieron de los talleres de Pedro Feré, de Arras, y que fueron ofrecidos á la catedral de Tournai por el canónigo Todos los Santos Priez, limosnero del duque de Borgoña. El artista que trazó las escenas de estos tapices y cuyo nombre se ignora, tenía aún la severidad del arte medieval; los cartones más proceden del arte sobrio del siglo xiv que del más exuberante propio del xv. Empleó pocas figuras en sus composiciones, y con caracteres góticos marcó el asunto de cada una, poniendo á veces detalles que las gentes falsamente pudorosas de nuestro tiempo tendrían por escabrosos, y que no producían, sin embargo, el menor escándalo en los honrados cristianos que vivían en la expresada centuria. Nuestros padres no tenían estos escrúpulos porque miraban más el fondo de las cosas.

Los tapices con leyendas explicativas, ó *à écriteaux*, según voz de los cronistas franceses, fueron muy del gusto del siglo xv. En las tapicerías antes mencionadas del *Apocalipsis* de Angers y de la *Vida de San Piat y San Eleuterio* se encuentran largas inscripciones que contienen la explicación y el comentario igualmente de cada paso. En uno de los más antiguos paños entre los que posee la Casa Real de España vense á los lados dos personajes con sendas filaterías llenas de caracteres góticos. Representa este tapiz el milagro de la *Misa de San Gregorio* (fig. 177) y está tejido en oro, seda y lana; forma un ejemplar suelto, pertenece al segundo ó tercer tercio del siglo xv y fué adquirido por los Reyes Católicos en la feria de Medina del Campo en 1503 del mercader ó tapicero flamenco Matías de Guerle ó Gueldres. Extensas leyendas figuran en la serie de tapices de la *Conquista de Túnez por Carlos V* debidos á Vermeyen, tejidos todos en finos y correctos caracteres góticos. Para muestra copiaremos la que se lee en el tapiz de dicha serie que representa el mapa de la campaña, la cual, puesta en lo alto, dice así: *Habiendo bairredin Barbaroxa, Capitán general de mar de Solymano Príncipe de los turcos, con una armada de ciento vxx galeras hecho mucho daño en algunas costas de christianos: ocupó el reyno de Túnez haciéndose pacífico y absoluto señor dél y de otra gran parte de Aphrica con tan grave y evidente peligro de lo más de la Christiandad que fué necesario que el Emperador Carlo V Rey de Espanna se opusiese á estas nuevas fuerças y por su persona diesse orden á tan gran expedición y determinado en la prosecucion della ordenó que el armada que el Rey de portugal su cuñado mandó hazer en Lisbona de caravelas y otros navíos con su capitán Antonio de Saldaña viniese en Barcelona como á lugar más apto á esta embarcación. Mandó venir allí al mesmo tiempo al Marqués de Mondejar con el armada hecha en Málaga en que venían nueve mill Españoles y las galeras de España. El príncipe Doria partiendo de Génova con diez y seis galeras suyas llegó á Barcelona después de haver ordenado las otras armadas que se havían hecho en Italia y el Marqués del gasto con cargo que tenía de su M^t de recogerlas: teniendo en ellas seis mill alemanes quatro mill españoles soldados viejos cinco mill Italianos: tocando en Nápoles y Sicilia llegó en la Isla de Cerdeña cerca del cabo pola donde esperó la llegada del Emp^r. Extensión parecida tienen las inscripciones de los demás paños de la misma serie, debiendo advertir, como lo hemos ya notado, que las leyendas escritas con letra gótica se hallan colocadas en la parte superior de los tapices y que éstos tienen además en la inferior anchas tarjas con inscripción latina en hexámetros referente al asunto del tejido, trazada en caracteres romanos (fig. 176).*

Eran muy solicitados en Francia los tapices que reproducían escenas populares, de un picaresco muy pronunciado en ocasiones y á los que no solían faltar los versos complementarios en francés, escritos por algún poeta ó coplero contemporáneo. Sábese por las investigaciones de un paciente historiador que el maestro Enrique Baude había escrito versos al único objeto de facilitarlos á los maestros tapiceros, á fin de que pudiesen ponerlos en los paños que tejían. La sátira política asoma á veces en estas leyendas, según ocurre, por ejemplo, en la de un tapiz donde se hallaba figurado un hombre en un bosque, contemplando una grande tela de araña entre dos árboles. He aquí traducido del francés lo que charlan un cortesano, el buen hombre y un bufón, copiándolo literalmente: «EL CORTESANO le dice: *Buen hombre, dime si bien te parece, ¿qué miras en este bosque?* — EL BUEN HOMBRE: *Pienso en las telas de las arañas, que son semejantes á nuestros derechos: las moscas grandes pasan por ellas y las pequeñas quedan cogidas.* — EL BUFÓN: *Las pequeñas están sujetas á las leyes, y las grandes hacen de ellas lo que quieren.*»

Del aprecio que se hacía de los tapices de Arras, no sólo en el Occidente, sino también en el Oriente, da alta y clara idea un suceso referido por Froissart. Cuenta éste que, hecho prisionero por los turcos el duque Juan Sin Miedo, junto con la flor de la nobleza de Francia, en la batalla de Nicópolis, que se dió en 1396, debió en parte principal su libertad el hijo de Felipe el Atrevido á las obras maestras de la industria de Arras, muy estimadas en el Oriente. Enviado Jacobo de Hally para tratar del rescate de los



Fig. 178. - Tapiz de la serie *Historia de la Virgen*, últimos del siglo xv; de la Casa Real de España

las poblaciones vecinas del Artois, echando raíces en Valenciennes, Lille, Douai, Brujas, Tournai y en otras ciudades próximas á las mencionadas. De ellas se sabe poquísimo, lo propio que ocurre con Arras, según lo hemos dicho. Bruselas hizo pronto figura, brillando esplendorosamente en el último tercio del siglo xv y en el xvi y siguientes. En Bruselas, Tournai y Audenarde bien puede afirmarse que estuvieron entonces los más robustos centros en el arte del tapiz. Se ha escrito que Bruselas tenía ya talleres de tapicería en el siglo xiv, mas de esta afirmación no se ha dado prueba alguna. Sábese sí que en 1448 los maestros tapiceros se separaron de los maestros tejedores y que los estatutos de su gremio llevan la fecha de 1451. Entonces eran ya suficientemente ricos para tener en la gran plaza una casa con la enseña del *Arbre d'or*, que fué más tarde la *Maison des Brasseurs*, y para que su cofradía poseyese también un altar en la iglesia de Nuestra Señora de Sablon. El nombre más antiguo de tapicero de Bruselas, de que se tiene noticia, es el de Juan de Hase ó de Rave, quien trabajaba por los años 1460 á 1470. En 1466 el duque de Borgoña le mercó ocho tapices decorados con sus armas tejidas en oro, y en el mismo año Felipe el Bueno le pe-

prisioneros y de los presentes que pudieran ser más agradables al vencedor y más indicados para enternecerle, manifestó que Amurath aceptaría con gran placer *draps de haute lice ouvrés à Arras, en Picardie, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anciennes*, ó sea, puesto en romance, «paños de alto lizo trabajados en Arras, en Picardía, con tal que fuesen de buenas historias antiguas.»

Bajo la dominación de los príncipes borgoñones las grandes ciudades flamencas pudieron desarrollar pasmosamente la industria artística del tapiz y el comercio que hacían de estos paños. El telar de alto lizo se extendió por



Fig. 179. - Tapiz de la serie *Historia de David*, últimos del siglo xv; de la Casa Real de España



Fig. 180. - Tapiz de la serie *Historia de San Juan*, últimos del siglo xv; de la Casa Real de España

día una tapicería de la *Historia de Aníbal*, que fué ofrecida como presente de valor al papa Paulo III.

«Un pintor de eminente mérito que trabajaba en Bruselas á mediados del siglo xv — escribe Julio Guiffrey en su *Histoire de la Tapisserie* — parece haber ejercido considerable influencia en el desarrollo de la industria del alto lizo. Hace M. Wauters la curiosa observación de que Rogerio van der Weyden tenía su morada cabe la casa en donde se hacía la verificación y el marchamo de las tapicerías. Si esto fué coincidencia fortuita, no dejó de ser singular. Además Carel van Mander afirma haber visto en Brujas varias telas en las cuales estaban representadas por mano del célebre artista grandes figuras pintadas á la cola ó á la clara de huevo. Estas telas — añade el historiador de la pintura — servían para decorar las habitaciones, empleándose al modo de los tapices. Tal vez de un hecho cierto se quiera sacar una interpretación excesiva, porque aquí se trata sólo de telas pintadas, como las de Reims, muy usadas en el siglo xv en la decoración de iglesias y castillos. Se han atribuído á nuestro artista, sin mayor certeza, los modelos de varios tapices conservados en Madrid. Lo que sí parece cierto es que la famosa tapicería de Berna, que se cree haber pertenecido á Carlos el Temerario y que representa *La justicia de Trajano* y *La historia de Harkinbald*, ofrece la reproducción fiel de célebres pinturas de Rogerio van der Weyden, colocadas en otros tiempos en la Casa Consistorial de Bruselas.»

En la península italiana se tejieron tapices durante la décimaquinta centuria en Mantua, los cuales talleres llegaron á su apogeo en la época de Luis Gonzaga, admirador entusiasta de los tapices flamencos; en Venecia, donde se tejió en 1450 una *Historia de San Teodoro* por los cartones de Alviso, pintor veneciano; en Ferrara, que produjo obras de un carácter peculiar y que alcanzó sus mejores años, en los

de 1450 á 1471, reinando Borso de Este; y por fin en Siena, en la que se hizo una tapicería con la *Historia de San Pedro* para el papa Nicolás V por precio de quinientos veintitres florines de oro.

Respecto de España, el diligente Sr. Riaño en su obra *Spanish Arts* dice resueltamente que no ha encontrado noticia alguna por donde afirmar que hubiese existido en nuestra patria la industria del tapiz durante la Edad media. El barón Davillier manifiesta que en 1411 vivían en la corte de los reyes de Navarra dos maestros tapiceros, y que los había igualmente en Barcelona en 1391 primero y después en 1433. Lo indudable parece ser la afición de los monarcas y de los próceres de España y de sus príncipes de la Iglesia por los tapices historiados, que pedirían principalmente á Flandes. D. Gregorio Cruzada Villaamil en su interesante obrita *Los tapices de Goya*, publicada en 1870, escribe á este propósito lo siguiente: «Desde el feliz reinado de los Reyes Católicos hasta el desdichado de Fernando VII, infinito es el número de los paños de tapiz que figuran en los inventarios de las respectivas testamentarias, y á la muerte de Carlos III pasan de mil, entre antiguos y modernos, los que se registraban guardados en el Real oficio de tapicería ó cubriendo las paredes de los palacios de Madrid y los sitios reales. Conocido es que los grandes de España y acaudalados magnates poseían numerosas colecciones de estos tejidos, y cuán común era su uso en los templos, en las procesiones, en las fiestas y en los autos, así en Aragón como en Castilla. Con frecuencia se hace de ellos mención en multitud de documentos de ambos reinos, llamándolos tapices en Castilla y paños de Ras en Aragón. Por Francia venían á Castilla, ya por las Provincias Vascongadas, ya desembarcando en Laredo, los tapices flamencos que, atravesando el vecino imperio, eran importados juntamente con el nombre con que en él se les designaba. Por Barcelona ó por Valencia llegaban al reino de Aragón los tapices de Arras ó los que, tejidos en Italia, cruzaban el Milanesado para ser embarcados en Génova, ó surcando el estrecho de Mesina arribaban desde Venecia á aquellos puertos de nuestras costas.»

Tarea larguísima sería y fuera de propósito hablar siquiera de los principales tapices que se tejieron en el siglo xv ó en los principios del xvi, cuando perseveraba todavía el arte medieval, y que se conservaban en palacios, iglesias y museos. Los poseen las naciones extranjeras y los tenemos también en gran número en nuestra patria, conforme lo hemos adelantado en anteriores párrafos. La Casa Real guarda en el particular un verdadero tesoro. Sus portentosas series de la *Historia de la Virgen* por cartones que se atribuyen al insigne Van Eick (fig. 178), de la *Pasión del Señor* que se supone fueron ejecutados sobre pinturas de Rogerio van der Weyden, de la *Historia de David* (fig. 179), de la *Historia de San Juan Bautista* (fig. 180), de la *Fundación de Roma*, de la *Conquista de Túnez por Carlos V*, de que hemos ya hablado, debidos á J. Vermeyen, el que citamos también de la *Misa de San Gregorio* y otros que podríamos añadir á esta lista, constituyen en sus más preciados ejemplares maravillas del arte y de la industria, y son por ende la admiración de los inteligentes que los contemplan. No cabe suntuosidad mayor de la que tienen estos paños, todos ó casi todos tejidos con lana, seda y oro, y por lo general de una conservación irreprochable. No puede darse mayor severidad de la que tienen aquellas figuras, nobilísimas, expresivas y dibujadas con imponderable maestría. En su agrupación realizaron prodigios los autores de los cartones, porque atentos al carácter propio de la pintura mural evitaron que sus pinturas fuesen cuadros, suprimieron los horizontes al aire libre, y dando á cada figura una suerte de aspecto hierático, supieron imprimirles además vida y animación, como la supieron imprimir al conjunto de las composiciones. En el plegado de los paños puede seguirse un curso completo de esta especialidad. Agréguese á estos méritos el embleso del color, y podrá formarse aproximada idea de la impresión que producen en el ánimo los tapices de la Casa Real de España, labrados en el siglo xv ó en los comienzos del inmediato. ¡Qué finura de color en todos los paños! ¡Cuán hábilmente puestas se hallan las masas para que resulte rico el tapiz y al propio tiempo armonioso! ¡Cómo realza el oro las vestimentas de determinadas figuras, á las que da mayor majestad y autoridad de las que sin aquel metal presentarían! ¡Con cuánta parsimonia está puesto el oro, como



TAPIZ DE LA SERIE «HISTORIA DE SAN JUAN» (DE LA CASA REAL DE ESPAÑA), PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

la sal en los manjares, para que ningún trozo aparezca chillón, ni siquiera demasiado ostentoso! En punto al tecnicismo del tejedor los tapices á que aludimos sostienen la comparación perfectamente con los más finos que se han ejecutado en París en los talleres justamente famosos de los Gobelinos. El artifice sentía y comprendía la pintura que había de reproducir, y de ahí la corrección que en aquellos paños se advierte, la cual se nota sobre todo en las carnaciones y más que en ninguna otra parte en los rostros. A no haber sido muy diestros los maestros y los oficiales tapiceros que los labraban, aquellos soberanos rostros, aquellas hermosas y edificantes efigies de Nuestro Señor Jesucristo, de la Santísima Virgen y de varios santos, hubieran perdido el divino carácter que ahora ofrecen, como resultado de la altísima inspiración que alentaba á los cristianos autores de los cartones.

Espléndidos tapices del último tercio del siglo xv ó de los comienzos del siglo xvi, éstos muchas veces con leyendas en caracteres góticos, se encuentran en catedrales y conventos de España y del extranjero, como asimismo en museos y colecciones privadas. Nuestra catedral de Burgos es dueña de tapices de grandes dimensiones sobre los vicios y las virtudes, con composiciones muy historiadas y que revelan singular inventiva en sus autores; tapices de mérito guardan también las catedrales de Zamora y de Zaragoza, teniéndolos igualmente la de Tarragona, con los que decora la nave principal y el crucero en las grandes solemnidades. Es muy curiosa una tapicería alemana ó suiza del siglo xv que reproduce Guiffrey y en la que figuran Judas Macabeo, Artur — probablemente el de la Tabla redonda, — Carlomagno y Godofredo de Bouillón, rodeados de sendas lacerías con inscripciones góticas y presentando aquellos personajes el carácter que vemos en los pintados en las tablas coetáneas. Lindísimo ejemplar de paño de Ras es, igualmente, el de la Coronación de la Virgen que el barón Davillier legó al Museo del Louvre. Lo encontró en España, y en él se lee la fecha de 1486, no diciendo cuál fué el maestro tapicero que lo labró, si bien el aire de la composición y el dibujo de los personajes inducen á pensar que sería dibujado por algún maestro de la escuela de Van Eick ó Memmling, y sin duda labrado en la Flandes, de donde se enviaría á España. Es muy notable en este paño el exquisito sentimiento que se nota en la imagen de la Virgen Santísima, así como su majestad y la nobleza del conjunto. Hállase dividido en tres compartimientos al modo de los trípticos y marcándose arquitectónicamente como en éstos cada una de las partes. Los ejemplares que hemos citado ó á los que hemos aludido, proceden todos del arte medieval, conforme anteriormente lo hemos ya indicado. El dibujante no busca en ellos efectos de perspectiva ni obtener la ilusión de los sentidos. Lleva á cabo una pintura mural, que el tejedor realiza en el telar, procurando darle siempre la grandiosidad y la severidad propias del expresado género decorativo. El Renacimiento tuerce esta dirección y lleva el tapiz por derroteros muy distintos, según lo veremos en el capítulo inmediato, perdiendo en gravedad y en verdadero carácter ornamental todo cuanto gana en efecto pintoresco, en movimiento y vida y en ocasiones también en magnificencia.



Fig. 181. - Tapiz de la *Historia de Noé*, siglo XVI; de la Casa Real de España

XIX

EL TAPIZ EN EL SIGLO XVI. - SUPREMACÍA DE BRUSELAS. - LA PINTURA DE CARTONES EN ITALIA. - EL MAESTRO VAN AELST. - LA SERIE DE «LOS ACTOS DE LOS APÓSTOLES,» DE RAFAEL. - REVOLUCIÓN INTRODUCIDA EN EL TAPIZ. - PERDIÓ ÉSTE SU CARÁCTER PROPIO. - TAPICES Á LA ANTIGUA FABRICADOS EN EL SIGLO XVI. - LA SERIE DE LA «CONQUISTA DE TÚNEZ POR CARLOS V.» - EL MAESTRO GUILLERMO DE PANNEMAKER. - LOS TAPICES CON MAPAS Y PLANOS. - EL OBRADOR DE FONTAINEBLEAU, Y EL DE SANTA ISABEL EN MADRID.

Afirmóse en el siglo XVI la supremacía de Bruselas en el tapiz historiado, al punto de poderse asegurar que lo acaparaba todo, pagándole tributo los papas, los reyes, los príncipes y próceres de todas las naciones. Ya en la centuria anterior, según queda dicho, conspicuos artistas dibujaron cartones para ser tejidos en tapiz; mas á mediados del siglo XVI hubo una verdadera legión de pintores que no tuvieron á mengua emplear su ingenio en obra mucho más difícil de lo que parece á primera vista. Era esto indicio cierto de la importancia que el Renacimiento concedía á las tapicerías, las cuales seguían empleándose para decorar los más suntuosos aposentos, siendo gala de toda fiesta improvisada cuando se le quería imprimir rumbo y riqueza. Así ocurrió que en la entrevista de Bayona produjesen admiración las tapicerías que sacó el rey Francisco I, de quien escribió Brantome: «Fué este rey muy suntuoso en muebles, y las dos hermosas tapicerías suyas que se ven aún lo atestiguan. La una, del *Triunfo de Escipión*, que tantas veces se ha visto tendida en grandes salas los días de pomposas fiestas y reuniones, costó en su tiempo veintidós mil escudos, lo cual es mucho dinero. Hoy no se podría tener por cincuenta mil, conforme lo he oído decir, porque toda ella está relevada de seda y oro y muy historiada, y los personajes tan bien hechos que mejor no puede verse. En la entrevista de Bayona, los señores y damas de España la admiraron mucho, no habiéndolas visto iguales en poder de un rey. Érase por cierto una obra maestra de Flandes que el maestro que la hizo presentó con preferencia al rey que al emperador, por haber oído hablar

de la liberalidad, curiosidad y magnificencia de este gran monarca, y que de él sacaría mejor partido que del emperador su soberano. Por lo que á mí se refiere, puedo decir que es la más hermosa que he visto.» Sin negar que admirasen la tapicería del *Triunfo de Escipión* los caballeros y damas de España, se nos figura con fundamento que anduvo muy exagerado el cronista al escribir que no habían visto tapices iguales en poder de un soberano. Los poseían ya los reyes de España, de mucho mérito sin duda, según lo corrobora la adquisición de la *Misa de San Gregorio* hecha por los Reyes Católicos, de que hemos hablado en otro capítulo, y lo prueba asimismo el inventario de los paños y cuadros que dejó á su muerte la reina doña Isabel la Católica, del cual habla menudamente el Sr. D. Pedro de Madrazo en su interesantísimo libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*. Pues bien: en el inventario á que nos referimos, hecho en 1505, se citan entre otras rúbricas una de veintitrés retablos, lienzos y paños, cuyos asuntos son: Historia de la Virgen y de Jesús, la Salutación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración, la Pasión, la Resurrección, María acariciando y dando el pecho á Jesús niño, y composiciones emblemáticas de la sagrada Pasión de Cristo; y en otra se habla de diez y seis paños de devoción con los asuntos de la Vida de Cristo, la Magdalena, San Jerónimo, San Jorge, Santa Catalina y San Francisco. Paños de Ras serían aquellos á que hace referencia este inventario y sin duda procedentes de los mejores telares de Arras, Bruselas y Ferrara, con lo cual nada habían de desmerecer comparados con los que pudo ostentar Francisco I en la entrevista de Bayona.

Entre los artistas que pintaron en Italia cartones para tapicerías han de incluirse Rafael Sanzio, Julio



Fig. 182. - *Lapidación de San Esteban*, tapiz sobre cartón de Rafael Sanzio, de la serie *Los actos de los apóstoles*, siglo XVI; de la Casa Real de España

Romano, Francisco Penni, Juan de Udina, Pierino del Vaga, el Bronzino, el Pontorno, el Bachiaca, Garofalo, Dossi, el Ticiano, el Pordenone y Pablo Cagliari, llamado el Veronés, mientras en la Flandes hacían otro tanto Bernardo van Orley, Miguel Coxie y Pedro de Campana, y en Francia el Primaticio, Mateo del Nassaro, Carón, Lerambert y otros pintores de mérito. Todos ellos llevaron á cabo en el tapiz la revolución á que hemos ya aludido en otros párrafos, capitaneándolos por su máximo ingenio el insigne autor de la *Disputa del Santísimo Sacramento*. Rafael fué quien dió el patrón del tapiz del Renacimiento. Avasallaba á todo el mundo con su portentoso genio, y lógico era que cuando dibujó cartones para tapicerías se fuesen también tras sus pasos los que se ocupaban en dibujarlos. En Bruselas se tejieron los tapices de la famosa serie de *Los actos de los apóstoles*, obra de Rafael, comenzándose en 1515 y terminándose en 1519 y exigiendo numeroso concurso de hábiles artífices. El papa León X eligió para la citada obra á un tapicero de Bruselas, por nombre Pedro de Enghien y por sobrenombre Van Aelst, quien ocupaba preeminente lugar entre los maestros compañeros suyos. Desde 1497 se hallaba al servicio de Felipe el Hermoso y había ejecutado para este príncipe una cámara con figuras pastorales. En 1512 la gobernadora de los Países Bajos le encargó que tejiese una genealogía de los reyes de Portugal para ofrecerla al emperador Maximiliano. En 1521 tejió para la misma gobernante las series de la *Historia de Troya* y de la *Historia de Noé* (fig. 181). Los cartones pintados por Rafael Sanzio eran en número de diez, siete de los cuales se encuentran hoy día en el castillo de Hampton Court por haberlos comprado el rey Carlos I á instigación de Rubens, cuando todavía se hallaban en Flandes en los talleres de los tapiceros. Aquellas composiciones magistrales desarrollan los siguientes temas: *La pesca milagrosa*, *Vocación de San Pedro*, *Curación del paralítico*, *Muerte de Ananías*, *Lapidación de San Esteban*, *Conversión de San Pablo*, *Elimas quedándose ciego*, *El sacrificio de Lystra*, *San Pablo en la cárcel*, *San Pablo en el areópago*. En los años que median desde 1519 en que se terminaron los tapices del Vaticano hasta nuestros días, han pasado éstos por diferentes vicisitudes, habiendo corrido riesgo de perecer quemados para utilizar el oro que hay en cada uno de ellos. Robados en parte durante el saqueo de Roma por el Condestable de Borbón, trasladados á París en 1798, donde permanecieron diez años, fueron al fin devueltos al Vaticano, donde existen en el día. El efecto que produjeron á su aparición fué inmenso, y á partir de aquel momento los talleres de Bruselas fueron proclamados como los primeros de la Cristiandad, pidiendo todos los príncipes de Europa, uno tras otro, reproducciones de aquellos celebrados paños. Por espacio de muchos años los tapiceros belgas, é igualmente los de otros países, copiaron y recopiaron *Los actos de los apóstoles*, no siempre con el escrúpulo y esmero que demandaban los correctos cartones de Rafael, antes muchas veces con precipitación y descuido, con fines demasiado mercantiles, lo cual se traducía en la imperfección del tejido. De ahí las muchas repeticiones de estos tapices que se encuentran en los palacios y museos de Madrid, Berlín, Dresde, Viena y en algún otro punto. En el siglo XVIII, á pesar de que siguiese nuevos y hasta diríamos opuestos rumbos la pintura decorativa, su boga no se había agotado todavía, de donde el que sirviesen de modelos en el taller inglés de Mortlake, en el de los Gobelinos y también en los de Beauvais.

Hemos indicado antes que Rafael en sus cartones realizó una revolución en el tapiz, y á lo mismo hemos hecho referencia en otros párrafos al hacer notar el carácter eminentemente decorativo, severo y noble de los tapices góticos y mejor diríamos de los tejidos en el siglo XV. Refiriéndose á este particular dice con maduro criterio un arqueólogo francés: «El encargo de estos tapices fué la señal y el punto de partida de una revolución completa en las tradiciones que habían prevalecido hasta entonces. Antes los tejedores del Artois ó de la Flandes pedían únicamente sus modelos á los artistas del país, á los hombres que compartían sus costumbres, sus gustos y su ideal, á compatriotas, en fin, con quienes vivían en cabal comunidad de ideas; y hete ahí que de golpe Italia impone á aquellos artesanos, entregados á un estilo muy diferente y casi podría decirse opuesto, la imitación de un arte refinado y delicado que les es completa-

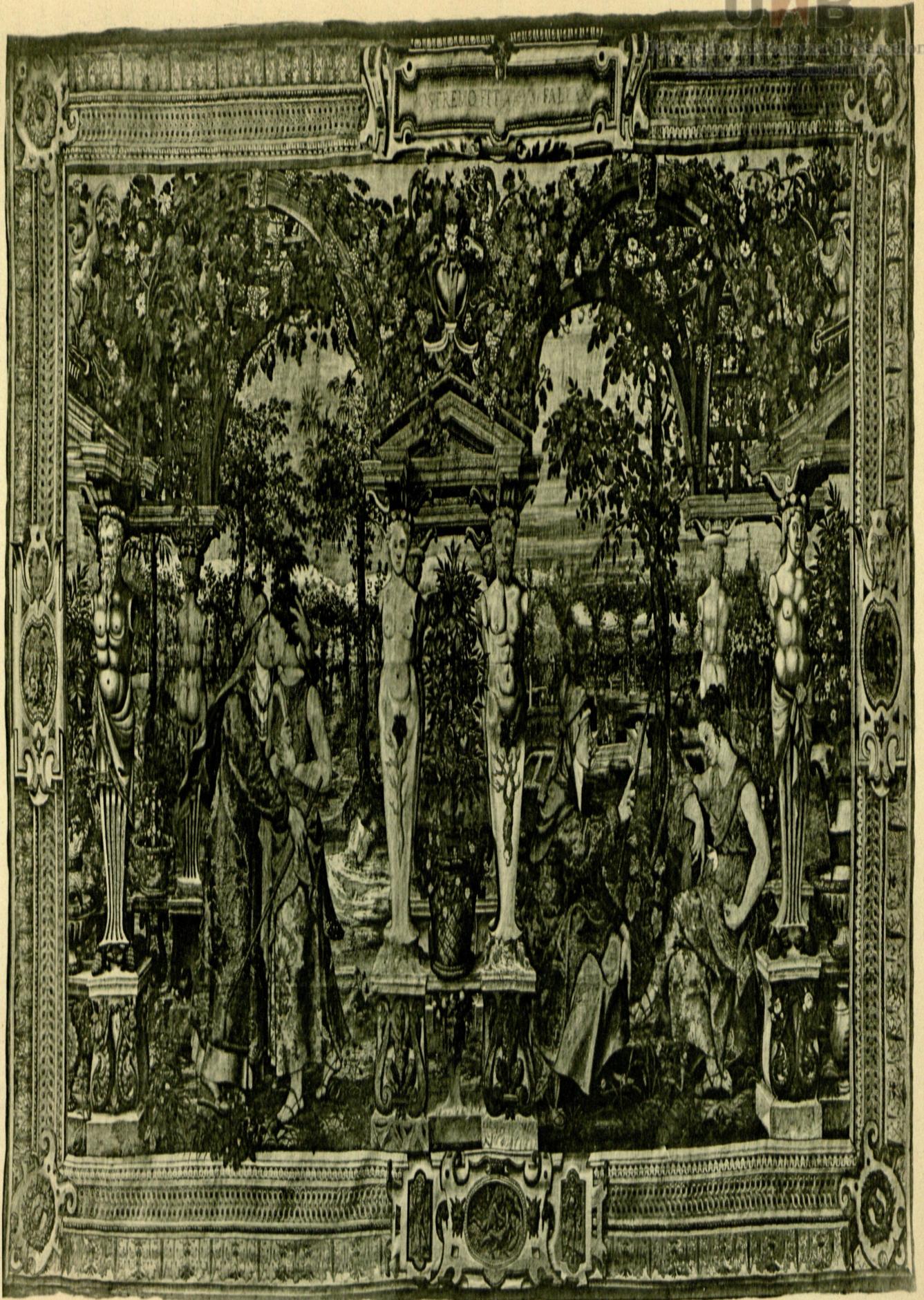


Fig. 183. - TAPIZ DE LA «HISTORIA DE POMONA.» SIGLO XVI; DE LA CASA REAL DE ESPAÑA

mente extraño. Se exige á la vez de estos hombres acostumbrados á interpretar libremente el colorido y el dibujo mismo de los cartones, que copien fielmente, sin separarse un ápice, el contorno magistral que á duras penas sabría reproducir la mano más diestra. El menor desvío, la más ligera exageración en cualquier sentido, quitará el carácter esencial, la nobleza del contorno á aquellas composiciones sublimes, una de las más nobles concepciones del espíritu humano. Es forzoso reconocer que no teniendo Rafael práctica alguna del género de decoración que le pedía el papa, trazó admirables frescos, mas no buenos modelos de tapicería.

»En la mayor parte de aquellas grandes escenas, el fondo es vacío, ocupa el cielo demasiado espacio, el horizonte está muy bajo; á los trajes de los personajes les falta variedad y riqueza. ¡Cuánto mejor le va al tapiz el hormigueo de figuras con ropajes galoneados, puestas las unas sobre las otras hasta la orla superior del paño! Así, aun cuando se nos llame blasfemos, opinamos que el envío de los cartones de Rafael á Flandes fué una desdicha para los tapiceros de Bruselas, y que contribuyeron, más que ninguna otra causa, á desviar de su camino propio al arte del alto lizo. Bastará comparar los tapices del todo flamencos, en la concepción y en la ejecución, con los hechos en Italia con sujeción á los patrones de los artistas del país, para tener la prueba de que los italianos no han comprendido nunca las verdaderas leyes del arte del tapicero y que han ejercido la influencia más funesta en la marcha de la industria mencionada en los Países Bajos.

»La legítima admiración que se debe á los grandes maestros del Renacimiento no ha de impedirnos nuestra libertad de apreciación. Esto aparte de que las tapicerías del Vaticano, tan admiradas y ensalzadas de tres siglos acá, empiezan á bajar de las alturas en que las puso el entusiasmo de los contemporáneos y de las generaciones que les siguieron. Se hace notar hoy que las nobles composiciones del más ilustre pintor del Renacimiento no fueron interpretadas con el respeto y la piedad que merecían; se empieza á reconocer que la traducción es infiel y muy inferior á los originales. Algún día se admitirá, no lo dudamos, que la causa de todo esto ha de imputarse menos á los tapiceros, á quienes se apartaba rudamente, sin preparación, de sus tradiciones y de sus hábitos, que al papa, al imponerles una obra superior á las fuerzas humanas. Convenía enviar á los talleres flamencos algunas composiciones por el estilo de las maravillosas fantasías que cubren las logias del Vaticano, y no aquellas escenas grandiosas, concebidas en el estilo severo de los frescos.»

Admitiendo por buenas en lo sustancial las observaciones sobre los tapices de Rafael, que acabamos de traducir, añadiremos por nuestra cuenta que la influencia lamentable ejercida por Rafael y por los maestros italianos, seguidores suyos, en el tapiz historiado, no tanto se debe á que trazaran en sus cartones pinturas para ser ejecutadas al fresco, cuanto á que pintaran cuadros, verdaderos cuadros que demandaban un marco, á pesar de tener el tapiz anchas é historiadas orlas. Examínense los tapices del Vaticano, singularmente *La pesca milagrosa*, la *Muerte de Ananías*, *La lapidación de San Esteban* (fig. 182) la *Conversión de San Pablo* y *El sacrificio de Lystra*, y toda persona de buen criterio y exenta de prejuicios creerá encontrarse delante de cuadros al óleo que han sido reproducidos por medio del tapiz para satisfacer el gusto ó el capricho de sus poseedores. Hay en ellos, conforme hace observar Guiffrey — autor de los trozos antes traducidos — el horizonte sumamente bajo, mucho cielo y por ende mucho aire, elementos cuyo empleo conviene evitar, no sólo en el tapiz, sino también en la pintura mural, según lo han hecho los maestros más hábiles en el género. Rafael no economizó los efectos de perspectiva lineal y aérea en sus cartones, ni buscó para sus figuras el reposo que tan bien cuadra á la pintura decorativa, antes respecto de los primeros extremos obró como hubiera obrado pintando al óleo sobre lienzo, y por lo que hace al segundo buscó en las líneas y también en el modelado, verdad, animación y movimiento. De ahí que los tapices del Vaticano, sin que dejen de ser obras admirables, no se tengan, por los que profesan principios severos en la teoría del arte, por ejemplares que deban recomendarse á los maestros tapiceros,



TAPIZ QUE REPRESENTA EL EMBARQUE EN BARCELONA DE LA EXPEDICION CONTRA TUNEZ MANDADA POR EL EMPERADOR CARLOS V.

á quienes por lo contrario ha de aconsejarse, según lo hemos adelantado, que estudien detenidamente los tapices flamencos, y también los franceses y ferrareses del siglo xv y los que á su semejanza se tejieron en los principios del siglo xvi. ¿Quién duda que los cartones de Rafael y los tapices tejidos en vista de ellos constituyen páginas admirables, páginas asombrosas de la pintura en el Renacimiento? ¿Puede darse mayor corrección de línea, mayor pureza de forma, más cabal conocimiento de los efectos anatómicos, mayor nobleza y gallardía de las que desplegó el insigne pintor de las *Stanze* en los cartones que se guardan hoy día en Hampton Court? Sin equiparar *Los actos de los apóstoles* con aquella serie de sublimes escenas dejadas por Rafael, en las citadas *Stanze*, una de las más prodigiosas labores del ingenio humano, no puede negarse que los tapices vienen acaso inmediatamente tras de los frescos murales en punto á ciencia en la composición y maestría en el dibujo. Rafael, en medio del cambio que introdujo en el tapiz, gracias á su portentoso talento pudo salvar hasta cierto punto escollos en los que cayeron otros maestros que no tenían sus robustos hombros, de donde los vicios, las exageraciones y los efectos de mal gusto que se encuentran en no pocos paños historiados del Renacimiento. El mismo artista varió también el sistema que se había seguido en las orlas. Eran las colocadas en los tapices del siglo décimoquinto muy angostas, con sencillos festones en la mayor parte. Fueron las que se tejieron en *Los actos de los apóstoles* anchas, según ya lo hemos dicho, con figuras alegóricas y mitológicas, y combinación de plantas, flores y animales dentro del estilo que aquel maestro y Juan de Udina entronizaron en las *Loggie vaticane* y que de él se ha llamado y se llama estilo rafaesco. ¡Qué de primores de pensamiento y de dibujo, de color también, se encuentran en las orlas de que hablamos! No creemos pecar de irrespetuosos con el autor diciendo que á nuestro juicio se descubre acaso más ingenio y un pincel más fácil, gallardo y abundante en aquellas orlas, bellísimas sobre toda ponderación, que en las escenas mismas que constituyen el tema capital en cada uno de los paños.

No siempre el siglo xvi se mostró revolucionario en los tapices, antes algunos maestros sostuvieron con mayor ó menor empeño la antigua tradición. Uno de ellos fué Guillermo de Pannemaker, de una familia de tapiceros de Bruselas, habilísimo en su arte y por esto respetado y considerado en su patria y fuera de ella. A él se debe la preciosa serie que guarda la Casa Real de España y que es conocida por la *Conquista de Túnez*, de la cual hemos ya hablado al mentar en otro capítulo la inclinación á los epígrafes largos é inscripciones que se sintió en el siglo xv y principios del xvi. Habíase extendido en los primeros años de este siglo la moda de dedicar las tapicerías á la conmemoración de hechos célebres, y á estas aficiones se debió que se tejiera la mencionada tapicería, que versa toda sobre los episodios de la expedición naval mandada por Carlos V contra los corsarios berberiscos. En 20 de febrero de 1549 se comprometió Pannemaker á ejecutar doce tapices con el expresado asunto, empleando en ellos materias de la mejor calidad. Las sedas se enviaron de Granada, famosa por aquellos años en la especialidad, y el hilo de oro y plata lo procuró el mismo emperador. Pagáronse por los doce tapices 14.952 florines, sin que vinieran comprendidos en esta suma otros gastos accesorios, como la renta anual de cien libras prometida por el emperador al maestro tapicero, ni lo que importaba el hilo de oro y plata que el soberano había facilitado. La composición de los cartones se confió al pintor de cámara de Carlos V Juan Vermay ó Vermeyen, oriundo de los alrededores de Haarlem. Sometió el artista su proyecto al emperador, y en 1546 firmó un contrato para la ejecución de los modelos que debía terminar en diez y ocho meses, sin ocuparse en otro trabajo alguno.

Los asuntos escogidos para los doce tapices antedichos fueron los siguientes: 1.º Mapa del litoral: 2.º Revista de tropas en Barcelona: 3.º Desembarco: 4.º Escaramuza: 5.º El campamento: 6.º El forrajeo: 7.º Toma de la Goleta: 8.º Batalla de los pozos de Túnez: 9.º Salida de los sitiados: 10.º Saco de Túnez: 11.º Los vencedores yendo á la rada: 12.º El embarco. Conforme también lo hemos indicado en otro capítulo, eligió Vermeyen para los cartones de la *Conquista de Túnez* un punto de mira muy alto,

con lo cual pudo llenar por completo el campo de cada tapiz, dejando sólo una estrecha faja de cielo, según lo hicieron los maestros anteriores.

Otras tapicerías muy renombradas tejió el mismo Guillermo de Pannemaker. Según M. Wauters se ve la marca suya en el primero de los ocho tapices, existentes asimismo en el palacio de Madrid, que forman la *Historia del Apocalipsis*, y en el segundo de la *Historia de Pomona* (fig. 183), de la propia colección. Tejió igualmente otras tres series conservadas en el palacio de Madrid, esto es, la *Historia de Noé* hecha para el rey Felipe II, en los comienzos de su reinado, una *Historia de Abraham* y las *Metamorfosis* de Ovidio. A la vez trabajaba Pannemaker para los grandes personajes de la corte española, acreditándolo *Las victorias del Duque de Alba*, que se vendieron en París. Las obras de los tapiceros de Bruselas, así de Guillermo de Pannemaker, como de Pedro del mismo apellido y de Pedro van Aelst, se hallan diseminadas por todos los sitios principales de Europa. La B B con el escudo se encuentran en magníficos tapices, en los cuales se recorren las vicisitudes por que pasó el gusto en esta especialidad artística industrial desde que alboreó al Renacimiento hasta que sus cánones eran ya del todo admitidos en los países más adelantados del Occidente. Pedro de Pannemaker tejió, entre otros tapices, los de la *Vida de Jesucristo* (fig. 184), en poder igualmente de los reyes de España, con sujeción á cartones de Bernardo van Orley, atribuidos por algunos autores á Rogerio van der Weyden. Al año 1520 próximamente pertenecen estas tapicerías. «Carlos V — dice M. Guiffrey — compró en 1544 á Juan Dermoyen una *Historia de Josué* en ocho paños, realzados con oro, plata y seda. A juzgar por los precios debieron equipararse con las más ricas colgaduras salidas por aquel tiempo de los talleres flamencos. La serie completa costó la enorme suma de 10.000 libras de Flandes.» «Las cuentas de la época — añade el mismo autor — permanecen mudas acerca de los autores de ciertas admirables series que existen todavía. Si Bernardo van Orley trazó

los patrones de varios asuntos de la *Vida de Jesucristo*, si esta tapicería parece haber salido de los talleres de Pedro de Pannemaker, si todo esto se sabe, ignórase en cambio á qué pintor han de atribuirse las famosas tapicerías que representan *Los siete pecados capitales* y *El combate de los Vicios y las Virtudes* (fig. 185), lo cual no es obstáculo para que estos paños deban incluirse entre los más notables ejemplares de la fábrica de Bruselas, antes de sustituir la influencia italiana á las viejas tradiciones flamencas.»

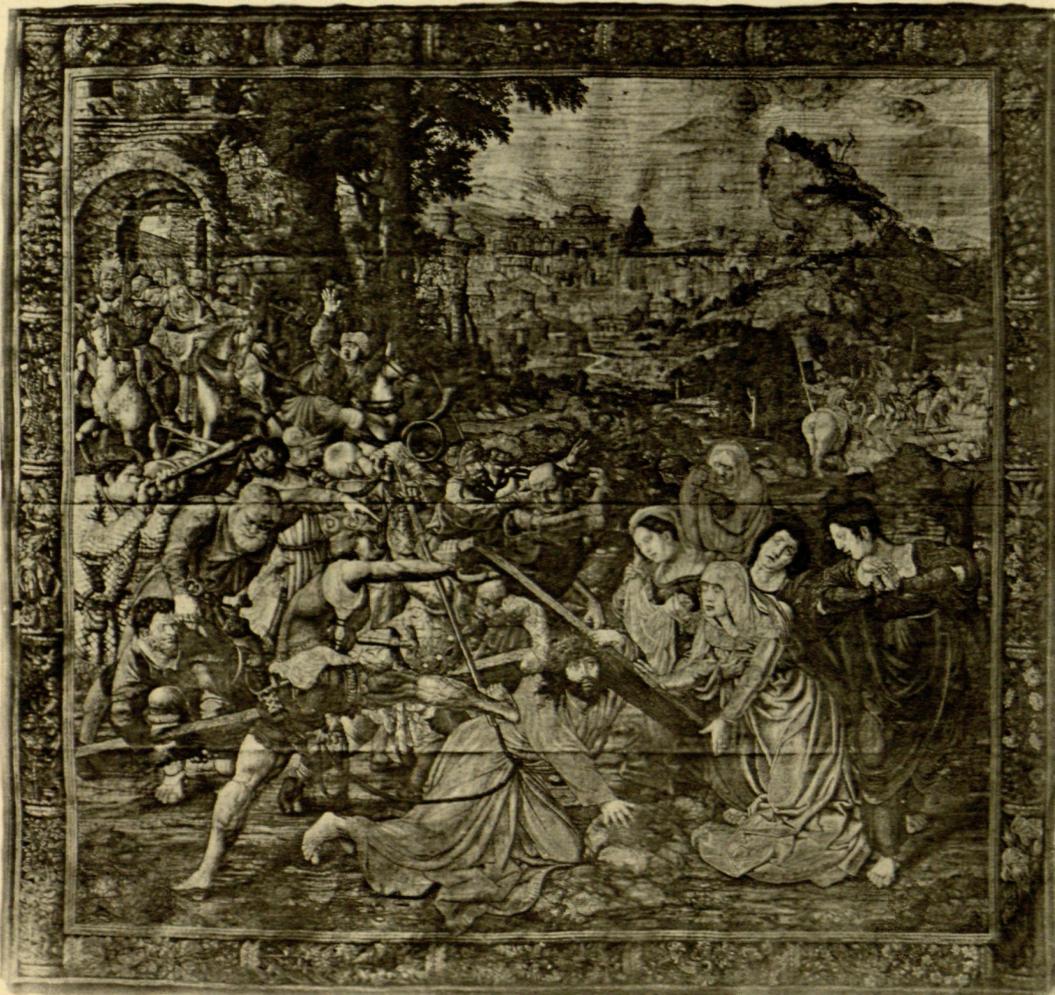


Fig 184. — Tapiz de la *Vida de Jesucristo*, siglo XVI; de la Casa Real de España

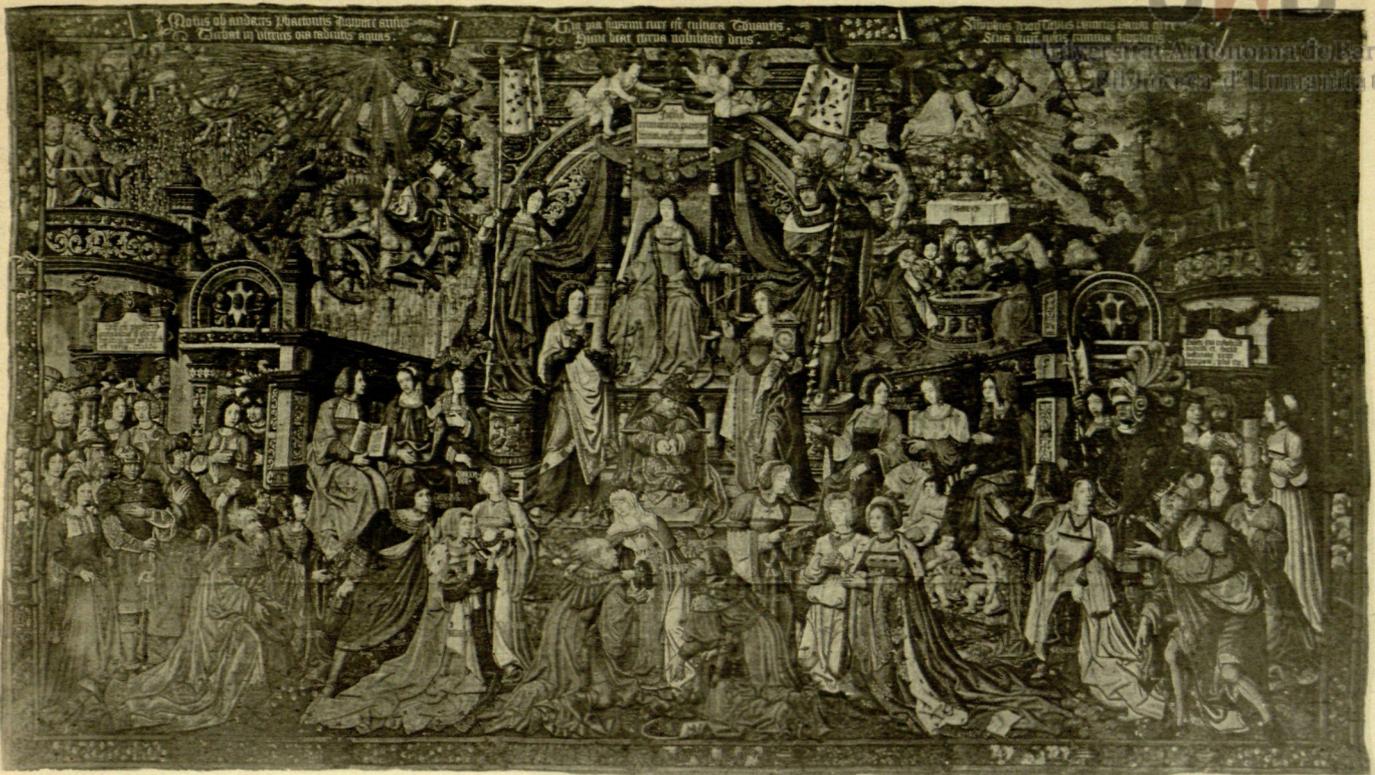


Fig. 185. - Tapiz *El combate de los Vicios y las Virtudes*. - «La Justicia,» siglo XVI; de la Casa Real de España

Hemos visto que en la serie de la *Conquista de Túnez* reproduce el primer tapiz la carta de las costas mediterráneas. Por la misma época se tejieron otros tapices análogos, con mapas ó con planos de poblaciones. Existía aún en el siglo pasado un tapiz en el que se encontraba reproducido el plano de la ciudad de París por los años 1530 ó 1540. Este curiosísimo paño sería destruído probablemente durante la Revolución, ya que desde entonces nada se ha sabido de él. Dice el autor francés antes citado que en 1737 el preboste de los mercaderes y los regidores lo adquirieron de los herederos de un tal Morel, consejero del Parlamento y de la ciudad, por la suma de 2.360 libras. En la compra se incluían también otros cinco tapices con los planos de Roma, Constantinopla, Jerusalén y Venecia y el mapa general de Italia. Se ignora el origen de esta curiosa colección, haciendo difícil averiguarlo el que hubiera los planos de Jerusalén, Constantinopla y Venecia al lado del de París. Con tales antecedentes, lo mismo pueden atribuirse estos paños á los telares parisienses que á los obradores flamencos. «Estos preciosos paños - traducimos á M. Guiffrey - conservados en la casa consistorial hasta la Revolución, y que se exponían antiguamente en ocasiones solemnes, desaparecieron durante la tormenta, sin que se conozcan con exactitud la fecha y las circunstancias de su pérdida: quizás no se ha de renunciar á la esperanza de dar un día ú otro con algún fragmento de ellos. Una aguada de grandes dimensiones, hecha en el siglo XVIII, había conservado el dibujo y detalles del plano de París, apellidado de tapicería. Esta copia pereció en el incendio de las colecciones de la ciudad en 1871. Grabados imperfectos constituyen hoy el único vestigio que resta de aquel precioso monumento de la topografía parisiense.»

No figuró Francia en primera línea en la industria del tapiz en el siglo XVI, pero mucho se hizo en Fontainebleau, en los Gobelinos y en Beauvais para que la citada nación merezca figurar, en lugar conspicuo, en la historia artística é industrial que estamos llevando á cabo en estos capítulos. El rey Francisco I estableció en Fontainebleau la primera manufactura real de tapices, hacia el año 1530. El italiano Primaticcio fué quien la dirigió en el concepto artístico, trabajando á sus órdenes en la pintura de cartones diferentes artistas, como el veronés Mateo del Nassaro, grabador y orfebre además, Lucas Romano, Claudio Carmo y Juan Bautista Baignacavallo. Para tejer los cartones se contaron diferentes maestros tapiceros, cuyos nombres se han conservado, y numerosos oficiales. En el reinado de Enrique II continuó traba-

jando el taller de Fontainebleau, en el que el gusto italiano cedió el puesto al estilo que puso en moda el hábil dibujante decorador Ducerceau, y que se ve en diversos tapices de la expresada procedencia. Los finos arabescos trazados por Ducerceau se descubren sin duda alguna en paños que existen en colecciones particulares francesas. Con temas historiados y muchas figuras se hicieron igualmente lindos tapices en Fontainebleau, según lo proclama la serie de la *Historia de Diana* que decora el castillo de Anet. Que algunos de los tapices salidos de Fontainebleau se tejieron ex profeso para Francisco I lo acreditan la F coronada, la flor de lis y la salamandra, así como revelan que lo fueron para Enrique II las tapicerías que tienen las medias lunas adosadas con las dos D ó las dos C y la cifra del mencionado monarca.

Queda ya manifestada la afición que por los tapices mostraron los monarcas españoles, los cuales poseían *paños de devoción*, que serían bellísimos, para el adorno de sus cámaras y aposentos. La Flandes les proveyó sin disputa de suntuosas colgaduras de esta clase, y acaso también la ciudad de Ferrara, puesto que según afirma el Sr. Riaño en su obra *Spanish Arts*, no se ha encontrado dato ni noticia alguna por los cuales se pueda asegurar que en la Edad media existiesen en la península española manufacturas de tapices en regla, siendo sólo hechos aislados, ó poco menos, los que ha citado algún arqueólogo sacándolos de cronistas y de inventarios. La noticia más antigua que existe referente á la especialidad de que hablamos es la de un memorial impreso, sin fecha, en el cual Pedro Gutiérrez, maestro tapicero de Salamanca, le pide al rey D. Felipe II protección para su industria. Gutiérrez se hallaba establecido en Salamanca y allí trabajaba tapices, de donde acaso pueda deducirse que con anterioridad á él se hallase establecida allí la industria en que era maestro. Consiguio Gutiérrez su objeto, pues por los documentos publicados por el Sr. Cruzada Villaamil en su obrita *Los tapices de Goya*, aparece con claridad que en 1578 la reina doña Ana le nombró para que trabajase en su cámara como maestro tapicero á fin de hacer *repostereros*, nombramiento que en 1582 confirmó Felipe II. *Repostereros*, como saben nuestros lectores, se llamaban las colgaduras que se colocaban en los balcones en días de fiestas y solemnidades, y de los cuales poseyeron lindísimos ejemplares las nobles casas del conde de Oñate y del marqués de Alcañices en Madrid. Gutiérrez, según parece, trabajaba á la vez en Madrid y en Salamanca, y en 1625 le sustituyó en el puesto que ocupaba Antonio Cerón, quien estableció definitivamente aquella industria en la calle de Santa Isabel. Cerón, pues, pertenece al siglo XVII y de él habremos de hacer mención nuevamente en el capítulo inmediato. Dicen los eruditos que el cuadro de Velázquez denominado *Las hilanderas* es una vista del obrador de la calle de Santa Isabel, que el insigne maestro sacó con la verdad, con la luz y con el relieve que le han dado el renombre de que ha gozado en todos los tiempos. Antonio Cerón en su instancia se titulaba *tapicero de nuevo, sucesor de Pedro Gutiérrez*, y pedía que se le auxiliase con una ración diaria *en premio de haber enseñado su oficio á ocho muchachos y haber montado cuatro telares en Santa Isabel, donde llevaba trabajando más de tres años*. ¿Puede dudarse — pregunta el Sr. Cruzada Villaamil — de que el lienzo de Velázquez representa uno de los cuartos de la fábrica de Santa Isabel donde se hacían *obras de nuevo*? Por cierto que, á juzgar por la misma pintura, que como de Velázquez debe ser fidelísima, conforme lo hemos ya indicado, en el obrador mencionado trabajarían también algunas mujeres, tal vez simplemente para preparar las lanas y para otros pequeños menesteres del oficio, mas no para tejer los tapices, reproduciendo los cartones, tarea que no es de suponer dejasen los maestros tapiceros de entonces á manos femeniles. ¿Qué tapices fabricó Pedro Gutiérrez? ¿Cuáles hizo Antonio Cerón? De esto no hablan ni Cruzada Villaamil, ni Riaño, ni tampoco hemos encontrado noticias acerca del particular en ninguna de las obras que conocemos. El barón Davillier en *Les arts decoratifs en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* nada añade á lo consignado por los dos referidos escritores españoles.



Fig. 186. — Tapiz persa antiguo, aterciopelado, de la colección Alberto Goupil, ahora en el Museo de Artes Decorativas en París

XX

EL TAPIZ EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. — LOS GOBELINOS EN PARÍS. — CARLOS LE BRUN. — LAS MANUFACTURAS DE BEAUVAIS Y DE AUBUSSON. — LA FÁBRICA DE SANTA BÁRBARA EN ESPAÑA. — FELIPE V Y EL CARDENAL ALBERONI. — LOS TAPICES DE GOYA. — EL TAPIZ EN EL ORIENTE. — LOS PAÑOS ATERCIOPELADOS DE PERSIA

Los Gobelinos de París llenan la historia de la tapicería en los siglos XVII y XVIII. Los talleres que trabajaban en la capital de Francia con anterioridad á la creación de la célebre manufactura, entre ellos el de Juan Jans ó Jauss, establecido en el edificio mismo de los Gobelinos, quedaron refundidos del todo, ó mejor, absorbidos por el establecimiento de este nombre, debido á la voluntad del rey Luis XIV. Este monarca compró en 1662 á un tal Selen el hotel de la familia Gobelín por el precio de 40.775 libras, quedando unida á la nueva manufactura el nombre de los propietarios del primer inmueble, que se acrecentó luego con sucesivas adquisiciones. La instalación de los talleres exigió algunos años, y de ahí el que no aparecieran hasta noviembre de 1667 las cartas patentes del rey creando el establecimiento que recibió entonces el título de *Manufacture royale des meubles de la Couronne*. En vez de ceñirse exclusivamente á los telares de alto ó bajo lizo, debía abarcar la nueva fábrica todo cuanto se refiriese al mueblaje completo de las moradas reales, desde los pomos cincelados y dorados de puertas y ventanas, desde los sitiales en madera tallada, á las estatuas de mármol y á los grupos de bronce de los jardines y surtidores. Para dirigirla tuvo el ministro Colbert la afortunada inspiración de designar al artista Carlos Le Brun, quizás el más á propósito para imprimir á todos los productos de la manufactura el sello de ostentosa grandeza que caracteriza al arte francés en el reinado de Luis XIV. Le Brun hubo de hacer los cartones de las tapicerías destinadas á los palacios reales, como también los dibujos de los embellecimientos que

en ellos se realizaron y en todo lo cual desplegó una facilidad portentosa y la grandiosidad á que antes hemos hecho referencia. Las molduras algo recargadas, pero de pintoresco efecto, que aquel artista puso en los palacios, armonizaban á maravilla con las composiciones de sus tapices, de carácter heroico muchas de ellas, todas con numerosas figuras, muy movidas y con elementos á propósito para dar suntuosidad al conjunto. Excusado parecerá decir que Le Brun contó con numerosos auxiliares.

Admira el número de tapices que se tejieron en los Gobelinos, durante la dirección de Carlos Le Brun, por sus cartones ó por los de sus auxiliares, que él retocaría siempre que lo juzgase conveniente. Constituyen dos de las series principales las tituladas *Historia de Alejandro* (fig. 187) é *Historia del Rey*, ambas con asuntos á propósito para que en ellas hiciese aquel artista alarde de su magnificencia. La *Historia de Alejandro* alcanzó éxito grandísimo, probándolo las reproducciones en tapices que se hicieron, los grabados en que se copiaron y el haberse puesto en repetidos ejemplares del arte suntuario y hasta de las industrias cerámicas. Le Brun era entonces el soberano y el maestro en el arte, y su estilo, con marcados ribetes de barroquismo, se avenía perfectamente, según ya hemos dicho, con la corte fastuosa de Luis XIV y con la sociedad de aquel tiempo. Rivalizaba con la anterior tapicería la denominada *Historia del Rey*, donde figuraban, ó mejor dicho, figuran los sucesos culminantes en el reinado del referido monarca, formándola al principio doce tapices, á los que se añadieron posteriormente otros tres con los temas: *Visita de Luis XIV á los Gobelinos*, *Construcción del hotel de los Inválidos* y *El duque de Anjou recibiendo la corona de España*. En las orlas de estos tapices, Le Brun ó sus auxiliares revelaron asimismo su buen gusto. Tratadas algo al estilo italiano, reúnen, empero, rasgos más esplendorosos que los puestos en las orlas de *Los actos de los apóstoles*, y por lo tanto encuadran perfectamente las exuberantes composiciones de aquellos paños.

Más que las anteriores tapicerías se reprodujeron las denominadas los *Meses* ó los *Castillos reales*, acaso por su novedad y por su marcada elegancia. Le Brun ó los suyos fueron también sus autores. La composición de estos tapices es muy simpática á la vista. Dos Hermes, dos columnas ó dos pilastras cierran el fondo, en el cual se halla copiado un castillo ó palacio de los que poseía la corona de Francia. Este fondo, de perspectiva arquitectónica, aparecía animado por una caza ó por alguna otra fiesta regia.



Fig. 187. — Tapiz de la *Historia de Alejandro*, siglo XVII; de la Casa Real de España

RENACIMIENTO FRANCÉS

TEJIDOS.—GOBELINOS

- Figs. 1, 2 y 3. Orlas de un tapiz de los Gobelinos, dibujo de Lebrún, hecho entre los años 1665 y 1672.
- » 4, 5 y 6. Orla de un tapiz de los Gobelinos, dibujo de Coypel; hecho entre los años 1670 y 1680.
- Fig. 7. Orla de un tapiz del siglo xvi.



1.

RENACIMIENTO FRANCÉS.—TAPICES DE LOS GOBELINOS

imp. lit. de Montaner y Simon

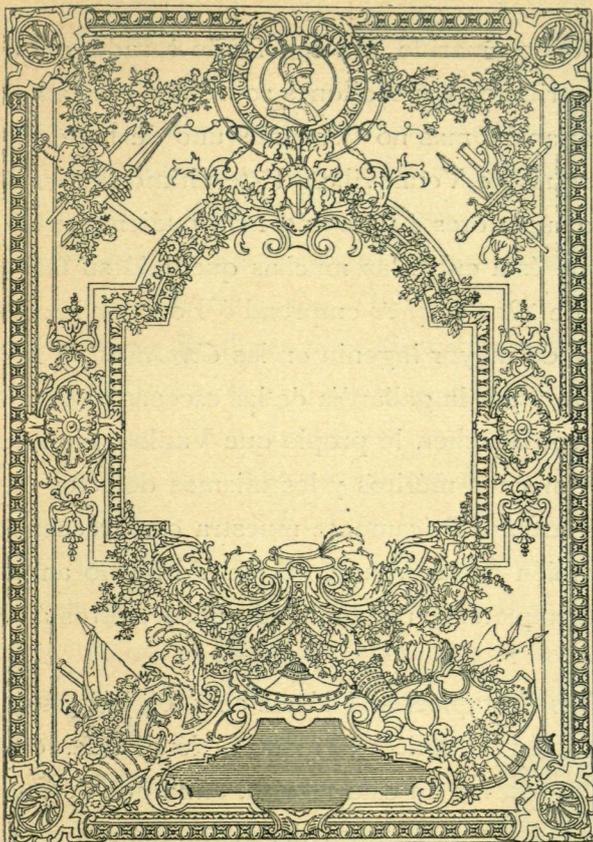


Fig. 188. - Orla de tapiz de la serie de *Don Quijote*, por Carlos Coppel, siglo XVIII; de los Gobelinos

En el primer cuadro, criados con la librea del rey tienden sobre una balaustrada, que coge toda la anchura del paño, ricos tapices del Oriente, mientras animales singulares, pájaros de espléndido plumaje ó ejemplares de magnífica orfebrería llenan los espacios que quedaban vacíos y aumentan la riqueza del conjunto. De este modo se ven reproducidos los palacios del Louvre, Versailles, San Germán, Fontainebleau, Vincennes, Chambord, el castillo de Blois y el de Monceaux y otras residencias reales. El buen gusto artístico y la riqueza sin énfasis campean en estos admirables paños. Claudio Audrán trabajó también en los Gobelinos, siendo muy celebradas las orlas con grotescos que se le atribuyen. Noel Coypel adquiere también renombre en la especialidad, debiéndolo particularmente á la serie de *Los triunfos de los dioses*, tejida por el año de 1680 y en la que la disposición arquitectónica está combinada ingeniosamente con multitud de figuras.

Durante el reinado de Luis XIV no se introdujo cambio alguno en la marcha de los Gobelinos. A Carlos Le Brun le sucedió en la dirección su rival Pedro Mignard, pintor hábil, aunque acaso de ingenio menos potente y fecundo que el de su antecesor en el cargo, siguiéndole

sucesivamente Roberto de Cotte y otros hasta llegar al caballero Juan Bautista María Pierre, que murió en 1789, y á Guillaumot, que en los azarosos días de la Revolución halló manera de sostener el crédito de la manufactura. Entre los artistas que durante dicho largo período tomaron parte directa en los trabajos de los Gobelinos han de incluirse Antonio Coypel y su hijo Carlos Antonio, Juan Bautista Oudry, que administró asimismo con fortuna la fábrica de Beauvais, Francisco Boucher, Amadeo Vanloo, y por fin, el citado caballero Pierre. El nombre de Carlos Coypel va unido á la tapicería del *Don Quijote*, una de las más afortunadas invenciones del siglo XVIII, lindísima, coquetona en grado superlativo y armonizando perfectamente con un arte sensual y almibarado. Hay originalidad en esta tapicería, que en nada se parece á las anteriores, y su grandísimo éxito se debe quizás más á los encuadramientos que sucesivamente se le pusieron que á los mismos asuntos de cada tapiz, de reducidas dimensiones, y convirtiéndose casi en accesorio en medio de la ornamentación que les rodea, según lo hace notar muy atinadamente Alfredo Darcel. «Copiados incesantemente — dice M. Guiffrey —

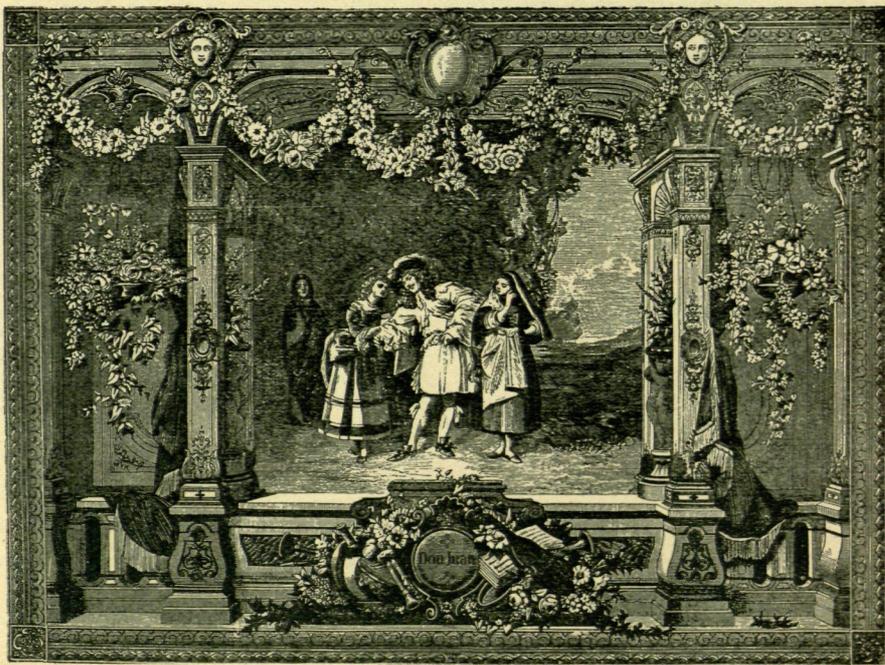


Fig. 189. - Tapiz de las *Comedias de Moliere*, por Francisco Boucher, siglo XVIII; de los Gobelinos

hasta la época de la Revolución los veintitrés temas de la *Historia de Don Quijote*, pusieron en ellos dos encuadramientos distintos (fig. 188). Tejióse, ora con fondo amarillo, ora con fondo rosado, el que está compuesto de una decoración de guirnalda de flores, atributos y medallones sobre una estofa adamsada. El *Mobilier national* posee ejemplares de estas variantes, mas no tiene ninguno de la decoración primitiva, cuyo solo modelo conocido pertenece al marqués de Veuneville. Este último tipo es de una elegancia, de una delicadeza y de un carácter decorativo superiores á todo encomio, pudiéndose afirmar que Carlos Coypel no produjo obra más afortunada que ésta entre las muchas que dejó su fácil y fecundo pincel. Con sentimiento análogo al de la tapicería de *Don Quijote* emprendió Boucher la serie de las *Metamorfosis*, mostrándose, empero, pintor decorador de mayor ingenio en las *Comedias de Moliere* (fig. 189), por la combinación arquitectónica del conjunto y por la gallardía de las escenas que trazó sacándolas de las obras más famosas del insigne poeta cómico. Boucher, lo propio que Vanloo, pintaron numerosos cartones para ser reproducidos en tapiz con los mismos méritos y los mismos defectos que se encuentran en sus cuadros al óleo. Aunque afeminado el arte, prácticamente muestra con frecuencia detalles lindísimos, ya en las figuras, ya en el paisaje y también en la ornamentación. Al fausto ampuloso y grandioso de Le Brun substituyeron la delicadeza y la coquetería, respondiendo unos y otros á las diferencias de los tiempos.

Beauvais ha sido también en Francia un centro de telares de tapicería. Diósele en 1664 la consideración de manufactura real, encargada de continuar la fabricación de tapices al modo de la Flandes, cosa que le era muy grata á Su Majestad. El telar de bajo lizo se empleó en esta fábrica, en la que después se introdujo también el de alto lizo. Felipe Behagle, de una familia de Audenarde, distinguida al punto de tener armas con la divisa *Bon guet chasse malaventure*, fué el director que en 1684 levantó la manufactura, bastante decaída entonces, sosteniéndola á considerable altura durante su vida. Sus sucesores no fueron muy afortunados, llegándose así hasta el año 1726, en que se llamó á Juan Bautista Oudry para que reemplazase al pintor Duplessis, incapaz de remontar aquellos talleres. Oudry tenía que enseñar dibujo y el empleo de los colores á los obreros, así oficiales como aprendices. A la vez debía pintar cada año los cartones de una tapicería y también cierta porción de orlas. En 1734 se le nombró definitivamente director de la manufactura. Oudry puso todo en orden y se asoció con Nicolás Besnier que había sido concejal de París, al que se reservó la parte administrativa, quedando para Oudry la dirección artística, en la que desplegó una actividad infatigable. No satisfecho con pintar él numerosos cartones, los pidió á colegas suyos, y así Deshayes le entregó asuntos sacados de la *Ilíada*, Dumont *Las diversiones chinescas* y Casanova *Las fiestas rusas*. Se ejecutaron igualmente en sus talleres muchos tapices de floresta, parecidos á los de Aubusson, á los que dedicaremos luego algunas palabras. Reprodujéronse además en Beauvais gran número de modelos de distintas procedencias.

En Aubusson, que hemos citado, se trabajó también mucho, ejecutándose allí los tapices aterciopelados, al modo de las alcatifas orientales, que se denominaron de la Savonnerie. «Al lado de los talleres que hemos mentado — escribe Eugenio Müntz en *La tapisserie* — deben mencionarse los de la Marche. Sin duda no representan éstos las altas tradiciones del arte: en una memoria del año 1717 los tapiceros de Aubusson y de Felletin reconocen que la mayor parte de su producción consiste en obras comunes y groseras, «las cuales adquieren el comercio del reino y las iglesias de provincia, que no quieren pasar de un determinado precio.» Esta producción, empero, abarcaba al año millares de piezas, y por lo tanto podía ejercer grandísima influencia en el gusto de provincias. Tras de reiteradas instancias el gobierno consintió no sólo en dar nuevos estatutos á las fábricas de Aubusson, sino también en enviarles un pintor de talento, que fué Juan José Dumont, apellidado «el Romano,» quien desde 1731 á 1751 les procuró numerosos cartones. Los pintores Juliard, Ranson, Huet, tomaron asimismo gran parte en el renacimiento de la fábrica. Sirvieron además de fuente de inspiración las composiciones de Watteau, de Coypel, de Oudry

y de Boucher, ejecutándose muchas réplicas de sus composiciones durante todo el siglo XVIII. En 1876, en la Exposición de la Unión Central, atraía las miradas *La adolescencia* – tapiz de la serie de *Las cuatro edades* – tomado de Lancret y con la firma: *Vitra: M. R. d' Aubusson.*» A pesar de que en punto á primer en la mano de obra se encuentran los tapices de Aubusson por debajo de los tejidos en los Gobelinos, es de justicia reconocer que la primera de estas fábricas ha hecho tapices decorativos de espléndido efecto y en los que brilla la pompa y la galanura peculiares al siglo pasado. Los tapices de floresta ó dígase *verdure*, los convirtió en tapices de paisaje con mucho donaire, rodeándolos de orlas dibujadas con extraordinario garbo, ó bien dividiéndolos á veces en secciones por medio de columnas engalanadas con festones de flores y de frutos, recurso eminentemente decorativo y de buen gusto. Estupefacción causa considerar el número de tapices que en los siglos XVII y XVIII se tejieron en Francia – y bien podría agregarse en Italia, España y otras naciones, – al punto de que el tapiz, conforme sucedía también en la Edad media y en el Renacimiento, fuese el medio más generalmente empleado en la decoración en todas sus ramas (fig. 190). En tapiz se tejían los techos y los plafones de las elegantes y lujosas salas y camarines construídos en aquel período; con tapiz hecho en los Gobelinos, en Aubusson ó donde fuere, se cubrían los sofás, sillones y sillas, y de lo mismo se hacían las colgaduras y goteras de las camas; con delicados tapices se llenaba el plafonado de los biombos de todas dimensiones, y casi en absoluto podía afirmarse que el tapiz fué el principal elemento del lujo en la segunda mitad del siglo XVII y en todo el XVIII.

«El clero de San Germán l'Auxerrois – dice un arqueólogo francés – tenía por costumbre, en tiempos de la antigua monarquía, recorrer en el día del *Corpus Christi* las calles que conducen desde la iglesia al Louvre. Espléndidos altares se alzaban en la carrera de la procesión, exhibiéndose las más hermosas tapicerías de la Casa Real al paso del Santísimo Sacramento. A fines del reinado de Luis XV se introdujo la costumbre de imprimir cada año una descripción de los tapices que se habían expuesto, noticias que contienen curiosos pormenores sobre las series del *Garde Meuble*. Por desdicha tuvieron la suerte de todas las publicaciones de circunstancias: al día siguiente de la ceremonia nadie se acordaba de ellas, y por este motivo se han hecho tan raros estos catálogos, de modo que á duras penas hemos llegado á ver cinco ó seis que datan de fines de siglo. En 1790 se imprimía aún la descripción de las tapicerías colgadas en las inmediaciones del Lou-

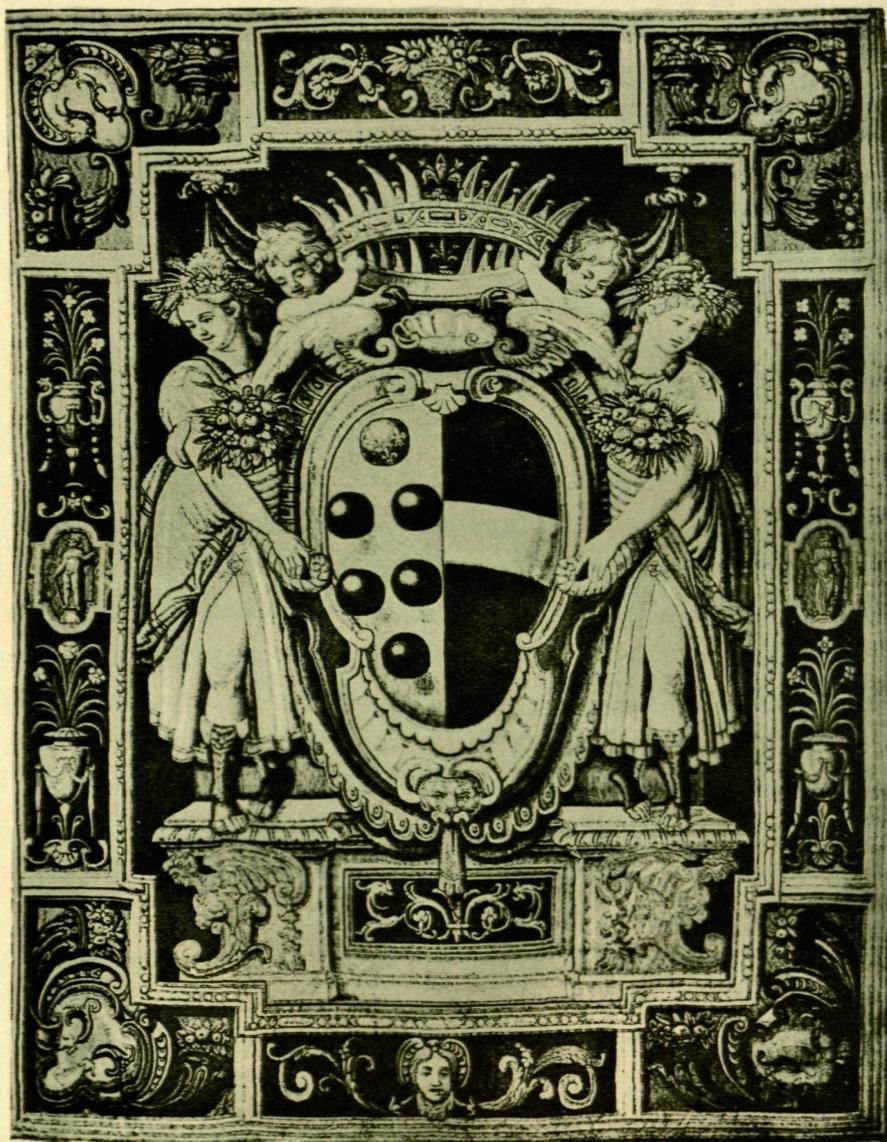


Fig. 190. – Tapiz italiano con las armas de los Médicis y de Juana de Austria, siglo XVI

vre el día del *Corpus*, conforme lo prueba una noticia recientemente adquirida por la biblioteca de la ciudad de París. Otros impresos describen las series expuestas en los patios de los Gobelinos en parecidas circunstancias. Hace poco tiempo veíanse todavía á lo largo de las dependencias interiores de la manufactura ganchos destinados exclusivamente para colgar los tapices. Ganchos iguales hemos visto, que no tendrían otro destino, en las grandes calles de algunas ciudades de provincia: por lo general están clavados debajo de las ventanas del primer piso. Esta costumbre se hallaba tan extendida y era tan popular, que en plena Revolución, el día del *Corpus* de 1793, los vendedores del mercado se alborotaron contra los propietarios del distrito porque no decoraron las fachadas de sus casas al pasar la procesión.»

Volvamos ahora á España, donde se estableció en el siglo décimooctavo la fábrica llamada de Santa Bárbara, en Madrid, la más importante de las que ha habido en nuestra patria. Es justo consignar aquí que si el rey D. Felipe V no fué quien introdujo en España el gusto por los tapices, porque éste venía ya de lejos, según lo hemos expuesto, hizo mucho para aumentarlo y propagarlo. En la tarea le ayudó poderosamente su ministro el cardenal Alberóni, á quien se debió en buena parte que en 30 de julio de 1720 se diese á Jacobo Vandergoten de Amberes, maestro tapicero acreditado en el oficio, el encargo de montar los telares de la fábrica de tapices de Santa Bárbara en la casa llamada del *Abreviador*. En 1724, á su muerte, le sucedieron sus hijos Francisco, Jacobo, Cornelio y Adriano, quienes trabajaron en telares de bajo lizo, que fueron los montados allí hasta que en 1729 un francés llamado Antonio Leuger montó un telar de alto lizo.

Con motivo de haber ido la corte á Sevilla, el rey estableció allí en 1730 una manufactura de tapices, á cuyo frente se puso á Jacobo Vandergoten, hijo, ayudándole el pintor Andrés Procaccini en la dirección de la fábrica. Duró sólo tres años, según asegura el Sr. Riaño, yéndose después los maestros y oficiales tapiceros á la vieja fábrica de la calle de Santa Isabel, en Madrid, donde trabajaron hasta 1744, en que fué á parar todo á la fábrica de Santa Bárbara. Tres de los hermanos Vandergoten habían muerto en 1774, viviendo sólo Cornelio. En el mismo año fueron colocados al frente de los trabajos los artistas españoles Antonio Moreno, Domingo Galán, Tomás del Castillo y Manuel Sánchez, bajo la inspección general del último, que continuó allí hasta 1786, en que murió y le sucedió su sobrino Livinio Stuick. Vegetó pobremente la fábrica de Santa Bárbara en los últimos años del siglo anterior; en 1808 la destruyeron los franceses y en 1815 revivió bajo la dirección de un hijo de Stuick. Recientemente se han dictado por el gobierno español algunas disposiciones en favor suyo, mas arrastra una vida poco holgada, aun cuando se ejecuten tapices excelentes y se realice con mucha habilidad la obra de retupir los viejos. Ni por asomo puede compararse su modesta existencia con la brillantez que mantiene aún la fábrica de los Gobelinos de París, merced á la decidida protección material y moral que le otorgan sus gobiernos. En pocos años se tejieron muchísimas varas de tapices en la fábrica de Santa Bárbara, reproduciéndose las colecciones de la *Conquista de Túnez*, del *Telémaco*, del *Quijote* y otras, haciéndose centenares de imitaciones flamencas, copiándose cuadros de Lucas Giordano y de Solimena y labrándose, por fin, numerosos paños originales con sujeción á los cartones pintados por los Bayeu (Francisco y Ramón), Castillo, Maella y sobre todo por el insigne y genial Francisco Goya y Lucientes. Inspirándose estos artistas en Teniers y en otros autores de su escuela, acudieron al pueblo en busca de temas para los tapices y supieron encontrarlos por modo admirable, singularmente el último de ellos. Yendo á los sitios en donde se verificaban ferias, romerías, regocijos populares de toda suerte, su lápiz fácil y genuinamente español supo sorprender y trasladar luego á los cartones cuadros llenos de movimiento y de gracia, con figuras que no se parecen á las de ningún otro pueblo del mundo. Así lo certifican los Sitios Reales de la corte de España, donde se encuentran numerosos tapices tejidos en Santa Bárbara por cartones de aquellos maestros. En ellos pueden verse los vivientes cuadros de *Un paseo por Andalucía* (fig. 191), *La vendimia*, *El puesto de loza* ó *El cacharrero* (fig. 192), *La gallina ciega*, *Las mozas de cántaro* y otros muchos de Goya; *Los novillos* y

El horchatero, de Ramón Bayeu; *Los jardines del Retiro*, de José del Castillo, y distintos otros paños debidos á los pintores que antes hemos citado, y algunos de los cuales, sin fuerzas para remontarse á las grandes alturas del arte, las tenían para reproducir escenas gráficas y chispeantes del pueblo castellano y del pueblo andaluz. Los tapices tejidos por sus cartones son cuadros de costumbres de exactitud prodigiosa. En ellos charlan, bailan, brincan y retozan sobre la hierba ó por entre las alamedas aquellos majos y majas, petimetres y damas remilgadas, todos con adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otros perifollos que daban grima al obrador de Santa Bárbara cuando debía tejer los tapices, porque según decía, se gastaba en ellos mucho tiempo y paciencia y no producía nada el trabajo.

Hemos dicho repetidamente que en España se mantuvo desde lejanos tiempos la afición á los tapices, y lo que llevamos expuesto lo demuestra cumplidamente. La Casa Real marchó siempre al frente de esta afición. Seiscientos paños, todos magníficos, procedentes de las más famosas fábricas, se registraron en el oficio de tapicería de Palacio al procederse al inventario de los bienes muebles del difunto monarca Carlos II por su sucesor Felipe V. A pesar de esto, algún escritor extranjero ha sostenido que el primer rey de la casa de Borbón fué quien «trajo á España el gusto de las tapicerías.» Mucho debe, conforme lo hemos afirmado antes, la industria del tapiz al rey D. Felipe V, mas lo que hizo no fué novedad en nuestra patria. «¿Cómo había de ser novedad — escribe muy oportunamente el Sr. Cruzada Villaamil en su citada obra — cuando desde el siglo xv hay noticia de que poseían las cortes de Aragón y Castilla tapices y paños de Ras, y cuando la casa que los Reyes Católicos ponían á su hijo, el malogrado príncipe D. Juan, contaba en los oficios de su servidumbre con los cargos de Reposteros de plata, Teniente repostero y Camareros de tapicería?» «¿Cómo había de ser novedad — prosigue — cuando aún hoy se conservan todavía más de una docena de tapices de aquella época y cuando en todos los reinados de los austriacos se compran constantemente tapices flamencos é italianos, se mandan tejer de oro y sedas las batallas de Carlos V sobre Túnez y la Goleta, los caprichos del Bosco, las campañas del archiduque Alberto y copiar los famosos *arazzi* de Rafael que conserva el Museo Vaticano?»

Tapices de Oriente se llaman los paños aterciopelados que con peregrina destreza han tejido los persas y los árabes y se fabrican todavía en las ciudades más populosas de las comarcas por ellos ocupadas antiguamente. El tapiz de Oriente es con frecuencia lo que apellidamos nosotros «alcatifa» y que después se ha llamado «alfombra,» vocablos de indudable origen arábigo, aun cuando los tapices persas y árabes, ahora y antes, sirviesen para el doble objeto de decorar los paramentos y de ser extendidos por el suelo para dar mayor confort á la estancia en donde se colocaban. No se dibujaban ni tejían todos por idéntico estilo, sino que éste se ajustaba al oficio que debían llenar. Así, por ejemplo, aquellos suntuosos paños de seda, oro y plata, aterciopelados, finos como el más suave plumón, no se empleaban para alfombrar habitaciones, sino para halajarlas, imprimiéndoles autoridad y riqueza. Colgados en las paredes podían leerse las suras y aleyas alcoránicas que en ellos figuraban y que acrecentaban, con el aspecto ornamental de los caracteres cúficos ó africanos, la belleza de su ornamentación. Es imponderable la inventiva desplegada en este particular por los persas y por los árabes. Los tapices suyos de los siglos xiv y xv son una verdadera maravilla en el dibujo y un portento en el color. Tejidos por completo en seda y oro, conforme lo hemos ya indicado, con tonos suavemente apagados, azul lápiz, verde esmeralda, rosa cobrizo y gris amarillento, producen el efecto de una masa informe de colores, llegando á una armonía que no puede describirse, que es indispensable ver y sentir ante uno de esos paños, para formar concepto cabal de ella y de su imponderable embeleso. «La composición — dice Al. Gayet en *L'art persan* — comprende un gran medallón central ondulado, lleno de arabescos en forma radiada ó flamígera. En los ángulos vense trozos parecidos. El fondo se halla ocupado por finos ramajes ó ramas cortadas, al través de las cuales vuelan pájaros, retozando también leopardos y gacelas y apareciendo en algunos casos caballeros galopando con el halcón al puño. En el siglo xv estuvo muy en predicamento el tapiz aterciopelado, adqui-

riendo su dibujo el aire del tapiz de alto lizo, sin abandonar el gran medallón central y los espacios decorados en los ángulos. A esta suerte de fórmula sustituye en los cuadros de tapicería el entrelazado de bejuco, dispuesto en líneas paralelas. El círculo de arabescos se extiende en sentido lateral, y alternativamente se emplea en el paño la paleta entera de los azules, verdes y rosas, amortiguados por toques de rojo cobrizo y azul de lápiz sobre fondo tejido de oro. Algunas tapicerías presentan figuras humanas



Fig. 191. — Tapiz *Un paseo por Andalucía*, de D. Francisco Goya, de la Casa Real de España

en las que se reconoce el tipo indio ó chino. En el siglo XVI buscóse particularmente la repetición indefinida de un motivo inicial, por lo común un rosón determinado por el cruce de dos ramas onduladas. Las flores y las frutas de que están cargadas las ramas se ostentan en ellas libremente ó bien ensortijándose. El oro entra únicamente en estos tapices para perfilar el dibujo, ocupando la seda toda la superficie. Durante este período, el tapiz aterciopelado conserva el mismo aspecto de antes; una eurytmia más rígida se advierte en los arabescos; los bejuco se vuelven rítmicos; y allá en donde la fantasía había sembrado ramajes al azar, aparece una vegetación cultivada, enlazándose unas con otras menudas espirales llenas de flores imaginarias. Los animales que circulan al través de ramas y flores están sujetos á leyes más fijas, repitiéndose exactamente en los cuatro ángulos, con idénticas dimensiones é idéntico color.»

En museos y colecciones particulares existen hoy día preciosos tapices antiguos, persas y árabes, que son materia de continuado estudio por parte de los artistas decoradores. Brilla en los mejores ejemplares la inagotable inventiva de los pueblos orientales, su arte asombroso para combinar

en infinitas variedades los arabescos y los entrelazos con una riqueza que no se agota nunca. En el Museo del Arte y de la Industria de Lyón y en el Museo de Artes decorativas de París pueden contemplarse en el día dos soberbios paños de la clase en que nos ocupamos, que figuraron antes en la colección de Alberto Goupil y que adquirieron á su muerte los referidos museos, pagando por ellos los subidos precios de 33.500 y 20.000 francos. Los dos son aterciopelados y procedentes de la Persia, de seda por completo y con toques de plata que los realzan admirablemente. Tiene uno de ellos (fig. 186) en el centro, con fondo rosado, follaje florido por el que circulan diversos animales, como leones, panteras y tigres, presentando en medio un rosón con arabescos sobre fondo azul oscuro hermosísimo, y en los ángulos grandes flores y dragones encima de un fondo semejante. Tres fajas de ornamentación forman la orla: la más próxima al centro, muy angosta, tiene el fondo blanco y en él festones de flores; la segunda ancha, con fondo rojo, cubierto de arabescos, presenta diez compartimientos de fondo negro con inscripciones y separados por rosetones verdes; la tercera se halla decorada con un festón de flores en fondo azul. El segundo de los tapices, á que hemos hecho referencia, muestra en el centro un gran medallón oval circunscrito por una orla, rojo oscuro, que contiene un motivo cruciforme, asimismo rojo, con decoración

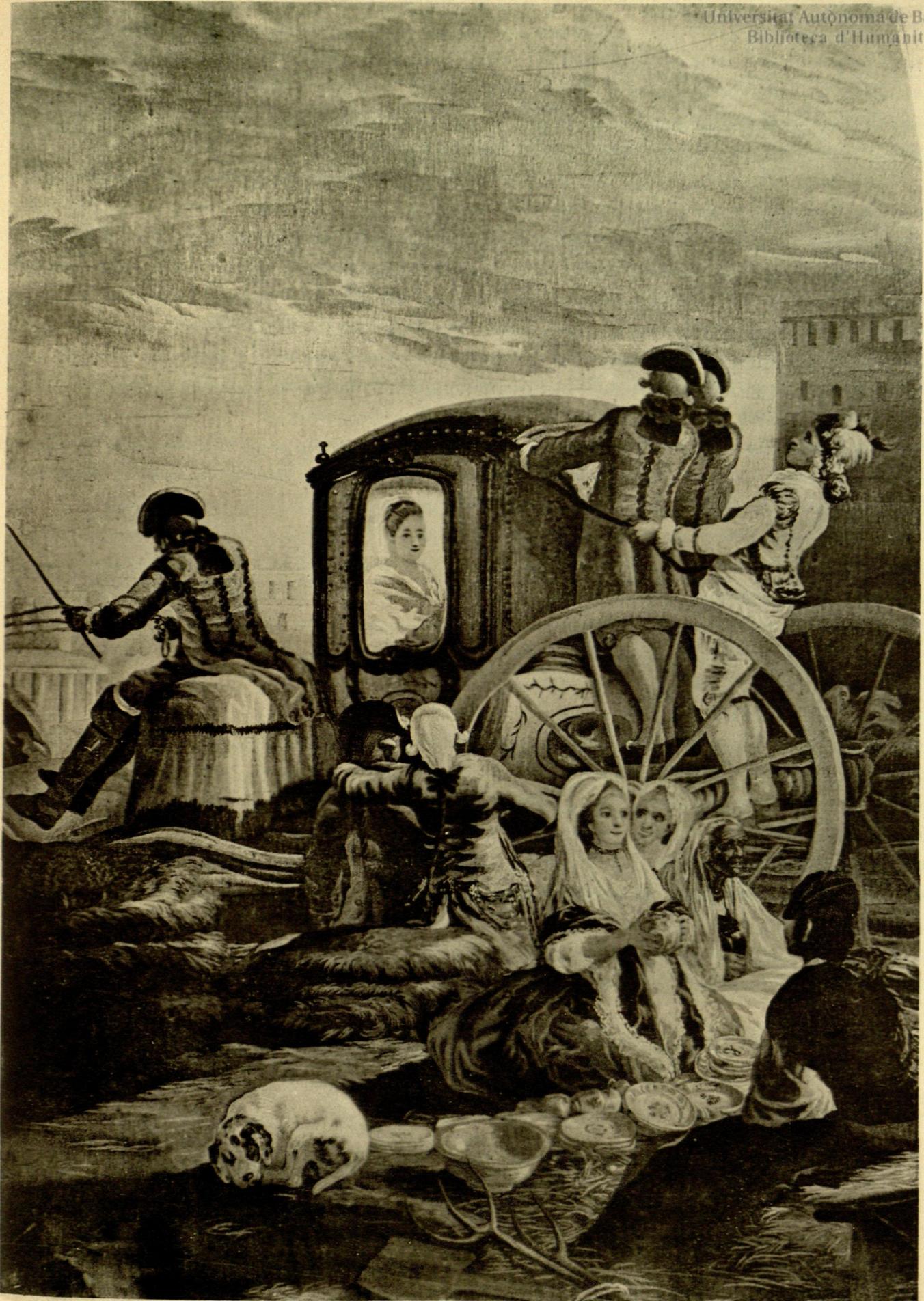


Fig. 192. - TAPIZ «EL CACHARREO,» DE D. FRANCISCO GOYA, DE LA CASA REAL DE ESPAÑA

de pájaros, rodeado de compartimientos radiales con ramaje florido y granadas de todos colores. El medallón va encuadrado por flores en arabesco sobre fondo negro, y los ángulos se hallan guarnecidos de ornamentación negra y plata sobre campo rojo claro. Tiene igualmente tres orlas como el anterior: la primera, estrecha con adornos en parte y fondo azul verdoso; la segunda, ancha, naranjada, con serpientes negras y diez compartimientos, con inscripciones sobre rojo oscuro, separados por rosetones en fondo negro; y la tercera, decorada de florones sobre un tono verde.

A esta suerte de tapices se les daba á veces – y se les da todavía, pues en mayor ó menor grado se tejen á su semejanza en las poblaciones del Oriente – dimensiones reducidas, y en este caso se denominaban «tapices de oración.» En ellos suelen ponerse leyendas alcoránicas devotas. Uno de los que formaban parte de la expresada colección Goupil tenía la siguiente leyenda, que tradujo el sabio orientalista francés H. Lavoix: «Dios es solo Dios: no hay otro Dios que Él, el Viviente, el Inmutable. Ni el letargo, ni el sueño, pueden nada con Él. Todo cuanto hay en la tierra y en los cielos le pertenece. ¿Quién puede interceder cerca de Él sin su permiso? Conoce cuanto está ante ellos y detrás de ellos, y los hombres no abarcan de su ciencia nada más que lo que ha querido enseñarles. Su trono se extiende sobre los cielos y sobre la tierra, y el guardarlo no le cuesta ningún trabajo. Él es el muy Alto y el muy Grande: Dios dice la verdad.» Esta leyenda figura en la parte superior del tapiz, encontrándose en la inferior el versículo siguiente: «Haz tu plegaria desde el momento en que el sol decline hasta el comienzo de las tinieblas de la noche. Haz también al alba una lectura piadosa. El alba tiene sus testigos.»

Se han tejido asimismo en el Oriente, según lo llevamos ya apuntado, tapices que sirven de alcatifas ó alfombras. Fabrícense ahora igualmente, y hasta cierto punto han mantenido su renombre en la especialidad algunas poblaciones del Turkestán y del Afghanistan, y sobre todo Damasco y Esmirna en el Asia Menor. Las alcatifas de Esmirna han sido celebradas en todas las épocas, y á semejanza de las que allí se hacen, las tejen en la actualidad diversas fábricas europeas, imitándolas con suma perfección. Ya imaginarán nuestros lectores cuánta distancia ha de mediar desde los paños de seda persas, que hemos descrito, á las alfombras de Damasco y de Esmirna. Éstas son de lana, en ocasiones de aspecto liso, en otras de apariencia aterciopelada, con motivos de decoración geométricos diestramente combinados, y con un colorido brillante sumamente armonioso en el conjunto. Privan en ellas dos entonaciones, que son el rojo oscuro y el azul de la misma fuerza, pero los dos con viso luminoso que los hace por todo extremo gratos á la vista. En Aubusson se fabrican en nuestros días lujosas alcatifas aterciopeladas, unas veces con dibujo oriental y otras con tonos que recuerdan los tapices de alto lizo del siglo XVIII. La industria de las alfombras había llegado en Europa al mal gusto más espantable á mediados de este siglo; pero de unos veinte años á esta parte ha entrado en un período de renacimiento, por consecuencia del que se ha producido en todas las artes suntuarias, como resultado del estudio de los ejemplares antiguos llevado á cabo modernamente, con mayor ó menor extensión, en todas las naciones.