



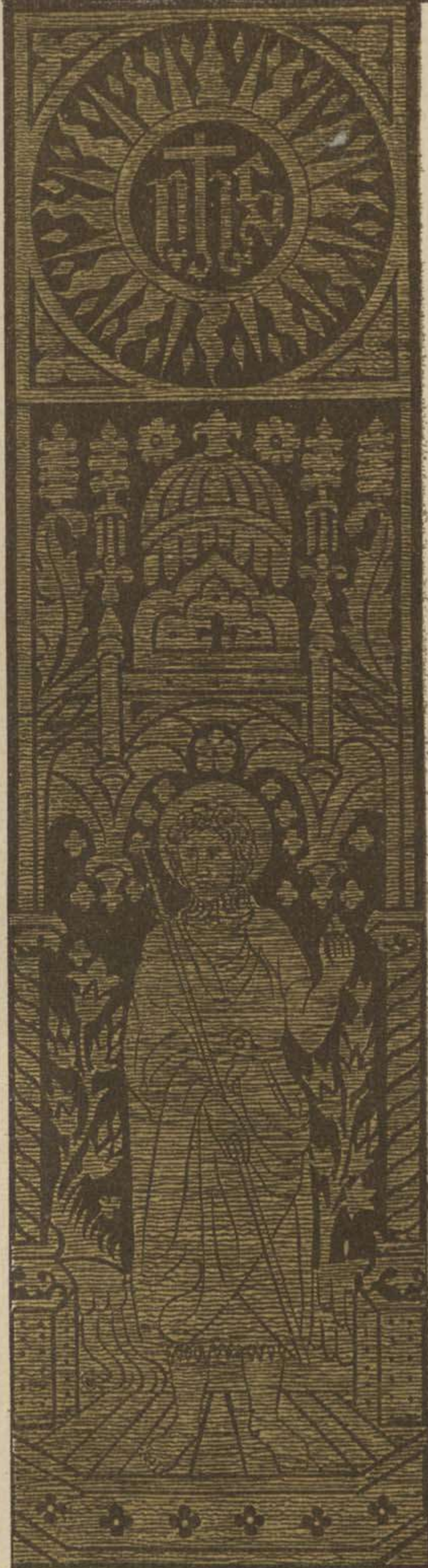
HISTORIA

DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ

---



Tejido italiano, con oro, últimos del siglo xv ó principios del xvi



## HISTORIA

# DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ

### I

ANTIGÜEDAD DEL TEJIDO. — EGIPTO. — LOS BAJOS RELIEVES ASIRIOS. — EL VIEJO TESTAMENTO. — EL TEJIDO ENTRE LOS GRIEGOS. — LAS ESTOFAS TEJIDAS, LOS TAPICES Y LOS PAÑOS BORDADOS. — LUJO DE ROMA EN LA MATERIA.

**B**EMÓNTASE á la más grande antigüedad el arte del tejido. ¿Cómo no ha de ser así, cuando no puede caber la menor duda de que el hombre, en las épocas más primitivas, hubo de acudir á un tejido más ó menos basto para tapar su desnudez? Los pueblos salvajes de hoy día, alejados de todo contacto con los países civilizados, tejen, no obstante, en forma más ó menos grosera, las plantas filamentosas textiles que crecen en las comarcas donde habitan. Es lógico, por lo tanto, que pueblos aventajados relativamente en la cultura social y algunos muy adelantados que existieron muchos siglos antes de Jesucristo, conocieran el arte del tejedor y lo llevaran á cierto grado de perfección, al punto de producir estofas elogiadas y celebradas por los autores coetáneos. Esto ocurre, por ejemplo, con los egipcios y con los asirios, de quienes nos dicen sus monumentos auténticos que hubieron de ser más que medianamente peritos en el tejido. Lo difícil estriba en sacar con claridad lo que hubiere de cierto entre lo que dicen los autores y lo que nos revelan los monumentos. Procuraremos entresacarlo, aunque con brevedad, por considerar que el verdadero interés de la historia del tejido no se halla en el génesis de este arte, sino en los períodos en que aparece ya desarrollado, y debiéndose á él obras de carácter artístico en toda

la extensión de la palabra y que puedan servir de modelo en nuestros mismos tiempos, aun después de la invención del famosísimo Jacquard, que en tanta manera ha facilitado la ejecución de toda suerte de tejidos, originando también su baratura en los mercados.

Estamos de acuerdo con M. Eugenio Müntz en que así durante la antigüedad como en la Edad media muchos paños bordados y tejidos serían designados con el nombre de tapicería. En castellano se ha empleado y se emplea esta voz lo mismo para indicar los verdaderos tapices ó paños de Ras, de que hablaremos en el capítulo correspondiente, que para señalar grandes piezas de rico raso ó de brocatel destinadas al ajuar de las habitaciones señoriles. En la antigüedad, sobre todo en Grecia y Roma y quizás lo mismo pueda asegurarse de Egipto y la Asiria, por la disposición de sus edificios, hubieron de emplearse numerosos cortinones, que serían más ó menos lujosos, según la fortuna del dueño de la morada en donde se empleaban. El arqueólogo alemán Semper dice que basta examinar la planta y alzado de una casa antigua para convencerse de que sólo podía convertirse en habita-



Fig. 1. - Parte superior de un ataúd egipcio, tipo del decorado en el tejido. Museo Británico (de fotografía)

ble merced al empleo de cortinas ó colgaduras que hicieran oficio de tabiques móviles, produciendo las separaciones necesarias. Estos cortinones, suspendidos en barras por medio de anillas, podían correrse ó tirarse á voluntad de los habitantes de la casa. En este particular griegos y romanos desplegaron mucho boato. Plinio el Naturalista, de quien podría decirse que trató de todas las cosas y de muchas otras más, habla, aunque confusamente, de los orígenes del tejido y del bordado. A título de curiosidad pondremos lo que escribe. «Homero - dice - habla de estofas bordadas, de donde vienen las estofas llamadas triunfales. Los frigios inventaron el arte de bordar á la aguja, de donde el que estas obras se llamasen *Phrygionia*. Introducir en ella hilos de oro lo descubrió en Asia el rey Atalo, y de ahí que se apellidaran *Attalica* estas bordaduras. Por haber puesto colores diversos en los bordados fué celebradísima Babilonia, por lo cual se les llamó bordados babilónicos. Alejandría inventó el arte de tejer con muchos lizos las estofas que se llaman brocados (*polymita*) y la Galia los tejidos á cuadros.» Precisar lo que hubiere de exacto en lo que expresa Plinio el mayor, es tarea ardua, conforme lo hemos indicado antes, por cuyo motivo sólo puede admitirse como voz de la tradición que llegó hasta aquel polígrafo más ó menos adulterada. Noticias más fieles podremos obtener consultando los monumentos, ya que, por fortuna, de ellos puede lograrse algo á propósito para esta historia.

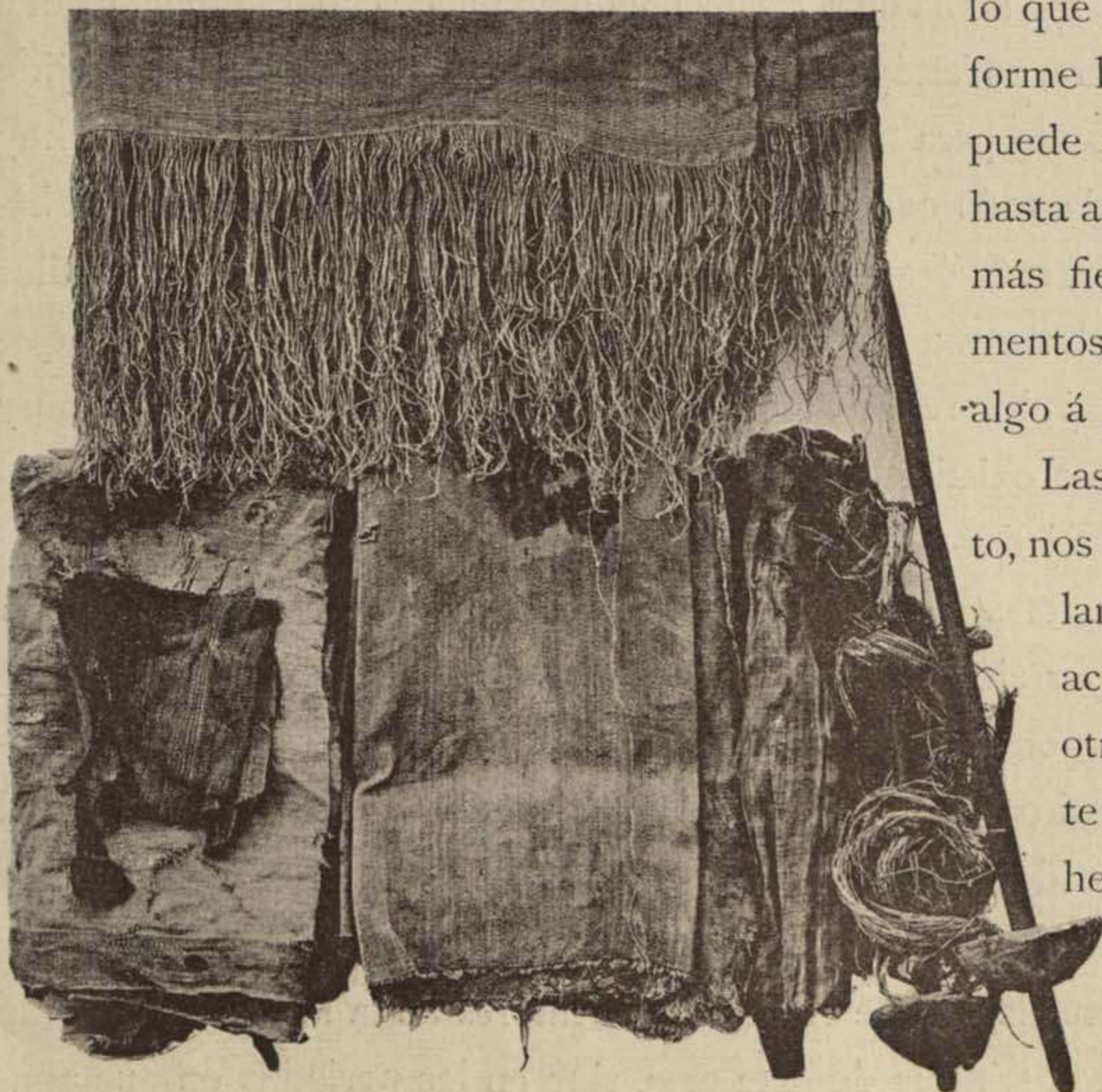


Fig. 2. - Tejidos de lino procedentes de hipogeos egipcios. Museo Británico (según fotografía)

Las pinturas del hipogeo de Beni-Hassán, en Egipto, nos procuran la representación fidelísima de un telar que se parece en gran modo á los que se usan actualmente en la fábrica de los Gobelinos y en otras destinadas á la industria del tapiz propiamente tal. No olviden nuestros lectores que, según lo hemos afirmado en anteriores párrafos, el tejido y el tapiz andan revueltos en los orígenes del arte en que nos ocupamos. La pintura en cuestión, anterior en 3.000 años á la era cristiana, ofrece á la vista un telar de alto lizo, con todos

los adminículos que lo caracterizan. Existen en el Museo del Louvre algunos fragmentos de tejidos egipcios que más parecen hechos á punto de Gobelinos, que en telar por medio de lanzadera. Primero tejieron los egipcios el lino exclusivamente, como casi todos los pueblos antiguos; más tarde introdujeron en sus telas la lana, mezclada con el hilo, y sólo en los siglos que tocan con nuestra era empezaron á trabajar la lana y la seda, conforme lo cuenta Eugenio Müntz en *La Tapisserie*, con-

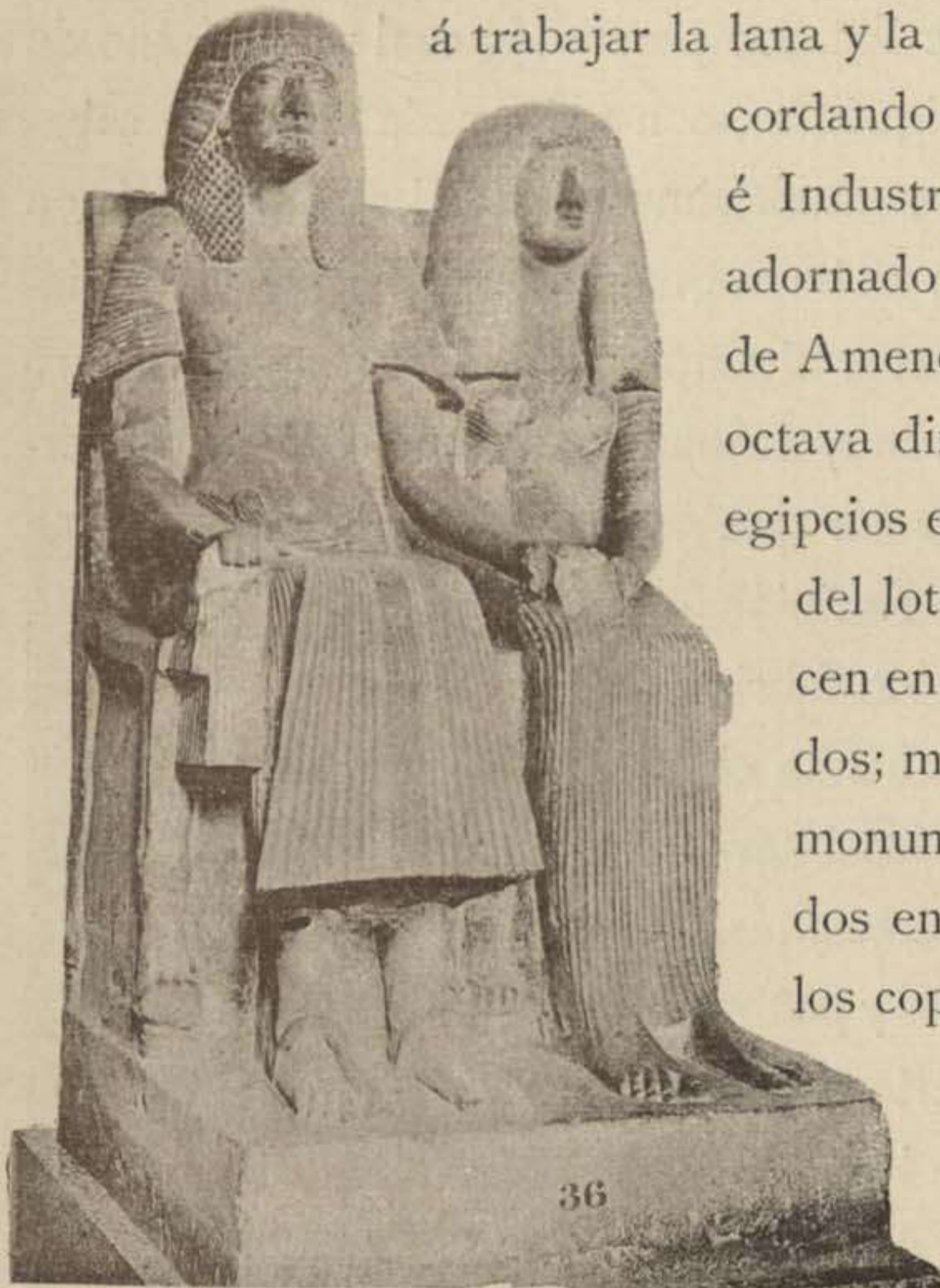


Fig. 3. - Estatuas egipcias vestidas con tejidos acanalados. Museo Británico (de fotografía)

cordando con el dictamen de otros investigadores. En el Museo de Arte é Industria de Lyon puede verse un notable fragmento de seda verde adornado con florones, que envolvía el cuerpo de la princesa Amenzet, hija de Amenophis III y de la reina Taia, su mujer, pertenecientes á la décimo-octava dinastía de los Faraones. Flores de formas variadas pusieron los egipcios en el decorado de sus telas, probablemente con repetición la flor del loto, generadora de su estilo decorativo (fig. 1). Tejidos se conocen en los que figuran pájaros diversos como los del Louvre antes citados; mas no creemos fácil tarea dilucidar si en realidad proceden estos monumentos textiles de épocas remotas del Egipto, ó si fueron labrados en tiempos relativamente modernos ó dígase cuando existían ya los coptos. Es sabido que las momias egipcias se hallan envueltas en tiras ó fajas que siempre se había creído ser tejidas con lino exclusivamente. Recientemente, conforme lo refiere el doctor Rock, hubo quien expuso sus dudas acerca del particular, y quien fundándose en unas palabras de Herodoto aseguró que en aquellos tejidos se emplearon juntamente con el hilo, la

lana y el algodón (fig. 2). Lleváronse á cabo en Londres curiosos experimentos, y de ellos resultó que los viejos ejemplares de *byssus* ó vendas de momia traídas de Egipto, eran siempre de fino lino sin mezcla de ninguna otra materia. Las estatuas egipcias nos procuran también datos para ir redondeando la historia del tejido en aquel poderoso imperio. En algunas de estas esculturas llevan los personajes retratados vestidos en forma acanalada, que produciría el telar directamente, como se ha hecho también en otras épocas (fig. 3). Darán idea á nuestros lectores del carácter que ofrecen los antiguos tejidos del Egipto, la reproducción que damos (fig. 5) de una fina estofa, á manera de velo con pájaros y pimpollos; la de una interesante muestra (fig. 7) pintada en un bajo relieve de aquella nación y que fué sin duda copiada de un tejido, y el fragmento con dibujo geométrico (fig. 8) en el cual entran por igual el tejido y el bordado.

Espléndido desarrollo hubieron de tener en Babilonia el arte del tejido y el arte del bordado. Tenemos para probarlo el aserto de los poetas é historiadores latinos, quienes hablan de los soberbios paños que de allá se traían y que se pagaban á peso de oro por los potentados romanos. De Metelo Escipión se contaba que gastó 800.000 sestercios, ó dí-



Fig. 4. - El rey asirio Assurbanipal ricamente vestido: de un bajo relieve de Kuyundjik (de fotografía)



Fig. 5. - Tejido antiguo egipcio á modo de velo con pájaros y pimpollos

gase unas 160.000 pesetas, en la compra de *triclinaria babilónica*, lo que traducido en romance vale lo mismo que colgaduras de Babilonia para el comedor, llamado *triclinium*, como es sabido, por los romanos. Más dió todavía Nerón por algunos paños de la misma clase, pues llegó á cuatro millones de sestercios, aproximadamente 820.000 pesetas, lo cual no es grano de anís ni mucho menos. De estas colgaduras, con todo, nada concreto sabemos, únicamente que debieron ser suntuosísimas y que el arte figuraría en ellas por no escasa parte, supuesto el buen gusto que en la materia tuvieron los romanos ilustres, sin exceptuar al emperador Nerón, quien mostró más de una vez aficiones artísticas muy refinadas, en medio de su perversidad y de sus locuras. Es de suponer que las *triclinaria babilónica* de Metelo Escipión serían más obra de bordador que de fabricante de tejidos y de tapices, aun cuando el primero no dejase de tener en ellas intervención principalísima. Datos interesantes, fehacientes para juzgar de los tejidos y paños asirios, nos proporciona aquella serie prodigiosa de bajos relieves sacados de los edificios de Nimrud y Kuyundjik que admiran artistas é historiadores en el riquísimo Museo Británico, emporio del arte ornamental en todas las épocas del mundo y en todas las civilizaciones. Allí está perfectamente reproducida la vida social de los asirios en las épocas esplendentes de Nínive y Babilonia, mil ú ochocientos años antes de Nuestro Señor Jesucristo. Allí están reproducidas con nimia exactitud escenas de la corte en las cuales figuran los monarcas Assur-na-zirpal y Assur-ba-nipal, con sus esposas á veces y con personajes palatinos que constituían su servidumbre. De estos bajos relieves se puede sacar el traje del rey — tomamos adrede el más significativo y más lujoso — y restaurarlo con los menores detalles,

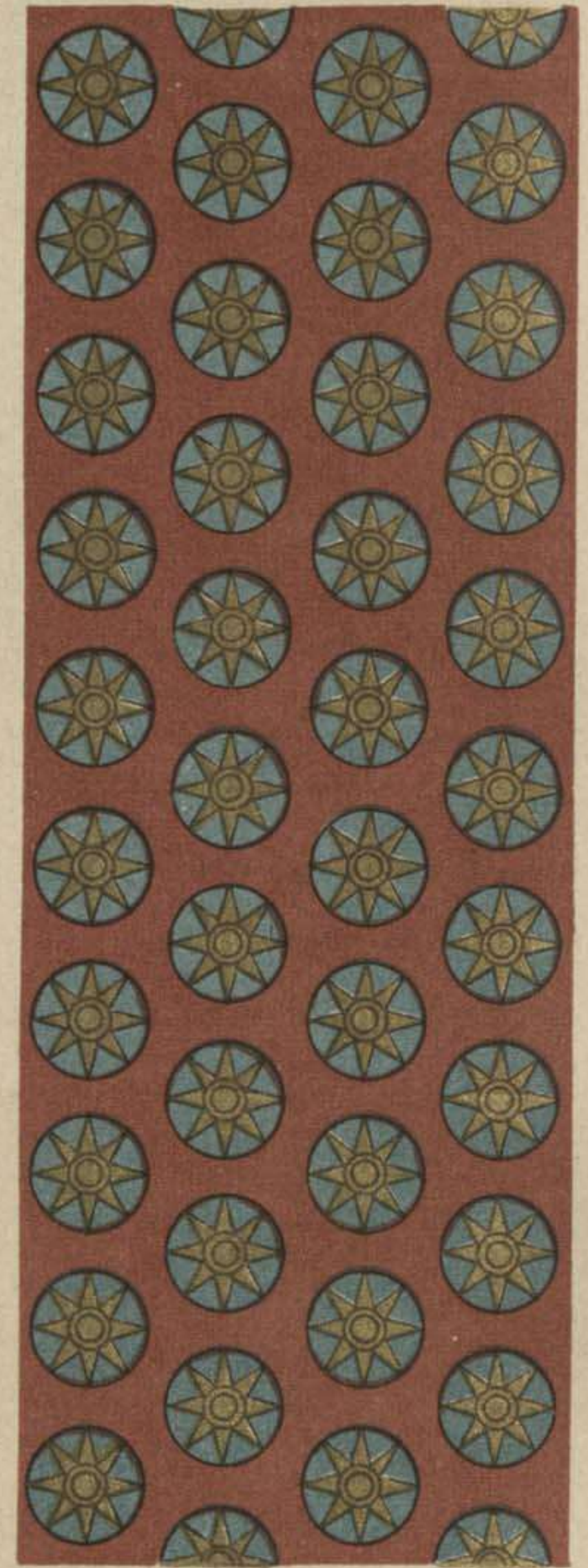


Fig. 6. - Restauración del tejido de la túnica del rey asirio Assurbanipal

al punto de que pueda verse el dibujo sin que le falte una línea siquiera (fig. 4). El problema estriba luego en decir si la túnica regia, ó el bonetillo con que el rey cubre la cabeza, fueron tejidos simplemente ó bordados además para mayor bizarría. Las rosetas que forman la base de la ornamentación y casi podríamos decir su único tema, lo mismo pudieron ser ejecutadas al telar con la lanzadera ó útil parecido, ó acaso en telar de alto lizo, á manera de tapiz, como pudieron ser bordadas á la aguja, según el estilo inventado por los frigios, al decir de Plinio el

Naturalista. Ambas suposiciones pueden admitirse; pero á nuestro juicio, que emitimos valga por lo que valiere, las túnicas que usan los personajes esculpidos en los relieves marmóreos de Kuyundjik y Khorsabad, más parecen tejidas que bordadas. De ser bordadura aquel mosqueado de rosetas, lo hubiera alternado el artífice con otro clausulado en el que su habilidad hubiese aparecido por modo más relevante, siendo probable que las líneas generales del dibujo estuviesen dispuestas en otra forma, teniendo zonas horizontales, que era la forma empleada repetidamente en los trajes vistosos de todos los tiempos. Aquel mosqueado nos parece revelar la obra del tejedor, quien sobre la trama de lino pondría quizás el expresado tema repetido indefinidamente, mas con variantes obtenidos por la diversidad de los colores y tal vez también por el empleo del hilo de oro (fig. 6). Se utilizaría, sin duda, la seda para las rosetas, puesto que el empleo de este producto textil se pierde en el Oriente entre la bruma de los siglos, siendo aventuradas las suposiciones y afirmaciones que se hacen para precisar la fecha en que por vez primera fué introducida y usada. Por tal arte compuesto el tejido, debía presentar una magnificencia que acrecentase la autoridad del personaje que lo usaba. Por indicio corroborante de lo dicho, tenemos el que sea el dibujo á que aludimos el empleado casi exclusivamente, por no decir exclusivamente, en las vestimentas de personajes insignes en los indicados bajos relieves. ¿No viene esto á decirnos que se trata de un tejido, reproducido sin limitación por medio del telar, esto es, por un procedimiento mecánico



Fig. 8. - Estofa del antiguo egipcio, parte tejida y parte bordada



Fig. 7. - Tejido egipcio con representaciones de animales, sacado de un bajo relieve pintado

más ó menos perfeccionado? ¿No puede suponerse, sin perderse uno en vanas conjeturas, que el bordador, que no sería lerdo en su arte, habría introducido variaciones de monta en su obra, por virtud del impulso propio del artífice, cuando no trabaja mecánicamente, por más que se tratara de un artífice oriental, inclinado como todos á no separarse nunca de un mismo camino? Y ya que hemos aludido á la tendencia de los orientales á sostenerse siempre en la tradición, no sería tampoco fuera del caso recordar aquí que todavía se tejen en el Oriente telas de lana y seda, de hilo y seda, y de seda exclusivamente, en las cuales se ven temas decorativos muy semejantes á los que están reproducidos en las imágenes de los reyes Assur-na-zirpal y Assur-ba-nipal. Se di-

rá que la distancia es mucha desde 800 años antes de la era cristiana á los siglos XVI y XVII de la misma, mas no se olvide la persistencia que en todas sus cosas y en todas sus manifestaciones caracteriza á los pueblos orientales. Esto, empero, lo indicamos sólo á mayor abundamiento y para reforzar en lo posible



Fig. 9.-Figura de un vaso griego vestida con estofas decoradas

nuestra suposición de que hubieron de ser tejidas las estofas decoradas que aparecen en los bajos relieves asirios. Autores de mucho mérito opinan en sentido contrario, y entre ellos M. Lessing, que escribió la obra *Modèles de tapis orientaux*, quien dice: «En los bajos relieves en alabastro, en otros tiempos pintados, que cubren todas las partes del palacio de Nínive y que nos muestran ornamentos variados, junto con seres fabulosos y simbólicos, no podemos ver otra cosa que imitaciones de los magníficos Gobelinos ó bordados de arte de Babilonia. Los vestidos de los personajes tienen en el bordado ornamentación igual á la que existe en los grandes relieves; el estilo de los últimos es el estilo ordinario de las tapicerías murales; las rosetas, las orlas, etc., hacen más marcada esta semejanza. Estos tapices, que datan por lo menos del siglo VIII antes de J. C., son, pues, los más antiguos testimonios visibles de esta clase, y los dibujos de la época más lejana, así en su disposición como en sus detalles, se hallan enteramente de acuerdo con los tapices orientales de los siglos XV y XVI, lo propio que con los mejores de la fabricación actual.» Adviértase como, discrepando de nosotros M. Lessing en suponer bordado lo que consideramos tejido, admite con todo la base del tapiz de los Gobelinos y más tarde la persistencia en el gusto y en las formas artísticas características de los orientales, que también hemos señalado.

Que Babilonia y Nínive desplegaron singular magnificencia en los paños y colgaduras lo proclaman los escritores de la antigüedad. Los tapices historiados desempeñaron el papel principal. El libro de Ester habla de ricas tapicerías al describir el banquete dado por Asuero. Algunos siglos después, Apolonio de Tyana, que murió en el año 97 de nuestra era, visitó Babilonia, ya muy decaída de su pasado esplendor, á pesar de lo cual encontró el palacio de los reyes cubierto de tapices en que estaban figurados asuntos históricos y mitológicos. «Las



Fig. 10. - Figuras de un vaso griego con trajes que permiten formar idea de los tejidos helénicos

camas — dice Philostrates, biógrafo de aquel personaje, según lo reproduce Eugenio Müntz, — las salas destinadas á los hombres y los pórticos estaban adornados, á guisa de pinturas, ya con plata, ya con colgaduras tejidas con oro y también con oro macizo. Los asuntos representados en estas tapicerías se habían sacado de las fábulas de los griegos. Veíase en ellos la historia de Andrómeda y de Ancyona, y con frecuencia la de Orfeo. Se veía asimismo en tapicería la historia de Datis que arranca al mar la isla de Naxos, de Artafernes sitiando á Eretria, las victorias que se atribuía Jerjes, la toma de Atenas y de las Termópilas, y como composición aún más apropiada al gusto de los medos, los ríos desecados, el puente echado sobre el mar y el monte Athos perforado.»

Entre los hebreos hállase también ligada la tapicería á la decoración monumental. Colgaduras ó ricamente tejidas ó bordadas se veían ya en el Tabernáculo, según lo dice el *Exodo*:

«Y harás el Tabernáculo de esta manera: Harás diez cortinas de lino fino torcido, y de jacinto – color de jacinto – y púrpura y grana dos veces teñida, con variedad de bordados.»

«Y la longitud de la una cortina tendrá veintiocho codos: la anchura será de cuatro codos. Todas las cortinas serán de una misma medida.»

Esto se lee en el capítulo XXVI, completándose en el XXXVI con los siguientes pormenores:

«Y todos los sabios de corazón, para cumplir la obra del Tabernáculo, hicieron diez cortinas de lino fino retorcido, y de jacinto, y de púrpura, y de grana dos veces teñida, con variedad de labores y arte de imaginería.»

«Hizo también el velo de jacinto, y de púrpura, y de grana, y de lino fino retorcido, tejido con variedad de colores y con diversos recamos.»

«Hizo también para la entrada del Tabernáculo un velo de jacinto, púrpura, grana y de lino fino retorcido, obra de bordador.»

M. de Saulcy entiende que estas colgaduras y paños fueron hechos al telar con lanzadera; otros arqueólogos opinan que se trata de paños monocromos enriquecidos por medio del bordado. Nosotros juzgamos que se habla en el *Exodo* de tejidos y de bordados, conforme aparece sin ambages del texto, que copiado literalmente dice así: «de lino fino retorcido, *tejido* con variedad de colores y con diversos *recamos*.»

Repetidamente se habla de riquísimos paños en los libros sagrados. El velo con que adornó Salomón el templo de Jerusalén se distinguía por su magnificencia, como se lee en el libro II de *Los Paralipómenos*, donde se dice que en él sobre un fondo de azul, de púrpura y de grana, sobresalían los querubines tradicionales. Cuando Herodes el Grande, en el año 19 de J. C. reedificó el templo, hizo colgar en las puertas que daban ingreso al recinto más venerado una tapicería babilónica, en la que estaban figurados los cuatro elementos por medio de colores y que tenían otras representaciones. En los pórticos puso igualmente tapicerías polícromas con flores de púrpura, al decir de Flavio Josefo en sus *Antiquitates judaicae*.

Dada la significación de su arte, es lógico que las industrias suntuarias alcanzaran gran relieve en Grecia y Roma. De la que tratamos ahora, ó sea del tejido en todas sus manifestaciones, apenas quedan ejemplares auténticos. Lo deleznable de las materias empleadas en las telas, cortinas, tapicerías, etc., ha sido causa de que todo pereciera, llegando únicamente hasta nosotros el curioso testimonio de la época romana, de que hablaremos más adelante. Que en Grecia hubo de tener notable desarrollo el arte del tejido, lo prueban los diversos nombres de labores de esta especie que se leen en los autores. Háblase en sus páginas de *stroma*, *peristroma*, *empestasma*, *peripetasma*, *parapetasma*, *katapetasma*, *peplos*, *polyuntos*, *tapes*, *poikiltos*, etc., palabras casi todas compuestas para designar la índole de las estofas, y como si dijésemos el mayor ó menor número de hilos empleado en cada una de ellas. De los textos tomados de los poetas helénicos se deduce que la pintura por medio de mate-

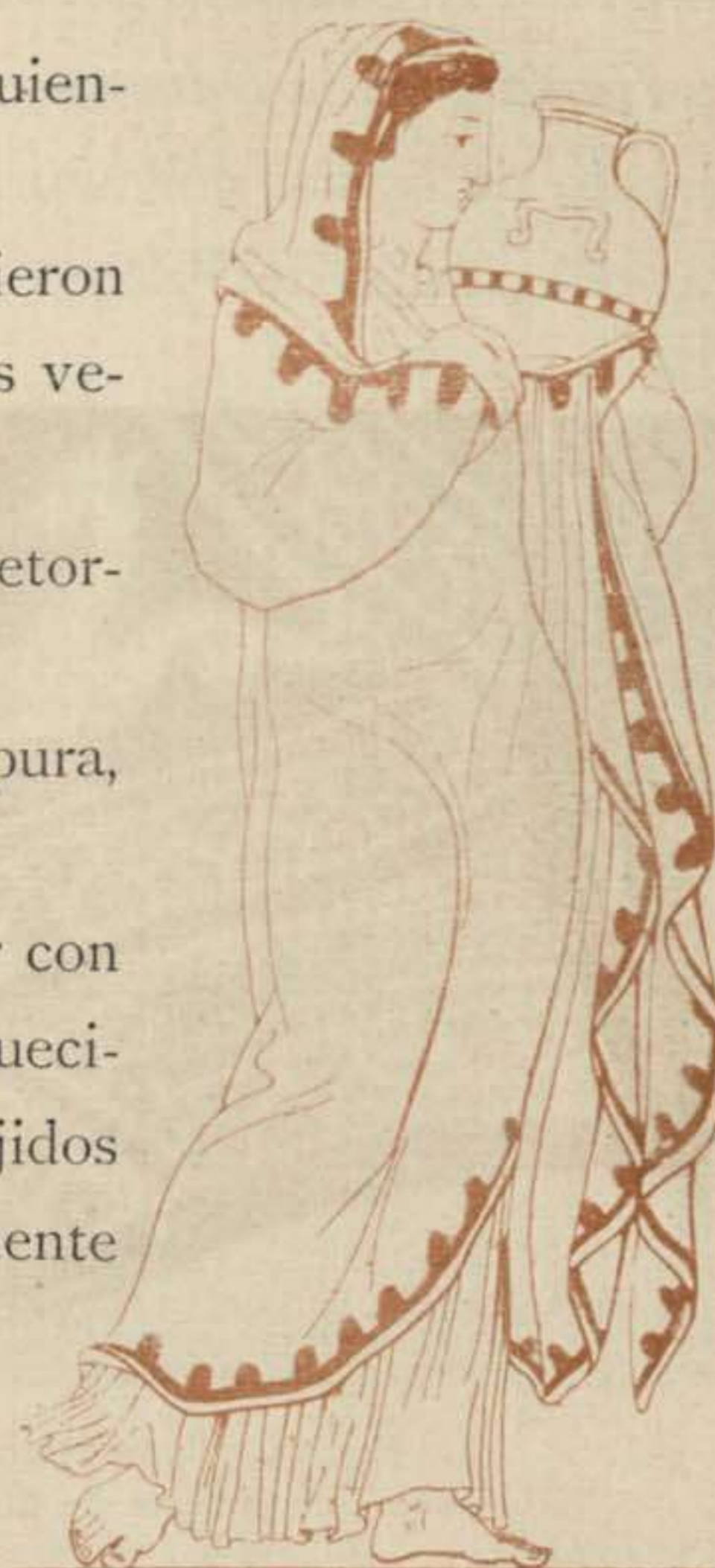


Fig. 11. - Fragmento de un vaso griego con muestra de los tejidos y bordados empleados por aquel pueblo

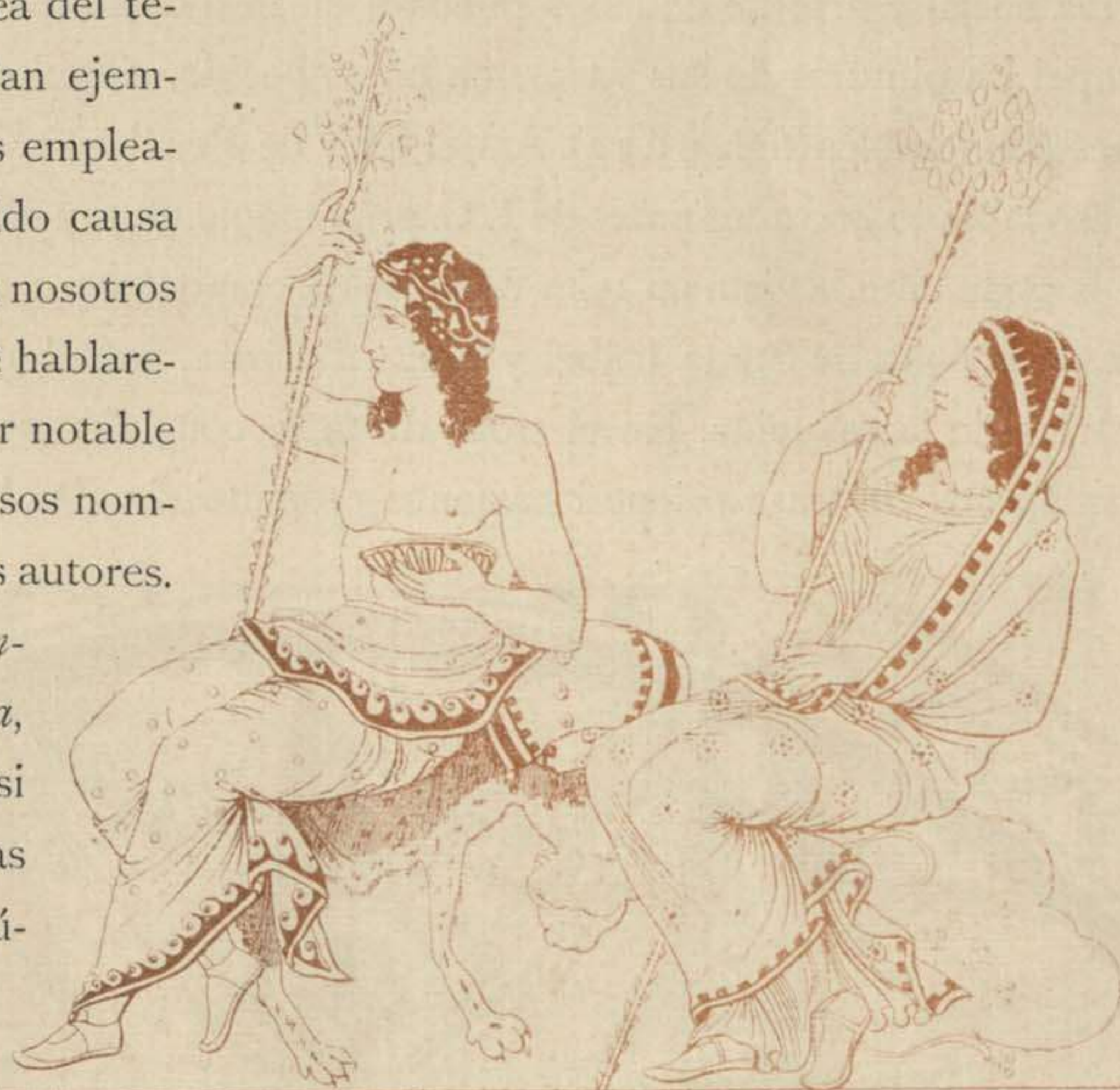


Fig. 12. - Parte de un vaso antiguo con tipos de tejidos etruscos y griegos



rias textiles representó brillante papel en los palacios de los personajes ilustres y en casas también de mediano rumbo. Lo que dice Semper y hemos transcrito antes, puede aplicarse al caso presente. La casa griega requería el uso de muchos cortinones para que resultase algo confortable, ya que de otro modo el aire hubiera circulado por todas sus dependencias con molestia grandísima para cuantos las ocupaban. «En la *Iliada* y en la *Odisea* — escribe Eugenio Müntz — es cuestión á cada paso de tronos que desaparecen debajo de ligeras colgaduras, de mantos de lana de púrpura y de mullidas alfombras. Una de las cámaras del palacio de Príamo, cuidadosamente perfumada, tiene en abundancia alfombras, obra de esclavas



Fig. 13. — Reproducción de un cortinón romano, sacada directamente de una pintura mural de Pompeya

de Sidón, robadas por Paris. Juno se viste una túnica divina, labor admirable de Minerva, adornada con dibujos. Uno de los pretendientes le ofrece á Penélope un grande y magnífico velo maravillosamente adornado, sujeto por doce anillas de oro macizo á otros tantos soportes encorvados.» Las esposas de los héroes troyanos y griegos, como más tarde las princesas medievales, tejen y bordan con sus delicadas manos las vestimentas y las colgaduras destinadas á los santuarios. «Penélope — se lee en el canto II de la *Odisea* — imaginando un nuevo artificio, ha emprendido el

tejer en su palacio una gran tela, tan fina como vasta. Jóvenes pretendientes — exclama ella sin cesar, — ya que ha muerto el divino Ulises, aguardad, antes de apresurar mi matrimonio, á que concluya este tejido... que es el sudario para el hijo de Leertes. Cuando la Parca inexorable lo hunda en el largo sueño de la muerte, no querríais vosotros que en el pueblo, una de las Acaenas me echase en cara el haber inhumado sin sudario á un rey que poseyó tantos dominios... De entonces teje la gran tela durante el día y por la noche la deshace á la luz de las antorchas.»

Así como las pinturas murales y los papiros respecto del Egipto, y los bajos relieves por lo que hace á la Asiria, son la fuente de donde se han entresacado los datos más interesantes sobre las costumbres, vida social y arte de aquellos pueblos, en lo tocante á Grecia han desempeñado y desempeñan idéntico papel las pinturas de sus vasos, en barro cocido, singularmente de aquellos que contienen representaciones memorables (figs. 9 á 12). Así el telar de Penélope aparece reproducido con peregrina fidelidad en un vaso labrado 400 años antes de J. C. próximamente y que fué encontrado en Chiusi. La pintura en cuestión nos pone ante la vista un telar de alto lizo, como los que se usan en los Gobelinos y se usaron en las fábricas españolas de Santa Isabel y Santa Bárbara, con algunas variantes en la disposición de determinadas partes de la máquina. En el trozo de tapiz concluído se ven personajes alados, grifos y otros animales fantásticos de traza oriental bastante pronunciada. De los propios vasos han sacado los arqueólogos, y



Fig. 14. — Cortina sacada de una pintura mural de Pompeya

muy especialmente los dibujantes dedicados á la indumentaria teatral, los motivos que adornaban la túnica y el *peplum* usados por las damas griegas, lo propio que la ornamentación de las prendas en el vestido masculino, puesto

que de unos y otros se encuentran repetidas muestras en los expresados vasos. Un muestrario de temas de tejidos helénicos puede obtenerse, sin gran fatiga, con sólo reunir cuidadosamente los que existen en los referidos ejemplares de la cerámica griega. Estos temas van acordes del todo con los que nos da el arte decorativo cuando investiga la forma en que fueron decorados los edificios de Grecia en sus diversas épocas y la policromía que predominó en los más celebrados, lo propio que en tejidos, bordados y pinturas murales de Roma (figs. 13 y 14).

Ya que hemos mentado el arte decorativo helénico, veamos lo que escribe M. de Ronchaud en su monografía *Le Peplo*, quien asegura que la tapicería desempeñaba papel predominante en la exornación del Partenón, una de las más perfectas, si no la más perfecta entre las obras de la arquitectura griega. «Ha de recordarse — dice — ante todo que el Partenón fué un templo pintado. En el exterior los muros de la *cella*, las columnas de los pórticos y del peristilo, las cornisas, los frisos, los frontones con sus estatuas, todo se hallaba revestido de colores que imprimían al mármol un aspecto viviente. Así decorado y puesto hacia el Oriente, como la mayor parte de los templos griegos, el templo de Atenas parecíase á una inmensa flor abierta á los rayos de la mañana. El mismo sistema dominaba en el interior. Paredes, columnas, todo se encontraba cubierto de entonaciones ó brillantes ó suaves, de las que dió el secreto á sus artistas el sol de Oriente. En medio del santuario se alzaba el resplandeciente ídolo de oro y de marfil, obra maestra del genio de Fidias. Las tapicerías debían formar el complemen-



Fig. 15. — El telar de Penélope, según un vaso hallado en Chiusi

to natural de la decoración que rodeaba la estatua y hallarse en consonancia con la brillantez de la misma escultura.» Según la hipótesis del citado arqueólogo, entre las columnas de la nave colgaban tapicerías que representaban la batalla de Salamina, en una serie de cuadros, cada uno de los cuales figuraría probablemente la lucha de un buque griego contra otro persa. Tapices historiados serían estas colgaduras, ejecutados al parecer según el procedimiento de Penélope, ó dígase con telar de alto lizo. Quizás fuesen de idéntica fabricación ó tal vez bordadas las colgaduras tendidas en una segunda galería, en las que, afirma igualmente M. de Ronchaud, se veían animales monstruosos y cacerías, y de las cuales indica Eurípides que eran de fabricación oriental ó hechas siquiera al modo de los orientales, aficionados de antiguo á los animales quiméricos. Por lo que se refiere á los tapices que hacían oficios de antepuertas — *portieres*, como se dice ahora con voz francesa y sin necesidad alguna — en las que estaba representada la historia de Cecrope y de sus hijas, debían tenerse con certeza como producto de las fábricas atenienses, siendo probable que tuviesen el fondo color de azafrán como el peplum de Minerva Atenea. Era el peplum ó *peplo* de Atenea un gran trozo cuadrado de lana, con fondo color de azafrán y figuradas en él policromamente las empresas de la diosa. Renovábase cada cuatro años, lo bordaban las manos virginales de las Erreforas y era llevado en procesión durante la fiesta de las Panateneas, tan bellamente reproducida por el olímpico cincel de Fidias en el bajo relieve del pórtico en el templo mencionado.

Las victorias del macedonio Alejandro contribuyeron al desarrollo del tejido y del tapiz, merced al contacto de Grecia con Egipto, Persia é India. Alejandro desplegó en sus tiendas y en sus palacios lujo propiamente asiático, empleando cortinones tejidos ó bordados con oro sobre fondo de riquísima púrpura y usando igualmente tapices historiados que en punto á suntuosidad allá se irían con aquellos cortinones. Los sucesores de Alejandro siguieron sus huellas y tal vez le excedieron en magnificencia y despilfarro. El arte casi siempre sale ganando con estos lujos, aun cuando á veces por la misma causa caiga en la hinchazón y en el mal gusto. Las noticias que han podido allegarse, ni en estos ni en los de-

más casos referentes al tejido en Grecia, no nos dicen poco ni mucho del procedimiento usado en los ejemplares de que hablan poetas é historiadores. Queda muy confuso si fué el tejido propiamente tal, ó el tapiz ó acaso el bordado, y sólo por vagas indicaciones puede conjeturarse cuál de ellos pudo ser aquel á que se acudió en cada caso. Por otro lado, de los temas que adoptaron los tejedores alejandrinos — recuérdese que Plinio atribuye á Alejandría la invención del tejido, — sólo puede juzgarse, á nuestro sentir muy imperfectamente, por la orla del mosaico de la batalla de Arbelas, conservada en el Museo de Nápoles, y por otro mosaico que existe en el Museo Kircher, en Roma. M. de Rossi añade que las incrustaciones de una basílica romana construída en el siglo v reproducen motivos de tapicería. Eugenio Müntz escribe en *La tapisserie* que Stephani, arqueólogo ruso, ha publicado una estofa de lana del siglo iv antes de Jesucristo, que declara haber sido ejecutada en conformidad al sistema de los Gobelinos y en la cual aparecen, sobre un fondo cereza, series de patos y cabezas de cuervo. Este tejido tiene el dibujo exactamente igual por el derecho que por el revés. No lo conocemos, ni siquiera por dibujo; mas tememos que no se trate de una estofa helénica del siglo iv antes de nuestra era, sino tal vez de algún pedazo de tejido copto, perteneciente ya al siglo iii, iv ó v después del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Hay que añadir á todo esto que en ninguna época, ni griegos ni romanos pudieron pasarse de los bárbaros orientales para la ejecución de sus más soberbios paños decorativos, es decir, del concurso de aquellas mismas gentes á las que trataban con el más soberano desprecio, y que sin embargo les aportaban los elementos de un arte que más tarde creó verdaderas maravillas en el tejido y en el bordado.

Austeros los romanos de los primeros tiempos, huyeron calculadamente de cuanto pudiese conducirles al lujo que ellos mismos censuraban en los asiáticos. Cambiaron después, empero, en sus gustos y en sus hábitos, como es bien sabido, y entonces se pagaron por paños y cortinones traídos de Oriente los precios que hemos citado en el comienzo de este capítulo. En la época del Imperio el ejemplo de Nerón tuvo muchos imitadores, y el propio soberano hizo tender sobre uno de los teatros de Roma, según lo afirma M. de Ronchaud, un inmenso *velarium* adornado con figuras que representaban el cielo, las estrellas y Apolo guiando su carro. En los frescos de Pompeya se ven colgaduras puestas de distintas maneras y en mayor ó menor grado exornadas, dándonos una de ellas una curiosa orla que ha copiado M. Dupont d'Auberville en su útil libro *L'ornement des tissus*. El tejido en los tiempos del Imperio había realizado algunos progresos respecto del telar de Penélope reproducido en el vaso de Chiusi (fig. 15). Tal demuestra Publio Ovidio Nasón en su poema *Las Metamorfosis*, cuando describe el trabajo llevado á cabo por Aragnis.

«En seguida — dice — situándose fronteras una de otra, Minerva y Aragnis tienden cada una los delgados hilos que forman la urdimbre y los sujetan al telar: una caña separa los hilos. Por en medio se desliza la trama, la cual llevada por la puntiaguda lanzadera se extiende bajo sus dedos, se enlaza con la trama y se une con ella á los golpes del peine de agudos dientes. Ambas se apresuran y con el vestido replegado cabe el pecho, las hábiles obreras impulsan el movimiento con sus propias manos. El afán del vencimiento las torna insensibles á la fatiga. En sus tejidos emplean la púrpura que Tiro ha preparado en vasos de bronce y combinan los matices con delicadeza tal, que la vista no puede distinguir unos de otros... Bajo sus dedos el oro flexible se mezcla con la lana, é historias tomadas de la antigüedad se desarrollan en la tela.» Sigue Ovidio refiriendo cuáles son estas historias. Catulo, el dulcísimo Catulo, en su *Epithalamium Pelei et Tetidos*, con anterioridad á Ovidio, pedía á la tapicería que representase las escenas más variadas de la fábula. La máquina que emplearon Minerva y Aragnis no es la misma de que echó mano Penélope al objeto de burlar á sus pretendientes. Es sí un telar de forma ordinaria, ó si se quiere un telar de bajo lizo, para tejer tapices, en el cual, no obstante, deja de emplearse la lanzadera, procedimiento meramente mecánico, y se fía del todo la ejecución del dibujo á los dedos solos y á la habilidad de la tejedora. Tapices historiados serían aquellos de que habla Ovidio, pues bien claramente lo indican los temas pintados en ellos.

Hasta mediados del siglo III los emperadores romanos, á pesar de sus vicios, conservaron cierta virilidad que les llevó á desdeñar los adornos femeninos. La toga de púrpura constituía su mejor ornamento. Aureliano, ya adelantado el siglo III, desplegó en el vestido un lujo digno de los monarcas asiáticos, por medio de estofas tejidas con oro y joyas riquísimas, pompa que acrecentó más tarde Diocleciano y que en adelante se juzgó inseparable de la majestad imperial. Por allá se iban igualmente los particulares, oyéndose por aquellos tiempos con mayor viveza las imprecaciones de varones fuertes, que tenían por síntoma elocuente de la próxima ruina del imperio romano el desenfrenado amor al lujo y con él la afeminación que reinaba en todas las clases sociales. De esta corrupción se libraron los que seguían la nueva doctrina del Crucificado, los que iban predicando y defendiendo la religión salvadora de Jesucristo. Ellos mismos nos han dejado datos importantísimos de la indumentaria romana y con

ella del tejido y del bordado, datos que más adelante habremos de poner en relación con las vestiduras y tejidos coptos encontrados en las sepulturas del alto Egipto. De los tejidos y tapices romanos ¿qué nos queda? Únicamente el fragmento descubierto en Sitten, en Suiza, que nos revela cuánta distinción supieron imprimir los romanos á todas sus producciones, á pesar de cierta tendencia á la exageración, ó mejor diríamos al énfasis que se advierte en muchas. El fragmento de Sitten no es parte de un tapiz, sino de una estofa ó tela labrada, cuyo motivo se repetía indefinidamente, según acontece con todos los tejidos, cuyo carácter distintivo constituye. El tema de aquel fragmento se reduce

á una suerte de divinidad femenina, sentada en un monstruo con cabeza de tigre y enlazado con el motivo inmediato por medio de un elegante arabesco trazado con firmeza en la línea (fig. 16).

«En resumen, la antigüedad — copiamos á Eugenio Müntz — ha conocido todos los procedimientos de tejido y tinte propios para dar á la pintura en materias textiles el mayor grado de perfección posible, y la empleó en todas las formas, es á saber: tiendas, pabellones ó baldaquines, biombos, antepuertas, paños destinados á cubrir las paredes, velos del santuario y telones para el teatro, tapizado de muebles y alfombras. Tapicerías de lino, de lana, de seda y de oro, tapicerías de largo pelo, ó tapicerías lisas, no hubo género de fabricación en el que no sobresaliese. El ciclo de los asuntos tratados en las tapicerías antiguas, ya orientales, ya griegas ó romanas, no es menos variado. Al lado de dibujos meramente ornamentales, como flores, animales, querubines, motivos geométricos y otros, encontramos la representación de las fuerzas de la naturaleza, de las divinidades y de los héroes; las escenas mitológicas alternan con las batallas ó las escenas de caza; las imágenes de los dioses, con los retratos de los soberanos.»

Los vestidos de oro ó hechos con tejidos en que entraba el hilo de oro se encuentran repetidamente citados en los escritores antiguos, los cuales según costumbre suya no descienden á precisar de qué manera estaban labrados. Así Suetonio, hablando de un puente que Calígula mandó echar sobre el mar entre Bayas y Puzzoles, escribe: «Por espacio de dos días no hizo otra cosa más que pasar por el puente de un extremo á otro, el primer día montando un caballo magníficamente enjaezado, la cabeza coronada de encina... y con una clámide de oro... *aureaque chlamyde*.» En carta que en el año 383 dirigió San Jerónimo á Eustoquia, que vivía en Roma, y en la cual trata de los deberes de una virgen cristiana, la exhorta á «evitar la sociedad de aquellas que se enorgullecen con las dignidades de sus maridos y que, escoltadas sin cesar por guardias y eunucos, llevan vestidos tejidos con hilo de oro.» «Despojada de vuestros vestidos tejidos con oro — escribe más adelante — conseguiréis agradar con la sencillez de vuestro traje.» El diligentísimo Francisque Michel, de quien hemos extraído estos datos, en su desordenada, pero rica obra



Fig. 16. — Fragmento de tapiz encontrado en Sitten, que se cree de origen romano. La parte oscura constituye el fragmento; la parte clara, su restauración.

*Recherches sur les étoffes de soie d'or et d'argent pendant le Moyen Age*, manifiesta que nada ha dicho de las estofas tejidas con plata, porque de ellas hablan muy raramente los autores antiguos, y añade que el solo ejemplo de que tiene noticia se encuentra en la Historia eclesiástica de Eusebio, quien cita con grande admiración un vestido de plata con el que Herodes Agripa se presentó en el teatro. De estos tejidos, conforme lo hemos expuesto antes, no se conservan ejemplares auténticos, á excepción del de Sitten, en el supuesto de que no haya error en la atribución que se le ha dado. Las estatuas y bajos relieves nos procuran datos referentes al corte que tenían las prendas de vestir en la indumentaria romana, mas no encontramos en aquellas obras escultóricas ningún indicio sobre los dibujos ni sobre la calidad de los tejidos. La *Columna Trajana* contiene un número extraordinario de trajes de la época, en especial de uniformes militares, pero la monocromía del bronce, en que está fundida la columna en cuestión, impide descubrir allí los elementos de que hablamos, en tanto grado indispensables para una reconstitución exacta del arte textil en un período determinado. Con todo, de los temas empleados en los tejidos durante los primeros siglos del Cristianismo, podremos formar concepto bastante exacto por medio de las pinturas de las Catacumbas de Roma y por los coptos, lo cual será materia del capítulo inmediato, adelantando únicamente ahora que las telas coptas constituyeron una verdadera é interesantísima revelación para cuantos se ocupan en la materia asunto de esta monografía.

---

## II

LAS PINTURAS EN LAS CATACUMBAS. — VESTIDOS DE LOS PRIMITIVOS CRISTIANOS. — LOS HIPOGEOS DE SAKKARAH, FAYOUM Y AKHMÍN Y LOS TEJIDOS COPTOS. — CARÁCTER DE ESTOS TEJIDOS. — SU DECORACIÓN

Constituyen las pinturas de las Catacumbas de Roma, en especial las de Santa Inés, San Calixto, Santa Priscila y San Pretextato, un tesoro de enseñanzas para la historia de la indumentaria romana en los primeros siglos de la Iglesia. Los cristianos que las ejecutaron hallábanse, como es de suponer, en íntimo contacto con la sociedad de su tiempo, y en la vida ordinaria no se diferenciaban por ningún signo exterior de aquellos que seguían aún los crasos errores del paganismo. Así, pues, los vestidos que llevan las imágenes orantes de cristianos pintadas en las Catacumbas, lo propio que los de Jesucristo y santos personajes de la Ley Nueva allí representados, son los mismos que usarían las gentes de Roma en los distintos estados de la sociedad de entonces. Representaciones se ven en las Catacumbas que recuerdan ya los rasgos típicos de la indumentaria bizantina, mientras otras conservan todavía los caracteres más salientes del vestido romano. De estas pinturas, en tanto grado manifestaciones de un arte casi infantil, aparte del corte de las vestimentas se puede sacar el de los motivos de ornamentación empleados en las más importantes. El problema finca en poder distinguir qué suerte de procedimiento se empleó para realizar aquella ornamentación, ó sea si era tejida, ó bordada, ó simplemente pintada ó teñida valiéndose de los recursos que para el tinte de las ropas se conocían y empleaban en aquella época. Es punto éste de imposible dilucidación, á nuestro juicio, debiendo contentarnos con meras conjeturas y en no pocos casos quedarnos en la más completa incertidumbre (figs. 17 á 19).

Precisamente aun después de promulgado el edicto de Constantino, personajes conspicuos que profesaban la nueva religión se distinguían por el lujo de sus vestimentas, espléndidamente historiadas por medio de la pintura y del tejido. La toga de un senador cristiano, labrada sin duda por las hábiles manos de artífices griegos, contenía hasta seiscientas figuras, según afirmación del obispo Asterio, el cual la completa expresando que el diestro artífice había representado en la toga la vida entera de Jesucristo, las bodas de Canaan, la resurrección de Lázaro y otros milagros. Contra este lujo clamó también San Juan Crisóstomo. Los artífices lograron trazar en las estofas los retratos de los príncipes ó de los personajes á quienes iban destinadas, lo cual comprueba el texto de Graciano al poeta Ausonio diciéndole que le enviaba una prenda en la cual se hallaba tejido el divino Constancio, *in qua divus Constantius, parens noster, intextus est*. Nos revela esto un arte textil muy adelantado, pero nos deja en la misma oscuridad en que nos hallamos respecto del procedimiento usado en la ejecución de las mencionadas representaciones. No hay en las Catacumbas ningún vestido que alcance á tanta magnificencia, sin duda porque en los primitivos cristianos la modestia en el porte sería ley á la cual ninguno querría sustraerse. Si en alguna imagen se advierte riqueza notable en su vestido, débese á la circunstancia de haber pertenecido á rango elevadísimo, el cual le exigía el uso de prendas lujosas que lo señalasen á los ojos de todas las gentes.

Hasta hace muy pocos años, todas las fuentes de información acerca del tejido en los primeros siglos del Cristianismo se hallaban reducidas á las Catacumbas y á alguna vaga, muy vaga indicación que nos pudieran ofrecer determinadas esculturas. Cambió el aspecto en este particular desde que en sepulcros de Akhmín y Sakkarah y del Fayoum, en el Alto Egipto, se descubrieron cadáveres de individuos perte-

recientes á la secta herética de los coptos, cuyas vestiduras se habían conservado perfectamente merced á la sequedad que reina en el mencionado país. El descubrimiento de los tejidos coptos fué una verdadera revelación, explicándose por esto el entusiasmo que despertaron los primeros fragmentos que se trajeron á Europa y el que los comprasen á peso de oro museos tan ricos como los de Viena y de Lyón. Ante la importancia del hallazgo avivóse el afán de los anticuarios del Cairo, y de los europeos igualmente, por adquirir fragmentos de tejidos coptos y revenderlos luego á precios subidísimos. No se dejó en paz ninguna sepultura, y el resultado de la requisa fué tan abundante que en breve casi todos los chamarileros ofrecían á la venta, á precios relativamente modestos, trozos interesantísimos de tejidos coptos y túnicas enteras de hombre y de niño. ¿A qué siglos debían atribuirse estos venerables restos del arte textil en la antigüedad? Sobre este particular se divaga algún tanto pues mientras determinados arqueólogos afirman que han de ponerse entre los siglos I y IV de Nuestro Señor Jesucristo, aseguran otros que han de extenderse hasta el VII y VIII, sin negar que, entre los fragmentos recogidos, pueda haber alguno contemporáneo ó poco menos del Salvador del género humano. El fallo es difícil porque ni siquiera puede servirnos para precisar con exactitud la época, la fecha en que apareció la herejía de los coptos, originada en el siglo V por Eutiches, que sólo admitía en Jesucristo la naturaleza divina. Podría darse muy bien que en los mismos lugares donde se enterraron los egipcios coptos, heterodoxos, se hubiesen enterrado igualmente sus antecesores, cristianos ortodoxos ó acaso también paganos no convertidos todavía. A pesar de esto, no



Fig. 17. — Mujer orante, pintura mural en las Catacumbas de Santa Priscila, en Roma

cabe dudar de que los tejidos coptos encontrados en Akhmín y en otros puntos pertenecen á los primeros siglos del Cristianismo y se adelantan en antigüedad á los de la Edad media que se conservan en los *gasophilatia* de catedrales, monasterios y palacios reales (figs. 20 y 21). Fué lógico, por lo tanto, el interés que despertaron, y es lógico igualmente que á pesar de haberse hecho relativamente abundantes, se siga teniéndolos por ejemplares de valor subidísimo en la historia del traje y en la del tejido, máxime cuando se trata de una túnica completa, conservada á maravilla, con las orlas, fajas, etc., que la decoran en distintas partes, conforme se ve en la que reproducimos en lámina aparte y que pertenece á la preciosa colección de tejidos de diversas épocas, y en particular de tejidos coptos, que posee el inteligente coleccionista barcelonés D. Emilio Cabot.

Estos tejidos han sido examinados detenidamente en el concepto industrial, ó dígase de la técnica en el arte textil. En tal examen ha prevalecido la opinión de que fueron ejecutados, en general, siguiendo un procedimiento idéntico al de los Gobelinos, en el punto de tapiz, con el empleo del *petit point* en determinados ejemplares. Es indisputable que en los fragmentos decorados con temas variadísimos se encuentra por lo general una especie de tejido distinto del que se obtiene con el telar. El tramado del telar se halla, á nuestro juicio, en los fondos lisos, los cuales nada tienen del tapiz propiamente tal, según entendemos la palabra en castellano.

Los fondos constituyen un tejido vulgar, bastante claro á veces y en otras tupido y con más apariencias de punto de Gobelinos. Los tejidos coptos han revelado, en consecuencia, que una

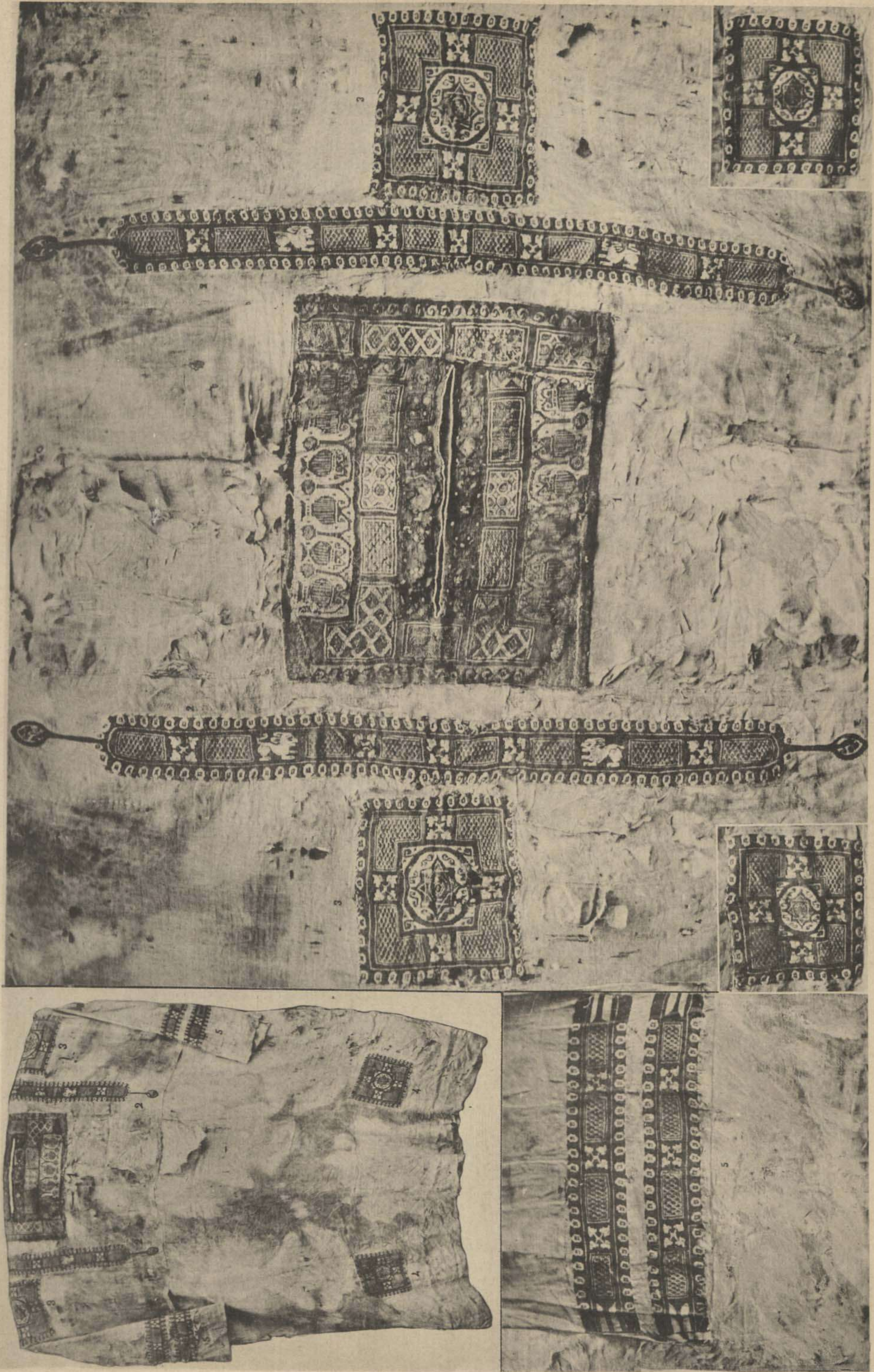






S PVDENTIAN<sup>A</sup>

SANTA PUDENCIANA Y OTRAS DOS SANTAS,  
PINTURA MURAL DEL CEMENTERIO DE SANTA PRISCILA, EN LAS CATAUMBAS DE ROMA



TÚNICA DE TEJIDO COPTO (CONJUNTO Y DETALLES) SIGLO III ó IV.—DE LA COLECCIÓN DE D. EMILIO CABOT (DE FOTOGRAFÍA)

## TÚNICA DE TEJIDO COPTO

SIGLO III Ó IV DE NUESTRA ERA (DE LA COLECCIÓN DE D. EMILIO CABOT)

Los tejidos de esta clase fueron descubiertos hace pocos años en Akuim, sitio muy antiguo del Alto Egipto, próximo á las pirámides elevadas durante los Faraones. Encontráronse en tumbas de personas que pertenecieron á la secta de los coptos monofisites, secta cismática cristiana que cuenta aún hoy día con algunos raros representantes en el Egipto. En el concepto industrial tienen semejanza con los tapices, y en algunos ejemplares parece haberse empleado un punto igual al llamado punto de los Gobelinos. A esta clase de tejidos coptos pertenece la interesante túnica reproducida en esta lámina. De ella se ve el conjunto en la parte superior, figurando además detalles de sus partes de ornamentación más salientes en esta forma:

1. - Adorno que va sobre el pecho al modo de la vestidura del gran sacerdote entre los hebreos.
2. - Fajas perpendiculares con animales.
- 3 y 4. - Adornos cuadrados puestos en distintos puntos de la túnica.
5. - Orlas en las bocamangas.

En la ornamentación domina el color carminoso, alterado por el tiempo y presentando ahora una entonación más oscura y más neutra. Las túnicas coptas son *tunica inconsutiles* ó sin costuras, como lo era la del Salvador, según los Evangelios.



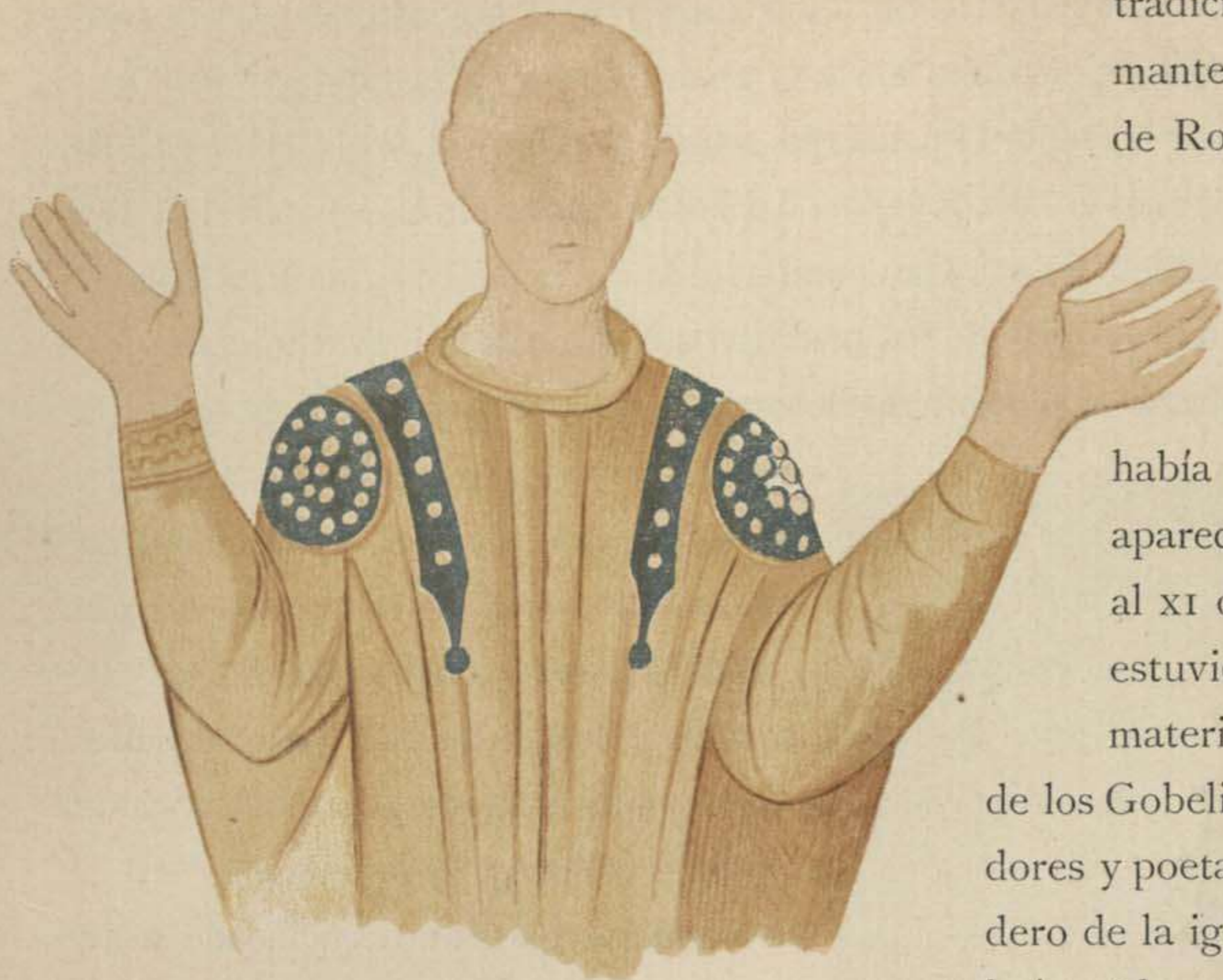


Fig. 18. - Hombre orante,  
pintura mural en las Catacumbas de Santa Inés, en Roma

tradición que se consideraba perdida, se había mantenido á través de los siglos desde el imperio de Roma hasta el siglo XI ó XII de la Edad media. Juzgábase, como acabamos de indicar, que el tapiz ejecutado por lo que llamaremos el procedimiento de Penélope y que debieron emplear griegos y romanos, había desaparecido, olvidándose aquel arte y no apareciendo, por lo mismo, desde el siglo IV ó V al XI ó XII ningún ejemplar que por tal manera estuviese ejecutado. Afirmaban los doctos en la materia que la primera muestra de tapiz al modo de los Gobelinos, después de los citados por los historiadores y poetas latinos, se hallaba en el frontal ó arrimadero de la iglesia de San Gereón, de Colonia, que atribuían á los expresados siglos XI ó XII y del cual existen fragmentos en el Museo del Arte y de la Industria, en

el segundo piso de la Bolsa de Lyon y en otros centros de igual clase. Estas suposiciones vinieron al suelo con el descubrimiento de los tejidos coptos, de los cuales no es posible poner en duda que algunos alcanzan hasta el siglo VI ó VII, continuando por ende la cadena de la tradición que se consideraba interrumpida.

En la mayor parte de los tejidos coptos vemos empleado el lino y la lana: los hay también de seda (fig. 22), y éstos son, como es natural, los más solicitados por los museos y coleccionistas. En los primeros el lino ó hilo constituye la base fundamental del tejido, sirviendo la lana para los temas decorativos. Los fragmentos de seda que hemos visto, son exclusivamente de la expresada materia, y en lo que toca á primor y delicadeza de labra bien pueden equipararse con los productos mejores de la industria textil sedera en las naciones más adelantadas en esta industria. Lo tupido de la tela, sin que resulte tiesa por ningún concepto, le imprime riqueza, á la cual contribuye la admirable igualdad del punto, que en lo fino y pequeño compite, según lo hemos adelantado antes, con el *petit point* de los Gobelinos. Así los fragmentos tejidos en hilo y lana como los tejidos en seda pueden darse por ejemplares excelentes del arte decorativo aplicado á los tejidos. De que los coptos usaran trajes de seda no lo extrañarán nuestros lectores si recuerdan lo que hemos dicho en otros párrafos, ó sea que el uso de la seda en el Oriente y en el Occidente data de fechas remotísimas, aun cuando el cultivo del gusano que la produce no se introdujera en Europa hasta la Edad media, lo mismo que del árbol de la morera, alimento especial de los gusanos.

Las túnicas completas que se han encontrado en las tumbas coptas tienen en su decoración muchos puntos de contacto con las



Fig. 19. - Hombre orante, pintura mural  
en las Catacumbas de San Pretextato, en Roma

túnicas que llevan algunas imágenes orantes de las Catacumbas. En unas y otras hay sendas orlas ó fajas que caen en sentido vertical desde los dos lados del pecho hasta la zona inferior de la túnica. En unas y otras se ven los círculos decorados con mayor ó menor riqueza que caían también sobre el pecho, lo propio que los motivos cuadrados, reminiscencia más ó menos lejana del *ephod* del Sumo Sacerdote de Israel y acaso igualmente de otras vestiduras orientales. En las Catacumbas domina la sencillez en esta clase de adornos, sin duda por la modestia y austeridad propias de los primitivos cristianos. En las túnicas coptas bien puede afirmarse que existe notable riqueza en punto á su decoración, ya por la variedad de los dibujos, ya por la policromía empleada para realizarlos. De

estos motivos hablaremos más adelante. Haremos notar ahora una circunstancia que tienen las túnicas coptas que ha comprobado la verdad histórica del texto en los Sagrados Evangelios. Dícese en el de San Juan al hablar de las suertes que los sayones echaron sobre la túnica del Salvador después de la crucifixión, lo siguiente:

«Entretanto los soldados habiendo crucificado á Jesús tomaron sus vestidos (de que hicieron cuatro partes, una para cada soldado) y la túnica. La cual era sin costura y de un solo tejido de arriba abajo.» (Cap. XIX, versículo 23.)

Háblase aquí de una túnica inconsútil, ó sea sin costura de ninguna especie, y esta condición existe igualmente en las túnicas coptas, en las cuales el tejido debió tener la disposición cilíndrica, que no requeriría el cosido

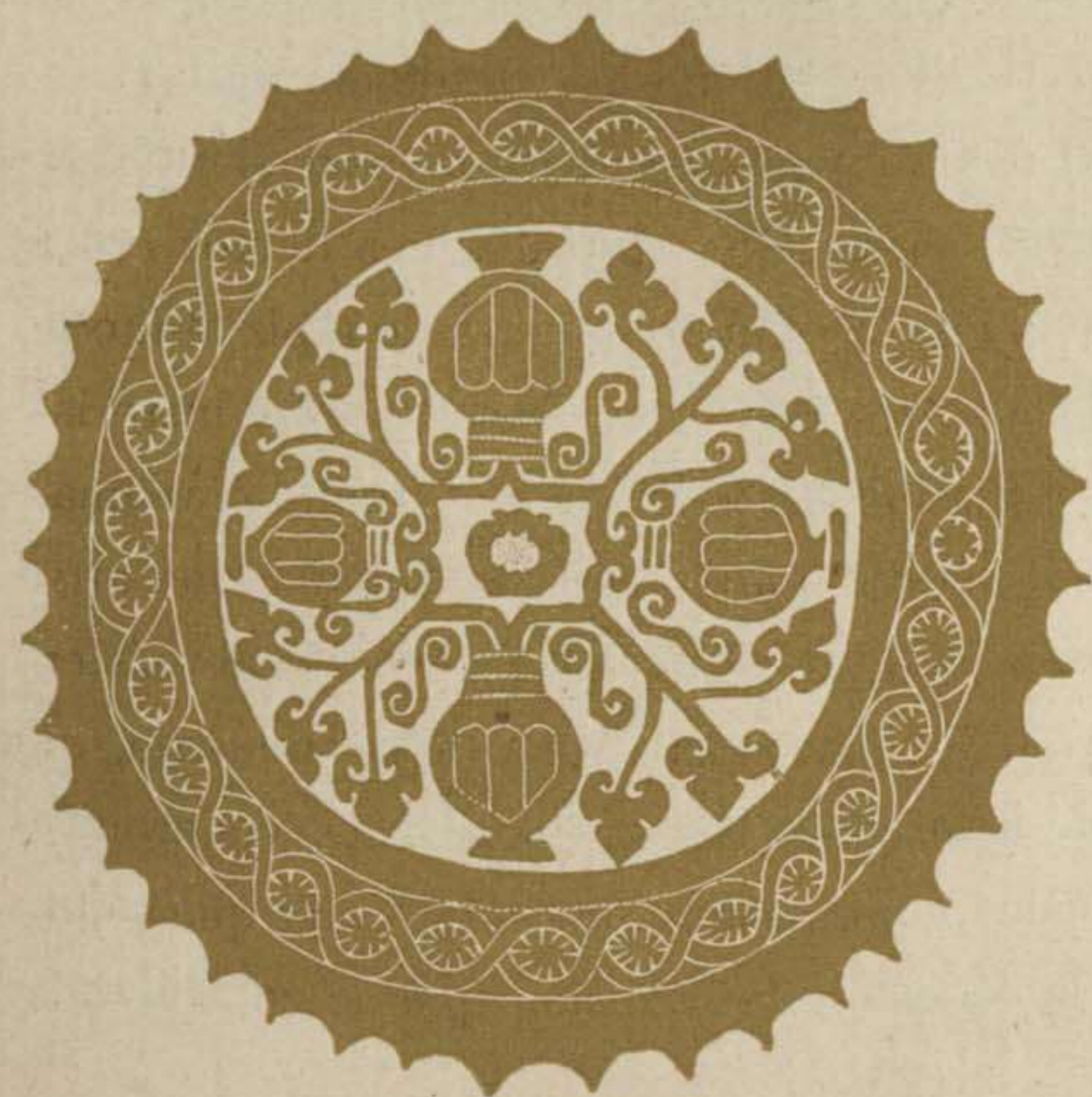


Fig. 20. - Tejido copto procedente de Akhmín ó Sakkarah; siglos III al IV de nuestra era

de la tela. Sujetaríase por lo alto solamente á fin de dejar la abertura para la cabeza y se le clavarían luego las mangas sin necesidad de que el sastre interviniese en otra cosa. Los temas ornamentales á que nos hemos referido ¿están puestos directamente en el tejido que constituye la base de la túnica?, ¿están acaso superpuestos habiéndose trabajado separadamente? De lo uno y de lo otro existen ejemplos, puesto que á veces la cláusula decorativa va tejida directamente en la tela de la túnica y otras se hallan cosidos en ella los círculos, cuadrados, orlas, etc., ejecutados en punto de los Gobelinos y en ocasiones en el delicado y finísimo *petit point* del mismo género de tapicería.

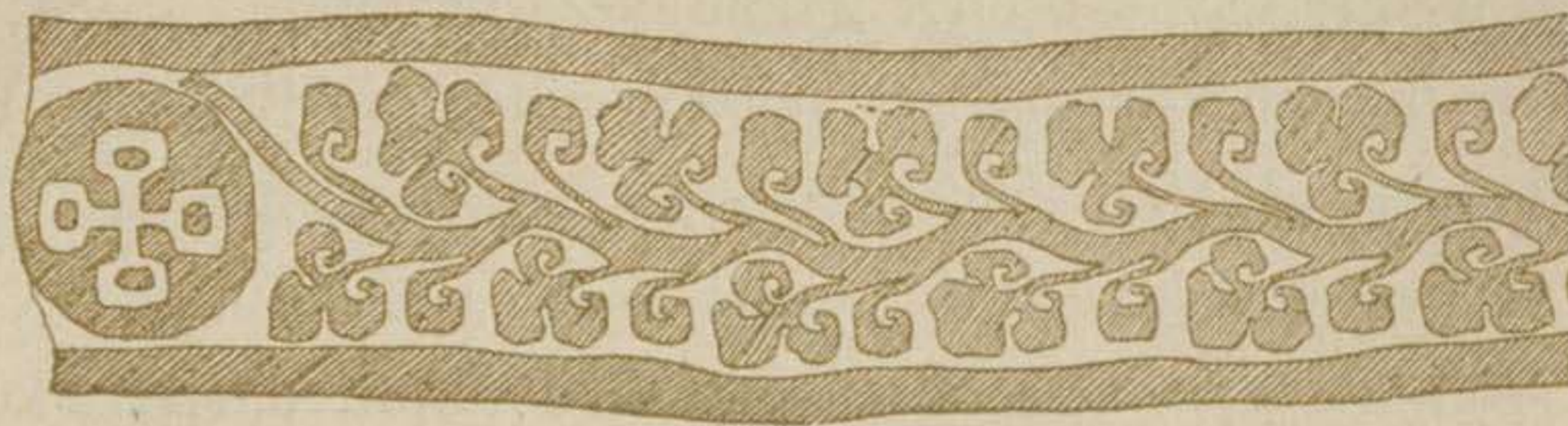


Fig. 21. - Tejido copto procedente de Akhmín ó Sakkarah; siglos III al IV de nuestra era

Hemos manifestado que existe gran variedad de dibujos en los tejidos coptos. Asombra el número de los que podrían sacarse de ellos si hubiese empeño en formar una colección muy completa. No menor asombro produce el carácter de estos dibujos. A primera vista recuerdan la ornamentación románica, y sin disputa tienen con ella más íntima relación que con ningún otro estilo decorativo. Es lógico que esto suceda. La arquitectura románica, y con ella todo el arte suntuario de la época, es una derivación de la arquitectura romana, modificada por el espíritu más s. vero que dominaba entonces en el Occidente. Sobre la base de la ornamentación romana se fundaron igualmente los dibujos que encontramos en los tejidos coptos. En ellos no hemos sabido ver por nuestra parte reminiscencias egipcias. Las hay tal vez griegas conjuntamente con las romanas, ya que algunos fragmentos coptos en que aparecen personajes á caballo y vestiglos, allá se van con las representaciones más antiguas de la Grecia y comarcas inmediatas en el período bizantino. Otro tanto añadiríamos respecto de franjas ú orlas con figuras, de una tosquedad superlativa, con variados colores, policromía que en más de un punto recuerda trabajos de la Grecia antigua

y de la Edad media. Acaso pueda descubrirse asimismo influencia helénica en los círculos y cuadrados, donde un mismo tema se reproduce eurítmicamente cuatro ó más veces, formando conjuntos de una regularidad y de un buen gusto dignos de ser estudiados por los artistas y artífices de nuestros días. Muchos ejemplos de esta clase podríamos traer á colación al intento de hacer bueno cuanto decimos en estas líneas. En punto á frisos, orlas, franjas, etc., hemos de persistir en lo que anteriormente hemos afirmado, ó sea en su parentesco con la ornamentación románica. Frisos hay con animales y bichos — conejos ó liebres, al parecer, muchos de ellos — por tal manera trazados que nos traen en seguida á la memoria aquellos soberbios frisos de las portadas en templos construídos durante los siglos XI y XII, de los cuales se ven no pocos en España, verbigracia entre otros, tomándolos de comarcas bien diversas, la ermita de Santa María de Naranco, en Asturias, y la basílica de Santa María de Ripoll, en Cataluña. Los arabescos que en los tejidos coptos sirven para encuadrar los bichos que en ellos dibujó la imaginación de aquellos artífices, allá se van igualmente con los arabescos que figuran en los frisos románicos á que hemos hecho referencia (fig. 23). En otras tiras ú orlas coptas no aparece tan claramente la semejanza en cuestión;

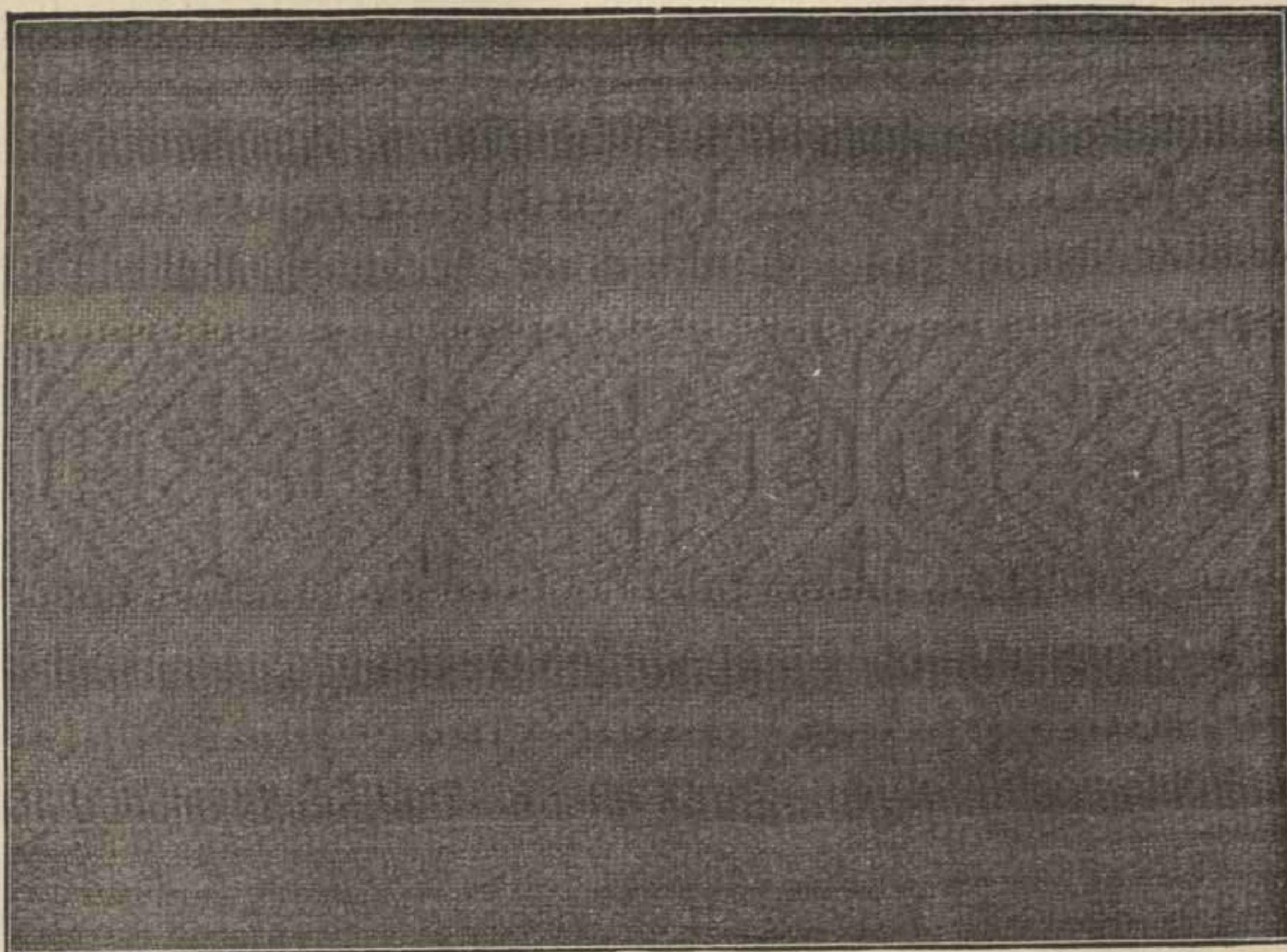


Fig. 22. — Orla de lino y seda, tejido copto, siglo IV al VI de nuestra era; de la colección de D. Emilio Cabot

pero de todos modos, examinándolas con algún detenimiento se descubre que su carácter ofrece muchísimos puntos de contacto con el de las obras ornamentales románicas, siendo todo lo dicho razón bastante para afirmar resueltamente que la tradición no se rompió durante los siglos V al XII, sino que fué siguiendo su curso natural, como ocurre siempre, y que á sus mudanzas contribuyeron los tejidos coptos, sin dar ningún salto. En algunos de los círculos y cuadrados que decoraban la parte correspondiente al



Fig. 23. — Orla de lino, tejido copto, de apariencia románica, siglo IV al VI de nuestra era

pecho, aparecen los rasgos del arte clásico, advirtiéndose que el lápiz del dibujante buscaba con preferencia la corrección y la eurytmia; en los frisos con animales asoma ya el arte románico, por manera más ó menos decidida; en las representaciones en que desempeña papel la figura humana, á veces poco menos que ilegible por lo tosca, el arte románico se descubre en algunos rasgos barajados con otros que bien podríamos calificar dentro del primitivo bizantinismo.

Por lo común, el dibujo es sobrio, procediendo el dibujante copto por masas á fin de alcanzar mejor el efecto decorativo. Los tejidos de un solo color los tienen Karabacek y Gerspach por más antiguos que los tejidos polícromos. Después el dibujo se complica y se hace oscuro, apareciendo el Padre Eterno entre la imaginería, santos con nimbos chapuceramente dibujados, en medio de una ornamentación acertada que arranca de los viejos modelos. Más adelante se acentúa todavía más la decadencia. El triunfo mayor alcanzado por los coptos se halla en las orlas, frisos, medallones, etc., en lo cual bien se puede afirmar que fueron maestros de veras. Su paleta, según dice muy acertadamente Gerspach, se hallaba limitada á una docena de colores. Para los fondos la púrpura, el gris con matiz violáceo y el rojo. En la púrpura se distinguen diversos matices.

## III

LA EDAD MEDIA. - DIVISIÓN EN ELLA DE LA HISTORIA DEL TEJIDO. - EL SIGLO VI PRINCIPIO DE UNA NUEVA ERA. - ANASTASIO EL BIBLIOTECARIO. - LOS TEJIDOS POR ÉL CITADOS. - ASUNTOS QUE SE REPRESENTABAN EN LOS PAÑOS. - EJEMPLARES DE TEJIDOS ANTIQUÍSIMOS. - EL SUDARIO DE CARLOMAGNO EN AQUISGRÁN.

Vamos á entrar en el período medieval. Francisque Michel en la obra que hemos mencionado *Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le Moyen Age*, y algo más tarde el Dr. Franz Bock en su libro *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* (Historia de las vestiduras litúrgicas en la Edad media), reunieron gran copia de elementos para el estudio del arte del tejido, durante el período expresado, haciéndolo ambos con gran diligencia, con gran cantidad de erudición, si bien con menos



Fig. 24. - Díptico consular del siglo VI ó VII, muestra de las vestiduras y tejidos de los primeros tiempos de la Edad media

orden y menos método del que hubiera sido de desear en ambas obras. La de Michel particularmente es un laberinto riquísimo, copiosísimo, pero en el que no puede penetrar sin marearse quien no posea el hilo de Ariadna de conocimientos previos en la materia. ¿Dónde buscarlos? En el estudio de los ejemplares reunidos en los museos, en la investigación de las épocas en que se labraron, de su procedencia, etc., etc. Noticias generales sobre los tejidos puede encontrarlas el curioso en obras como *L'ornement des tissus*, de Dupont Auberville, mas no se busque en ella datos precisos acerca de los extremos que hemos indicado, muchos de los cuales se encuentran rebuscando en las sustanciosas obras de Michel y de Bock. A éstos, por lo tanto, pediremos mucho prestado en nuestro trabajo, no sin adicionarlo con algo nuevo que nos ha procurado la experiencia en la materia, el estudio de cuanto á ella se refiere y la constancia en coleccionar fragmentos por largo número de años.

Bien puede afirmarse que con lo consignado en el anterior capítulo hemos llevado próximamente hasta el siglo VI la historia del tejido. En esta fecha la tomaremos ahora, abarcando en este capítulo y en los más inmediatos todos los siglos que comprende la llamada Edad media. Michel y Bock los dividen en tres períodos en la siguiente forma:

«Este período — escribe M. Francisque Michel — limitándose á la industria de la seda puede divi-





Fig. 25. - El emperador Justiniano, según el mosaico de San Vital de Ravena

dirse en tres principales, de los que el primero se extiende desde la época en que se detuvo M. Pardessus (1), esto es, desde el siglo VI al XII, fecha á que se atribuye comúnmente la introducción de aquella industria en la Europa latina. El segundo comprende el tiempo en que Sicilia primero y después la Italia continental proveyeron de seda, junto con el Oriente, á los demás pueblos de Europa; el tercero, en fin, corresponde á la época en que los últimos, librándose del tributo que pagaban á italianos y levantinos, fabricaron estofas, para su propio consumo primero, y después para el uso también de aquéllos, que por luengos años fueron sus proveedores.»

El Dr. Franz Bock, si bien refiriéndose sólo á los ornamentos sagrados, abarcando en rigor los tejidos y bordados de toda suerte, precisa los mismos tres períodos de este modo:

«El primer período comprende el espacio que va desde el siglo VI en que empezó á ser general el empleo de los tejidos de seda, al siglo XII, espacio de tiempo durante el cual los griegos, lo propio que los árabes en Sicilia y la España morisca, tuvieron casi ex-

clusivamente el monopolio del comercio de tejidos de seda en Occidente.» Coinciden, como se ve, Michel y el doctor Franz Bock.

«El segundo período, prosigue Bock, comienza en el siglo XII, cuando después de la expulsión de los árabes de Sicilia por los normandos, se apoderaron los cristianos de la fabricación de la seda, y de Palermo y Amalfi la extendieron por la Italia superior hacia Lucca, y más tarde á Florencia, Génova, Milán y Venecia.

»El tercer período, finalmente, empieza en el siglo XV, en que los tejedores en seda italianos se dirigieron en gran número á Francia y Suiza, llevando á gran florecimiento la industria sedera en Lyon y Tours, lo propio que en Brujas, Gante y Malinas, de modo que desde entonces el Occidente hubo de ser tributario del Oriente exclusivamente por las recias estofas de seda y de oro que el último fabricaba.»

Concuerdan Michel y Bock en dar el siglo VI como principio de una nueva era en la historia del tejido,

singularmente en el tejido de seda, del cual no es aventurado afirmar que durante toda la Edad media dió el tono á los demás tejidos, reinando en soberano en esta rama de las industrias suntuarias. Esta eflorescencia, digámoslo así, en el tejido se enlazó, conforme es de suponer, con los cambios que la moda introdujo en la indumentaria, y á los cuales antes nos hemos referido ya, por exigirlo el punto de que tratábamos, también con ello más ó menos íntimamente enlazado.

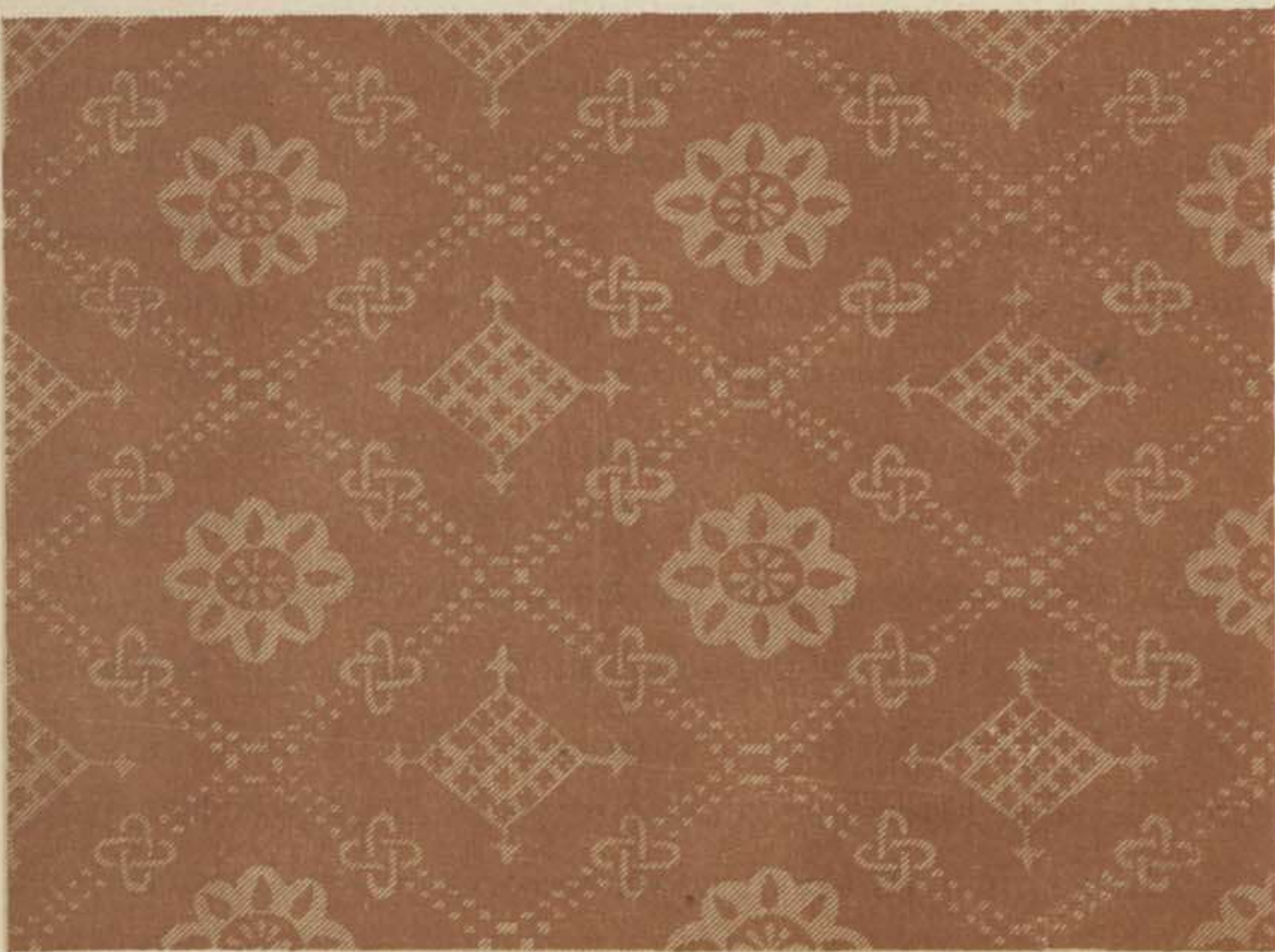


Fig. 27. - Estofa bizantina clasificada de *stauracin* por M. Bock, quien la supone del siglo XIV. Museo de South Kensington

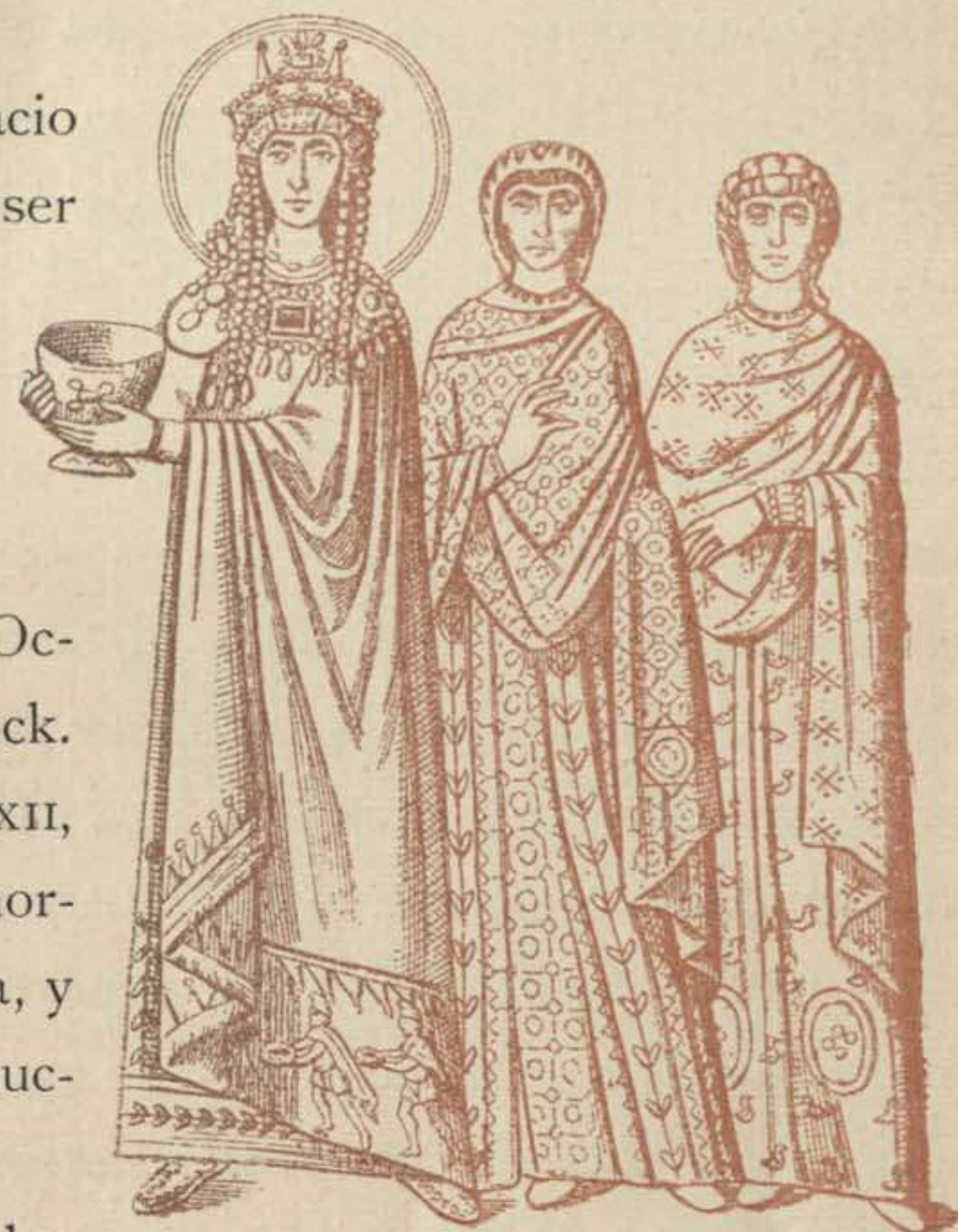


Fig. 26. - La emperatriz Teodora, según el mosaico de San Vital de Ravena

(1) Autor de una monografía sobre el comercio de la seda entre los antiguos, con anterioridad al siglo VI de la era cristiana.

Las nuevas modas alcanzaron su completo triunfo en los mismos momentos en que Constantino afirmaba la victoria del Cristianismo. «En vez de la toga blanca, lisa — dice Eugenio Müntz, — adornada á lo sumo de una orla, de un *clavus*, de color de púrpura ó dorada; en vez de los ropajes holgados, armoniosos, fuente inagotable de inspiración para la estatuaria, viéronse únicamente pesadas vestiduras de seda, recargadas de adornos, como los trajes de aparato de los monarcas asirios. En los dípticos consulares (fig. 24), en las miniaturas del calendario philocaliense del 354, en todos los monumentos de esta época que han llegado hasta nosotros, apenas pueden adivinarse, entre las bordaduras, las líneas generales de la figura humana.» Cita luego la túnica del senador cristiano, mencionada por nosotros anteriormente, y acaba por afirmar rotundamente que las representaciones puestas en las togas y en otras prendas del vestido fueron hechas por bordado, no siendo tejidas ni por medio de la lanzadera ni por el procedimiento del tapiz, afirmación quizás aventurada, en la forma absoluta con que la expresa el distinguido arqueólogo francés. En el mosaico de San Vital de Ravena, el emperador Justiniano, quien murió en el año 565, y su esposa la emperatriz Teodora llevan también historiadas sus vestiduras ó con dibujos sacados de la fauna. Justiniano tiene puesta la dalmática imperial de seda violada, y en ella cayéndole desde los hombros un paño que parece pertenecer á las *pallia rotata* por los círculos que en él se ven, é inscritos en ellos patos ú otro animal parecido (fig. 25). La emperatriz usa vestido de púrpura con orla, en la cual está representada en forma de friso la Adoración de los Reyes Magos (fig. 26.) San Juan Crisóstomo dice que Teodosio, uno de los predecesores de Justiniano, se adornaba con vestido de seda, labrada de oro, en la que se veían dragones. Aparece, por lo tanto, que ya en el siglo v se llevarían telas, ó tejidas ó bordadas, con variada representación de bichos de todas clases. Luego veremos qué diversidad de temas de esta especie se usaron desde el siglo vi al siglo xii y también posteriormente.

En el espacio abarcado por el primer período, en la materia que estamos historiando, fueron muchos los tejidos que se fabricaron, y de los cuales nos da principalmente sus nombres Anastasio el Bibliotecario en su obra *De vitis pontificum romanorum*. Veamos los principales, valiéndonos del libro de Francisque Michel. Hállase citado por Anastasio, entre los tejidos más viejos, el *chrysoclavum* ó *auroclavum*, cuya significación exacta no han dado los arqueólogos, juzgando, empero, que se trata de un tejido de oro con aplicación de perlas y piedras preciosas. Algo oscura es igualmente la significación de *fundatus* ó *fundatum* que usa repetidamente Anastasio, suponiéndose que se refiere á tejidos cuya base era el oro. El *storax* ó *pallium storacinum* ó *stauracin* (fig. 27) era un tejido de color de púrpura, del que el papa Paulo envió un ejemplar al rey Pepino de Francia en 757; *quadrapulum* ú *octapulum* se apellidaban las estofas según el número de hilos de la trama; mas el P. Martín, adoptando la opinión del P. Heuschenius, entiende que aquellos nombres se deben, el de *quadrapulum* á los cuadrados trazados en el dibujo, y el de *octapulum* á los medallones octágonos que habría en el mismo; *rodinum* se llamaba la tela de color de rosa, tinta muy empleada durante el primer período, señalándose con la denominación de *leucarhodinas*, las *pallia* — denominación general de los tejidos — cuando su matiz rosado es suave, y con la de *diorhodinas* cuando es oscuro; la palabra *imigillus* se empleaba para indicar un tejido fino y delgado, según dictamen del sabio du Cange; y por fin, *pallium triacontasinum* se llamaba una estofa listada, de seda; quedando envuelta en la oscuridad, á pesar de las investigaciones pacienzudas de hombres doctos que han tratado del asunto, la significación de los nombres *diventum*, *exarentasma*, *brandeum*, *cattasfittulum*, *diapistus* y *dyapistin*, tejidos empleados en los siglos vi al xii y mencionados en crónicas y códices y en la referida obra de Anastasio el Bibliotecario.

Sábese que, por lo común, estos tejidos fueron de seda labrada, *brochés*, como dicen los franceses, y con temas de la flora y fauna en sus dibujos (fig. 28). Estos mismos temas se encuentran en las obras de pintura y escultura de la época, conforme acontece en el mosaico de San Vital de Ravena. Se veían en estos dibujos grifos con círculos, grandes ó pequeños, *pallia rotata*; basiliscos, licornios, pavos reales, ya solos

ya montados por hombres; águilas también con rosones y círculos, faisanes, golondrinas, patos, elefantes, tigres, leopardos y otros animales de la Persia y de la India; naranjos, búfalos, rosas grandes y pequeñas, flores diversas, árboles y arbustos, palmas; leones, hombres y caballos, hombres en medio de temas decorativos, espadas, fajas ó bandas, etc. «Tales fueron — escribe Francisque Michel — los dibujos de ordinario puestos en las estofas que en los primeros siglos de la Edad media llegaban al Occidente procedentes de las comarcas orientales, y aun cuando respecto de estos lejanos tiempos sólo hayamos podido citar las Vidas de los Papas de Anastasio el Bibliotecario, sin dificultad se opinará, como opinamos nosotros, que estos dibujos no se hallaban destinados exclusivamente á la Iglesia. Este destino cabía más naturalmente á las estofas, cuyos temas se habían sacado de la Historia sagrada, de la Vida de Jesucristo, de su Madre, de los apóstoles ó de los santos, dibujos que eran, en una palabra, representación de lo que veneraban los cristianos. Grande es el número de las telas mencionadas en el libro de Anastasio que se hallaban adornadas con asuntos piadosos y que habían sido donadas por los soberanos pontífices á la iglesia de Roma. Por desdicha su historiador no se toma nunca el trabajo de informarnos si los temas en cuestión estaban bordados ó tejidos, cabiéndonos á nosotros sólo el poder suponer que muchas de ellas habían sido hechas en telar en Constantinopla ó por lo menos en Grecia.» Acerca de los temas escribe el propio autor:

«Los asuntos representados en los paños de que nos habla Anastasio — prosigue más adelante M. Michel — estaban por lo general sacados, como es de creer, del Nuevo Testamento y singularmente de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo. Consistían en la Anunciación y en la representación de San Joaquín y Santa Ana, como en los ornamentos de altar que León III dió á fines del siglo VIII á dos iglesias de Roma, y en un ornamento semejante tejido de oro y de admirable belleza que Benedicto III, uno de sus sucesores, ofreció á la basílica de San Pedro; en la Natividad del Salvador, tal cual la vemos en un ornamento dado por el primero de aquellos pontífices, en un cortinón que colgaba del arco triunfal en la iglesia de San Pablo, en los ornamentos y velos debidos á la liberalidad de los papas Pascual, San León IV y Benedicto III; en la Degollación de los Inocentes, unido á veces con el asunto anterior; en la Presentación de Jesucristo en el templo, el cual se veía en un paño de altar de seda blanca adornado con rosas, regalado por León III, y en otro paño de color procedente del mismo pontífice; en el Bautismo de Jesucristo ejecutado en velos donados por el papa Pascual y en otros ornamentos; en el paso de Nuestro Señor disputando en el templo con los doctores, que decoraba un paño de altar ofrecido por Benedicto III á la iglesia de San Pedro; en el Milagro de los cinco panes y de los peces representado en un vestido que dió San León IV á la iglesia de los cuatro santos coronados; en la Entrada de Jesucristo en Jerusalén, reproducida en dos frontales, don de León III á la basílica del Salvador llamada *Constantiniana*, y quizás también en otros dos, uno de los cuales tenía igualmente la representación de la Cena. De la Pasión se sacaban asuntos, con la Resurrección también frecuentemente, según acontecía en el vestido de seda de que habla Anastasio, en el artículo sobre León III y en los velos de que hace mención en la historia de Pascual. No se había olvidado tampoco la Ascensión en las telas del primer período románico: Anastasio cita varios ornamentos en que se hallaba figurada, mencionando uno en el que Cristo aparecía en la gloria rodeado de arcángeles y de sus apóstoles, y otro que representaba la bajada del Espíritu Santo sobre el colegio apostólico, la cual designa con los nombres griegos de *Pentecosten* y de *Hypapanti*.»



Fig. 28.—Tejido de seda publicado por la *Revue Archéologique*; siglo XI ó XII

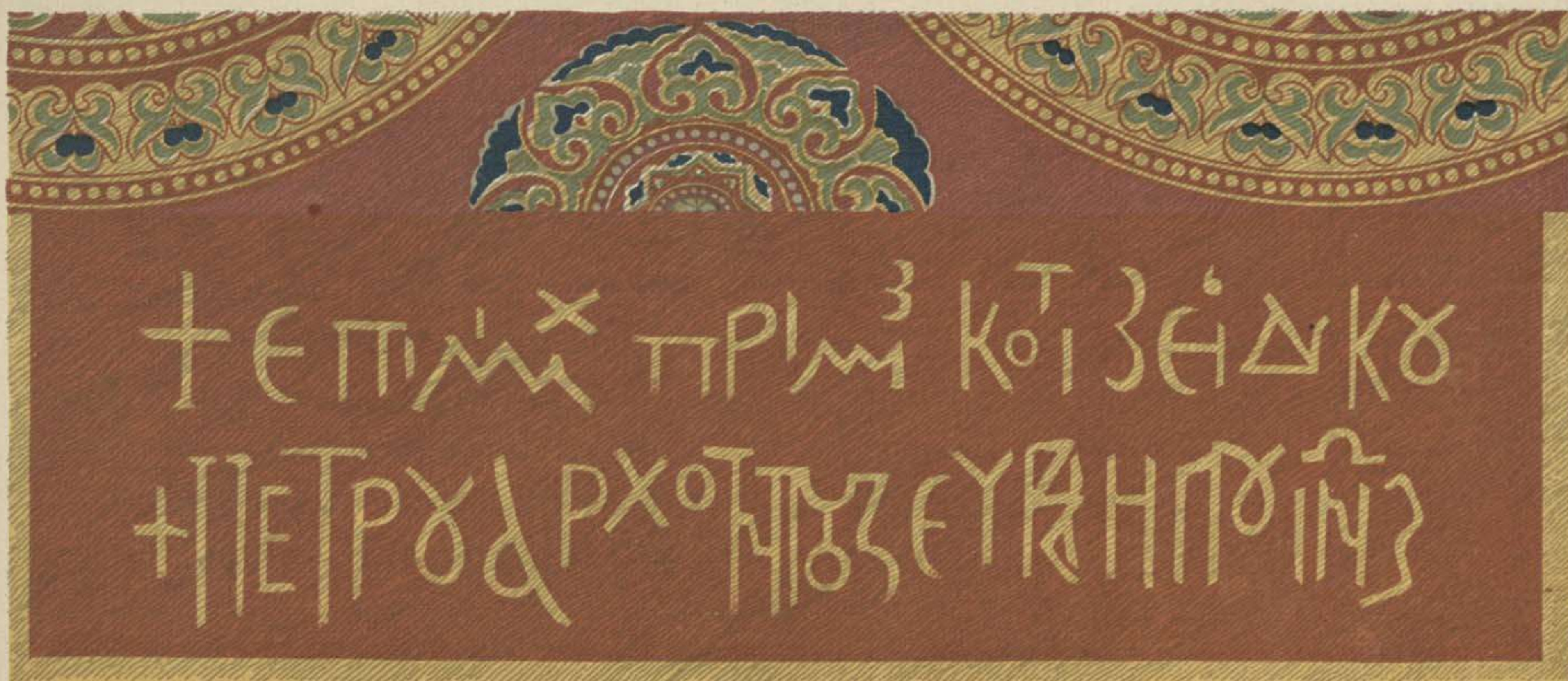
A la Historia de la Santísima Virgen acudían asimismo para decorar ornamentos sagrados, cortinones y frontales destinados á iglesias, los bordadores y tejedores de aquellos siglos y también los pintores, puesto que según dictamen de los arqueólogos más peritos, al cual en otro lugar hemos hecho referencia, sirvió á veces la pintura para ejecutar sobre el tejido asuntos historiados de alguna complicación. Pusiéronse á contribución, asimismo, para idénticos fines, la historia de los apóstoles y las vidas de los santos, muy especialmente las de santos mártires, como los Santos Proceso y Martiniano, San Sebastián y Santa Ágata, lo propio que las de santos á quienes profesó especial devoción la Edad media, conforme lo acreditan las obras de imaginería de la época, tales como San Jorge, San Martín, San Silvestre, los santos médicos Cosme y Damián y otros muchos. Entiende Francisque Michel que muchas de las representaciones expresadas pudieron ser hechas en el telar por obreros griegos; mas pone en duda que el retrato de León IV que se encuentra frecuentemente reproducido en ornamentos regalados por este papa á iglesias romanas, lo mismo que su nombre puesto en muchos de ellos y la inscripción latina que se leía en un paño de altar dado por León III á fines del siglo VIII, fuesen obra de tejedor, ni ejecutados por ningún concepto en el telar, opinando por lo contrario que se trata de un trabajo de bordador, hecho en el Occidente. Retratos de esta clase se ejecutaban entonces y también en tiempos anteriores, siendo cosa frecuente que los obispos mandasen trazar los suyos, ó bien los de sus predecesores, en paños y vestiduras que destinaban á las iglesias.

Dados estos antecedentes, creemos que la mejor ilustración de cuanto en ellos se encuentra ha de consistir en el examen de los fragmentos de tejido más antiguos que se guardan en museos é iglesias. De algu-



Fig. 29. - Sudario del emperador Carlomagno que se conserva en la catedral de Aachen ó Aquisgrán: siglo XI ó XII

nos serán difícil fijar bien la época: entre los siglos X y XII ha de ponerse la de la mayor parte, frisando quizás en alguno con los primeros años del siglo XIII. No basta encontrar las fechas del nacimiento y de la muerte del personaje, en cuya tumba se descubrió alguno de los aludidos tejidos, para precisar la época de éstos, puesto que es cosa muy hacedera que las telas en cuestión se hubiesen guardado por largo tiempo, como objeto suntuoso y en parte raro, y que por esta misma circunstancia, ó sea por el valor de afección que se les concedía, hubiesen sido empleadas como sudario para envolver el cadáver de un monarca ilustre ó de un prelado insigne ó tenido en olor de santidad, ó hubiesen servido para confeccionar prendas del traje ú ornamentos para el mismo ínclito varón, poniéndolas en su cuerpo en el acto de colocarle en el sepulcro. Comprenderán nuestros lectores que cabe, por lo mismo, el que un tejido encontrado como su-



Figs. 30 y 31. - Sudario del emperador Carlomagno que se conserva en la catedral de Aachen ó Aquisgrán: siglo XI ó XII

dario en los restos de un personaje del siglo XIII, pongamos por caso, no sea de esta centuria, sino de otra anterior, ó sea ciento y más años más antiguo. Otro tanto acontece con la procedencia. No por proceder el fragmento, ó lo que fuere, de un sepulcro existente en una comarca occidental de Europa ha de deducirse que en ella fué tejido ó bordado, ya que es obvio que pudo haberse recibido del Oriente, de donde, conforme queda dicho, venían en los primeros siglos de la Edad media las estofas más ricas, tejidas con oro y con variadas representaciones. Todo esto lo decimos para excusar cualquiera indecisión ó vaguedad que se note en punto á fechas y procedencia de los tejidos de que á continuación hablaremos. En este particular, como en todo, tenemos el criterio de dar lo cierto como cierto y lo dudoso como dudoso.

Aquisgrán guarda en su tesoro una colección de tejidos de grandísimo interés en los conceptos histórico, arqueológico y artístico. El de mayor mérito, á nuestro juicio, lo reprodujeron por primera vez los diligentísimos PP. Cahier y Martín en sus *Melanges d'Archeologie*. Fué encontrado en la tumba del emperador Carlomagno cuando se verificó hace algunos años la exhumación y traslación de sus gloriosos restos. Envolvía el tejido de que hablamos el cadáver del emperador, y por lo que diremos luego, puede afirmarse que pertenecía al número de las suntuosas estofas que se tejían en Bizancio, acaso en su gineceo, y que habrían sido regaladas al poderoso y venerado monarca. Tiene el fondo carmesí lleno de elefantes con silla y arneses, circunscritos dentro de un óvalo formado por palmetas y de un diámetro próximamente de cuarenta centímetros. Como se ve, el tema del tejido de Carlomagno presenta una dimensión superior á la que por lo general ofrecen los asuntos de las estofas en la propia época. Sólo en algunas de ellas se encuentra el águila con dimensiones parecidas á las del elefante en aquel antiquísimo ejemplar. En el elefante, en la silla y arneses, todos de un carácter oriental decidido, recordando hasta cierto punto las esfinges y leones asirios, empleó el tejedor diversos colores, entre los que dominan, empero, el amarillo y el verde, que dan al conjunto del tejido un carácter de brillantez muy pronunciado. «Con él se encontraron en la misma tumba — dice Francisque Michel — otros dos fragmentos, asimismo muy interesantes. Ambos tienen como motivos de ornamentación rosos y semirrosos, sobresaliendo en uno de ellos los colores blanco, azul y amarillo, y en el otro el blanco, el verde y el azul. En este último se lee una inscripción griega.» Esta afirmación es un error en que cayó el diligentísimo investigador á quien tantísimo debe la historia del tejido, habiéndola originado sin duda la circunstancia de que los PP. Cahier y Martín dedicaran tres láminas en el segundo tomo de sus *Melanges d'Archeologie* á la reproducción de la estofa hallada en el sepulcro de Carlomagno. Pues bien: las tres láminas comprenden partes del propio tejido, que se enlazan, conforme puede verlo quien las examine detenidamente (figs. 29 á 31). Dicho esto, volvamos á la inscripción que figura en el tejido y que puede dar luz acerca de su procedencia y de su época. Las disquisiciones que sobre esto hace el P. Arturo Martín en la publicación citada, difícilmente podrán completarse, ni con nuevos datos, ni con observaciones nuevas. La lectura de la inscripción da lo siguiente:

PEDRO, GOBERNADOR DE NEGROPONTO.

MIGUEL, PRIMICARIO DE LA CÁMARA IMPERIAL.

Esto declara terminantemente que el tejido proviene de Bizancio, como lo hemos ya adelantado, y debido á un arte que al trabajar para los príncipes demostraba adónde podía llegar con sus recursos artísticos é industriales. El P. Martín dice que su fecha ha de ponerse por lo menos en el siglo XII ó XIII, y por nuestra parte casi no titubearíamos en afirmar que debe colocarse en el XII, si no por acaso en el XI. En el siglo décimotercero no tenían ya los tejidos en el dibujo la amplitud que se nota en el de Carlomagno. El carácter de éste recuerda los orígenes del arte de los árabes y presenta la grandiosidad que se veía en los monumentos bizantinos y románicos por los años mil y siguientes. Entiende el P. Martín que la fecha del tejido puede remontarse á la época de la canonización de Carlomagno, ó dígase al año 1166, es decir, á mediados del siglo XII, añadiendo el mismo sabio jesuíta que aquel soberbio paño sería probable-



TEJIDO ROMANO, FABRICADO EN EL ASIA MENOR PROBABLEMENTE EN EL SIGLO IV DE J.C.—TEJIDO SASÁNIDA DE LOS SIGLOS VI A VIII

mente un don que haría al santo cuerpo, en aquel acto solemne, la emperatriz Beatriz, esposa de Federico, quien probablemente costeó la urna ó sepulcro en donde se guardaban los venerandos restos del monarca y del santo. Entre las noticias referentes á la citada princesa se encuentra la de una estofa de seda donada por ella, *pallium de examita rufa*, según se lee en el *Necrologium* de la iglesia de Nuestra Señora de Aachen. No sería éste, empero, el paño con los elefantes, sino el tejido de color rojo liso que se encontró igualmente en la misma tumba.



Fig. 32. - Tejido del siglo XI ó XII que se guarda en el Tesoro de la catedral de Aachen

«En medio de estas vacilaciones — prosigue el ilustre arqueólogo — dí con un rayo de luz al leer en la Historia de León el Diácono el relato de la muerte de Nicéforo Phocas. El día mismo que Zimiscés y

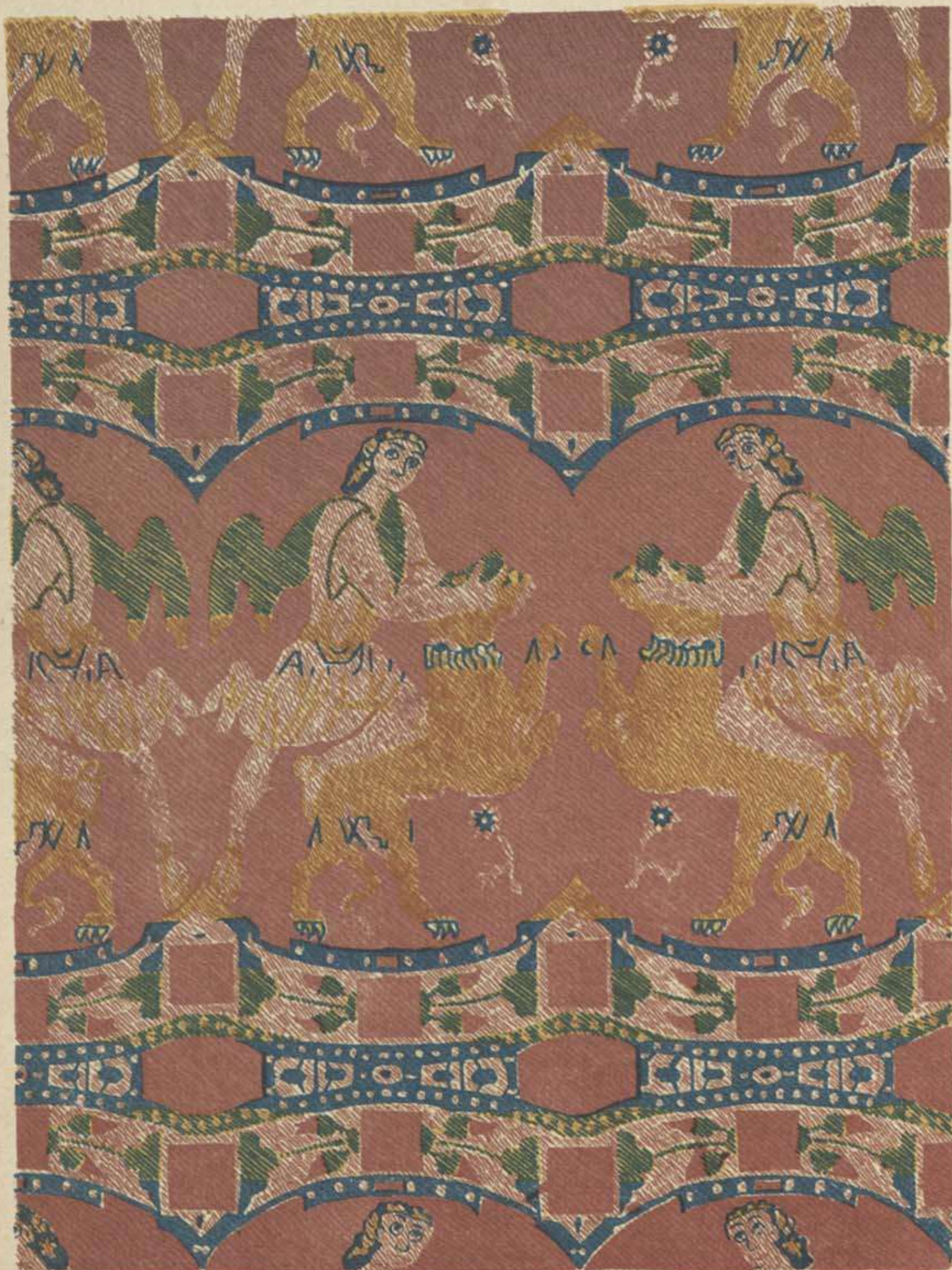


Fig. 33. - Tejido de procedencia oriental que se supone del siglo VI: Museo de Cluny en París

la emperatriz Theofano fijaron para la ejecución del complot, se le advirtió á Nicéforo durante el día del peligro que correría por la noche. Encargó entonces al prefecto superior de su dormitorio que llevase á cabo un registro minucioso en las piezas del palacio, donde pudiesen ocultarse los conjurados; pero bien fuese por negligencia, bien por temor á Theofano, la visita se hizo mal y el regicidio se consumó. Pues bien: el jefe de los chambelanes era precisamente Miguel. ¿No es cierto que la igualdad de los nombres cobra importancia por la semejanza ó igualdad de las funciones y de los títulos? El Miguel primiciario de la Cámara y el Miguel prefecto superior de la Cámara ¿no pueden ser el mismo hombre? Ni el uno ni el otro de estos títulos se encuentran literalmente en Constantino Porfirogenetes ó en Codín, mas es cosa bien sabida que los títulos se modificaron frecuentemente en la corte de Bizancio y que muchas veces se expresaron con variantes. Según la compilación de Constantino, escrita poco antes



de Nicéforo Phocas y completada después, había distintos prefectos de la Cámara y un solo primiciario, ó sea tantos prefectos como especies de chambelanes. Se distinguían los chambelanes de día de los chambelanes de noche. El título de primiciario era denominación general y común á todos los primeros jefes de cuerpo. El primiciario de la Cámara debía, pues, mandar á los prefectos de los chambelanes y podría titularse su jefe superior.»

Si se admiten por fundadas las atinadas observaciones y deducciones del P. Martín, el tejido de Carlomagno, en Aix-la-Chapelle, se remontaría al siglo x. «Pero el estilo del tejido — seguimos traduciendo al mismo autor — ¿puede hacerse remontar á fecha tan remota como el siglo x? ¿Por qué no? En la época de Nicéforo ¿no se contaba ya un siglo desde que la dinastía macedónica daba poderoso impulso al arte bizantino? Constantino Porfirogenetes ¿no acrecentó este impulso mostrándose artista tan distinguido, como había sido mediano emperador? ¿No pertenece á esta misma época el célebre Menólogo de Basilio, en donde lo más notable que se ve en las miniaturas consiste en los tejidos, en los cuales dominan las formas circulares parecidas á las de nuestra estofa? Obsérvese que este mismo sistema se encuentra solamente una vez en las cuatro grandes miniaturas del manuscrito de Nicéforo Botoniatas á fines del siglo undécimo.» — «Ahora bien: suponiendo que nuestra estofa fuese contemporánea de Nicéforo Phocas, sería cosa fácil comprender que hubiese podido servir para envolver los restos de Carlomagno, ya que fué una Theofano, hija virtuosa de la criminal esposa de Nicéforo, la madre de Otón III. Una estofa salida de las manufacturas imperiales, probablemente de aquellas respecto de las cuales existía la prohibición de venderlas ó entregarlas á los extranjeros, pudo sin dificultad ir á parar á manos de la joven princesa casada con Otón II, yendo con ella á su nueva patria. Sean cuales fuesen las circunstancias por las que pasó nuestro tejido á las manos de Otón III, su color de púrpura y su belleza pudieron ser motivo para que, después de despojados los restos del gran monarca de sus anteriores paños, se eligiese aquél como un tejido digno de envolverlos.»

Aunque se descubran algunos cabos sueltos en cuanto expone el P. Arturo Martín, hemos creído deberlo extractar, traduciendo los fragmentos más interesantes, porque á nuestro juicio resume cuanto se sabe respecto de uno de los más importantes tejidos antiguos que se conservan en el mundo. Por causa de esta importancia hemos tratado con mucha extensión de los extremos enlazados con ella, los cuales si bien podrán parecer algo fatigosos á los lectores que sólo deseen conocer en cifra y compendio la historia del tejido, no los tendrán por tales cuantos hayan penetrado algo en ella y quieran saber lo más sustancioso que sobre la misma se ha escrito. Para terminar con el tejido ó sudario de Carlomagno, añadiremos que en el Museo municipal de Reproducciones, instalado en el Parque de Barcelona, figura un dibujo colorido á mano que reproduce el medallón con el elefante, en la propia dimensión del original, extraordinaria, conforme hemos dicho más arriba.

Fecha muy remota debe asignarse igualmente á otros dos tejidos del tesoro de Aix-la-Chapelle, uno de ellos con patos verdes, rojos y amarillos, pareados y fronteros — *affrontés*, como dicen los franceses — y separados por una especie de cruz en un escudo octágono, exactamente reproducido en lámina aparte, si por acaso no fuere una representación, más ó menos adulterada, del *hom* persa ó árbol de vida; y el otro, de fondo amarillo con una suerte de pavos reales ó simplemente de pavos, y aun diríamos mejor de patos azules, pareados y

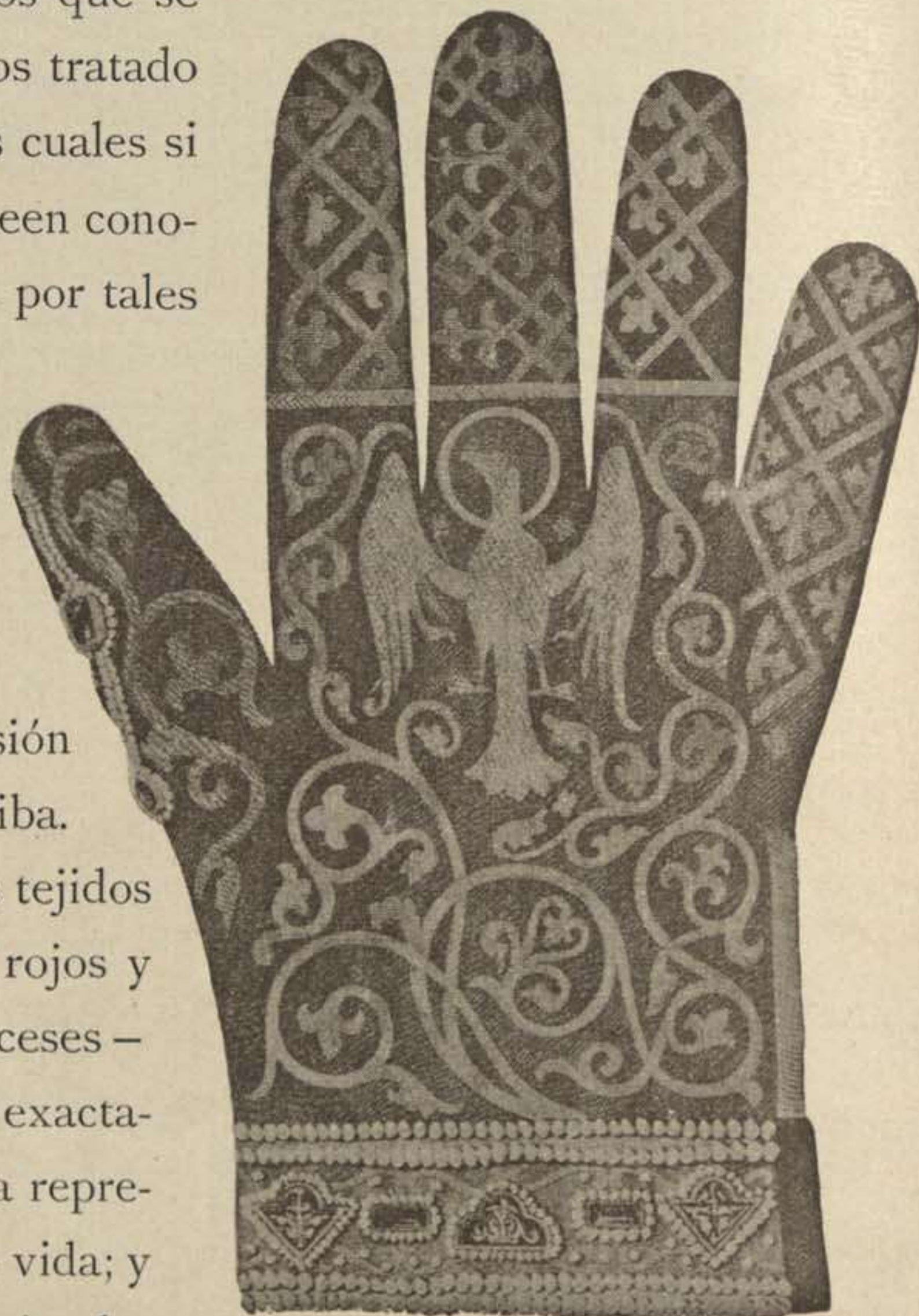


Fig. 34. — Guante de punto, llamado de Carlomagno, en el Tesoro imperial de Viena; siglo x ú xi





TEJIDO DE SEDA EN EL TESORO DE AQUISGRÁN (SIGLO IX)

fronteros, entre los brazos de una cruz y con una suerte de tablero en las alas (fig. 32). También los padres Cahier y Martín dieron por vez primera un facsímile policromado de estas notables estofas.

El Museo de Cluny conserva fragmentos de venerable antigüedad, que antes habían estado en el Museo del Louvre y que proceden de Aix-la-Chapelle. El principal de los aludidos fragmentos, por la dimensión y por la importancia del asunto, nos muestra un cochero ó conductor de carro montado en una cuadriga, acompañado de dos personajes á pie, cada uno de los cuales lleva un látigo y una corona y colocados todos en un gran medallón circular. El fondo del tejido es rojo carminoso con hilos cruzados amarillos y azules para formar el dibujo. El segundo fragmento, de labor idéntica al anterior, tiene un guerrero romano revestido de la coraza con lambrequines, el cual vence á un león sujetándolo á sus pies, yendo encerrado este tema en una suerte de festón ó semicírculo. El hombre es de color natural y amarillo pronunciado el león, habiéndose además empleado en la propia estofa los colores rojo, que es el del fondo, amarillo, verde, azul y blanco (fig. 33). Se ha atribuído al siglo IV el primer fragmento y al siglo VI el segundo, pero sin pruebas suficientes para ello. De todas maneras, deben ponerse entre los tejidos de más antigua fecha que han llegado hasta nosotros.

Los fondos de ramaje con aire romano, el águila y variadas representaciones de animales se emplearon en el período románico en toda clase de prendas del vestido, como lo dicen claramente, entre otros ejemplos que podrían citarse, los suntuosos guantes llamados de Carlomagno (fig. 34), los cuales se guardan en el Tesoro imperial de Viena junto con otras vestiduras del propio imperante, de que hablaremos con alguna extensión en un capítulo próximo. El águila, como observarán nuestros lectores, constituye el tema característico de aquellos típicos guantes, y en su dibujo concuerda con las aves de la misma especie que aparecen en tejidos pertenecientes á los siglos X al XII, teniendo siempre idéntica sencillez ornamental y el mismo severísimo carácter.

## IV

EL PAÑO DEL OBISPO GUNTHER EN BAMBERG. — ¿HAY EN ÉL OBRA DE BORDADOR? — LOS «PALLIA ROTATA» DE EICHSTAEDT Y DE VICH. — EL ORO DE CHIPRE. — LOS TEJIDOS DE SAN BERNARDO CALBÓ EN EL MUSEO DIOCESANO VICENSE. — ¿PERTENECEN AL SIGLO XI Ó AL XII? — «PALLIA CUM AQUILIS ET BESTIOLIS.» — SIGNIFICACIÓN DEL ÁGUILA.

¿Hemos de hacer mención aquí ó en la *Historia del bordado* de un curioso paño encontrado en la tumba del obispo Gunther, en Bamberg, de la que han hablado los PP. referidos, M. Michel y recientemente M. Ch. Bayet en *L'art byzantin*, aparte de haberlo hecho también otros arqueólogos? Formulamos esta pregunta porque no nos ha sido posible aclarar todavía si se trata de un paño solamente tejido ó de un paño tejido y bordado en lo principal. Concordando con el dictamen del autor de las *Recherches*, nos inclinamos á lo último y opinamos en consecuencia que el notabilísimo paño de Bamberg es más la obra de un bordador que la de un tejedor, aun cuando éste hubiese podido tomar en él alguna parte. Representa la glorificación de un emperador bizantino, apareciendo en el centro un personaje á caballo con riquísimas vestiduras imperiales, siendo también de un lujo oriental las guarniciones del corcel, el que lleva en los muslos una suerte de grandes brazales. A los lados del personaje hay sendas matronas que le ofrecen una corona y un casco respectivamente. Estas matronas llevan tocada la cabeza con la tiara oriental ó cosa parecida. El fondo va mosqueado con un fino motivo, y por arriba y por abajo corren frisos que se encuentran en perfecta armonía con el carácter ornamental del fondo y con el de las tres figuras (fig. 35). Este paño es, pues, un monumento de gran valor para la historia del arte, bien sea tejido,



Fig. 35. — Paño de Bamberg, del obispo Gunther; siglo XI

bien bordado, ó una combinación de los dos procedimientos. Los PP. Cahier y Martín exponen que «aquel tejido consiste en una especie de delgado tafetán, en el que los diversos matices, en vez de fundirse, están bruscamente yuxtapuestos; diríase que se trata de finos pedazos de tejidos diferentes, sujetos por un hilo imperceptible, de tal modo, que no se pudiese distinguir el revés.» El obispo Gunther es probablemente el canciller del Imperio de quien Lamberto de Hartfeld refiere la visión que tuvo en el año 1056 y en la cual se le mostró Dios pronto á descargar su mano sobre la tierra. En 1062 hubo de sostener una lucha en tal concepto contra la emperatriz Inés, sin duda con motivo de la «conjuración que estalló aquel mismo año entre los grandes del Imperio, y que dió por resultado arrebatarse al joven Enrique IV de los cuidados de su madre para entregarlo á los aduladores, que hicieron de él el azote de su siglo.»

Tal vez para reparar su error emprendió la

peregrinación á los Santos Lugares, según suposición del P. Martín. Es lo cierto que el obispo Gunther salió para Jerusalén en el otoño de 1064 en compañía de los prelados Sigfrido de Maguncia, Otón de Ratisbona, Guillermo de Meestricht y de otros personajes importantes. Este viaje fué fatal á Gunther, quien después de haber satisfecho su piedad en Jerusalén á costa de graves peligros, volvió á Bamberg, y al atravesar la Hungría murió de enfermedad aguda. «La fecha de la muerte de Gunther — se lee en los *Melanges* — comprueba la grande antigüedad de nuestra estofa, que se procuró quizás poco antes de su muerte á su paso por Constantinopla. Comparando en efecto los arneses del caballo del emperador con



Fig. 36. — Tejido del convento de benedictinas de Santa Walburgis, en Eichstaedt; siglo XI ó XII

los del elefante en la estofa de Carlomagno, ó bien haciendo lo mismo con los vestidos de nuestro emperador y las vestimentas de Nicéforo Botoniatas, se sentiría uno inclinado á poner á mediados del siglo XI la fecha del *tejido de Bamberg*.» En estas palabras hemos subrayado adrede *tejido de Bamberg* por expresar resueltamente la opinión del P. Martín de que se trata de un tejido en lo que toca al paño hallado en la sepultura del obispo Gunther. Ya hemos indicado que M. Francisque Michel se inclina preferentemente al bordado, á nuestro entender con fundamento, no sin que el tejedor, como lo hemos manifestado antes, dejase de tener parte principal en aquella notable reliquia del arte textil en la Edad media. Es muy posible que el fondo y las orlas estén tejidas y que el bordador pusiese allí las tres figuras del emperador y las dos matronas.

Al número de los *pallia rotata* pertenecen el tejido que se conserva en Eichstaedt en el convento de religiosas benedictinas de Santa Walburgis y el que forma parte del notabilísimo Museo diocesano de Vich, reunido en pocos años, gracias á la inteligencia, á la ilustración y á los incesantes desvelos de su actual prelado el Excmo. é Ilmo. Sr. Dr. D. José Morgades y Gili. El P. Martín tuvo la fortuna de des-

cubrir el pedazo de Eichstaedt, y como es de suponer, se apresuró á dar exacta noticia del mismo en el citado segundo volumen de los *Melanges d'Archeologie*, dando también su facsímile. Su composición recuerda el dibujo de la estofa de Carlomagno. Los círculos están enlazados, y en el espacio que dejan hay una flor de aquel mismo carácter decorativo. El tejido de Eichstaedt tiene el fondo de color violado ó violeta, prevaleciendo en el dibujo los colores blanco, amarillo y verde. La labor de este fragmento, en el concepto industrial, es la misma del paño de Carlomagno, ó sea un tejido cruzado. Circunscrito en los círculos se ve á un personaje, de un dibujo sumamente simple y primitivo, que lucha ó mejor tiene domi-

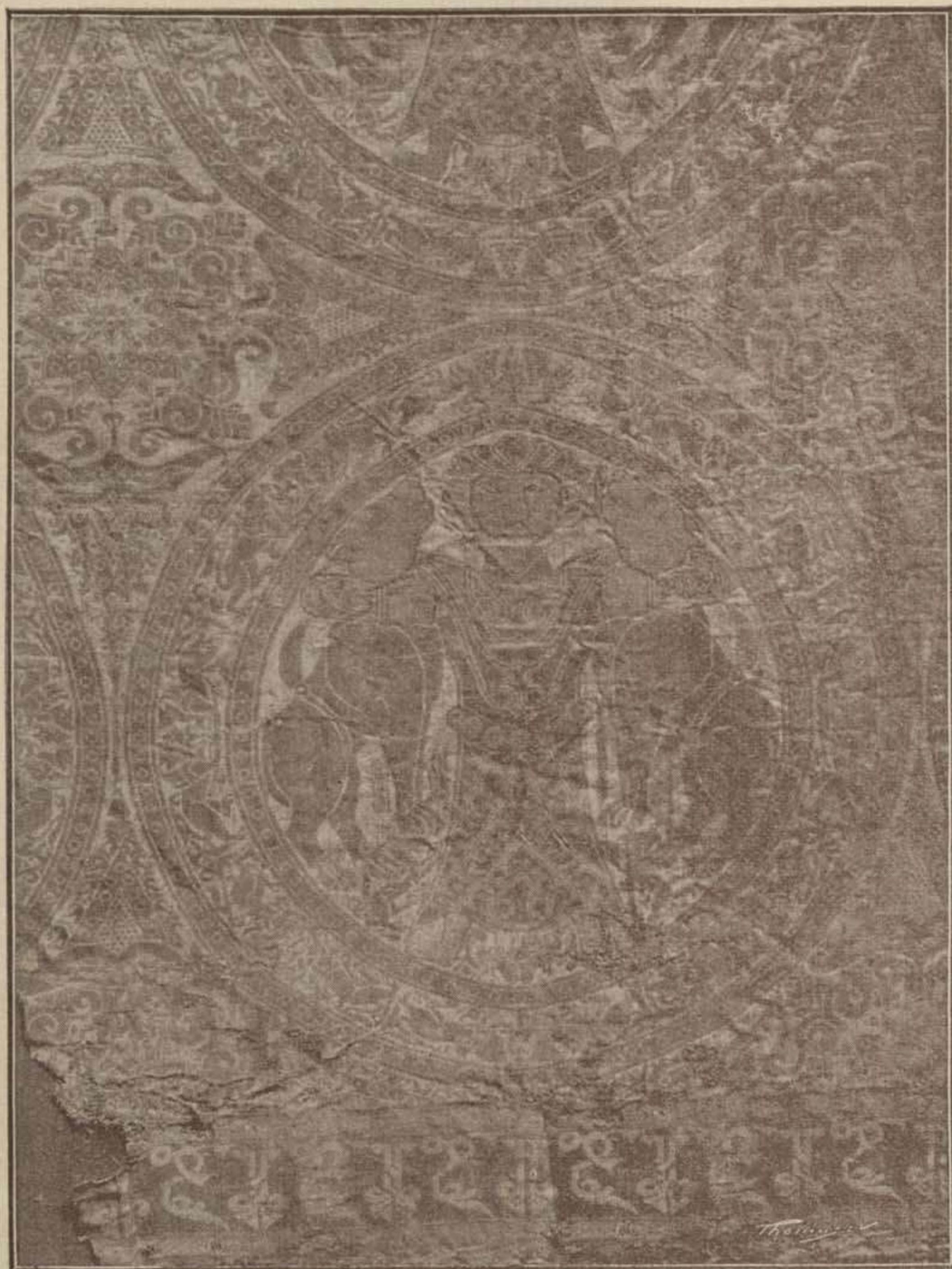


Fig. 37. — Tejido de seda existente en el Museo diocesano de Vich; siglo XI ó XII

nados á dos animales que lo mismo pueden ser leones, que tigres, perros, etc. Representa este dibujo, según autorizado dictamen del reverendo jesuíta tantas veces citado, á Daniel en la cueva de los leones, representación empleada por el cristianismo desde los primeros tiempos de la Iglesia por el valor alegórico y simbólico que se le daba entonces. Este símbolo de la eficaz protección de Dios fué uno de los que el arte de la Edad media conservó más fielmente durante el período románico. En la túnica de Daniel aparece el *tablion*, adorno muy en boga en Bizancio, y del cual procedería quizás el empleo de trozos de ricos tejidos aplicados en las albas y en las dalmáticas y conocidos en la vieja liturgia con los nombres de *parura* y *paratura*. Estos adornos se ponían en el pecho, en las mangas, sobre los pies y en algún otro punto. Este tejido tiene acaso más carácter románico que carácter bizantino propiamente tal, mas no es cosa de olvidar la íntima correspondencia que en no pocos extremos había entre ambos estilos. La estofa de Santa

Walburgis de Eichstaedt debía causar un efecto de gran riqueza, del cual da idea la cromolitografía publicada por el P. Martín. En esta lámina se ve empleada la plata en determinados toques. A nuestro entender, no sería la plata, sino el oro lo que usaría el tejedor, ó por lo menos la plata dorada (fig. 36). No vendrá aquí fuera del caso una pequeña digresión, que en rigor no es tal, por lo muy enlazada que está con la historia del tejido en la Edad media, en todos sus siglos. Es opinión muy extendida la de que en Bizancio, en Palermo y los árabes, así en el Oriente como en España, al introducir el oro en los tejidos emplearon siempre lo que llaman los anticuarios el *oro de Chipre*. Así se denomina una tirita, fina película, que estaba hábilmente dorada por una de sus caras y que se arrollaba en un hilo de lino ó de seda, empleándose luego en el telar como otro de los hilos que se pondrían en las lanzaderas. Esta suerte de hilo de oro resulta de una delicadeza de entonación imponderable. Como su aspecto es mate, no reluce al modo de la plata laminada y dorada, presenta una tinta más amarilla que la última y á la vez lo bastante luminosa para que dé brillantez al tejido. Existen tejidos ejecutados con *oro de Chipre* que aun hoy mantienen un esplendor parecido al que tendrían cuando se les sacó de los telares en que fueron labrados. En otros ejemplares el oro se ha empañado ó ha desaparecido. En el último caso el dibujo que apa-

recía dorado se muestra negruzco ó negro, es decir, del color de la película sin la hoja de oro que se le puso encima y que los años han destruído. Conforme decimos antes, es opinión hoy extendida la de que durante la Edad media, por lo menos desde el establecimiento del Hotel del Tiraz en Palermo, de que hablaremos más adelante, se usó siempre exclusivamente el oro de Chipre en las estofas, por donde algunos aficionados, no pocos bastante inteligentes, califican de imitaciones hechas modernamente los tejidos con dibujos medievales fabricados con plata laminada y dorada. Esto es un error que los mismos ejemplos auténticos se encargan de desvanecer, cuando no lo hubiesen hecho personas de tanta competencia y autoridad como el Dr. Franz Rock. Durante la Edad media se empleó la plata dorada conjuntamente con la película dorada del oro de Chipre, afirmando algún arqueólogo que en tejidos ingleses se usó el oro laminado, el oro puro — dice, — debiéndose entender el oro con alguna aleación, ya que el otro no es maleable y por lo tanto no puede reducirse á la delgadez que se requiere para introducirlo en el tejido. Como ejemplo de que en plena Edad media se empleaba la plata dorada, en el hilo de oro, podemos mencionar una *bursa reliquiarum* ó bolsa de reliquias que tenemos en nuestra colección, de indudable autenticidad y que no puede ser posterior al siglo XIV, perteneciendo acaso al XIII. Hay que advertir que en los tejidos más interesantes, venidos de Oriente, como los de Aix-la-Chapelle y Cluny, el de Carlotmagno, el del Museo diocesano de Vich y otros varios que sucesivamente iremos mencionando, no asoma el oro por ningún estilo. En ellos se encuentran empleados colores diferentes, mas no los metales, sin que por ello dejen de igualarse en suntuosidad con los más espléndidos, tejidos con oro de Chipre ó con plata dorada, y aun de excederles por la grandiosidad y magnificencia de los dibujos. Tampoco aceptamos por fundado el dictamen del Rev. Daniel Rock, que ha escrito el manual *Textile fabrics*, en la colección de manuales del Museo de South Kensington. Entiende el erudito Mr. Rock que el oro de Chipre en la forma que hemos descrito fué una engañifa de los árabes españoles, quienes lo utilizaron en sus telares de Sevilla, Almería y Granada para que saliesen más baratos los tejidos ó para que les procurasen mayores ganancias á los industriales. Esta suposición no tiene base de ninguna especie, en primer lugar porque allá se iría el gasto que llevaría consigo el oro de Chipre con el que exigiría la plata laminada y

dorada, y en segundo lugar porque no fueron los árabes españoles quienes usaron exclusivamente el oro de Chipre, ni tampoco los primeros en hacerlo. Que lo emplearon es cosa segura, mas como se hizo en la *felice urbe Panormi*, según rezan las crónicas, ó en romance, en la ciudad de Palermo por los tejedores que tanta fama alcanzaron durante la Edad media.

Cerrada esta digresión, prosigamos la interrumpida materia diciendo algo acerca del interesante fragmento que se guarda en el Museo de Vich y el cual fué sacado del sepulcro de San Bernardo Calbó, hijo de aquella ciudad, al verificarse hace pocos años la traslación de su venerado cuerpo santo. El tejido en cuestión revela el grado de adelanto á que había llegado la industria textil en el corazón de la Edad media, puesto que falta de los recursos mecánicos, de que dispone en el día, producía tejidos de la fuerza y perfección que se advierten en el de San Bernardo Calbó. Conforme hemos afirmado, pertenece indudablemente

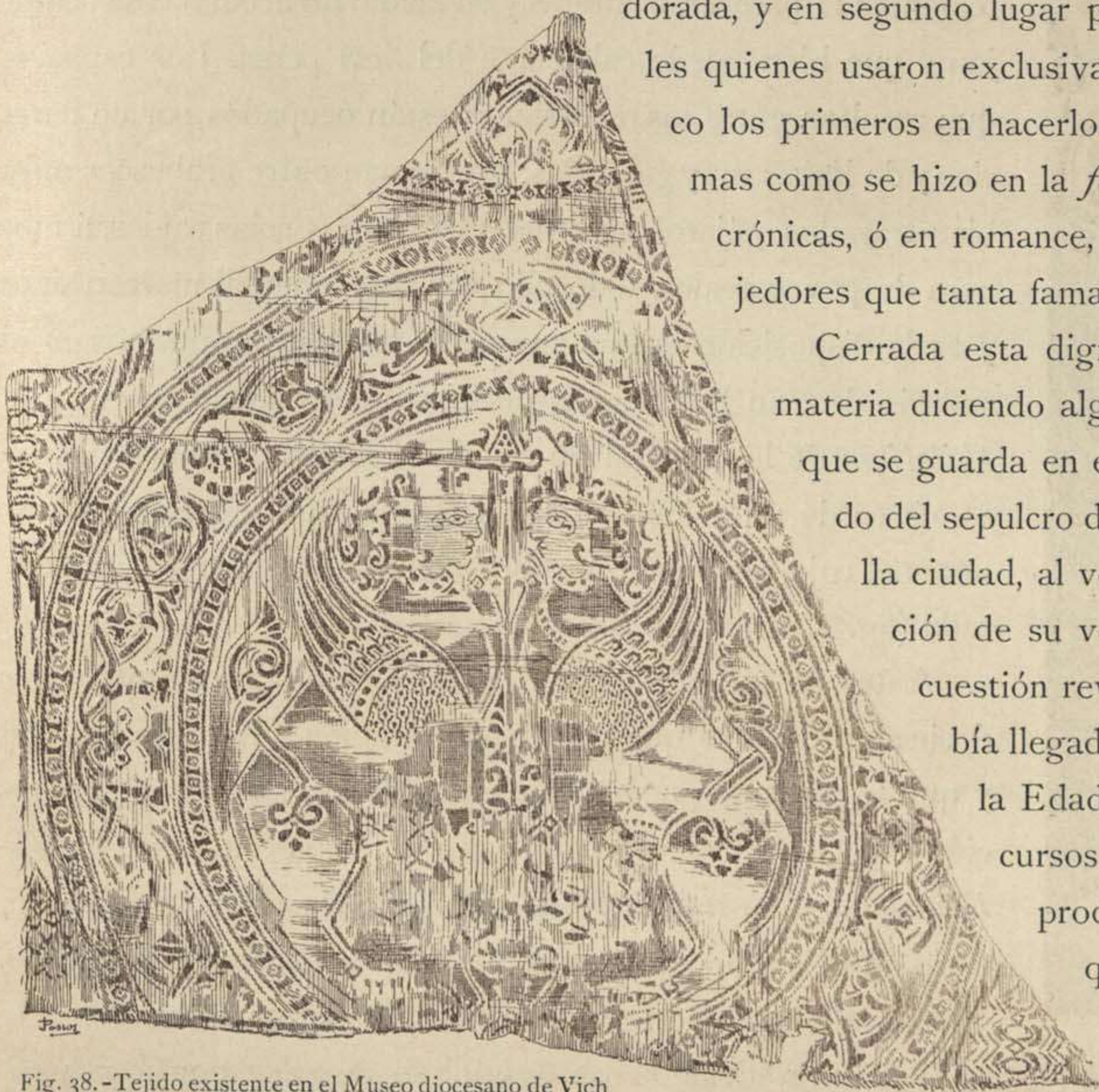


Fig. 38. -Tejido existente en el Museo diocesano de Vich



al género de los *pallia rotata*, pudiéndose calificar de *diarhodina*, ya que su fondo tiene más el color carmesí que el rosado. Dentro de los círculos que constituyen las líneas geométricas de su dibujo y que presentan dimensiones parecidas y aun superiores á las del tejido de Santa Walburgis, en Eichstaedt; dentro de los círculos, repetimos, se ve la figura de un hombre que sujeta también á dos animales, leones, perros, tigres ó lo que fueren, pues es aventurado asegurarlo (fig. 37). ¿Qué representa este grupo? Personas discretas que han examinado el tejido juzgan que el personaje reproducido por el artista ó artífice medieval es Sansón venciendo los leones, mientras otros creen que se trata de Daniel en la cueva de los leones, es decir, lo que entiende el P. Martín respecto del tejido de Eichstaedt. A los últimos nos unimos por la razón que antes se ha expuesto, ó sea porque el citado tema se empleó muchísimo en el período del arte románico á causa de su significación religiosa. Es verdad que la misma podía atribuirse á Sansón, mas la figura de Daniel fué siempre predilecta de los cristianos, siendo por lo tanto más lógico que la empleasen en todas las manifestaciones artísticas con preferencia á la de Sansón. El Daniel — llámémosle así — del tejido de Vich, tiene trazas de personaje egipcio, lo propio en sus vestiduras cruzadas sobre el pecho que en el modo de llevar tocada la cabeza. Alrededor de los círculos corre una orla de un dibujo tan rico como historiado. Aparecen en ella, entre otros motivos ornamentales, grifos ó animales quiméricos, pareados y fronteros, dibujado todo con lápiz facilísimo y con una corrección que supera al trazado de las mejores obras bizantinas y románicas. Así en el grupo de los medallones como en la orla se hallan empleados los colores negro, gris y verde hábilmente combinados con el carmín del fondo. En los espacios que dejan los círculos, como ocurre en todos los *pallia rotata*, hay florones en armonía con el estilo del dibujo y de mucha elegancia de líneas. Del mismo tejido sacado de la tumba de San Bernardo Calbó forma parte una inscripción que hasta ahora no ha podido ser descifrada con seguridad de acierto y acerca de la cual añadiremos algo al final de este capítulo.

Un *pallium rotatum* es, asimismo, otro fragmento de la misma procedencia y que se cuenta entre los magníficos ejemplares del Museo diocesano vicense. Tiene los círculos ó medallones de rúbrica y en ellos dos esfinges con cara femenina al parecer, fronteras y en medio un árbol ó cosa semejante que bien puede calificarse del *hom* persa. Los espacios que resultan entre los medallones están ocupados por un tema rico y de líneas muy gallardas. Lo forman entre arabescos muy bien trazados, pájaros invertidos con largas colas caídas, á manera de pavos reales, todo ello con aire oriental marcadísimo y en la disposición misma en que se encuentran puestos en el sudario de San Potenciano, del siglo x, existente en el *gazo-philatium* de la catedral de Sens. El fondo de esta preciosa estofa es de un color amarillento, figurando entre las demás tintas el rojo, el gris, el negro y alguna otra menos caracterizada (fig. 38).

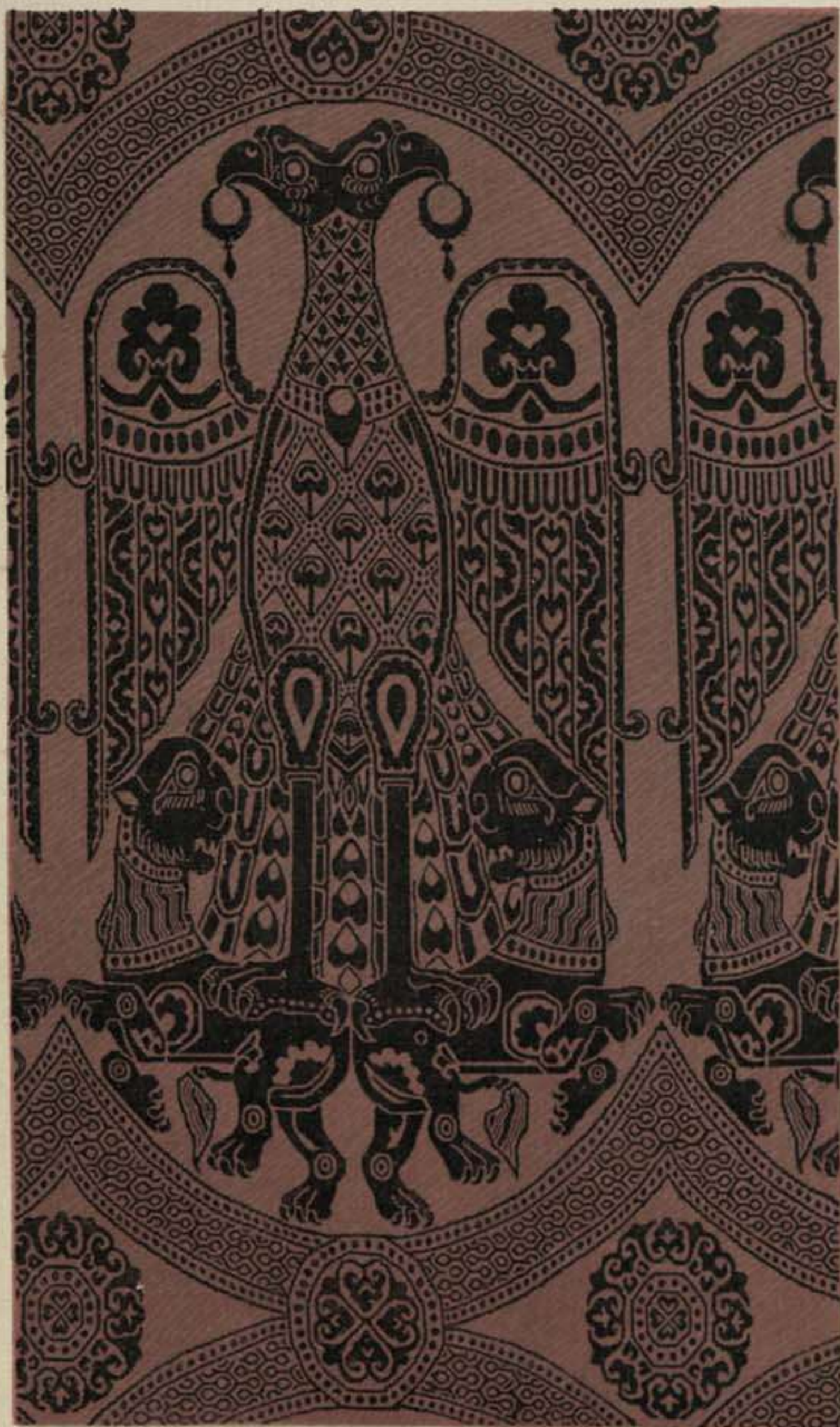


Fig. 39. — Tejido de seda de los *pallia aquilinata*, existente en el Museo diocesano de Vich; siglo XI ó XII

Antes de tratar de la fecha de estos tejidos permítasenos decir algo de otro que perteneció también á la misma tumba y que igualmente puede verse en el Museo de Vich, en la sección especialmente reservada á los tejidos. Pertenece á los *pallia cum aquilis et bestiolis* de que habla Anastasio el Bibliotecario en el abundoso arsenal *De vitis pontificum romanorum*. Estofas de esta suerte se conservan en otros sitios, según lo diremos más adelante. La de Vich es de notar por el gran ta-

maño de la cláusula decorativa, que en altura allá se irá con los sesenta centímetros, teniendo una anchura proporcionada. La forma una águila de dos cabezas y alas semiextendidas, cuyas garras sujetan un cuadrúpedo de forma indecisa, que ofrece en parte trazas de toro ó animal semejante. En cada garra tiene el águila debajo uno de los indicados animales. Las águilas forman una línea horizontal, estando dispuesto el tejido á fajas en que se repite el mismo tema. Separan una faja de otra semicírculos no completos, que indican el espacio destinado á cada grupo del águila con los toros. Esta estofa presenta el fondo de un color carminoso, que se ha conservado á pesar de las injurias del tiempo y de haber permanecido en una tumba envolviendo los restos del santo. El color negro, de una entonación verdosa, que acaso fué de un verde pronunciado en su origen, le sirvió al artífice para señalar el dibujo, trazado con grandiosidad, por planos



Fig. 40. — Inscripción del tejido del Museo de Vich en que figura Daniel en la cueva de los leones

y con los rasgos que se advierten en los animales ejecutados por artistas del Oriente. En el pico del ave, en sus patas y garras y en alguna parte de los toros puso el diestro artífice toques de amarillo que realzan la magnífica impresión que el tejido causa en quien lo contempla detenidamente (fig. 39). El tema del águila se empleó también en sumo grado durante la Edad media. En ella se ocupan los *Bestiarios* de entonces, ó sea los tratados destinados á dar á conocer el valor simbólico y alegórico de algunos animales, de aquellos que más frecuentemente empleaba el arte, y en particular la escultura, en las portadas de iglesias y cenobios. Del águila proclaman las excelencias apellidándola ave grande y real, de la que dice David en sus salmos: *Renovabitur sicut aquilæ juvenus tua*. Un *Bestiario rimado* medieval, francés, dice:

*L'egle qui se renovele  
Nus donne ensample bone et bèle;  
Car altresí devroit ovrer  
Home qui voit renoveler  
Son viel vestement ancien.*

«El águila que se renueva nos da un ejemplo bueno y hermoso, porque así debería obrar el hombre que ve renovarse su viejo antiguo vestido» por la ley de gracia ó doctrina de Jesucristo. Entendiendo así la significación del águila, no es de extrañar que se acudiese con tanta frecuencia á ella en el arte de la Edad media, durante la cual se consideraba la presencia del águila en un sitio como presagio favorable, creencia que ha existido siempre en Oriente, si ha de creerse á Herbelot, quien dice en su *Biblioteca oriental*: «Del nombre del águila real ó *Humai* se forma la voz *Humaiaiaoun*, que vale en persa noble, feliz, excelente, augusto, á causa de que la sombra proyectada por aquella ave, al volar sobre la cabeza de alguien, es para éste pronóstico cierto de fortuna y de grandeza.» Francisque Michel opina que de aquí vino la costumbre muy extendida en la Edad media de coronar las tiendas de campaña y las torres con una águila y también los cascos, citando en apoyo de esta afirmación curiosos textos del *Roman de Perceval*, del *Roman de Thèbes*, del *Roman de Guillaume de Palerme*, de *Blancadin* y de la *Histoire de la croisade contre les heretiques albigeois*.

A reserva de hablar otra vez de las estofas decoradas con águilas, digamos algo de la fecha y probable origen de los tejidos hallados en Vich en la tumba de San Bernardo Calbó. Este santo fué obispo de

la mencionada diócesis, y se dice que acompañó al rey D. Jaime I en la conquista de Valencia, cosa muy hacedera, puesto que el soberano de Aragón entró en la ciudad del Turia el día 28 de septiembre de 1238 y San Bernardo vivió hasta fines del año 1243. ¿Procedían acaso de Valencia los paños que se guardan en el Museo diocesano vicense? No pudieron ser fruto de botín, porque D. Jaime no entregó al saqueo la ciudad, antes muy al contrario, entró en ella amparando vidas y haciendas; mas podían muy bien proceder de compra hecha á algún mercader riquísimo ó elevado personaje moro, ó tal vez de donación de gentes de tal fuste á prelados y caudillos cristianos. Del terreno de las suposiciones y de las conjeturas no puede pasarse en este particular. Con mayores probabilidades de acierto es dable discurrir acerca del origen de aquellas preciadas estofas. A nuestro juicio vinieron del Oriente. No creemos que en el siglo XIII tejieran los telares de Almería ni de ciudad alguna hispano-arábica estofas tan magníficas como las que se encontraron en la tumba de San Bernardo Calbó. La primera pertenece á los *pallia rotata cum leonis et hominibus*, del género de aquellas de que hablaba, con su concisión desesperante, Anastasio el Bibliotecario. Tiene la magnificencia del sudario de Carlomagno, aunque no sea tan esplendorosa. La inscripción, que forma en ella como una orla (fig. 40), más parece ser hija de la escritura arábica que de otra alguna, si bien las personas doctas que han tratado de descifrarla no están de acuerdo respecto de su interpretación. Vacila en darla el Dr. D. Julián Ribera, profesor de árabe en la Universidad de Zaragoza y uno de nuestros más sabios arabistas, si bien no titubea en afirmar que tiene la leyenda por árabe, consistiendo en una palabra que se repite constantemente enlazándose la primera letra y la última, añadido á ellas el adorno de hoja de palma. Respecto de la palabra en cuestión opina que puede significar *eternamente ó como límite*. Origen oriental tuvo, sin disputa, aquella tela de grandioso tejido, como el *pallium aquilinum* de idéntica procedencia. Las dos ofrecen la grandiosidad de las estofas bizantinas y semejan ser hermanas del sudario de Carlomagno, del cual bien puede asegurarse, después de las investigaciones del padre Martín, de que hemos hablado, que se fabricó en la mismísima Bizancio. Por lo que toca á fecha, no creemos arriesgado poner en el siglo XI ó XII la que corresponde á los dos notables tejidos del Museo de Vich, inclinándonos más en favor de la segunda que de la primera. Esta fecha no se opone á la suposición que antes hemos hecho de que hubiese sido traída de Valencia, puesto que hasta en manos de mercaderes se conservaban por largos años estofas ricas de seda, que iban pasando de mano en mano hasta dar definitivamente en las de personas que las adquirieron al intento de emplearlas en usos excelsos. Esto pudo ocurrir con los paños de sirgo de San Bernardo Calbó, cuya importancia en la Historia del tejido habrán comprendido nuestros lectores por lo que dejamos expuesto.

---



TEJIDOS CON ÁGUILAS Y CON LEONES. — EL «PALI DE LAS BRUIXAS» EN CATALUÑA. — TEJIDOS EN SENS, MANS Y CHINÓN DE LOS SIGLOS VI AL XII. — LOS ORNAMENTOS DE SAN CUTHBERT EN DURHAM. — CAPA DE CARLOMAGNO EN METZ. — «PALLIA AQUILINATA» DE SAN GERMÁN EN AUXERRE Y DE BRIXEN EN EL TIROL. — TEJIDOS NO HISTORIADOS. — SEDERÍAS LIGERAS: EL MANUSCRITO DE TEODULFO. — EL LINO EN EL TEJIDO.

En comprobación de lo que antes hemos asegurado respecto del uso frecuentísimo que se hizo del águila en el arte decorativo de la Edad media, y volviendo sobre la materia de los tejidos en aquella forma decorados, citaremos algunos pertinentes á nuestro propósito y de grande interés en la historia del tejido. La fecha de ellos ha de ponerse entre el siglo x y los primeros años del XIII, cuando todavía imperaban en el arte los mismos principios de la centuria anterior é idéntico gusto.

Colocaremos en esta enumeración en primera línea un fragmento de tejido que figura en nuestra colección, y el cual persona tan perita y tan perspicaz como el Dr. Rock clasificó como del siglo x. Si no cabe dentro de este siglo, no es atrevido asegurar que no irá más allá del siglo XI. Forman el motivo series de águilas de dos cabezas, con las alas abiertas y teniendo sujetas con las garras un león que á su vez sujeta una gacela. Sobre el pecho del águila corre una faja con la inscripción árabe *bareca*, *felicidad*, *prosperidad*, escrita en las dos direcciones con objeto, sin duda, de obtener la euritmia en las líneas. Están intermediadas las águilas por un tema que parece recordar el *hom* persa. El tejido formaba fajas horizontales á tenor de la costumbre muy extendida en el Oriente y que luego se propagó en el Occidente, en mayor ó menor grado, según los tiempos y los puntos de producción de los tejidos. El de que hablamos es de seda, como puede suponerse, muy fino, y presenta hoy un color como de tabaco, el que fué — también según dictamen del Dr. Rock — carmín en el fondo tirando á violado, y carmín más oscuro, probablemente algo verdoso y casi negro en el dibujo (fig. 41). Este ofrece una severidad que encanta y reúne todos los caracteres de los tejidos orientales, así en el trazado de las águilas como más especialmente en el del león y de la gacela. Si hubiese en él rasgos que revelasen fecha posterior al siglo XI, bien podría creerse que pudo ser labrado en los telares del *Hotel del Tiraz*, en Palermo; mas nos aleja de esta suposición en seguida el aspecto general de la estofa, que se puede calificar de bizantino. ¿De dónde procede este fragmento que el citado arqueólogo alemán no titubeó en poner en el número de los más interesantes que se conocen? No nos ha sido posible averiguarlo. Lo adquirimos de un chamarilero parisiense, que de fijo ignoraba su im-



Fig. 41. — Tejido oriental, con la inscripción árabe *bareca* (felicidad) en seda; siglo XI ó XII. (De la colección del autor)

portancia y que nada quiso decirnos acerca del punto en donde había sido encontrado. No obstante, nos pareció entrever que se lo habían traído de España, sacándolo quizás de alguna sepultura.

Guárdase actualmente en el ya rico Museo diocesano de Vich una estofa, *holoserica*, toda en seda,



Fig. 42. - Sudario de Santa Colomba ó Coloma, en la catedral de Sens, que se supone ser del siglo VII

Otros detalles originalísimos que pueden ver nuestros lectores en la excelente reproducción colorida que va con este libro, completan el conjunto de un tejido, cuyo valor, interés é importancia no necesitamos encarecer. El fondo es encarnado, *lencarhodinon*, y en todo el tejido hay empleado un verde oscurísimo que en el paño semeja casi negro, el negro, el amarillo y el blanco. ¿Cuándo se adquirió el *frontal* ó *pali de las bruixas*? ¿De dónde vino? Arduo se hace dar respuesta á estas preguntas. El reverendo Parassols, diligente historiador de las antigüedades de San Juan de las Abadesas, se limita á decir que se conserva en su iglesia un paño de seda, muy raro, que se supone pertenecer al año 1000. No es aventurada esta suposición. Tejidos por el estilo del que hablamos son clasificados por los doctos en la materia como del siglo XI, ó lo más tarde del XII, y por consecuencia no titubeamos en atribuir esta venerable antigüedad al *pali de las bruixas*. ¿Vino de Oriente? Es muy probable, como á buen seguro procedían de aquellas comarcas, conforme hemos afirmado, los ornamentos de San Bernardo Calbó. Acaso alguna de esas estofas pudo ser labrada en el Hotel del Tiraz de Palermo, pero no lo

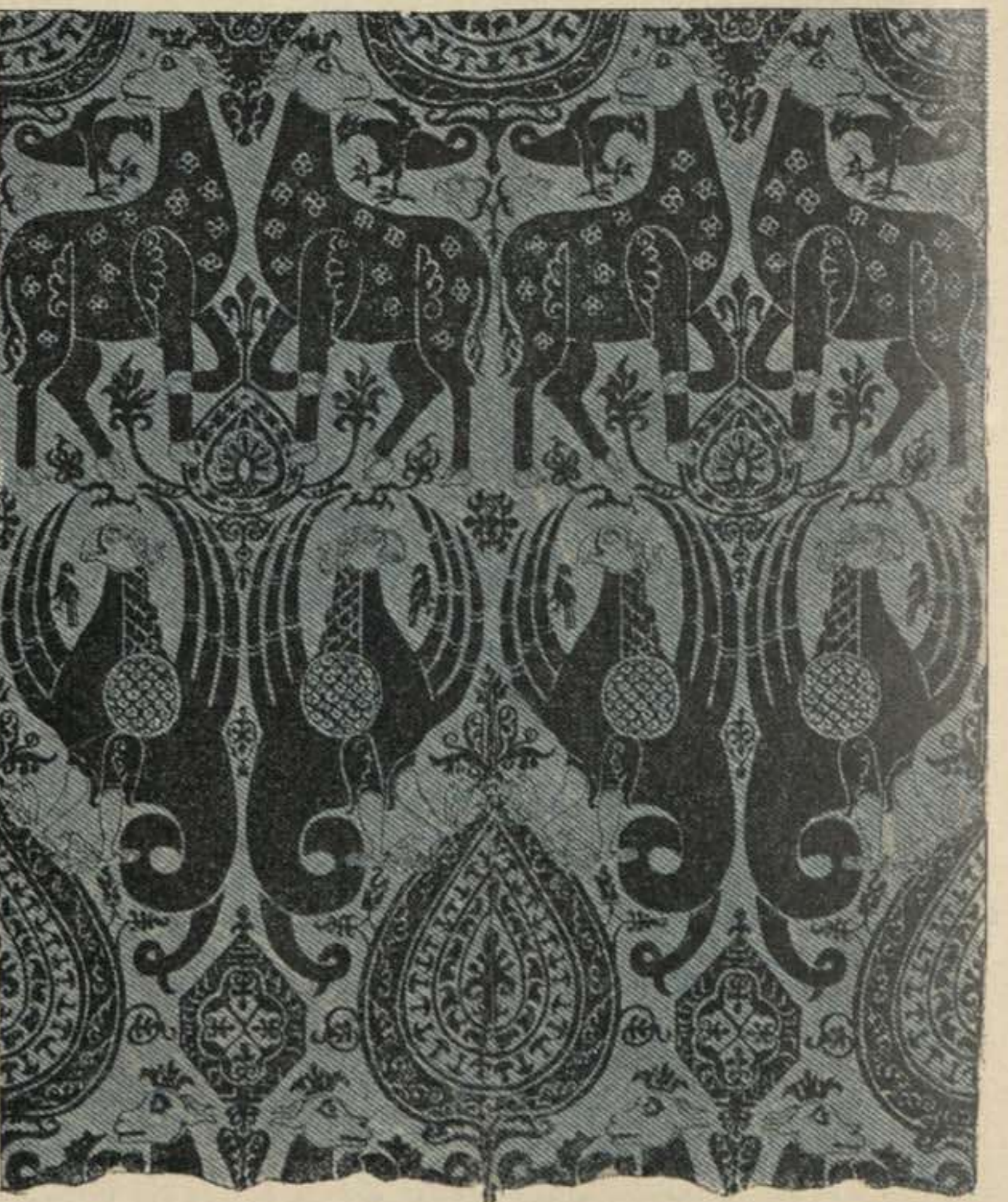


Fig. 43. - Sudario de San Saviniano, en la catedral de Sens; siglo XI ó XII

como lo son las pertenecientes al período que historiamos, la cual procede de la antiquísima iglesia de San Juan de las Abadesas, en el propio obispado. Empleábase este paño, notable por muchos conceptos, como palio ó frontal, y el vulgo le dió la denominación, con la que se designa, de *Pali* ó *Frontal de las bruixas*. Sacó este nombre, á no dudarlo, de los bicharracos que en él se ven tejidos, de lo más raro, original y en parte acaso estrafalario que inventara el arte bizantino ó románico. Está formado el dibujo por tiras, dos distintas, que según es de suponer, se repetían indefinidamente. Figuran en la tira superior bichos de una sola cabeza, doble cuerpo y cuatro patas. La cabeza es quimérica en grado superlativo y tiene algo de hombre, con algo de cuadrúpedo, mientras el cuerpo es de pájaro, volviendo á ser las garras de león ó bestia semejante. Hay en la tira inferior pavos reales fronteros de grandioso dibujo y de un carácter oriental pronunciadísimo.

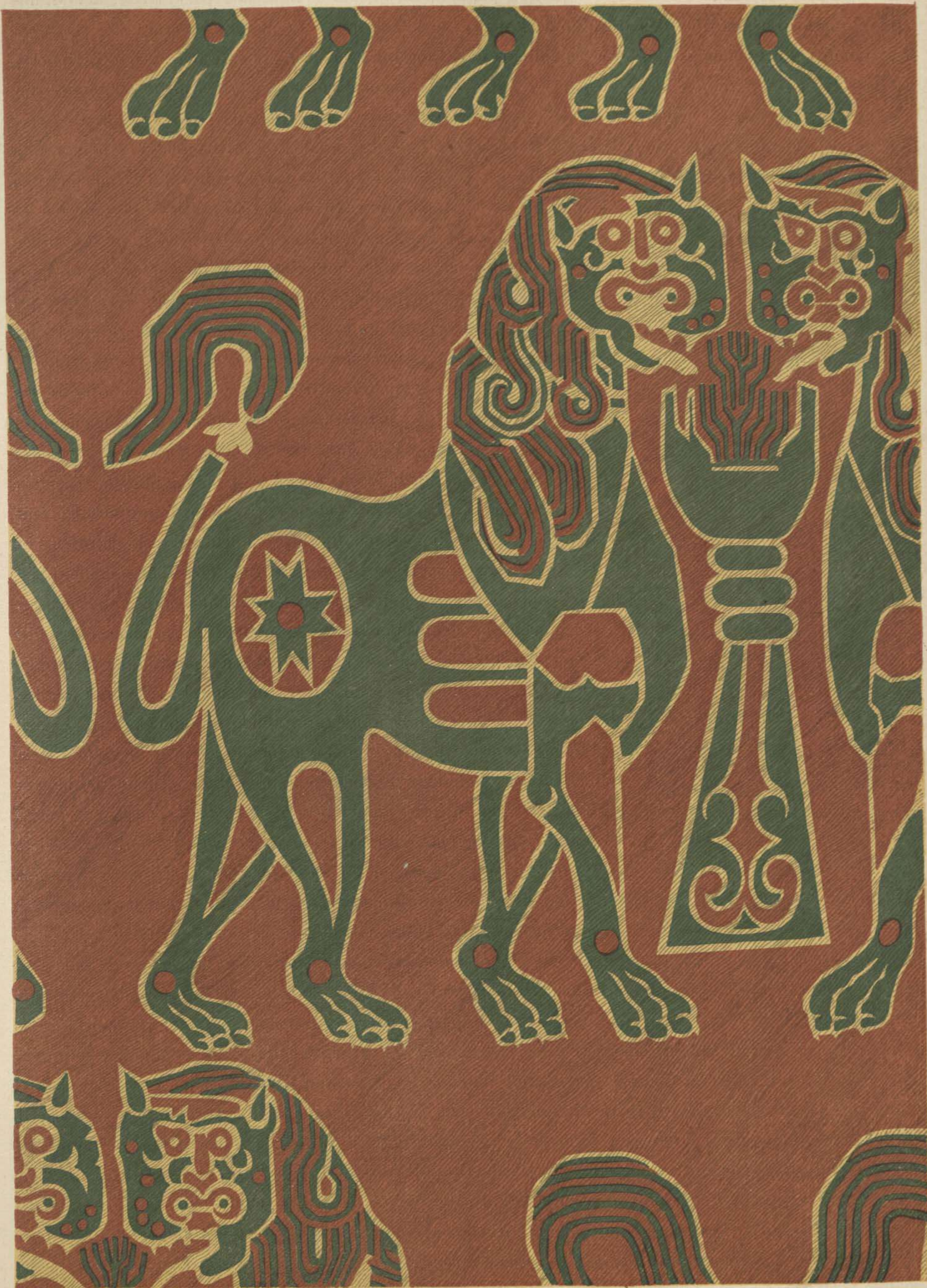


Fig. 44. - Tejido encontrado en un relicario y que se guarda en la catedral de Mans; siglos X al XII

tenemos por verosímil, creyendo antes que se tejieron en Bizancio ó en alguna de las ciudades del Oriente que mantenían la tradición de los Sasanidas.

Las iglesias de Sens, de Mans y de Chinón, en Francia, guardan igualmente tejidos que pertenecen al período más antiguo de la Edad media. Existen en la catedral de Sens el sudario de Santa Coloma, el de San Saviniano, el de San Víctor y el de San Potenciano, pertenecientes los tres al siglo x ó al xi, según dictamen de reputados arqueólogos franceses. Al de Santa Coloma le atribuye alguno mayor antigüedad todavía, remontándola hasta el siglo vii, y por cierto, así por la parte técnica industrial como por



Fig. 45.-Tejido perteneciente al Museo del Arte y de la Industria de Lyon; siglo xii

el dibujo, debe colocarse entre las estofas más arcaicas. Pertenece á los *pallia rotata* y tiene una suerte de leones pareados y fronteros, toscamente diseñados. No ha de confundirse este tejido con otro de un tema muy semejante, con dibujo más correcto y en el cual se ve entre los dos leones el *hom* persa. Este es á todas luces un tejido oriental, probablemente persa. ¿Es oriental también el sudario de Santa Coloma? A esto nos inclinamos, aunque lo hayamos visto clasificado entre los tejidos occidentales (fig. 42). Respecto del sudario de San Víctor, el concienzudo M. Linas, en su *Rapport sur les anciens vêtements sacerdotaux et les anciens tissus*, lo atribuye á las manufacturas de Bizancio, y en verdad que presenta el aire cabal de los tejidos bizantinos. El campo de la estofa, de un color amarillazo, está sembrado de elipses separadas por florones, viéndose dentro de cada elipse un personaje de lengua cabellera y con bigotes, que viste una túnica corta y sin mangas, y que muestra las manos extendidas en actitud de rechazar á dos leones, mientras otras dos bestias fieras lo tienen agarrado por los pies y piernas. Circuyen las elipses un motivo en espiral y líneas de perlas. Tres colores solos se emplearon en este tejido, que son el azul, el blanco y el amarillo claro. M. Linas opina que fué fabricado en el siglo vi, cosa que sólo puede admitirse á beneficio de inventario. El sudario de San Potenciano debe incluirse también entre los *pallia rotata*, y en punto á composición y dibujo admira por lo correcto y elegante de ambos. Al

de San Saviniano le daríamos la fecha del siglo xii, no la del x ó xi como ponen escritores franceses. Grandes hojas ricamente decoradas se combinan en él con jirafas y con águilas que terminan de un modo quimérico, todo ello con marcado carácter oriental (fig. 43). En el Museo del Arte y de la Industria que en Lyon tiene establecido su Cámara de Comercio, puede examinar el curioso un fragmento de seda verde, muy fino, de dos entonaciones, con aspecto de raso y con toques de oro de Chipre. Su disposición es la misma del sudario de San Saviniano, con la diferencia de que las águilas acaban en larga y ancha cola. Las cabezas y las patas de los bichos son de oro, causando el conjunto impresión de riqueza y suntuosidad (fig. 45). Dibujo igual ó por lo menos muy parecido se empleó en fecha posterior, en el siglo xiii y tal vez en los principios del xiv, para tejer telas de seda, menos delicadas que la del Museo de Lyon y al propio tiempo más ricas, puesto que eran de oro las palmas y los arabescos, á juzgar por un fragmento incompleto, si bien muy interesante, que poseemos. En el tejido de Mans, encontrado en un relicario, hay igualmente leones fronteros, ante una suerte de ara ó *pyrée* que M. Lenormant opina hallarse enlazado con el culto del fuego y del sol. Su dibujo es incorrecto como en otros tejidos de los siglos x al xii, mas no carece de cierta majestad (fig. 44). No la tiene en tanto grado la estofa de San Esteban de Chinón, donde aparecen, en líneas horizontales, una suerte de tigres, fronteros y pareados asimismo, encadenados á un pilar ó cosa así de la que parecen salir dos pájaros. Por debajo del vientre de los cuadrúpedos corren







FRONTAL Ó PALIO DE LAS BRUJAS, DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS EN CATALUÑA. SIGLO X

(MUSEO ARQUEOLÓGICO DIOCESANO DE VICH)

liebres. El fondo es azul y los tigres alternativamente blancos con manchas rojas y negros con motitas amarillas. Forma este tejido la capa llamada de San Mesme ó San Máximo, y en punto á fecha se le da, como á los anteriores, la del siglo x ú xi.

Al hablar del paño del obispo Gunther se ocupan también algunos arqueólogos, entre ellos M. Michel, en los ornamentos de San Cuthbert existentes en Durham. A nuestro juicio no existe paridad entre ellos, como lo verán nuestros lectores por lo que vamos á exponer. Los ornamentos de San Cuthbert pertenecen del todo al arte del tejido, lo cual no puede afirmarse de igual modo, según hemos dicho, respecto del paño del obispo Gunther. Los primeros constituyen verdaderos *pallia rotata*, lo cual no ocurre en el segundo. El personaje á caballo que figura en el tejido va puesto dentro de un medallón compuesto de ocho arcos de círculo, teniendo trazas de ser un rey ó cuando menos un personaje persa. Así este personaje como el caballo que monta aparecen adornados según el gusto oriental. De allá, por lo tanto, debió ir la estofa á Inglaterra, no existiendo ningún fundamento para creerla sajona, como con más patriotismo que ciencia arqueológica lo han afirmado algunos escritores ingleses. Esta estofa es de una seda ligera y las partes adornadas se hallaban cubiertas literalmente de oro en hojas, procedimiento que se usó repetidamente durante el período románico. Al propio santo pertenece otro tejido, *pallia rotata* con grandes medallones, que exceden de sesenta y cinco centímetros, y frutos, animales y otros motivos. «Se encuentran además – dice M. Francisque Michel – entre los restos sacados del sepulcro de San Cuthbert, otros dos ejemplares de sederías, uno de ellos de color púrpura y carmesí, que sólo tiene por ornamento principal una cruz, muy repetida hasta en el pequeño trozo que queda de este tejido. El segundo ejemplar presenta un rico dibujo en damasco formando óvalos, y en el centro de cada medallón una urna sostenida por grifos. Los colores de esta estofa son también el carmesí y el púrpura, y por lo que toca á la fecha de su fabricación, lo mismo que la de los otros tejidos que hemos descrito, opino como mister Raine, que ha de atribuirse al siglo xi.»

En la era románica primitiva coloca el insigne A. de Caumont, en su sustancioso *Abecedaire d'Archeologie*, la capa llamada de Carlomagno perteneciente á la catedral de Metz y que supone la tradición haber sido donada á la citada iglesia por aquel poderoso emperador. Regalárala ó no Carlomagno, es lo cierto que la capa en cuestión ha de registrarse en el número de los ejemplares más regios y más suntuosos del arte textil. Con ella hemos de volver nuevamente á los *pallia aquilinata*, ya que lo es la capa en que nos ocupamos. Su estilo cae de lleno dentro del arte románico; su carácter decorativo encanta por la sujeción que en ella se advierte de la línea movida de la fauna á la línea precisa geométrica, sin menos-

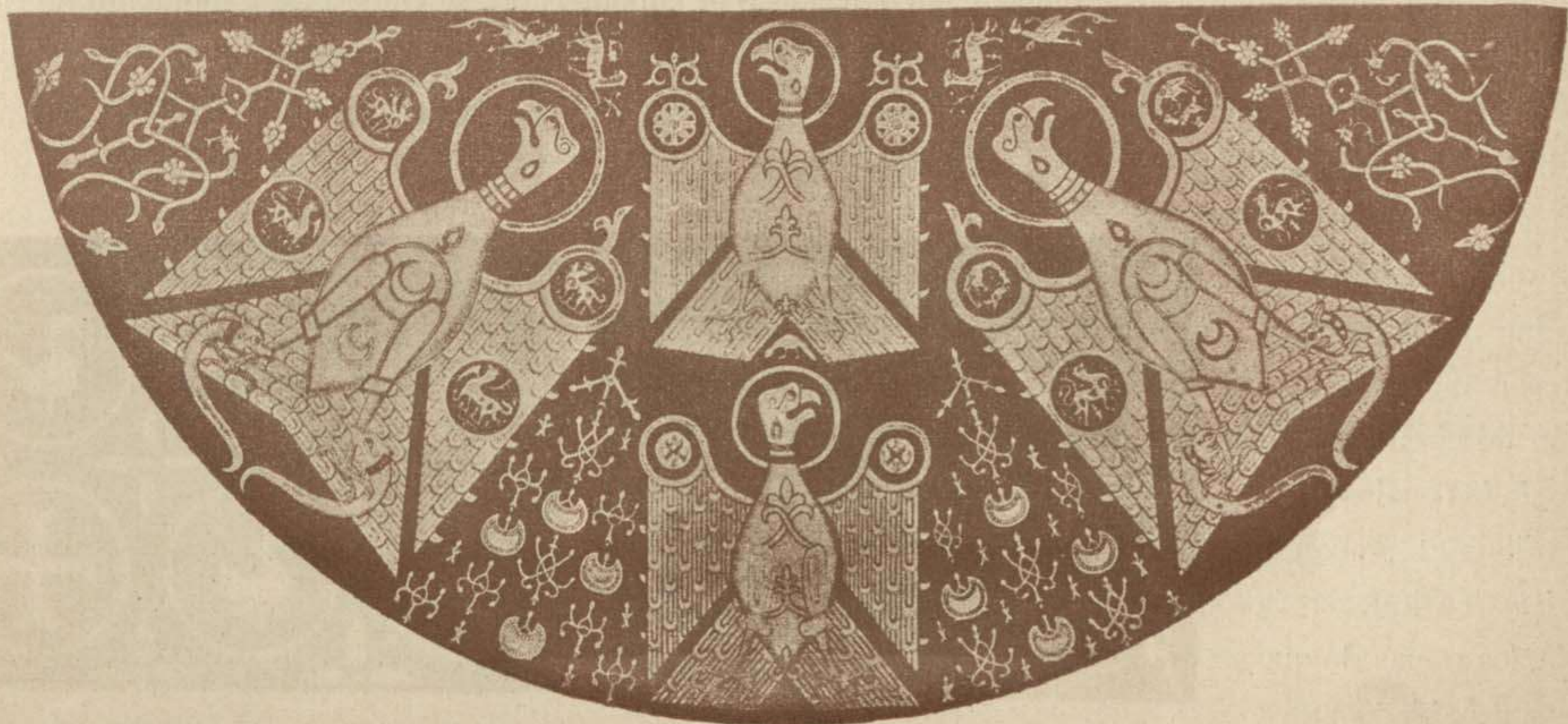


Fig. 46. - Capa de Carlomagno en la catedral de Metz; período románico primitivo

cabo en la caracterización de la primera. Dominan en el tejido águilas, que casi deberían calificarse de colosales, pues las que hay en los lados cogen toda la altura de este ornamento eclesiástico. Con dos águilas, una encima de otra, queda lleno todo el espacio central. Tienen estas aves un círculo en las cabezas

á modo de nimbo, y en las alas sendos medallones con grifos, hábilmente trazados, rosones y otros motivos de menor importancia. Llenan los trozos del campo que dejan las águilas, temas ornamentales variados en armonía con el conjunto (fig. 46). El fondo es rojo y las águilas de oro: «los colores empleados en las bordaduras de la capa de Metz – dice M. de Caumont – son el amarillo, el azul y el verde;» por consecuencia este ejemplar interesantísimo constituye un compuesto del arte del tejedor y del arte del bordador. Esto no empece para nada á su valor arqueológico y artístico.



Fig. 47. – Capa de San Mesme ó San Máximo en San Esteban de Chinón; siglo X al XII

No fueron historiados todos los tejidos que se usaron desde el siglo VI al XII, ni siquiera todos los destinados á elevados personajes ó á fines excelsos, como los tuvieron la capa de San Mesme ó San Máximo de Chinón (figura 47) y otros que hemos descrito. Los hubo más modestos, como comprenderán nuestros lectores á poco que mediten sobre ello. Algunos, empero, teniendo sólo un dibujo geométrico ú ornamental, sin bichos ni otras representaciones perecidas, no carecieron de riqueza y hasta de magnificencia. En las estatuas que adornan las portadas de distintas iglesias y en las figuras yacentes puestas en antiquísimos sepulcros, hállanse rastros, más ó menos

claros, de estofas con dibujos geométricos, guardándose asimismo algunos restos de ellas en museos y colecciones eclesiásticas. En Aix-la-Chapelle, por ejemplo, existen pequeños trozos de tejido que tienen estrellas, rosones, etc., ya sueltos, ya encuadrados, y cuya fecha ponen los doctos en los siglos VI y VII de nuestra era, ¡vestigios venerables del arte textil en los tiempos medievales! En los tejidos inventariados, con la sobriedad peculiar á los cronistas, por Anastasio el Bibliotecario, se trata á cada momento de ruedas ó rosones (figs. 48 y 49) trazados en el dibujo, ornamento común en el primer período de la época románica y tal vez copiado por los escultores de la decadencia de estofas traídas del Oriente. Hemos hablado de los *pallia rotata*, cuya base ornamental está formada por círculos. Este dibujo se encuentra repetidamente en los tejidos del período en que nos ocupamos, presentando una sucesión de círculos, dentro de los cuales pone el dibujante, cuando quiere enriquecer la tela, los temas de que hemos hablado antes ú otros parecidos, *cum*



Fig. 48. – Tipo de tejido con la cruz, perteneciente al período románico primitivo



Fig. 49. – Tipo de tejido con cruces y patos, del período románico primitivo

*leonis, cum aquilis, cum bestiolis*, etc., según lenguaje de los cronistas. A los tejidos de la expresada clase los llaman *pallia circumrotata*, y más antiguamente, en los reinados de los emperadores Teodosio, Arcadio y Honorio, recibían la denominación de *vestes scutelatae* ó *scutlatae*. Este dibujo procedía de la India, donde se usaba todavía hace veinticinco ó treinta años. Vióse casi siempre durante la Edad media, conforme lo testifica el texto de un *Roman* del siglo XIII, donde se refiere que el emperador mandó disponer para la hermosa doncella un elevado sitial bordado de círculos.

*Pallia aquilinata* muy notables son igualmente el sudario de San Germán en Auxerre y el tejido casi idéntico que puede verse en la iglesia de Brixen, en el Tirol. El primero tiene águilas de gran tamaño separadas por rosos. Las figuras son amarillas y el fondo violado. A fiar en la tradición, donó esta capa la emperatriz Placidia, para tapar el féretro de San Germán, cuando fué llevado su cuerpo á Ravena en el siglo V. M. de Caumont, que habla de esta tradición, no la combate y parece admitir la fecha, respecto de lo cual entendemos que está en error. Ni el sudario de San Germán, ni el tejido de Brixen, de seda encarnada, con águilas, de una entonación violácea (fig. 50), han sido fabricados en el siglo V. Son estofas del siglo XI ó XII, ó si se quiere de últimos del X y nada más, y es mucho porque la fecha sola les presta interés extraordinario. En la obra *Voyage litteraire de deux religieux benedictins de la congregation de Saint Maur*, citan los autores diversos ornamentos religiosos que vieron, muchos pertenecientes á los siglos primeros de la Iglesia, y entre ellos la estola de San Nicasio, que encontraron en Reims, y que dicen ser del siglo V. En la catedral de Bayeux se guarda la casulla en seda, atribuída á San Rigoberto, quien murió hacia el año 666, teniéndola puesta en una arqueta de marfil con refuerzos de plata dorada y una inscripción árabe, en caracteres cúficos, en la cerradura. A falta de



Fig. 50. — Tejido perteneciente á la iglesia de Brixen, en el Tirol; siglo XI ó XII

otra prueba, la leyenda arábica de la arqueta induce á pensar que la estofa tendría el mismo origen oriental.

Fabricábanse sederías ligeras para las vestimentas de los nobles y personas de distinción, las cuales no podían llevar de ordinario los suntuosos tejidos reservados para los ornamentos litúrgicos y para los reyes y príncipes en actos de ceremonia. Ni su coste hubiera estado al alcance de la fortuna de aquellos señores, ni su uso habría sido cómodo para ellos. Había, pues, especialmente para las mujeres, tejidos delgados por el estilo de los que pueden verse en el manuscrito de Teodulfo que se conserva en Puy en Velay. Del rey Pepino se sabe que frecuentemente regalaba sederías á su nobleza, probablemente del género de las que figuran en el referido manuscrito. Era costumbre de los hábiles miniaturistas de la Edad media poner delante de sus preciosos trabajos una hoja de fina seda, delicadamente tejida, haciéndolo en particular cuando tenían las miniaturas adornos en oro y plata. «Teodulfo — escribe M. Michel, — si no lo hizo un encuadernador, escogería él mismo los tejidos que se ven todavía fijados en las páginas de su libro, cosidos en él, y que han de ponerse entre los tejidos más hermosos, más finos y más suaves de su época. Eran unos, crespones de la China con orlas de casimir labrado ó espolinado, según método indio ó persa; otros, tejidos unidos y también labrados de diversos géneros, de diversos colores y de diversas materias, tales como la seda, el algodón, el lino, pelo de cabra y pelo de camello de la mayor finura, materias sumamente flexibles que entran hoy todavía en la confección de los chales de Cachemira. Examinando las señales del cosido que sujeta los tejidos al manuscrito, se encuentra que debieron ser aquéllos

en número de sesenta y seis. Hoy quedan únicamente cincuenta y tres: los trece que faltan han sido quitados del códice ó se han perdido. Se ven allí, en seda pura, un tejido cruzado color tórtola claro; tafetán color de amaranto; gasa *marabout* de color paja rosado; crespón de la China, muy suave, color de madera; crespón de la China con orla, labrada y espolinada, trabajo indio á cuatro colores; otro ejemplar parecido á esta tela; un tejido labrado con fondo de tafetán color de púrpura con orla bastante holgada, y por fin, terciopelo color de púrpura sobre fondo de sarga de seda. Los tejidos mezcla de seda y de otra materia que presentan el manuscrito de Teodulfo y el cuadro sinóptico redactado por M. Hedde, son: una estofa urdimbre de seda y trama de pelo de cabra de color paja oscuro; otra estofa idéntica color verde oscuro; un tejido mezcla también de seda y pelo de cabra con orla espolinada, trabajo indio á dos colores. Por lo que toca á tejidos de algodón, sólo encuentro uno de color de nankin.» Otro manuscrito que después de haber pertenecido á la Gran Cartuja fué á parar á colecciones particulares, menos antiguo que el de Teodulfo, contenía también tejidos diversos entre sus hojas de pergamino.

No es excusado advertir que con anterioridad al siglo XII se conocía en el Occidente el arte de tejer las estofas labradas, utilizándolo para hacer tapicerías y piezas de hilo. Confirma esto un poema latino anterior á la citada centuria, incluido por M. Edelstand du Meril en sus *Poesies populaires latines antérieures au douzième siècle*, y en el cual se lee:

«Para enjugar las manos entregamos delicadas toallas entretejidas con flores y otros emblemas. Los blancos manteles, con los regalos del mundo sobre ellos, son el ornato y el auxilio de los manjares reales.»

La seda, con todo, no se empleaba en estos tejidos, sin duda por faltar en Europa la materia primera. «Se acercaba el instante — escribe á este propósito el diligente arqueólogo á quien tantas veces hemos citado — en que el Oriente se viese obligado á abrir la mano y á dejar escapar un secreto que guardaba desde muchos siglos y que había sido para él fuente de influencia y de riquezas.» Griegos y árabes, durante



Fig. 51. — Capa del siglo XII, en la catedral de Troyes

el primer período en que hemos dividido la Edad media para el estudio que estamos verificando, tuvieron el privilegio y mejor diríamos el monopolio de los tejidos de seda. De este privilegio participaron en gran manera los árabes de España. Los pueblos de Europa, los reyes y los potentados, la Iglesia acaso en primer término, hubieron de ser tributarios suyos y de pagarles cantidades crecidas, fabulosas en ocasiones, por los magníficos *pallia leonata* ó *aquilinata* que aquéllos tejían y les vendían. A los *pallia leonata*, acaso de procedencia oriental, pertenece la capa que se conserva en Troyes (fig. 51). En este tejido se combinan los círculos con el león inscrito en ellos y cuyas líneas presentan cierto aspecto arábigo. Hállase empleada la seda exclusivamente en la estofa de que hablamos, la cual tiene un grueso y consistencia mayores de los que suelen verse en la mayor parte de los tejidos románicos, fabricados con seda exclusivamente sin el empleo del oro.

## VI

EL TEJIDO EN EL SIGLO XII. — EL HOTEL DEL TIRAZ EN PALERMO Y EL REY ROGER. — ESTOFAS QUE ALLÍ SE TEJIERON. — EL HISTORIADOR HUGO FALCANDUS. — CARÁCTER SARRACÉNICO DE LOS TEJIDOS PALERMITANOS. — EL ALBA Y EL PLUVIAL DE CARLOMAGNO. — EL ORO DE CHIPRE Y EL SOBREDORADO. — TEJIDOS DE AIX-LA-CHAPELLE. — ORNAMENTOS DE SAN NARCISO EN GERONA. — CASULLA DE SANTO DOMINGO EN TOLOSA.

Empezamos el segundo período de la historia del tejido en la Edad media, ó sea el que se abre en el siglo XII, cuando los cristianos se apoderaron de la fabricación de la seda, después que los normandos hubieron expulsado á los árabes de Sicilia, y desde Palermo y Amalfi la extendieron por la Italia superior á Lucca, y más tarde á Florencia, Génova, Milán y Venecia. A mediados del siglo XII el rey de Sicilia Rogerio ó Roger emprendió una expedición á Grecia, se apoderó de Corinto, de Tebas y de Atenas, y después de haber saqueado estas ciudades, se llevó cautivos á los obreros en seda que encontró en las mismas. Roger — dice el cronista Otón de Friesingen — colocó á los cautivos en Palermo, metrópoli de la Sicilia, y les mandó que enseñaran á los naturales del país su arte ú oficio, «de donde vino — añade aquel cronista — que este arte practicado primeramente entre los cristianos, sólo por los griegos, empezase á dejar de ser un secreto para los latinos.» En este relato se funda la opinión, generalmente admitida, de que la introducción de la seda entre los latinos se verificó por los años 1146 y 1147, atribuyéndose esta gloria á las cruzadas. Pertenecen á esta época, teniendo diferente procedencia, tejidos como el de los ornamentos de Tomás Becket ó Santo Tomás de Canterbury (fig. 52), en los cuales se ve una ornamentación de marcado carácter romano, y lo propio las estofas espolinadas ó hechas con espolines (fig. 53) de dibujo geométrico. No obstante, un juez competentísimo, M. Amari, muy versado en cuanto atañe á la historia de Italia, su país, atribuye á la manufactura de Palermo fecha mucho más antigua. Manifiesta el docto escritor la persuasión en que está de que aquella manufactura existía de mucho antes y que los cautivos griegos, hombres y mujeres traídos por el rey Roger, no hicieron otra cosa más que aumentar el número de sus obreros. La famosa capa imperial de Nuremberg es de esto prueba cierta, ya que la leyenda árabe en ella contenida es del año 528 de la Hégira ó 1133 de Nuestro Señor Jesucristo. Además de esto, Ibn-Kaldoun asegura que desde el tiempo de los califas omniadas era costumbre de las principales dinastías musulmanas del Oriente ó del Occidente sostener, en el palacio real, un Hotel del *Tiraz*, ó manufactura de seda exclusivamente destinada á tejer piezas y vestidos de dicha materia, con inscripciones, para uso de los sultanes, emires y



Figura 52  
Casulla de Santo Tomás Becket

otros eminentes personajes musulmicos. Se confería el cargo de intendente de esta manufactura á uno de los primeros servidores de la corte, la cual miraba con particular predilección cuanto se refería á la misma. Los reyes normandos de Sicilia continuaron, según Amari, la costumbre del Hotel del Tiraz, recurso para ocultar el serrallo, donde llevaron jóvenes francas ó francesas, conforme lo refiere Ibn-Djobair.

«Después de la opinión de un sabio de tanto valer como Amari — dice M. Francisque Michel en sus *Recherches*, — si me es permitido exponer la mía, diré que creo como él en la existencia de un *Hotel del Tiraz*, anexo al palacio de los soberanos de la Sicilia, quienes en esto, como en muchas otras cosas, ponían empeño en imitar á los emperadores de Oriente; pero que aquella manufactura era necesariamente restringida; que sólo marchaba con la ayuda de obreros musulmanes, quienes se guardaban bien de adiestrar á aprendices cristianos; y que únicamente se empleaba en ella seda venida del Asia ó del África. Otra observación que no debe olvidarse, consiste en que, al parecer, con anterioridad á los reyes normandos, no tuvieron los emires árabes de Palermo un establecimiento parecido al mencionado, pues de otro modo no habrían dejado de acudir á él en los casos, que se ofrecían frecuentemente, de tener que enviar regalos, en vez de irse á buscar *pailles copertes á ovre d'Espagne*, como las que el *amirail de Palerme* envió al duque Roberto Guiscard, cuyos progresos le traían inquieto.»



Fig. 53. — Tejido espolinado; siglo XII ó XIII

De todo lo expuesto se deduce que aun cuando la industria sedera estuviese establecida en Palermo con anterioridad al advenimiento del rey Roger, fué este monarca el que le dió nuevo y más vigoroso impulso con la expedición á Grecia. En el acto de la coronación del referido soberano se desplegó gran lujo en la exhibición de tejidos preciosos de seda, de modo que según lo reza la crónica, el palacio real, *parietem palliatum*, con las paredes tapizadas, *glorifice totum rutilabat*, brillaba todo gloriosamente. Después de la expedición de Grecia se cultivaron el árbol de la morera y el gusano de la seda, y el arte de tejerla salió del recinto del palacio, ó por lo menos adquirió mayor extensión con el auxilio de los trabajadores italianos que se fueron adiestrando en el oficio y de las crías de gusanos que se establecieron. Es un hecho cierto que las damas cristianas de Palermo llevaban vestidos que se podían tener por fabricados en el país. Con motivo de la fiesta de Navidad — dice Ibn-Djobair — salían con vestidos de seda color de oro, envueltas en elegantes mantos, cubiertas con velos de variados colores, calzado el pie con borceguíes dorados, «pavoneándose en sus iglesias ó gazaperas, recargadas de collares, de afeites y de olores, con atavíos, en una palabra, de damas musulmanas.» El perfumarse y alcoholarse ha sido moda siempre en Oriente. En *Las mil y una noches* se lee: «Adelántase balanceándose, cubierta con vestidos aromatizados de azafrán, ámbar, almizcle y sándalo.» Desde Sicilia esta costumbre se extendió por Europa, donde se practicaba en el siglo XIII. A un buhonero de la época le hace pregonar el poeta:

*J'ai saffren á mettre en viandes  
Que ge vent á ces damoiselles  
A faire jaunes lor toeles (1).*

Donde se advierte que el aromoso azafrán desempeñaría el doble oficio de perfume y de tinte, aparte del de especia para sazonar la comida.

¿Qué estofas se fabricaron durante el siglo XII en la manufactura de Palermo establecida en el palacio de los reyes de Sicilia? Afirma M. Michel que todo cuanto sabemos acerca de este particular procede de

(1) Tengo azafrán para echar en los guisos, el que vendo á esas doncellitas para que puedan convertir en amarillas sus telas.







TEJIDOS DE LAS ÉPOCAS ALEJANDRINA Y BIZANTINA.—1. TEJIDO DE LA ÉPOCA DE ALEJANDRO MAGNO.—2. FRAGMENTO DEL MANTO DE SANTA WILLIGIS DE MAGNCIA.  
 3. TEJIDO BIZANTINO DEL SIGLO X.—4. FRAGMENTO DEL FORRO DE LA SANTA TÚNICA QUE SE CONSERVA EN TRÉVERIS.—5. FRAGMENTO DE LA CASULLA DE S. BONIFACIO EN UTRECHT

un escritor latino que allá por los años de 1189 escribía la historia de aquella isla. El historiador en cuestión, á quien citan Michel y Bock, es Hugo Falcandus ó Falcando, á cuya *Historia Siciliæ* pertenecen las siguientes líneas, en sumo grado instructivas y adecuadas al objeto de este libro: «No es cosa que pase en silencio — escribe al describir la ciudad de Palermo — los talleres famosos en que se hila la seda formando hebras de diversos colores, que se juntan luego por medio de distintas clases de tejido. En efecto, veríais salir de allá estofas á uno, á dos y á tres hilos que requieren menos gasto y habilidad, lo propio que estofas á seis hilos, cuyo tejido más espeso demanda más material. Allá el *diarhodon* hiere la vista con el resplandor del fuego; allá el color verdoso del *diapistus* le acaricia con su aspecto agradable; allá los *exarentasmata* decorados con variados círculos, piden una mano de obra más hábil y asimismo más material, debiendo venderse en consecuencia á más alto precio. Vense además otros ornatos de colores y especies diversas, en los cuales el oro hállase tejido con la seda, y en donde la variedad de los dibujos se encuentra realzada por el brillo de las piedras preciosas. Algunas veces se ponen perlas enteras en chatones de oro, ó bien después de haberlas agujereado, se las ensarta en un hilo, disponiéndolas con elegante arte de modo que representen una pintura.»

Los obreros musulmanes siguieron trabajando en el Hotel del Tiraz en los tiempos de Roger de Hauteville y de sus sucesores, de modo tal, que Ibn-Djobair cita un criado de la corte llamado *Yahya*, que vale *Juan*, que se hallaba empleado en la manufactura de tejidos y en bordar de oro los vestidos del rey, y que le dió noticias sobre Guillermo II y sobre su palacio, noticias que indicaban ser musulmán quien las había procurado. «Los tejidos — dice el doctor Franz Bock en su *Geschichte der liturgischen Gewänder*, — llenos de admirables representaciones de animales (*cum historiis bestiarum*), tantas veces citados en los siglos VIII y IX por Anastasio el Bibliotecario, se encuentran también en los siglos XII y XIII con mil diferentes modificaciones y procediendo de las fábricas de Sicilia y del Sud de España. En el siglo XIII — añade — presentan decidido carácter sarracénico aquellos tejidos con listas ó fajas horizontales y con variados colores. Cinco ó seis aparecen á veces en algunas estofas de estas clases, con matices que revelan claramente su origen arábigo. Llenan la faja ó lista ornamentos distintos y en ocasiones medias lunas, estrellas, lacerías, etc., tejido en oro, como igualmente cortas inscripciones alcoránicas también en oro que se van repitiendo» Los *bestiarios*, conforme hemos dicho antes, explican el valor de cada animal en el arte decorativo; mas por lo que toca á ciertos bichos empleados por ar-

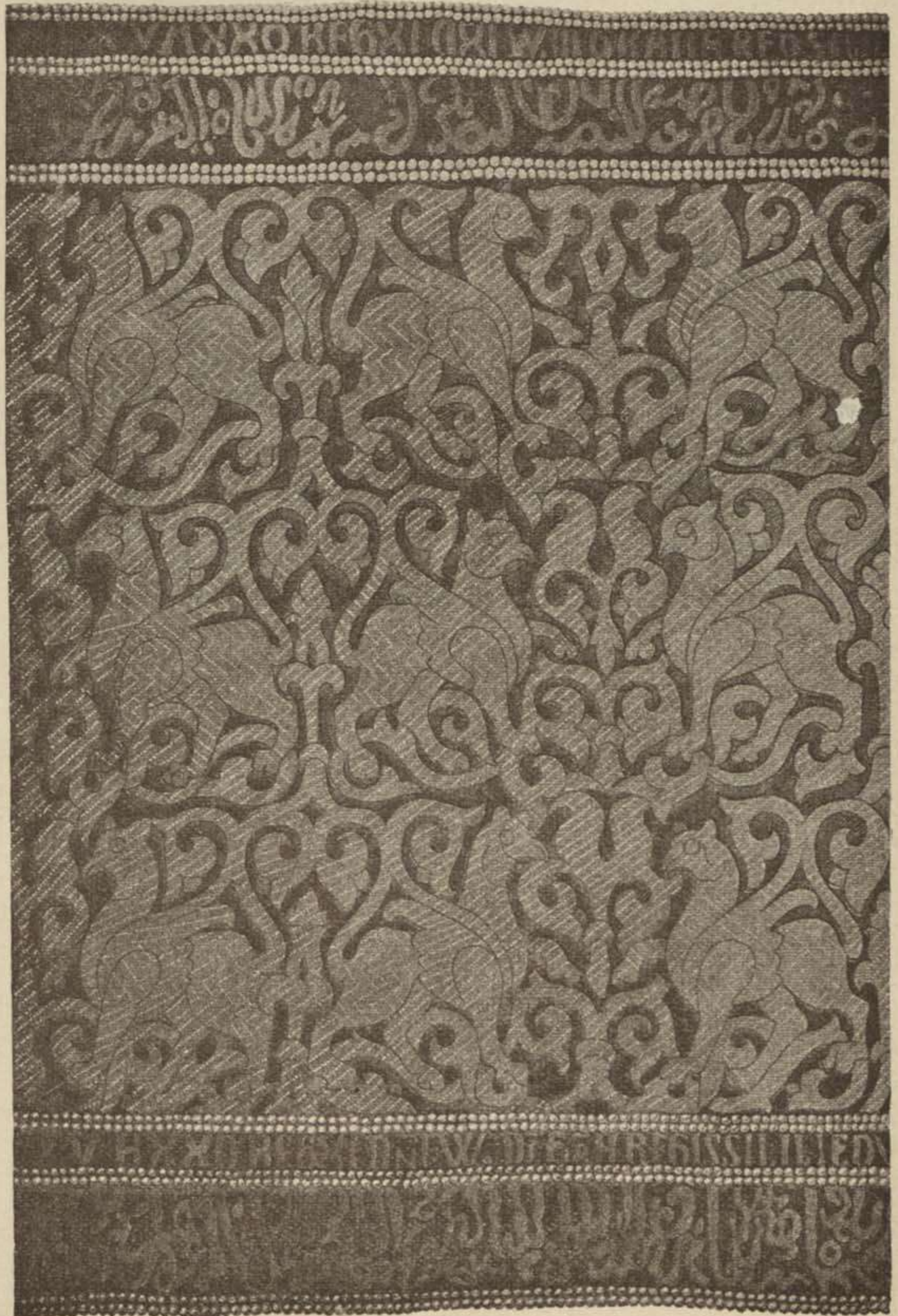


Fig. 54. — Alba llamada de Carlomagno, siglo XII, en el Tesoro imperial de Viena, estofa fabricada en la ciudad de Palermo



Fig. 55. - Tejido que se conserva en la catedral de Aachen ó Aix-la-Chapelle, fabricado probablemente en el siglo XII ó XIII

tífices arábigos, entiende A. Dozy que puede descubrirse en ellos otra significación, que no se encuentra expuesta en aquellas compilaciones medievales. Según Dozy, el elefante representaba la tierra, el dragón el fuego, los peces el agua y el águila el aire, ó sea los cuatro elementos.

¿Se tiene alguna noticia cierta acerca de estofas ejecutadas en Palermo en el Hotel del Tiraz? Sábese que allá se fabricó una de las túnicas por lo menos, que Willemín llama *túnicas de Carlomagno* y que antiguamente se hallaban en Nuremberg y hoy en Viena. De las dos la más corta se ha denominado *alba* y la que estaba puesta debajo *dalmática*. La primera saca su nombre del color de la tela de que está hecha, la cual es una especie de estofa de seda blanca, á modo de tafetán sólido, que se llamaba *samit*. El nombre de este tejido nos obliga á hacer una digresión que viene ahora á cuento. El *samit* es el *xametum*, *xamitum*, *samite*, *sametum*, etc., de los escritores latinos, una estofa de seda parecida al cendal, si bien más rica que éste, y que se empleaba para muchísimos usos. Hiciéronse con *samit* vestiduras sacerdotales, colgaduras para cámaras y camarines ya desde el siglo XII, según lo reza el *Poema del Cid*:

Pensaron de adobar esora el palacio,  
Por el suelo é suso también encortinado;  
Tanta porpola é tanto *xamed* é tanto paño preciado,  
Sabor avriedes de ser é de comer en el palacio.

*Xamed*, como comprenderán nuestros lectores, vale lo mismo que *samid*. En la confección de cotas, briales, túnicas, almohadones y hasta cubiertas para los libros, se empleaba igualmente este tejido de seda. El nombre de *xamed* ó *samet* se encuentra también aplicado al terciopelo.

Esto dicho, volvamos al alba de Carlomagno (fig. 54), la cual está adornada en la abertura del cuello, en los hombros y en las bocamangas por ricos cuadros

bordados en perlas sobre fondo de oro. En la parte inferior tiene un largo limbo ú orla, bordada en oro sobre fondo púrpura, y que propiamente consiste en cinco fajas cosidas unas á otras. La más ancha, que es la del medio, sólo tiene motivos de decoración, pero las otras cuatro llevan inscripciones, á saber: la primera y la cuarta una inscripción cúfica casi borra-da, pero en la cual se distingue el nombre de Otón; y la segunda y quinta una inscripción latina, exactamente repetida en cada faja con idénticas palabras. La inscripción latina dice así:

*Operatum. felice. urbe. Panormi. XV. anno. regni. dni. W. di'. gra'. regis. Siciliae. ducat'. Apulie. et. principat. Cap. filii. regis, W, indictione. XIII.*

La fecha señalada en esta inscripción corresponde al año 1181 de nuestra era. Es forzoso remontarse á cincuenta años más tarde para encontrar la fecha de la capa ó pluvial igualmente custodiada antes en Nuremberg y que pasó después al Tesoro del palacio imperial de Viena, donde existe en el día guardada con la solicitud que demandan su importancia histórica y su valor artístico subidísimo. Es difícil imaginar vestimenta ni ornamento alguno que se adelante en nobleza y grandiosidad á la capa ó pluvial de que hablamos. «Este manto — dice M. Potier al describirlo en los *Monuments français inédits* — de la forma de una capa eclesiástica, con la diferencia de que le falta el capillo, es de seda roja y forrada del mismo color. Hállase dividido por la línea del medio en dos partes, cada una de las cuales mide exactamente un cuarto de círculo. Dos asuntos semejantes y simétricamente opuestos llenan este doble campo. Hay en cada uno un león que sujeta á un camello y que se dispone á destrozarlo, como se ve en la lámina aparte. Este asunto, de dibujo oriental y hasta

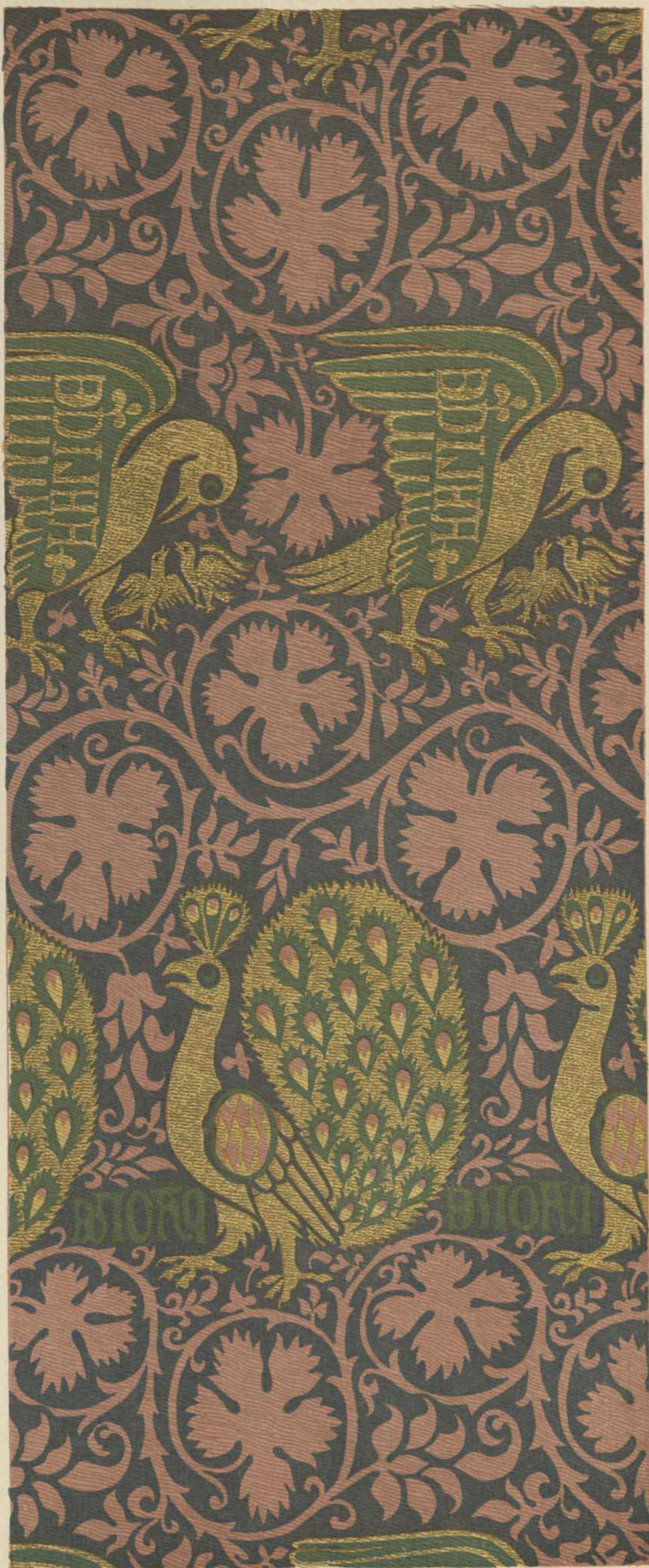


Fig. 56. - Casulla llamada de Santo Domingo, en la iglesia de San Sernín ó San Saturnino, en Toulouse; siglo XI

cierto grado fantástico, está ejecutado en bordadura de oro y perlas. Una rica orla sembrada con profusión de perlas y realzada con otras piedras preciosas guarnece las dos orillas delanteras de la capa, y por lo que hace á la orilla inferior lleva bordada en oro una larga inscripción en caracteres cúficos, fechada en la capital de la Sicilia el año 528 de la Hégira, que corresponde al año 1133. Esta inscripción, verdadero modelo de énfasis oriental, expresa votos de toda suerte en honor de un soberano que no se nombra, pero respecto del cual todos los sabios se hallan de acuerdo en reconocer al rey Roger, fundador del reino de las Dos Sicilias y sobrino del famoso Roberto Guiscard.»

En estas vestiduras, conforme aparece de lo que dice Pottier y de lo que manifiesta M. Luis de Farcy en su completa obra *La Broderie*, desempeña el principal papel el arte del bordador, que también estuvo en gran predicamento en Palermo, durante los tiempos del *Hotel del Tiraz*. Tocaba, pues, hablar de ellas en la sección de este libro dedicada al bordado; mas como ahora nos interesaba dar á conocer la importancia y significación que tuvo en el siglo XII aquella manufactura, hemos creído oportuno intercalar aquí cuanto se refiere á la capa ó manto llamados de Carlomagno, sin razón fundada, ya que en manera alguna pudieron pertenecer á este soberano, á reserva de recordar todo esto en el lugar correspondiente de la historia del bordado. Cúmplenos aquí también poner algunas palabras acerca del nombre *Hotel del Tiraz*. *Hotel* vale tanto como hostel, hospedería, etc., es decir, lugar donde se juntaban diversas personas y aun diversas gentes. *Tiraz* es el nombre de la estofa muy preciada de los musulimes, como antes hemos ya expuesto, por ser la que se tejía para los sultanes y emires, la cual llevaba inscritas saluciones en caracteres arábigos, y en algunos casos el nombre del príncipe árabe que había mandado hacer el tejido para su uso y para ofrecerlo en presente á quienes deseaba distinguir con su aprecio. Como el *tiraz* era estofa rica y muy estimada, de ahí el que por antonomasia se la eligiera para designar la casa en donde se labraban tejidos de mucho esplendor y buen gusto artístico.

Se dan por tejidos palermitanos, procedentes de la *felice urbe Panormi*, la mayor parte de los tejidos con sedas de varios colores y oro de Chipre, ó sea oro extendido, según va dicho, sobre una delgadísima película y ésta arrollada en seda ó lino. Hay que advertir que en los siglos XII y XIII de nuestra era se usó también sobre el tejido otra aplicación distinta, cual fué la de dorar partes de la estofa, de un modo idéntico al que emplean los doradores, á fin de hacer otro tanto con la madera. El reverendo Daniel Rock en su libro *Textile fabrics* dice que el dorar la seda, para simular tejidos de oro, á semejanza del dorado de la madera y de otras materias, se usó algunas veces para lograr mayor esplendor en determinadas ocasiones. «M. Raine — prosigue el propio M. Rock — refiere que halló en un sepulcro en Durham, entre otros tejidos, un paño de finísima seda, de fondo color de ámbar en su conjunto, y en las partes ornamentales cubierto literalmente de *hoja de oro*, del que se conservaban todavía numerosos trozos.» En la traducción del *Roman de la Rose*, hecho por Chaucer, se lee: *.....in an over gilt samite — Clad she was.....* «Se la vistió con un *samit sobredorado*.» Sin necesidad de ir tan lejos, encontraremos un ejemplo de lo que dice M. Rock en el alba del abad Viure, que existe en el ex monasterio de San Cugat del Vallés, donde se ven restos de los adornos que la embellecían y en ellos una aplicación del *sobredorado* en un tejido de color purpúreo. Entre los trozos que hemos reunido se hallan unos restos de vestiduras eclesiásticas, sin duda alguna, á nuestro entender pertenecientes al siglo XIII ó á los primeros años del XIV, juzgando por sus temas decorativos, en los que se descubre igualmente un atinado empleo de la hoja de oro sobrepuesta en el tejido, para acrecentar su riqueza y su belleza. Esto, empero, no fué lo corriente en los siglos de la Edad media á que se refieren estos párrafos. Lo común, lo más general, fué emplear el oro de Chipre en los tejidos de algún valor y carácter artístico.

Según este sistema estaría fabricado el fragmento que el P. Arturo Martín descubrió en Aix-la-Chapelle y del que habla, dando el facsímile, en el tomo II de los *Melanges d'Archeologie*. Acerca de su procedencia se confiesa ignorante, sin que hubiese podido sacar luz alguna de las vagas indicaciones conteni-

das en el Necrologio de aquella santa iglesia. El tejido en cuestión presenta un dibujo formado por grandes hojas, y en líneas sucesivas una especie de pavos reales y una suerte de grifos ó animales quiméricos (figura 55). Las líneas son marcadamente orientales y del Oriente también el aspecto que ofrecen los bichos trazados en el tejido. Los colores empleados en él consisten en un verde bastante acentuado para el fondo y para determinados trozos y en un color de rosa fino para el dibujo, siendo de oro las cabezas y picos de los bichos, sus patas y los escudetes ó los círculos que adornan su cuerpo.

Hace poco tiempo recogimos un dato muy curioso relacionado con la mencionada estofa. Tal es el de que el cuerpo santo del glorioso San Narciso, patrono de la ciudad de Gerona, hubo de llevar una capa ó casulla con tela de dibujo exactamente igual, por lo menos en uno de sus motivos ornamentales, al que se ve en el tejido de Aix-la-Chapelle descubierto por el P. Martín. San Narciso, obispo, vivió y sufrió el martirio en tiempos del emperador Aureliano, siendo probable que al verificarse la traslación de su cuerpo venerando, se le pusiera el ornamento á que hemos aludido. En 1852 ó 1854, si no estamos equivocados, se sacó el cuerpo del santo taumaturgo, y entonces la piedad del prelado, del clero catedral y de los fieles todos motivó que se hicieran pedazos sus vestiduras y que se repartieran como reliquias entre conventos y personas de la ciudad. Uno de estos pequeños trozos tenemos en nuestro poder, gracias á la solicitud de un amigo muy querido, y en él reconocimos á primera vista un fragmento del dibujo de Aix-la-Chapelle, ó sea de la cabeza y cuello del pavo y de parte del rosón y arabescos contiguos. Esto indica que en la Edad media, como ahora también en mayor ó menor grado, cuando la industria inventaba un dibujo que tenía por bello é interesante, lo extendía por todo el universo mundo.

La casulla llamada de Santo Domingo que posee hoy día la iglesia de San Sernín ó Saturnino de Toulouse, puede asimismo, según nuestro leal saber y entender, darse por tejido palermitano al par que por un ejemplar precioso del arte en la centuria décimatercera. La casulla de San Sernín conserva el corte holgado de las primitivas casullas. Forman el dibujo ringleras de pavos y pelícanos, encerrados en una elegante combinación de ramas y de hojas (fig. 56). El fondo del tejido es de un morado verdoso, las hojas de color rosado y los bichos amarillos con toques de verde según el facsímile de los *Melanges*. Es probable, empero, cosa que no podemos afirmar en estos momentos, aunque en distintas ocasiones hemos examinado dicho tejido, que los bichos fuesen de un color verde que el tiempo ha alterado. En los tejidos antiguos hay que tener mucho en cuenta este factor. Poseemos dos trozos muy parecidos á la estofa de la casulla de Santo Domingo. En uno de ellos figuran los pavos y los pelícanos, alternando, unos de oro de Chipre y otros de seda verde que con el tiempo se ha puesto amarillenta. En otro de los fragmentos á que hacemos referencia, se ven los pavos que abren la cola y grifos, todos de oro de Chipre. Pequeños animales de oro de Chipre igualmente van intermediados entre los grandes puestos en el tejido. En el que guarda la iglesia de San Sernín se hallan las leyendas *Paone* junto á los pavos, que se descifra bien, y otra más oscura en los pelícanos, donde parece leerse *Felice* en vez de *Pelic(ano)*. El P. Martín lo juzga trabajo italiano, lo cual vendría en apoyo de la suposición que hemos hecho. El mismo padre expresa que ignora la base de la tradición que hace remontar la casulla hasta Santo Domingo, que murió en Bolonia en 1221. La considera posterior á esta fecha, y se atreve á aventurar que podría ser un don hecho á algún gran santo de la orden de Santo Domingo, quizás al célebre sepulcro de Santo Tomás de Aquino. Dos M, bordadas en los hombros, pertenecían al parecer á escudos destruídos. En ellas-- dice el sabio jesuita, --podría verse la inicial del nombre de un donador, recordando para el caso que la reina María de Hungría, viuda de Carlos II y madre de Roberto, rey de Sicilia, se hizo notar en 1318 por su celo en pro de la canonización del gran teólogo, y que sobre la misma época María d'Arnaud, sobrina del papa Juan XXII, se curó milagrosamente en Aviñón por la intercesión de Santo Tomás.

## VII

TEJIDOS SARRACÉNICOS. — SILENCIO DE SAN ISIDORO SOBRE OBRAS TEXTILES. — EL «SPANISCUM» DE ANASTASIO EL BIBLIOTECARIO. — LOS HISTORIADORES MOROS. — EL «ISKALATÓN,» EL «ALJORJANI,» EL «ISBAHANI» Y OTRAS TELAS ARÁBIGAS. — ALMERÍA Y MÁLAGA. — EL «SAMIT.» — EL TIRAZ DE HIXEM II. — EL PENDÓN DE LAS NAVAS. — EL PENDÓN DEL SALADO. VESTIMENTAS DEL INFANTE D. FELIPE Y DE SU ESPOSA. — LAS CASULLAS DE LA CAPILLA DEL CONDESTABLE Y DE CHIRINOS. — ALGO MÁS SOBRE EL «TIRAZ.»

Con lo que llevamos expuesto habrán comprendido nuestros lectores cuán grande y cuán extenso fué el influjo que los mahometanos ejercieron en el arte del tejido durante los siglos VI al XIV de la Edad media. Repetidamente se encuentran en los viejos cartularios notas, concisas como se ponían entonces, relativas á estofas y prendas de procedencia sarracénica, estofas que la Iglesia empleó durante el período medieval y aun posteriormente para sus ornamentos más preciados, incluso las casullas y las capas pluviales. El Hotel del Tiraz de Palermo, donde tanto predominio adquirió el arte oriental, en particular el árabe, estableció un verdadero nexo entre el Oriente y el Occidente, entre el Asia y Europa. Lo que pudo labrarse en los telares de Bagdad, de Damasco, de Jerusalén, etc., se labró también por manera igual ó con ligeras variantes en la manufactura del rey Roger, produciéndose, como es lógico, cierta confusión respecto de las procedencias, que hace difícil la clasificación de determinados fragmentos textiles. Lo que resulta muy probable es la influencia de que acabamos de hacer mención, la cual se extendía lo mismo al tejido que al bordado. En una carta de 1197 se ofrecen á una iglesia de Italia *duo mandilia parva sarracénica*, ó dígase dos servilletas bordadas, que se empleaban en la mesa, al modo que lo verificaban los musulmanes ricos, y en el testamento de Petronia, condesa de Bigorra, fechado en 1251, se aplica el calificativo *sarracénico* á varios objetos de valor legados á un monasterio. Jerusalén por las mismas fechas era famosa por sus ferias, en las que se vendían *pailes* y *beiles*, según lo reza un poema anglo-normando sobre Carlomagno del siglo XII. Las sedas de Arabia se nombran en el antiguo poema *Nibelunge Nôt*, juntamente con las de otro país, del que el erudito Francisque Michel, de quien sacamos la cita, manifiesta no conocer el nombre moderno. Dice el poema:

Die arâbischen siden wîz alsô der suê,  
unde von Zazamane der grüenen sô der klê,  
dar in si leiten steine, des wurden gontin kleit.  
Selbe sneit si Kriemhilt, diu hêrliche meit.

«Las sedas árabes blancas como la nieve — y de Zazamane verdes como el trébol — en ellas ponen piedras y se hacen buenos vestidos. — Crinilda, la hermosa doncella, los corta por sí misma.» Blanco y verde, he ahí dos entonaciones predilectas de los musulmanes y que se encuentran repetidamente en tejidos que vienen de sus telares (figs. 57 á 60).

Durante este tiempo las sederías de España eran igualmente renombradas, citándolas los poetas y los cronistas en son del más encendido elogio. Veamos, pues, qué nos dicen acerca de nuestra patria las investigaciones de los sabios, pocos en número, que se han ocupado en la materia que traemos entre manos, y á la que de cada día se concede mayor trascendencia. «El silencio de San Isidoro — hace observar el ilustrado escritor y arqueólogo español D. Juan Facundo Riaño en su excelente libro *Spanish Arts*, perteneciente á la colección de manuales del *South Kensington Museum* — sobre las obras textiles en Espa-

ña, nos llevaría á creer que esta industria sólo se hizo importante durante la dominación arábica. Probablemente — añade — los moros introdujeron esta industria en España desde los más primitivos tiempos de la conquista.» En el siglo VIII los árabes invadieron la península, y ya en el siglo IX eran célebres las estofas de España. Anastasio el Bibliotecario las menciona en diversas ocasiones con el nombre de *spaniscum* que emplea como sustantivo y como adjetivo, poniéndolo á continuación de los tejidos *fundatum* y *stauracin*, con lo cual da á suponer que tendría la misma riqueza de éstos y que sería de seda como lo eran los dos últimamente citados. Lo mismo da á suponer el biógrafo de San Ansegiso, abad de Fontanelle, que murió en 835, colocando una colcha de España, *stragulum Hispanicum unum*, á continuación de tapices ó colgaduras, *pallia*, de *fundatum* y de *stauracin*. Que los tejidos españoles, bien fuesen colgaduras preciosas con asuntos historiados, como los *Hispana tapetia* citados en el poema latino *De conflictu Ovis et Lini* anterior al siglo XII, bien los tejidos de seda, en todo ó en parte, que desde las columnas de Hércules se enviaban á la antigua Macedonia y á Tesalónica, eran estofas tenidas en grandísima estima, lo acaba de confirmar el poema de Lorenzo el Veronés, también del siglo XII, que contiene la gesta de la expedición á la isla de Mallorca, llevada á cabo por los pisanos en los años 1114 y 1115. En él se lee:

*Circuiens properat captam gens sancta per urbem,  
Terrea captorum dissolvens vincula fratrum,  
Cui fuerat ostrum, bysus, seu purpura, vestes,  
Aurum cum gemmis, HISPANAQUE PALLIA præda.*

A mayor abundamiento tenemos el texto de un historiador inglés del siglo XIII, aducido por Michel y por Bock, el cual refiriendo un suceso ocurrido á fines de la centuria anterior, ó sea las bodas de Felipe, conde de Flandes, con Beatriz, hija del rey de Portugal, se muestra todavía más explícito acerca de la clase de tejidos que España producía entonces. «El rey — dice — cargó los navíos enviados de Flandes de tesoros de España, es á saber: de oro, de vestiduras hechas con tejidos de oro ó adornadas con bordaduras de lo mismo, de piedras preciosas y de estofas de seda, y más tarde de víveres de todo género en abundancia.»

Gran número de provincias — afirma Riaño — se hicieron famosas por la excelencia de sus productos textiles. Las más importantes, según los testimonios de escritores moros y cristianos, fueron Almería y Murcia, singularmente la primera, repetidísimas veces mencionada en los poemas y canciones de gesta medievales. De las *pailles d' Amerie* ó *d' Aumerie* se habla en la *Chanson d' Antioche*, uno de los indicados poemas:

Et vingt somiers chargies de *pailles d' Aumerie*.

«Veinte borricos cargados de tejidos de Almería;» y en el *Roman de Gerard de Vienne*, donde se dice de una de las heroínas que figuran en sus cantos:

Vestue fuit de un *paile d' Amerie*  
A un fil d'or tressié par maistríe.

«Vestida fué con una estofa de Almería, entretejida con hilo de oro para más maestría.» Pendones y banderas se hacían igualmente con los tejidos de Almería, como lo afirman igualmente los poetas de la época. Murcia hasta cierto punto compitió con Almería, y Zaragoza igualmente adquirió no escasa celebridad por los paños de oro y seda que fabricaba. Almería, empero, repetimos, se llevaba

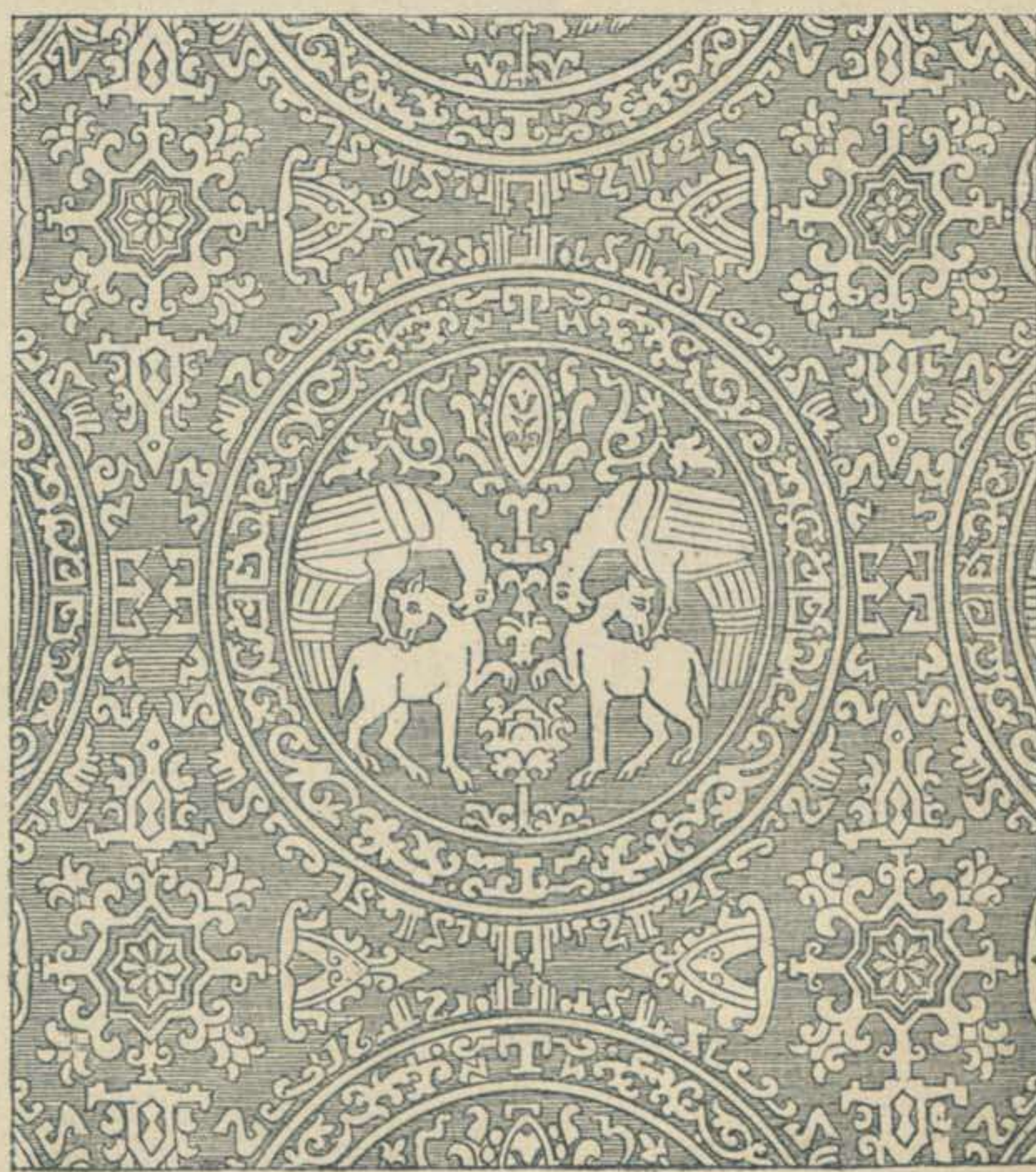


Fig. 57. — Tejido arábigo en seda, siglo XI ó XII, que formaba el forro de una arqueta de marfil, en la colección del pintor Fortuny



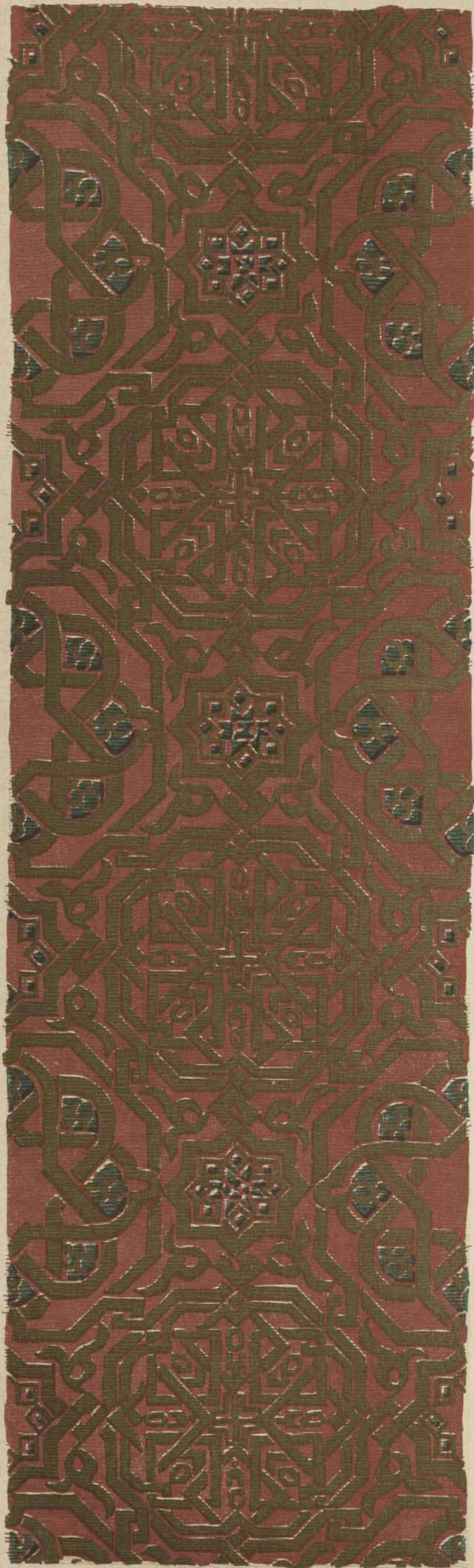


Fig. 58. — Tejido arábigo, siglo XIII ó XIV;  
de la colección del autor

la palma en la especialidad, siendo en la España árabe el mercado de mayor reputación en aquellos tiempos. El historiador cordobés Ash Shakandi, que escribió á principios de la décimatercia centuria, pone lo siguiente: «Almería es una ciudad opulenta y magnífica, cuya fama se ha extendido por dentro y por fuera: los habitantes son muy elegantes en el vestir. Almería es el más gran mercado en el Andalus: cristianos de todas las naciones van á su puerto para comprar y vender y tienen factorías allí establecidas. De allí los mercaderes cristianos que vienen á su puerto emprenden viajes á otros puntos del interior del país y cargan sus barcos con los artículos que les convienen para su comercio. Costosos tejidos de seda de los más brillantes colores se fabrican en Almería.»

Almakkari, según Riaño, Ibn-al-Khatib, según Francisque Michel, dedican á Almería estos elogios: «Había en esta ciudad un astillero donde se construían hermosísimos barcos: la costa era segura y muy frecuentada. Pero la superioridad de Almería sobre las demás ciudades del mundo, se fundaba en sus diversas manufacturas de seda y de otras estofas, tales como el *dibaj*, suerte de tela de seda, preferible por la calidad y duración á todo cuanto se fabrica en otros puntos; el *tiraz*, estofa costosa, en la que se hallan inscritos los nombres de los sultanes, de los príncipes y de otros ricos personajes, y para la cual trabajaban á la vez no menos de 800 telares. Para los tejidos de seda de calidad inferior como el *holol* ó *holla* y los brocados, existían mil telares: número igual se ocupaba en tejer la estofa apellidada *iskalatón*. Mil se contaban asimismo empleados en la fabricación de los géneros llamados *al-jorjani* (*georgianos* según dictamen del doctísimo orientalista D. Pascual de Gayangos); otros mil en los tejidos denominados *isbahani*, es decir, de *Ispahan*, y otros tantos en los *atabi*. Las manufacturas de damascos para cortinas y turbantes mujeriles, de colores alegres y deslumbrantes, tenían ocupados un número de brazos igual al de los que fabricaban los artículos antes expresados.» Conde en su *Historia de la dominación de los árabes en España* aporta el testimonio de un escritor árabe, el cual afirma que el rey moro Aben Alahmar, que reinaba en 1248, protegió en sumo grado el cultivo y la fabricación de la seda, añadiendo que esta fabricación había hecho tantos progresos que la seda de Granada era preferida á la de Siria. Sevilla por los mismos tiempos lograba renombre por su industria sedera, renombre que

conservó por luengos años. El mismo Conde, de quien no todo puede admitirse sin beneficio de inventario, fundándose en los dichos de los escritores árabes por él consultados, asegura que en los tiempos de los califas de Córdoba, en la época esplendorosa del califato cordobés, y sobre todo reinando Abd-ul-Rahmán III, España exportaba grandes cantidades de seda en bruto y de tejidos de seda. Los árabes de la península enviaban estos artículos á Francia é Italia, al Norte del Africa y á Grecia, y en cambio traían de aquellos países y en particular de Alejandría varios géneros de lujo. Cuando en el siglo XIII el geógrafo Edrisi recorrió la península, vió cuán próspera se encontraba en las comarcas meridionales la industria sedera, pudiendo decir que en el solo territorio de Jaén se contaban tres mil poblaciones en las cuales se criaba el gusano de la seda. De Sevilla se sabe que, dominando los moros, contaba por ella sola seis mil telares para la manufactura de la seda. Un autor oriental nos hace saber que Abd-ul-Rahmán II, que gobernó en los años 825 á 852 de la era cristiana, fué el primer sultán de su raza que introdujo en España el uso del *tiraz*, y otro afirma que el *atabi* recibió su nombre de un suburbio de Bagdad, «en donde se fabricaban las estofas tituladas *atabi*, compuestas de algodón y seda de diferentes colores.»

Ash Shakandi menciona igualmente á Málaga como famosa por sus productos textiles. No es de extrañar que esta industria artística hubiese tenido allí especial florecimiento. Málaga es de las ciudades que más alto han puesto su nombre en otra industria suntuaria, cual es la de la loza dorada ó con reflejos metálicos. En su recinto ó en sus suburbios estuvieron establecidos hornos ó alfarerías que labraron vasos elegantísimos y fuentes de suma riqueza, con dibujos de oro color pálido, finísimo, y golpes de azul acertadamente puestos. Artistas de verdad fueron aquellos alfareros é indicio sus trabajos del buen gusto que debieron tener los moradores de la ciudad en donde se ejecutaban y se vendían. Al decir de Ash Shakandi, idéntico buen gusto revelaron en los tejidos. «Málaga — escribe — es también famosa por sus manufacturas de seda de todos colores y dibujos, algunas de las cuales son tan ricas que un traje hecho con

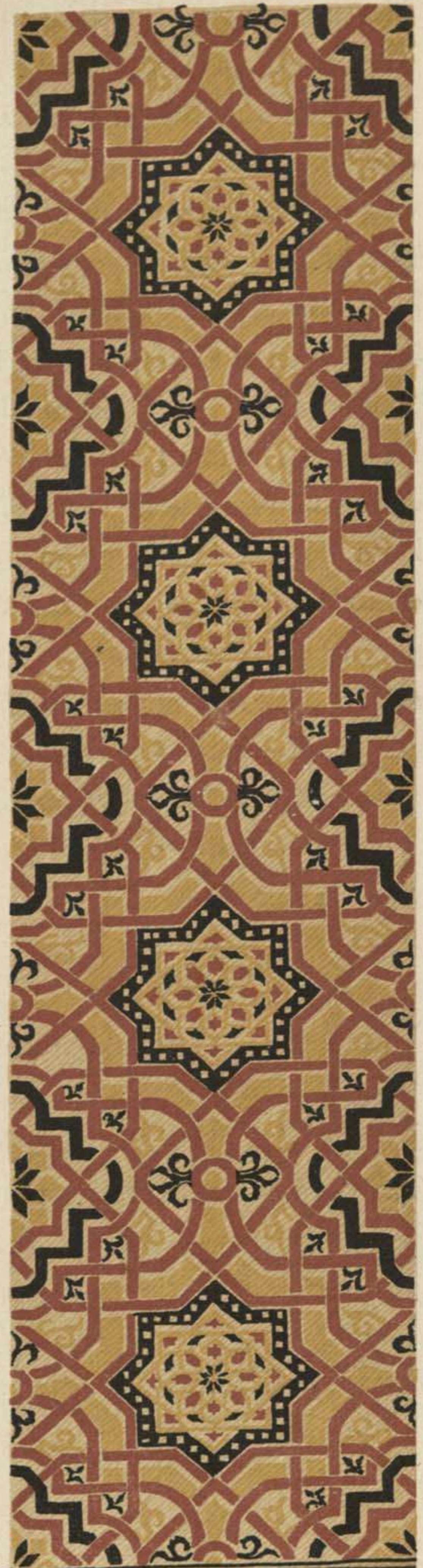


Fig. 59. — Tejido árabe en seda, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

ellas costaría muchos miles: tales son los brocados con hermosos dibujos y los nombres de los califas, emires y otras ricas gentes tejidos en ellos.» Posteriormente el referido escritor añade: «Como en Málaga y Almería, hay en Murcia varias manufacturas de tejidos de seda denominados *al washin thalathat* (policromos, de varios colores). Es también celebrada por la fábrica de alcatifas, llamadas *tantili*, que se exportan á todos los países del Oriente y del Occidente, como también por una especie de *mat* de los más brillantes colores con que cubren los murcianos las paredes de sus casas.» El *xamed*, mencionado en el *Poema del Cid*, como recordarán nuestros lectores, junto con el *ciclatón* ó *iskalatón*, que se halla en idéntico caso, figuraron entre los tejidos de mayor fabricación y consumo en la España musulmana y también entre los que se distinguían por lo suntuosos. Sobre el primero se expresa en estos términos D. Juan Facundo Riaño en su libro *Spanish Arts*: «M. Michel y el Dr. Bock entran en muchos detalles respecto de los nombres de antiguos tejidos, y al intento de ilustrar esta materia, me atrevo á proponer una etimología distinta de la que dan aquellos escritores de la palabra *samit*, *samitum* ó *xamet*, que se encuentra en toda Europa, si bien con distinta ortografía. Mi opinión es que significa estofa hecha en Damasco, porque la palabra *Sham* se aplica al nombre de aquella ciudad, lo propio que al de Siria, y el apelativo *Shami* ó *Shamit* aparece en el lexicón para expresar lo que viene de Damasco ó Siria.» De la importancia que se concedía al *iskalatón* ó *ciclatón*, que la compartía, según hemos dicho, con el *samit* y también con el cendal, da fe el *Poema del Cid* en diversos pasajes, por ejemplo los siguientes. Contestando el Cid á Fernán González que le pide sus hijas en matrimonio para los infantes de Carrión, así se expresa el valiente héroe:

Hyo quiero les dar axunar tres mil marcos de plata...  
E muchas vestiduras de pannos é de *ciclatones*

Tratando de la afrenta que hicieron los infantes á las hijas del Cid, reza el *Poema*:

Allí las tuellen los mantos é los pelizones,  
Páranlas en cuerpos é en camisas é en *ciclatones*.

Tan duramente las trataron que

Limpia salía la sangre sobre los *ciclatones*...  
Tanto las maiaron que sin cosimento son  
Sangrientas en las camisas é en todos los *ciclatones*.

Por fin el Cid en las ocasiones solemnes vestía *ciclatón*:

Vistió camisa de ranzal tan blanca como el sol...  
Sobr' ella un brial primo de *ciclatón*;  
Obrado es con oro, parecen poró son.

En el poema sobre la Vida de Santo Domingo de Silos, se lee también:

Con almátigas blancas de finos *ciclatones*  
En cabo de la puent estaban dos varones,  
Los pechos ofresados, mangas é cabezones.

Sánchez puso *ojolatonnes*, pero Francisque Michel con muy buen acuerdo, á nuestro juicio, corrigió *ciclatones* al estampar la referida cita en sus *Recherches*.

Todas estas noticias y algunas otras más — no muchas ni muy sustanciosas — que puedan encontrarse desperdigadas en monografías y artículos, ó entreveradas en crónicas é historias, nos dicen elocuentemente cuán famosos fueron los tejidos hispano-arábigos durante la Edad media. A los nombres que hemos transcrito es cosa muy fácil agregar otros más y hacer con ellos alarde de erudición, mas no añadiríamos con ello cosa de significación á cuanto hemos puesto en resumen acerca de esta parte interesantísima de la historia del tejido. Sabido todo esto, conocidos bien los nombres de las estofas, la significación y etimología de muchas, queda otro trabajo que hacer, cual es el de clasificar los tejidos arábigos antiguos





TEJIDO ÁRABE, DE SEDA Y ORO, DEL SIGLO XIII

de mayores ó menores dimensiones que se conservan en catedrales, conventos, museos y colecciones particulares. Estamos firmemente convencidos de que en museos bien dirigidos y bien organizados, tales clasificaciones se han hecho á veces sin el fundamento necesario, por no querer confesar sus directores que no tenían datos suficientes para señalar su fecha, procedencia y carácter ó nombre con perfecto conocimiento de causa. Ocurre en este particular algo de lo que antes pasaba con los autores de cuadros y pinturas de toda suerte, vicio que se va corrigiendo en nuestros días. No se quería que un cuadro apareciese como de autor ignorado, y para evitarlo se le atribuía la paternidad que se juzgaba más en armonía con su composición, con su dibujo, con su colorido, etc., etc., de donde el que en los primeros museos de Europa se haya tenido que desbautizar muchas obras que de muchos años figuraban bajo la rúbrica de un nombre conocido, por lo común celeberrimo. Es preciso, pues, ponerse en guardia respecto de muchas clasificaciones, denominaciones y procedencias de estofas arábicas antiguas, y sin llevar la desconfianza al exceso, no aceptarlas sin comprobación muy detenida.

Esto sentado, vamos á dar noticia de algunos notables paños arábicos. España posee la que podríamos llamar flor y nata de la industria textil de los moros, representada en el *tiraz* de la Real Academia de la Historia; en el titulado *Pendón de las Navas de Tolosa*, que se guarda en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos; en el *Pendón del Salado*, y en las casullas de la capilla del Condestable y de Chirinos, respectivamente conservadas en Burgos y en Caravaca. Tejidos arábicos de gran valor son igualmente los vestidos del infante D. Felipe, hijo de Fernando III el Santo, y de su esposa Doña Leonor Ruiz de Castro, sacados de su sepulcro en Villalcázar de Sirga, no lejos de Palencia, y el manto ó capa de San Valero, que posee la iglesia catedral de Lérida.

El fragmento que guarda la Real Academia de la Historia lo tiene el Sr. Riaño por el trozo de tejido hispano-árabe más antiguo. El Sr. Riaño lo supone un fragmento de lana (*woollen fragment*) de la más fina calidad, bordado en colores. De la inspección que hicimos de él, muy detenidamente, en la Exposición retrospectiva organizada en Madrid en 1892, con motivo del Centenario de América, creímos descubrir que el bordado no había entrado para nada en la fabricación de aquella estofa, tejida únicamente en todas sus partes y toda ella al parecer de seda, finísima por cierto. En medallones — tejidos según nosotros, bordados según el Sr. Riaño — están representadas figuras, sentadas algunas, un rey, una dama, leones, pájaros y cuadrúpedos. En dos orlas se halla la siguiente inscripción repetida en caracteres cúficos: «En el nombre de Dios, clemente y misericordioso: La bendición de Dios y la felicidad para el califa Imán Abdallah Ixem, favorecido de Dios, Príncipe de los creyentes.» Hixem ó Ixem reinó desde el año 979 de Jesucristo á los primeros de la undécima centuria. Aquel preciosísimo tejido fué hallado dentro de una pequeña caja en el altar de una iglesia en la villa de San Esteban de Gormaz, donde probablemente se guardó como trofeo de guerra tomado de los moros, al igual de otros objetos suntuarios á ellos pertenecientes que fueron á parar á iglesias. El Sr. Riaño juzga muy atinadamente que es un trozo de *tiraz*; y confirmando lo que hemos aseverado en pasados párrafos, agrega: «Un



Fig. 60. — Tejido arábigo en seda, siglo XIII ó XIV; Museo de Arte é Industria de Lyon

autor oriental nos dice que entre las costumbres que contribuían á dar esplendor á la soberanía se hallaba la de poner el nombre, ó algún otro signo perteneciente á los reyes, en los tejidos de sus vestimentas; que estas inscripciones estaban tejidas en el material con oro ó con hilo colorado de tinta diferente de la del fondo; y que los vestidos regios fueron siempre hechos con *tiraz*. Los califas de Córdoba tenían lugar expreso en sus palacios donde se custodiaba aquel tejido. Esta costumbre alcanzó al siglo XI en que desapareció, restableciéndose en el siglo XIII con los reyes de Granada.» Lo mismo que expone el Sr. Riaño se lee en una monografía de D. Francisco Fernández y González sobre dicho *tiraz* y sobre el llamado pendón de las Navas, publicada en el *Museo español de Antigüedades*. El fragmento de la Real Academia de la Historia reúne en verdad los caracteres que los más doctos arqueólogos y orientalistas han asignado al *tiraz*. El tejido es rico por causa de su extraordinaria finura; en él se halla inscrito el nombre de uno de los más poderosos monarcas moros de España; con el nombre de Ixem se incluye al propio tiempo la salutación al soberano, Príncipe de los creyentes. Cabe, pues, calificarlo de *tiraz* sin caer en el vicio de que nos hemos lamentado. Y ya que tratamos de esta materia, cabe preguntar: ¿es condición indispensable que en el *tiraz* se lea el nombre del califa, sultán, emir, etc.? ¿No es suficiente indicio de que se trata de una estofa de esta clase el que figure en ella la inscripción laudatoria *Gloria á nuestro Señor el Sultán*, conforme se halla en fragmentos de que hablaremos más adelante y hasta solamente una frase alcoránica? Casi nos atreveríamos á afirmar que en el primer caso no puede abrigarse duda de que se trata de un *tiraz*, de un tejido fabricado ex profeso para las vestimentas de soberanos y príncipes árabes y para ser enviado por éstos en presente á personas de su particular predilección. Respecto del segundo caso, nues-

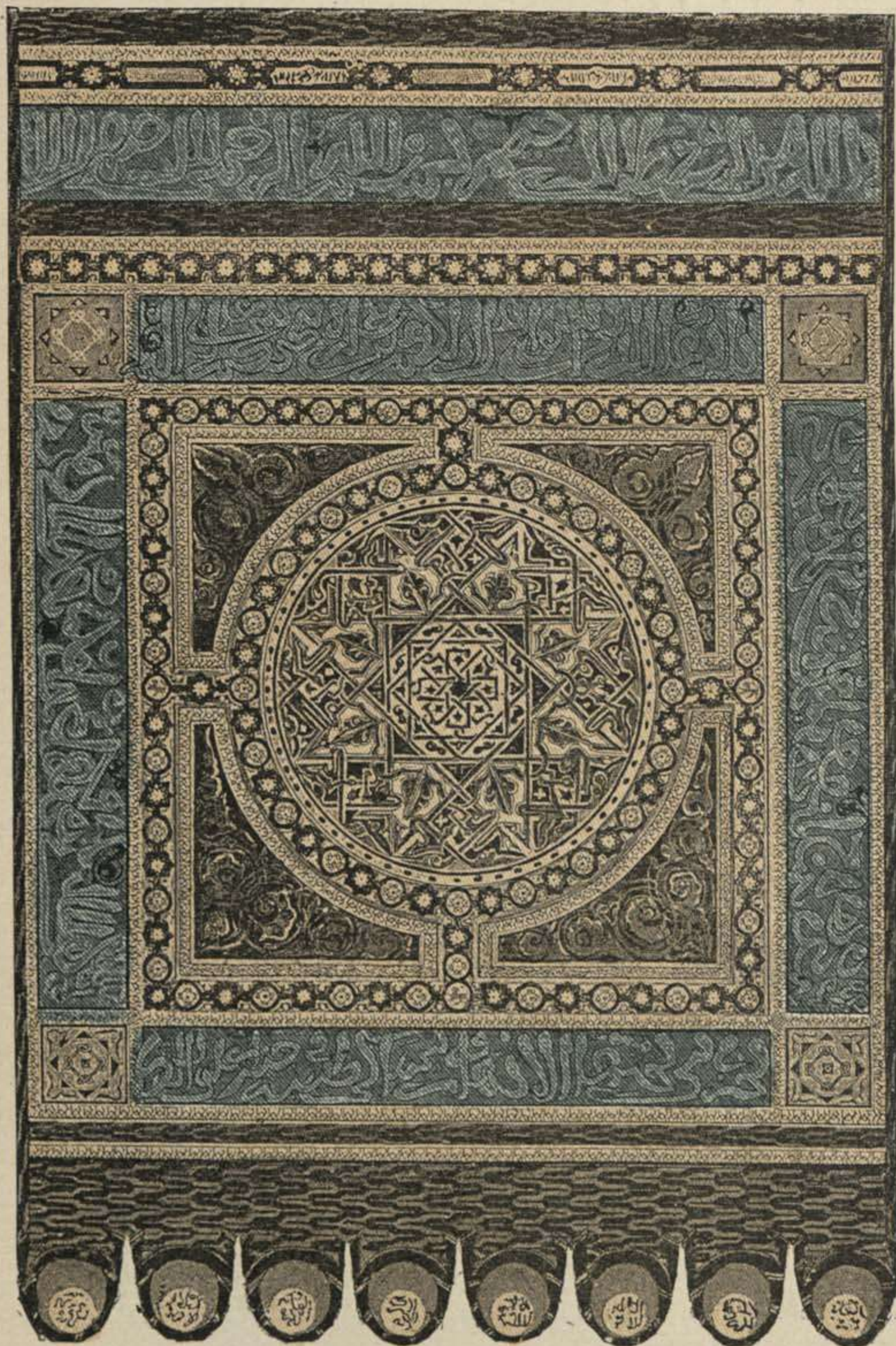


Fig. 61. — Tejido árabe llamado el Pendón de las Navas, en el convento de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos; siglo XII ó XIII

tra opinión no puede ser tan categórica. De *tiraz* hemos oído calificar algún tejido árabe, con inscripción alcoránica, en grandes caracteres de oro, inscripción repetida en el tejido, con dibujo á fajas al modo árabe, y aunque no nos opondríamos á esta clasificación, sólo la aceptaríamos á beneficio de inventario. Una vez más hemos de manifestar que en la materia de que tratamos existen muchos puntos, más ó menos oscuros, que requieren nuevas investigaciones de los sabios y de los eruditos, acaso para no obtener en definitiva ningún otro resultado positivo.

Joya de subido precio es el llamado *pendón de las Navas*, que guardan con religioso respeto las señoras monjas del convento de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos. Parece fuera de duda que el tal paño, todo de sirgo, no ha sido nunca pendón, ni tiene los caracteres de tal, sino de un cortinón, ó antepuerta ó acaso de parte de la tienda del emperador Mohammed-ben-Jacob-ben-Iusuf, apellidado el defensor de la ley de Allah, presea de que se apoderaron las huestes cristianas acaudilladas por el rey Alfonso VIII en la mencionada memorable batalla. El conjunto de este paño es de superior







BROCADOS DE ORO SARRACENOS DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

belleza. Las distintas cláusulas de su decorado, todas del más genuino estilo arábigo, se combinan elegantemente, con riqueza y con severidad al par, desempeñando hermosísimo papel las muchas inscripciones alcoránicas que aparecen extendidas por todo el paño (fig. 61). El colorido, en el que domina el color carmesí, resulta de una armonía perfecta, fundiéndose por modo admirable las diferentes tintas empleadas por el hábil artífice moro al fabricar este magnífico tejido. Nunca hemos podido ver de cerca el pendón de las Navas, como todos lo llaman, sino siempre á cierta distancia, lo cual nos ha impedido comprobar si el bordado entra en él en mayor ó menor grado, ni de la duda nos han sacado las discretísimas personas que han hablado de este histórico trofeo. Téngase en cuenta que no ha muchos años fué objeto de una restauración, no del todo acertada, y que es cosa muy posible que entonces se arreglara con bordadura lo que faltase en el paño ó se encontrase deteriorado. Esto, con todo, no pasa de ser una mera suposición. A nuestro juicio, el trozo de la tienda del Miramamolín ó su pendón — ya que á pesar de lo dicho antes, es forzoso consignar que personas de claro juicio siguen creyéndolo el pendón del emperador moro; — á nuestro entender, decimos, era todo tejido de una pieza, con el arte peculiar de los tejedores moros, así de los que vivían en el siglo XII ó XIII, fecha que se atribuye á aquel ejemplar, como de los avecindados en Granada en los últimos años de la dominación nazrita. Se ve allí el mismo aspecto en el tejido que ofrecen los granadinos, colores en las sedas que allá se van unos y otros, una manera semejante de enlazar las letras y los motivos ornamentales con el fondo, siendo todo indicio de que sólo el arte del tejedor intervino en la puerta ó bandera. Tiene el paño de las Huelgas una faja superior con leyenda, y debajo un gran cuadrado, doble, con cuadros en los ángulos, y en los espacios intermedios otra vez inscripciones en caracteres africanos. En el centro hállase un gran círculo, y circunscrito en él riquísima estrella con todos los primores del arte musulmigo, entre lazos, hojas, vástagos y demás pormenores característicos del mismo. A manera de ondas penden en el cabo del paño hasta ocho *farpas*, ribeteadas de rojo y amarillo, en las cuales, sobre fondo blanco y con caracteres también africanos, se encuentran frases vulgares, no todas legibles, según dictamen de un erudito arqueólogo, por causa de la restauración antes mencionada. En el cuerpo del tejido se hallan, entre otras, las siguientes leyendas de carácter alcoránico:

*¡No hay otro Dios más que Allah! ¡Mahoma es el enviado de Allah!*

*¡Oh, vosotros los que creéis! Yo os haré conocer un empleo del dinero que os libre de los tormentos del infierno...*

*Creed en Allah y en su enviado, combatid en el sendero de Allah, haced el sacrificio de vuestros bienes y de vuestras personas.*

*... Esto mejor será para vosotros si llegáis á comprenderlo! (Allah) os perdonará vuestros pecados y os hará entrar en los jardines (del Paraíso).*

*... debajo de los cuales corren ríos, y en habitaciones amenas de los jardines del Edén! Esto...*

Casi todas estas inscripciones pertenecen á suras del Corán. Las labores que figuran en el centro, y de las que hemos hablado, forman una estrella de ocho puntas, engendrada y producida por la palabra arábigo *El Imperio*, ocho veces repetida en caracteres cúficos ornamentales que se entrecruzan en forma habilísima.

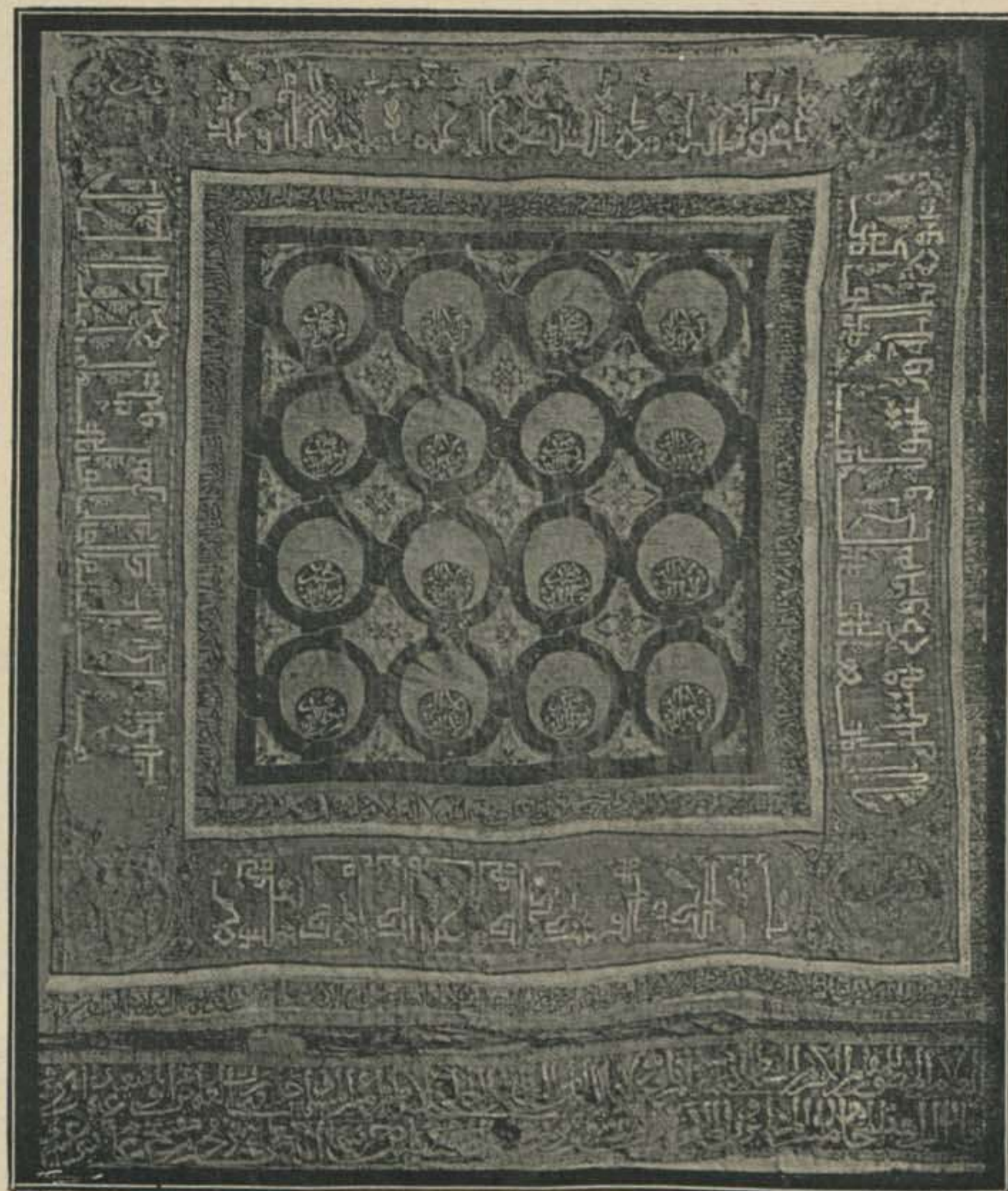


Fig. 62. — Pendón del Salado, en poder del cabildo de Toledo, tejido arábigo de seda

Mientras por largo tiempo, según hemos dicho, se había creído que el soberbio paño de las Huelgas era la bandera del Miramamolín, opinión que no se halla aún del todo desvanecida, orientalista tan perito como el Sr. D. Francisco Fernández y González opina que el tejido en cuestión no es el estandarte blanco favorito de los miramamolines, que describen los historiadores árabes, y añade que sus inscripciones no convienen en lo capital con las que se dicen tejidas en los estandartes de los almohades. El mismo arabista inserta las siguientes textuales palabras en la monografía sobre dicho paño que dió á luz en el *Museo español de Antigüedades*. «Prestará motivo de discusión entre los entendidos, si el paño descrito ha hecho por ventura las veces de cortina delante de la tienda, según citan aún algunos orientales, ó si verdadero estandarte colocado cerca del pabellón rojo para el fin del reto guerrero, era recuerdo de costumbre antiquísima, testificada por los escritores clásicos; nosotros, ceñidos á las conclusiones más probables, en vista de los datos que hemos procurado reunir para el presente estudio, nos limitamos á significar únicamente que, si tan interesante presea no es el estandarte principal de Al-Mahdi y de sus sucesores, se relaciona por su fecha con la época de mayor esplendor del imperio de aquellos miramamolines, y por su color y aplicaciones más probables, con el reto más terrible lanzado á la Cristiandad en Occidente, desde Guadalete á Lepanto.» Y nosotros, glosando hasta cierto punto lo que acabamos de transcribir, añadiremos por nuestra cuenta que pendón ó cortina, el paño de seda de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, es uno de los ejemplares más suntuosos, más artísticos, más admirables del arte musulámico, probablemente tejido en los famosos telares de Almería ó de Sevilla.

Digna pareja forma con el trofeo de las Huelgas el *Pendón del Salado*, que así se le llama, en poder

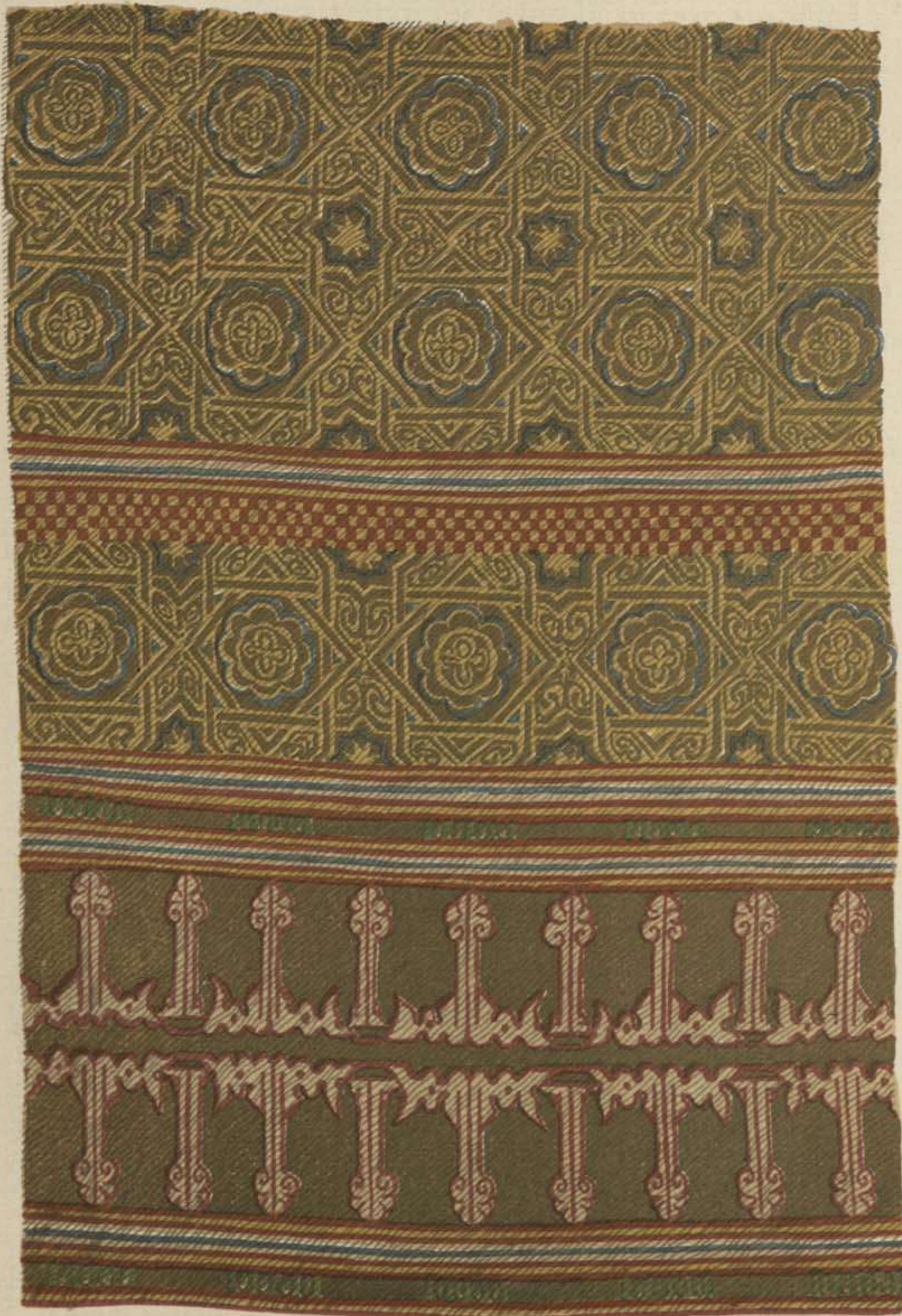


Fig. 63. - Vestido del infante D. Felipe, en el Museo Arqueológico Nacional

del cabildo de la Santa Iglesia de Toledo y, hasta hace muy poco, punto menos que desconocido (fig. 62). Es también un paño de sirgo y oro, tejido, en el cual predomina el color verde, privativo, conforme hemos dicho, de los descendientes del Profeta. En el catálogo de la Exposición histórico-europea de 1892, se lee: «Es en realidad una de aquellas *enseñas cabdales* de que habla D. Alfonso el Sabio y afecta hoy la forma rectangular, cuando hubo de ser primitivamente cuadrada *é farpada*, midiendo en su totalidad actualmente 2'80 metros de longitud por 2'20 metros que en su latitud se cuentan.» Forman el centro de este pendón círculos que tienen circunscritos otros de mucho menor tamaño, con lo cual resulta en cada uno la media luna musulímica con inscripción arábica en los circulillos. Franjas, llenas asimismo de inscripciones, unas en caracteres africanos rojos, elegantes y apretados, con suras del Corán, y otras en signos cúficos ornamentales, blancos, con golpes verdes en los ápices, rojos á veces y á veces dorados, con suras igualmente del Corán. Entre dos orlas de lazos de oro, en dos líneas de signos africanos de

oro sobre fondo verde, aparece en el cabo de la bandera el epígrafe verdaderamente interesante en sus leyendas, por desgracia incompleto á causa del deterioro experimentado por este notabilísimo tejido. De la última inscripción de que hablamos, ha podido leerse lo siguiente, que copiamos del catálogo arriba citado:

*... el sabio, el vencedor, el asiduo, el generoso, el Sultán, el Califa, el famoso Amir de los musulimes y representante del Señor del Universo Abú-Said Otsmín, hijo de nuestro señor y dueño...*

*... el adorador de (Allah), el modesto, el guerrero Amir de los musulimes Nassir-li-din (defensor de la ley) Abú Iusuf Iacob, hijo de Abd-il-Hac. En el Alcázar de Fez (Bendígalo Allah! Ensalzado sea!) en la luna de Moharran del año doce y setecientos (712 de la Hégira, 9 de mayo á 7 de junio de 1312 de Jesucristo).*

En su estado primitivo debió medir *El Pendón del Salado* tres metros treinta centímetros de lado, viéndose por esta dimensión el deterioro que ha sufrido. A pesar de ello, queda todavía lo más importante, pues además de la leyenda que hemos copiado, figuran en el tejido de que hablamos otras varias completamente musulmicas. Hemos indicado que en su dibujo se señala la forma de la media luna merced á cuatro órdenes de círculos, tejidos de oro, en los que se ve interiormente otro círculo menor verde con doble línea de inscripción en elegantes caracteres africanos blancos, los cuales dan como golpes de luz dentro de los círculos. Contienen estas inscripciones el credo musulmico, repitiéndose invariablemente las dos leyendas:

*No hay otro Dios más que Allah: Mahoma es el enviado de Allah.*

En diferentes sitios de la bandera se encuentran los siguientes textos alcoránicos. En la orla oriental superior:

*Cree el Profeta en aquello para que fué enviado por su Señor, y los creyentes todos creen en Allah, en sus ángeles, en sus escrituras y en sus enviados! No hacemos diferencia entre ninguno de sus enviados! Y dicen: Oímos y obedecemos! Perdónanos, Señor nuestro...*

En la orla vertical de la izquierda del mismo pendón se lee:

*... Y á ti volveremos. No agobiará Allah á ninguna alma sino con aquel (peso) con que pueda; con ella será lo que haya hecho, ó contra ella, Señor nuestro! No nos castigues (por los pecados cometidos) por olvido ó por yerro! Señor nuestro! No cargues á nosotros con el peso que impusiste á aquellos que fueron antes que nosotros...*

Dice la orla vertical de la derecha:

*... Señor nuestro! No nos cargues con lo que no podemos! Borra nuestras culpas, perdónanoslas y ten piedad de nosotros! Tú eres nuestro Señor! Concédenos la victoria sobre los infieles! Vino á nosotros un profeta nacido entre nosotros, glorioso...*

Hállanse en la orla horizontal inferior estas aleyas:

*... Sobre él grava el peso de vuestras culpas y desea ardientemente que seáis creyentes, lleno de bondad y de clemencia. Si se aparta-*



Fig. 64. - Vestido del infante D. Felipe ó de su esposa

sen (de ti) di: *Bástame Allah! No hay otro Dios sino El. En El confío, porque es el Señor del trono excelso!*

Toda esta decoración va recogida por ancha faja de oro, á manera de marco, de 0'27 metros de anchura, recorrida á una y otra parte por otra faja de lazos, formándose cuatro medallones oblongos señalados por una cinta rosa con círculos de oro, cinta que venía á enlazarse gallardamente con los grandes círculos azules que sobresalen en aquel punto de la bandera. En el interior de los medallones aparecen signos cúficos ornamentales, bien dibujados, blancos, con golpes verdes en los ápices, rojos y aun dorados, llevando cada uno su correspondiente inscripción religiosa. He aquí las que se leen, las cuales copiamos de la fuente antes expresada, por creerlas de interés para el más cabal conocimiento de este notabilísimo ejemplar del arte de los árabes y para precisar mejor su carácter. Las leyendas á que aludimos son las siguientes, todas igualmente alcoránicas:

*Me refugio en Allah, huyendo de Ax-Xaythan (Satanás) el apedreado! Cree en Allah único!*

*Oh vosotros los que creéis! ¿Por ventura os haré conocer un capital capaz de rescatar( os de los tormentos del infierno?)*

*Creed en Allah y en su enviado y combatid en el sendero de Allah!....*

*... (Sacrificad) vuestros bienes y vuestras personas! Esto será mejor para vosotros, si sois de los que lo entienden!*

Tejidos con seda azul oscura los círculos de los extremos de los medallones, contienen por su parte en caracteres africanos diversas sentencias religiosas en dos líneas de signos de oro. Resulta, pues, este *Pendón* más cuajado todavía de signos arábigos que la enseña ó tienda de Miramamolín, siendo ambos ejemplares elocuentes pregoneros de la costumbre seguida en este punto por los artistas y artífices árabes, y casi podríamos decir también por los artistas y artífices cristianos. Unos y otros durante la Edad media acudieron á las letras arábigas ó góticas para hablar con mayor viveza á la inteligencia de todos cuantos sabían leerlas, para mover sus corazones y sacudir su voluntad. No hay que decir, pues harto lo saben nuestros leyentes, cuánto predominaba en tales leyendas, así en las arábigas como en las cristianas, el aspecto religioso, ya que todas, sin excepción ó con rarísimas excepciones, eran voz de las creencias que animaban á los respectivos pueblos. Ejemplo peregrino de esta costumbre es el *Pendón del Salado* que hemos descrito con minuciosidad por las razones antes expuestas y por haber quedado ignorado hasta que lo dió á conocer la Exposición histórico-europea de 1892.

No es tan fastuosa esta enseña como el pendón ó tienda del Miramamolín, mas acaso la supera en severidad y en carácter. El arte arábigo brilla en ella con su elegancia y donosura características y á la vez con sobriedad mayor de la que puso ordinariamente en sus producciones suntuarias. De ahí la viva impresión que el *Pendón del Salado* produjo en cuantos pudieron contemplarlo bien en la Exposición referida. Con su descubrimiento — que tal ha de llamarse — se ha aumentado la lista, breve relativamente, mas de interés grandísimo, de las preseas arrebatadas á los moros durante la epopeya de la reconquista.

A las casullas de la capilla del Condestable en Burgos y de Chirinos en Caravaca anteponeamos, á causa de darles mayor importancia, las vestiduras del infante D. Felipe, hijo de Fernando III el Santo, y de su segunda esposa Doña Leonor Ruiz de Castro, sacadas de sus sepulturas en Villalcázar de Sirga, no lejos de Palencia. Fué el príncipe, quinto hijo del rey Santo y de Beatriz de Suavia, en sus mocedades abad de Valladolid y Covarrubias y electo arzobispo de Sevilla, mas sin que llegase á recibir órdenes sagradas, marido luego de la princesa Cristina de Noruega y después en segundas nupcias de Doña Leonor Ruiz de Castro, y en su edad viril tan bullicioso y amigo de suscitar disturbios en el reino, como pacífico y quieto cuando estudiaba en las aulas de París con Alberto el Magno. Acabó sus días en Sevilla el 28 de noviembre de 1274, á la edad de cuarenta y cuatro años, sobreviviéndole su segunda esposa. Si bien anda desperdigado algún trozo de las vestimentas de estos príncipes en poder de particulares, lo mayor y más interesante de ellas figura en el Museo Arqueológico Nacional. Allí se encuentran el manto caba-

lloso de D. Felipe, del que faltan algunos pedazos, un trozo de su aljuba, el birrete ó bonetillo del mismo, y un fragmento de paño de sirgo y oro, extraído también de su sepultura. Quizás entre estos fragmentos existe alguno que pertenezca á los vestidos de Doña Leonor Ruiz de Castro. Averiguarlo y precisarlo interesa más al arqueólogo que al historiador del tejido, que mira principalmente esta industria en su aspecto artístico.

Los vestidos de que hablamos han de ponerse entre lo más rico y delicado que ha hecho la industria arábica. Y decimos industria arábica, porque á nuestro juicio no es asunto de mentar siquiera si aquellas telas pueden ser obra de los telares de Castilla y de León. Ni los tejedores de estos ramos sabían hacer aquellos primores, ni las vestiduras del infante D. Felipe y de su mujer tienen por ningún concepto aire cristiano. Todo en ellas es musulámico. La esplendidez del tejido, la riqueza del color, la combinación de los dibujos, y para fin y remate las inscripciones arábicas que se leen en diversas partes. Por esto cuantos han hablado de este magnífico monumento del arte textil, aseguran en conclusión que es obra de artífice árabe y que probablemente fué hecho en España, opinando los eruditos jefes del citado museo que redactaron las notas para la Exposición histórico-europea de 1892, que manto y aljuba se tejieron en Granada. Pudo serlo, mas no atinamos qué señales podrían indicarse para dejarlo bien probado. Opinamos sí que no puede ponerse en duda ser los tejidos de aquellas interesantes prendas de fabricación hispano-arábica. Muestra son elocuentísima del grado de perfección á que llevaron aquella industria los moros españoles. No cabe, repetimos, ni mayor delicadeza, ni mayor perfección, ni más gusto artístico. El manto es de ricomas, tejido con sedas de distintos matices é hilo de oro de Chipre, y en los cabos, sobre fondo oro ostenta en caracteres cúficos la palabra *Bendición*, escrita de derecha á izquierda y viceversa. De riquísima seda de tela y oro, con matices azules y amarillos, está hecha la aljuba del propio infante, y lo mismo ha de decirse de un fragmento que se supone haber pertenecido á las vestiduras de Doña Leonor. El dibujo de estas telas de sirgo es delicado y por completo de labor arábica (figs. 63 y 64).

Tejidos arábicos de procedencia española son igualmente las mencionadas casullas de Chirinos en Caravaca y de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos. La primera es de dibujo menudo á franjas, según estilo arábico, tejido con sedas de diversos colores y sin oro, leyéndose en una de las franjas la inscripción, que tradujo el orientalista D. Rodrigo Amador de los Ríos: *nuestro Sultán Abú-l-Hachchach glorificado sea para él...* Por lo cual entiende el citado anticuario que el tejido en cuestión hubo de ser fabricado en el siglo XIV, en los días de Abú-l-Hachchach Iusuf I ó en los de alguno de sus sucesores en el siglo XV.

La casulla de Burgos hállase formada también por un tejido á tiras, hecho con seda de diversos colores y también sin oro, con inscripción en blanco en elegantes caracteres africanos: *Gloria á nuestro Señor el Sultán*. El tejido, á pesar de carecer de oro, resulta rico y de elegante dibujo en todas sus partes. El Sr. Amador de los Ríos, en el tomo *Burgos*, que forma parte de la publicación *Es-*



Fig. 65. - Tejido arábigo en seda, tiraz, de la colección del señor conde de Valencia de Don Juan, en Madrid



Fig. 66. - Tejido arábigo en seda, al parecer tiraz, siglo XIV ó XV; de la colección del autor

ble carezca de hilo de oro, para suponer que no fué tiraz usado por algún sultán. D. Francisco Fernández y González, orientalista doctísimo, según queda dicho, no concuerda con lo expresado por D. Rodrigo Amador de los Ríos, y para ello se acoge á lo que dice el crítico árabe Aben-Jaldún. «Entre los usos — dice — que en diversos imperios contribuyen á realzar el lustre de la soberanía, existe el de ponerse, ora el nombre de los príncipes, ora ciertas señales que han adoptado de una manera especial, en la tela de los vestidos destinados á su uso, en seda ó brocado. Tales palabras escritas deben dejarse ver en el tejido mismo de la tela y ser trazadas con hilo de oro, ó á lo menos, con hilo de color diferente del que se muestra en los del fondo. Las vestiduras reales se hallan guarnecidas comúnmente con tal labor de tiraz. Es un emblema de dignidad exclusivamente consagrado al soberano, á las personas que desee honrar y á las que otorga la in-



Fig. 67. - Tejido hispano-arábigo en seda, al parecer tiraz y fabricado probablemente en el siglo XV; de la colección del autor

pañña: sus monumentos y artes, su naturaleza é historia, manifiesta que si bien la tela de la casulla que posee la capilla del Condestable lleva la inscripción característica de los *tiraces*, no fué tejida probablemente para el uso de ningún sultán, ya que de ser así llevaría su nombre, conforme ocurre con el tiraz de Hixem II de la Real Academia de la Historia. Se emplearía sí como regalo de algún sultán ó emir, y por esta razón se le puso la leyenda que lleva. El mismo arqueólogo opina que la tela de la casulla parece corresponder al siglo XV; pero añade que puede ser también del XVI, ya que los granadinos, bajo el seguro de las capitulaciones, continuaron en el ejercicio de sus artes é industrias. No es, á nuestro juicio, razón suficiente la de que el tejido de la casulla del Condesta-

vestidura de cargos de importancia.» Por vía de advertencia añade el propio arabista que los Omeyas españoles tuvieron palacios para guardar el tiraz, con talleres donde se labraba, costumbre que sólo se interrumpió en España bajo el imperio de los sectarios de Abd-el-Mumen, habiéndole restaurado después en el reino de Granada los fastuosos Benn-l-Amahres. En vista de cuanto dejamos expuesto, ¿qué dificultad puede haber en aceptar como un *tiraz* el tejido de seda de la casulla de la capilla del Condestable? Por *tiraz* lo tenemos, como también juzgamos que pertenece á esta clase de tela un fragmento de rica seda, de variados matices, que posee el inteligente coleccionista señor conde de Valencia de Don Juan (fig. 65), y otro pedazo, de idéntica labor, que poseemos nosotros, ambos con la leyenda: *Gloria ú honor á nuestro Señor el Sultán*, tejida en graciosos caracteres africanos blancos, con ápices floridos, sobre un fondo azul ó morado muy oscuro (figs. 66 y 67). Los dos trozos son de notar por la elegancia y riqueza del conjunto. Otro posee el Sr. D. Guillermo J. de Osma, muy perito en asuntos arqueológicos, que tenemos por tiraz asimismo, aunque la inscripción sea diversa de la que dejamos copiada. Fórmanlo franjas con medallones prolongados y tiene la ornamentación y la leyenda en oro todo, siendo el fondo de un color carminoso oscuro, acaso alterado por el tiempo. La leyenda reza: *Sólo Allah es vencedor* (fig. 68).

Otros ejemplares de la propia especie se conservan en poder de museos ó en manos de particulares, siendo numerosos los trozos de tejidos arábigos con motivos finísimos y variadas inscripciones que han llegado hasta nosotros y que se fabricarían en Sevilla, Almería ó Granada en el siglo xv ó en los comienzos del xvi. Entre los tejidos que constituyen nuestra colección, se encuentra un paño, á modo de cortina, todo de magnífica seda, con fondo rojo y con diversos temas decorativos del más decidido estilo arábigo, formando cuadros y recuadros, tejidos con sedas de distintos colores (fig. 69). Es ejemplar que tenemos por interesantísimo, y á nuestro juicio pudo haber sido fabricado en Granada, durante las postrimerías de la dinastía nazrita ó próximamente. En efecto, el dibujo de este cortinón de sirgo recuerda al instante los atauriques de la Alhambra, principalmente en las fajas que corren por ambos lados y por el centro, cuajadas de arabescos de color amarillo, con toda la facundia, espontaneidad y galanura del arte hispano-arábigo. Es portentosa la facilidad que estos frisos suponen en el lápiz del dibujante que los trazó ó del maestro tejedor que supo componerlos. En mayor ó menor grado muestran igualmente reminiscencias de la ornamentación nazrita las dos grandes cláusulas de distinto dibujo colocadas en el paño y que sobresalen en él entre todos los demás adornos, por la gallardía de las líneas y por la riqueza del color, en el cual entran diversas tintas, de carácter genuinamente arábigo. Los entrelazos, con ornamentación geométrica, que se ven en las cláusulas á que nos referimos, son de lo más correcto y puro que se conoce en los ejemplares hispano-arábigos, bien de arquitectura, bien de arte textil ó de otras industrias suntuarias. Las almenas que



Fig. 68. - Tejido arábigo en seda, probablemente tiraz; de la colección del Sr. D. Guillermo J. de Osma, de Madrid



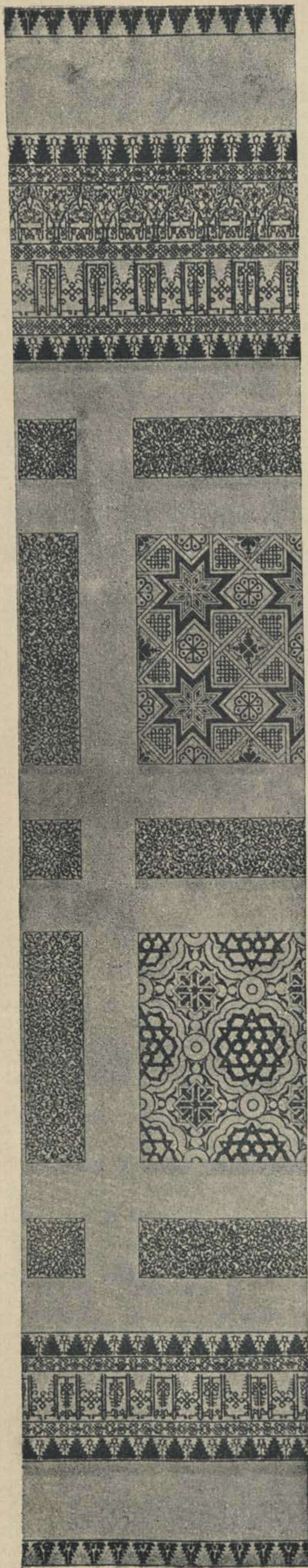


Fig. 69. -Cortinón de tela de sirgo, de procedencia hispano-arábiga, probablemente de Granada; siglo xv

aparecen en otros sitios, de origen arábigo, como no ignoran nuestros lectores, fueron usadas también por los alarifes moros de Granada, singularmente para remate de los aliceres de azulejería, tan espléndidos como severos. Los motivos que ejecutó el maestro tejedor en los extremos del paño, á la vez que combinaciones ornamentales ingeniosas y de no escaso efecto, pueden ser igualmente inscripciones arábicas, cosa que no nos atrevemos á asegurar por no haber podido someter á la inspección de ningún docto arabista este cortinón ó lo que fuere. La mano de obra justifica la fama que mercedamente alcanzaron los tejedores moriscos, puesto que dotada la tela de una flexibilidad asombrosa, tiene al par grueso y consistencia que le dan rico aspecto. Teniendo riqueza en el conjunto, resplandece, sin embargo, más en este paño la armonía finísima de la entonación en todas sus partes y la gallardía del dibujo en los cuadros más principales. En los tejidos arábicos ó moriscos, como se llamaban también, el oro solía entrar muy á menudo, y cuando no se empleaba este metal hacía papel importantísimo la seda amarilla. Véase lo que le dice Juan Mercader, baile general, al rey D. Fernando I en carta que le envió, fechada en Valencia á los cuatro de junio de 1414: «*Havetsme manat, senyor, que tramete á Çaragoça XXX coxinals de strado de drap de seda morisc que no sien grochs: jo no trop recapte sino de draps en que ha molt groch e per ço he acordat de trametreus mostra dels draps que trop, lo qual vos tramet ab la present; sils volets de semblant drap scrivetsmeu cuitadament car pens ab la ajuda de Deu que dins VIII jorns apres que jo sapia serien fets e avisats de la faicó e manera quels volets e sins volrets entorn flocadura ó passama ne botons als cantons e tots seran forrats acsia quel que us tramet no sia forrat.*» Esta curiosísima carta, que se conserva en el rico Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, confirma lo antes dicho acerca del empleo del color amarillo en la ornamentación arábica, color que venía á representar el oro en los tejidos.

Que los sarracenos se ocupaban en nuestros reinos en la fabricación de paños de seda y oro, lo proclama con elocuencia el privilegio otorgado por el rey D. Jaime I en once de febrero de 1273 á Aly sarraceno, Mahomet y Bocaron, hijos suyos, para la fabricación y comercio de paños de seda y oro en Játiva. *Noveritis nos infranquisse* — reza el texto del Privilegio, que al igual de la carta anterior se halla en el Real Archivo de la Corona de Aragón. — *Aly sarracenum magistrum purpurarum habitantem in Xativa et Mahometum et Bocaron filios ejus in tota vita eorum cum sirico et auro et aliis rebus omnibus necessariis et spectantibus ad pannos siricos faciendos et cum pannis de sirico de almagels et alquinals quos predicti Aly et Mohamet et Bocaron facient in Xativa et peitabunt ad vendendum ab omnis lerdí solidos duos pedagio et alio jure dum in Xativa residentia fecerint et manebunt et operabunt ibi officio purpurarum.* El rey D. Jaime concede, pues, franquicias á los mencionados moros que residían en Xátiva y que fabricaban paños de seda y oro, con la mira puesta, sin duda, por el Rey Conquistador á proteger una industria que consideraría beneficiosa para sus reinos y útil para sus vasallos.





TEJIDOS HISPANO-ARÁBIGOS, EL PRIMERO DEL SIGLO XIV Ó XV Y EL SEGUNDO DEL SIGLO XV  
MITAD DEL TAMAÑO NATURAL (DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)

## VIII

CONSIDERACIÓN QUE EN ITALIA SE OTORGABA Á LAS SEDERÍAS. — DÍCESE QUE YA EN EL SIGLO XII SE TEJÍA LA SEDA EN FRANCIA. — LO QUE SE LEE EN EL «REGISTRE DES METIERS ET MARCHANDISES DE LA VILLE DE PARIS.» — TEJIDOS MÁS USADOS EN LOS SIGLOS MEDIEVALES: SAMIT, CICLATÓN, ESCARIMÁN, TELA DE FRISIA, IMPERIAL, ZARZAHÁN, RICOMAS, CHAMELOTE, CENDAL, BOUGRÁN, BARRAGÁN, ACEITUNÍ, PAÑO DE ORO Y OTROS VARIOS QUE SE FABRICABAN EN EL ORIENTE, EN ITALIA Y EN ESPAÑA.

¿Cuánto tiempo permaneció encerrada en la isla de Sicilia la industria de la seda? Ningún autor, que sepamos, lo ha precisado, ni siquiera el diligentísimo Francisque Michel. Parece indudable, empero, que los habitantes de Luca fueron los que en Italia se dedicaron primeramente al cultivo y al tejido de la seda, y que desde aquella ciudad la propagaron ellos mismos por diversas poblaciones de Italia. Es indudable también que se conservan fragmentos, cuya fecha se ha de poner en los siglos XIV y XV, que no ofrecen carácter palermitano y que los arqueólogos más entendidos en la materia nos dan por estofas de Luca, adoptando por antonomasia el nombre de esta ciudad, en razón de la fama que obtuvo, aun cuando alguna ó algunas puedan haber sido tejidas en otros puntos de Italia. Muy en breve los tejedores de Luca acreditaron su mercancía, por lo cual se señalaba ya ésta por el nombre de la población. Allí se tejían el samit, el cendal, el ciclatón, el tafetán, el terciopelo y varias clases de *paños de oro* ó *draps d'or*, como dicen los franceses, además del tejido particularmente denominado «tejido de Luca» (figs. 70 y 71), que más tarde imitaron los ingleses, según se desprende de un inventario del año 1406, publicado en el *Bulletin Archeologique*. Celebradísimo se hizo igualmente el *pañó de oro* de Luca, listado á veces y que presentaba peregrina magnificencia.

En 1314 algunos obreros que escaparon de Luca se dispersaron por toda Italia y llevaron su industria á Venecia, Florencia, Milán y Bolonia. En 1367 el cabildo municipal de la última de las mencionadas ciudades autorizó que se verificasen trabajos hidráulicos en el río, con el objeto de que se pudiese lavar la seda hilada; es decir, que en período relativamente corto la industria sedera adquirió allá gran desarrollo. En Venecia familias de Luca montaron los primeros telares, adelantándose á los obreros que escaparon en 1314. Es un hecho que se tiene por cierto

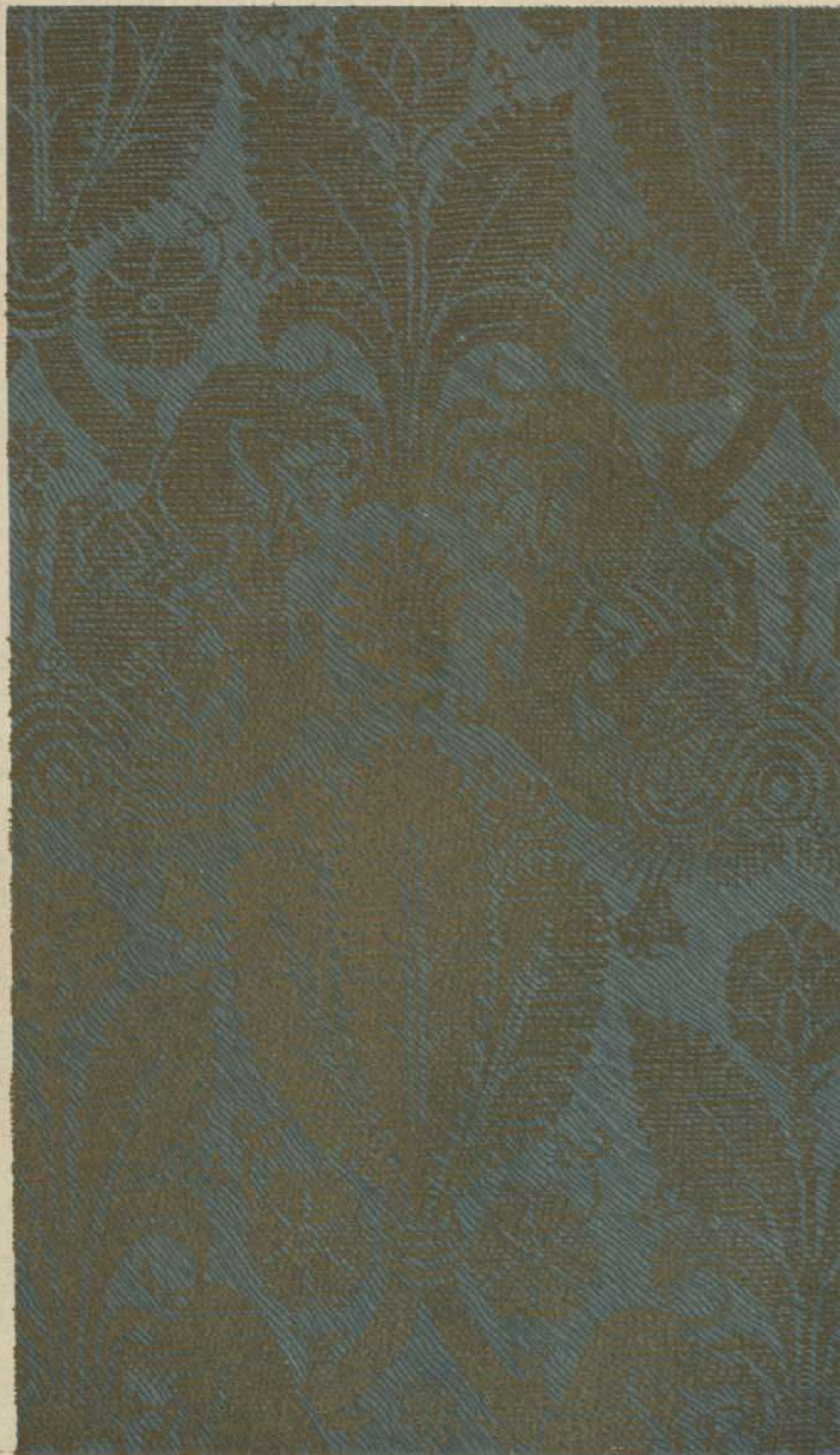


Fig. 70. — Tejido denominado de Luca, siglo XIV; de la colección del autor

que en Venecia en el segundo tercio del siglo XIII se fabricaban ya paños de oro y tejidos de seda, entendiéndose así las palabras *panni* y *cedati* que se leen en un antiquísimo manuscrito de aquella época. Esto viene á desbaratar la suposición, tan admitida generalmente, de haber estado la industria sedera limitada á Sicilia en la península italiana, hasta que se estableció en Luca. Quizás Venecia se anticipó á la otra ciudad, merced á su constante comunicación con el Oriente, adelantándosele, no obstante, Luca en los perfeccionamientos que introdujo en el arte y en el desarrollo que imprimió al comercio de la seda. En caso muy parecido se encuentra Génova, donde se comerciaba en sederías, desde el siglo XIII, y no todas procedentes de fuera.

«Habiéndose derramado los obreros de Luca por Alemania, Francia é Inglaterra – dice Nicolás Te-grimo, y expone á su vez M. Michel, mencionado hace poco, – el arte del tejido de seda, cultivado primero sólo en Italia por los luqueses, para quienes fué manantial de riquezas y de gloria, comenzó á ser ejercido en todas partes. Si el historiador de Castruccio entiende sólo decirnos que la toma de Luca por Ugucione della Fagiuola fué causa de la dispersión de los obreros de aquella ciudad fuera de Italia, y la señal del establecimiento en el resto de aquel país de la industria sedera, sea en buen hora; pero si pretende decirnos que se establecieron manufacturas de seda en el Norte de Europa desde los primeros años del siglo XV, tenemos derecho de mostrarnos algo más incrédulos.» De modo que el autor de las *Recherches* no cree que en los siglos XIII y XIV se extendiese la industria sedera desde la península italiana á Alemania, Francia é Inglaterra. Por lo que hace á la última nación, quizás no admitirían en absoluto las opiniones de M. Michel, ni Mr. Raine, ni otros arqueólogos ingleses que han estudiado cariñosamente las antigüedades de su patria. El mismo M. Michel las enmienda después, según veremos más adelante.

Tarea larga fuera ir enumerando las poblaciones que se distinguieron en Italia ya durante los siglos XIII y XIV por su habilidad en labrar la seda y por la fantasía y buen gusto que desplegaron en los dibujos de sus variadas estofas. La afición que se despertó entre todas las clases sociales por las sederías la da á conocer con elocuencia el hecho de que en justas y fiestas de alarde y destreza se dieran en premio piezas de seda, conforme lo dice Villani en su *Historie fiorentine*. El cual escribe que los florentinos ordenaron que se celebrase con solemnes oblacones la fiesta de la catedral de San Juan el día de la natividad del santo, y que en aquel día se corriese *uno pallio di sciamito velluto vermiglio* (una pieza (?) de samit aterciopelado encarnado), y siempre por costumbre y reverencia se ha hecho así en el expresado día por los florentinos. El grado de prosperidad que había alcanzado en Florencia la industria en que nos ocupamos en los comienzos del siglo XV, la revela la invectiva de un cronista florentino de la época contra los



Fig. 71. – Tejido fabricado en Luca, siglo XIV; en el Museo de South Kensington, en Londres

venecianos que habían hablado con desdén de los mercaderes de Florencia. «Por lo que toca á los paños de seda y brocados de oro y de plata – dice Benedetto Dei, el cronista en cuestión, – los hacemos, los hemos hecho y los haremos siempre en mayor cantidad que vuestra ciudad de Venecia y Génova y Luca juntas... Informaos de ello en los bancos de los Médicis, de los Pazzi, de los Capponi, de los Buondelmonte, de los





TEJIDO HISPANO-ARÁBIGO EN SEDA (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y 'BADÍA)

Corsini, de los Falconieri, de los Portinari, de los Ghini, de los Martino, de los Gian Perini, de los Zanpini, de los Martelli, de los Chanigiani y en mil otras casas de comercio y casas de banca que no cito, porque necesitaría cien páginas para hacerlo... Y en estos establecimientos no se trafica en mercería, quincaillería, ni en hilo para coser, ni en flecos, rosarios, abalorios, sino que se compran y venden brocados, tejidos, etc.» Es un hecho comprobado que las familias de la aristocracia toscana tenían á honra vigilar las crías de gusanos de seda y procurar que diesen los mayores rendimientos. Nombres ilustres son los que suenan en el desahogo de Benedetto Dei contra los desdeñosos venecianos. Las damas nobles se ocupaban por ellas mismas en todo cuanto se refería á la alimentación y cuidado de los gusanos, y las hijas de familias patricias se gloriaban de haber sido cosechada por ellas mismas la seda empleada en el vestido que llevaron en el día de sus bodas, tradición que se ha sostenido hasta casi nuestros días, según lo oímos de boca de un preclaro artista catalán, ya difunto, que por los años de 1838 á 1840 permaneció largo tiempo en Florencia y trabó amistad con personas de su aristocracia. La costumbre de que hablamos proclama la importancia que se concedía á la industria sedera y revela asimismo el grado de desarrollo que debió alcanzar en la hermosa ciudad del Arno (figs. 72 y 73).



Fig. 72. - Tejido de Florencia del siglo XIV; de la colección del autor

Quando esto ocurría en Italia, ¿se tejía en Francia la seda? Nuestros lectores habrán visto la afirmación contraria de M. Francisque Michel, de quien hemos dicho que más tarde la enmendaba. A pesar de



Fig. 73. - Tejido de Florencia del siglo XIV

esta enmienda, el punto permanece oscuro, y casi podría afirmarse que las citas de poemas y canciones de gesta que aduce M. Michel á fin de probar que ya en el siglo XII se tejía en Francia la seda, no prueban concretamente que se tratase de una verdadera industria. Lo que expresan aquellos viejos poetas son indicaciones vagas, en las que frecuentemente no se sabe si se trata del bordado ó del tejido. Se dirá que en *Le Chevalier au Lion* se habla de *damoiselles Qui dras de soie ovent et tissent*. Mas pudo referirse el autor á tejidos muy rudimentarios, á trabajos que se confundiesen casi con el bordado. Por lo general se habla de *soie ouvrier* en aquellos poemas, diciéndose en *Li Romans de Berte aus grans piés* que Berta, la madre de Carlomagno, fué habilísima obrera en seda, limitándose quizás al bordado, y siendo dudosa á nuestro juicio la inteligencia del pasaje de un cronista del siglo XIII, quien afirma que las hijas de aquel emperador aprendieron *Et a ouvrir soie en taulieles*, que M. Michel traduce por «trabajar la seda en el telar.»

«*Les taulieles* en este pasaje, son evidentemente — dice este arqueólogo — *des metiers á tisser*; pero ¿cómo estaban contruídos primitivamente? Interesante sería saberlo por lo que hace á los primeros tiempos de la Edad media, porque Ciampini sólo nos ha



dado á conocer un telar de la antigüedad; mas únicamente podemos satisfacer curiosidad tan laudable á partir del siglo XIV, y todavía el pequeño telar representado en la gran obra de Willemin es, desgraciadamente, sobrado incompleto y construído con sujeción á una perspectiva muy viciosa para que se pueda comprenderlo con facilidad. Se reconocen, con todo, las principales partes, ó sea el plegador que tiene la urdimbre arrollada; las piezas de que se sirve el tejedor para levantar oportunamente los dos juegos de hilos y para que la lanzadera pueda atravesar por entre ellos; la pequeña y delgada plancha que se ponía entre los hilos tras de cada vuelta de lanzadera á fin de apretar el tejido; la lanzadera, y por fin el tejido mismo, que sale de las manos del obrero listo del todo, ni más ni menos que si el último tuviese á su disposición la máquina perfeccionada de Jacquard.» M. Rock afirma que en Francia y en Inglaterra entretenían las mujeres sus ocios tejiendo en unos pequeños telares, y de ahí las reducidas dimensiones de los tejidos de los siglos XIII y XIV que se suponen ser de origen francés ó inglés.

De todo puede deducirse, como lo hace M. Michel, que con medios ó máquinas harto rudimentarias se tejían en Francia, singularmente en París, durante el siglo XIII y con más seguridad en el XIV, estofas de seda (fig. 74) y paños de oro y quizás también de terciopelo, ya que este tejido cuenta mayor antigüedad de lo que se cree generalmente. Confirma lo dicho el título XL de los *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris* que lleva el epígrafe: *C'est l'ordonnance du mestier des ouvriers de draps de soie de Paris et de veluyaus et de bourserie en lac qui affierent au dit mestier*; ordenaciones que pertenecen á la centuria décimacuarta, habiéndolas comenzado Etienne Boileau. En la Champagne, en la Normandía y en algunas otras comarcas francesas no era desconocida en la propia época, al decir de algunos escritores, la industria sedera, á pesar de que fué entonces muy rara la seda en Francia y de que se pagase, por ende, á precios muy subidos. En el siglo XIV había asimismo en París *ouvrières de tissus de soie*, á juzgar por lo que se lee en las ordenaciones antes mencionadas. Es de presumir, con todo, que estas obreras se ocupaban sólo en hacer cinturones, sombreros para las damas ricas y estolas para los sacerdotes, á lo cual deben añadirse también cintas, que más adelante en el siglo XVI se llevaban de España. Los viejos romances franceses hablan de la destreza de algunas mujeres en la última clase de labor, á la que denominan *coiutise* ó *mignardise*.



Fig. 74. - Tejido francés del siglo XIV, sacado de un retrato de la época del conde Gastón de Foix

«No es cosa de preguntar — dice Francisque Michel — si poseyendo este talento, lo aprovecharían nuestras abuelas para estar á la altura de las costumbres caballerosas y amorosas de la época. Así, más de una vez, una amante al hacer algún trabajo para su bien amado, ponía cabellos suyos en el tejido, refinamiento lleno de gracia y de pasión que en

«No es cosa de preguntar — dice Francisque Michel — si poseyendo este talento, lo aprovecharían nuestras abuelas para estar á la altura de las costumbres caballerosas y amorosas de la época. Así, más de una vez, una amante al hacer algún trabajo para su bien amado, ponía cabellos suyos en el tejido, refinamiento lleno de gracia y de pasión que en





RASO LABRADO DE LUCCA, EN ITALIA (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)



Fig. 75. - Estofa llamada *tabis* ó *atabi*, siglo XIII ó XIV, con la inscripción *Gloria á nuestro Señor el Sultán*; de la colección del autor

Pero aun cuando en Francia y en Inglaterra se tejiera la seda, no se hallaba desarrollada en estos países la industria sedera como lo estaba en Sicilia, en la ciudad de Luca y en España, donde se hacía el comercio de aquella clase de productos, como lo saben ya nuestros lectores por lo que dejamos expuesto. De ahí que para conocer la historia del tejido en los siglos XIII, XIV y XV, importa tener noticias exactas de los últimos países, y de los primeros poseer únicamente algunas más generales, á fin de ponerlas en relación con las otras. Hemos visto antes el papel que Sicilia desempeñó en los siglos XII y XIII y aun más adelante, así como el que hizo España, y nos importa averiguar ahora el que representó Italia en los mismísimos tiempos. Comencemos por pasar una rápida revista á las diferentes clases de tejido que se conocieron durante los siglos XII al XVI, además de los que hemos citado en el curso de este trabajo. Incluimos hasta el siglo XVI porque, á pesar de las divisiones hechas por M. Francisque Michel y por el Dr. Bock, especialmente por el último, el siglo XV se funde de tal modo con el siglo XIV, sobre todo en los fines y comienzos respectivos, que es harto difícil, por no decir imposible, establecer entre sus cosas una separación precisa, ni siquiera aproximada. El siglo XVI también en sus principios participa mucho del XV, pudiéndose afirmar que en algunas naciones singularmente — España entre otras — la Edad media se prolonga hasta muy entrado el Renacimiento.

el siglo XII inspiró al castellano de Coucy. «La dama de Faiel — dice una antigua crónica — cuando supo que él debía marcharse hizo una cinta de seda muy bella y bien labrada, metiendo de sus cabellos entre la seda, con lo cual la obra parecía muy hermosa y muy rica, y se la enrolló en lo alto del yelmo, cayendo por detrás en largas caídas con gruesas perlas al extremo.» En *Le Roman de Cligés*, Sore d'Amors, querida de Alejandro, hijo del emperador de Constantinopla, enriquece por igual modo una camisa mezclando sus cabellos con el oro empleado para la costura y para el bordado, y enviando luego á su amado este riquísimo presente. Ejemplos de esta especie se encuentran en otros varios poemas y romances.

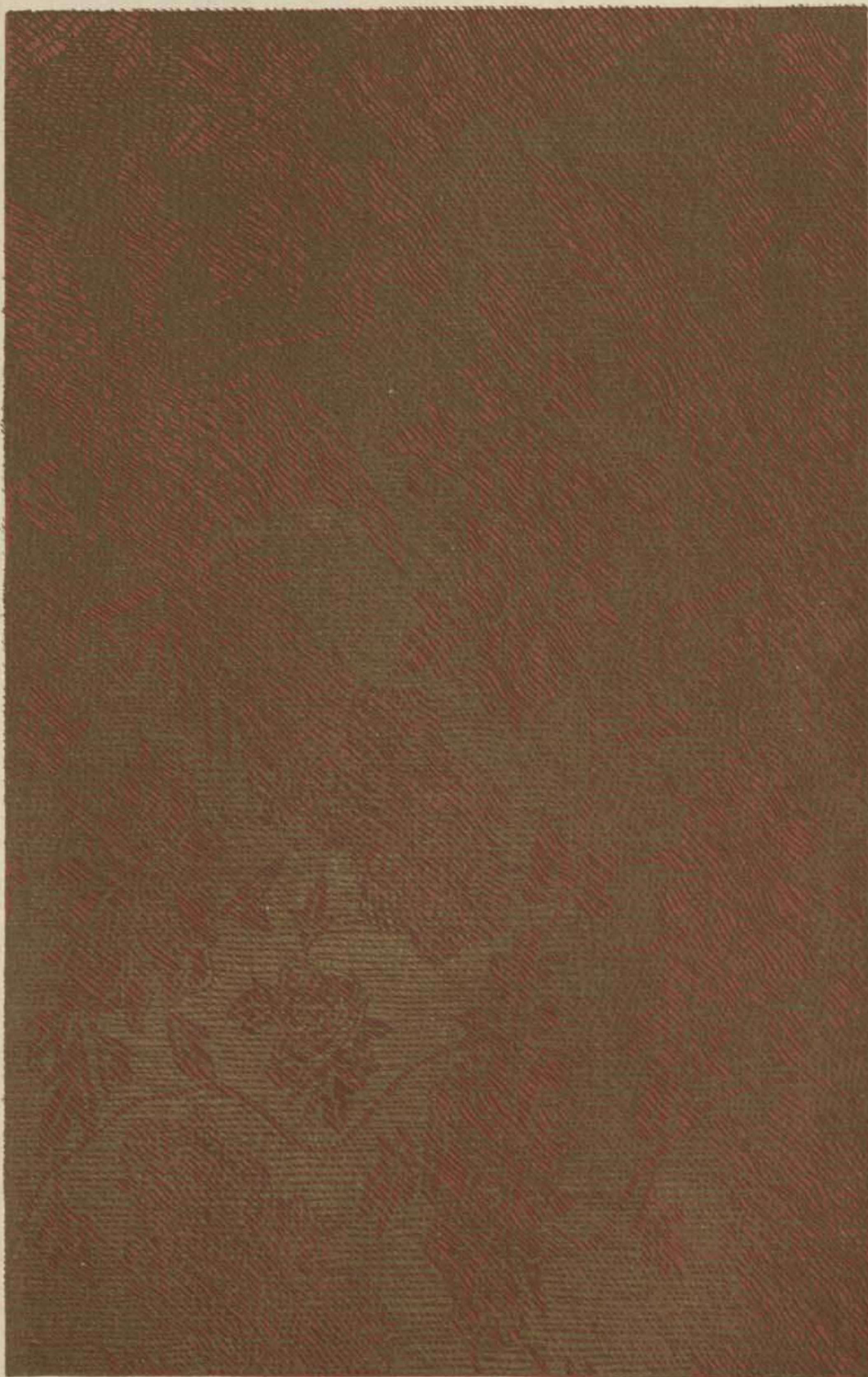


Fig. 76. - Tejido de los llamados *draps d'imperial* ó *imperiales*, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

Prescindiremos, en la enumeración de tejidos, de algunas clases poco usadas y cuyo conocimiento puede sólo interesar á los muy eruditos en la materia, y fijaremos la atención en las más corrientes, tomando particularmente los datos y noticias de las *Recherches*, arsenal, conforme hemos indicado, tan desordenado y á veces confuso y aun contradictorio como inagotable. El *examitum*, *samit* ó *xamed* figuró entre las de mayor uso en los siglos medievales, según lo hemos afirmado en pasados párrafos. Estofa de lujo fué el *samit*, habiéndolo verde y listado de oro y siendo sinónimo también de paño de plata. De este tejido se hacían los sudarios para los muertos de calidad. Algunos autores afirman que el *xamed* era un tejido idéntico al terciopelo, conforme lo hemos indicado en capítulo anterior. Seguía quizás el *ciclatón*, del que también hemos hablado, otro tejido de precio, bastante fuerte, mas flexible al propio tiempo para que se adaptara bien á las vestiduras. El *ciclatón* empleóse en diversos usos, incluso el tapizar y decorar cámaras y camarines. Existía en la propia época el *tabis* ó *atabi*, de origen arábigo, como también lo hemos adelantado, especie de tafetán ondeado, probablemente todo de seda por regla general, aunque teniendo en ocasiones mezcla de algodón. Tenemos por un ejemplar de *atabi* un trozo de tejido arábigo (fig. 75) de nuestra colección, que también puede apellidarse *tiraz* por lo rico de él y por tener repetida en caracteres arábigos la leyenda *Gloria á nuestro Señor el Sultán*. Este fragmento procede de una capilla románica del Principado de Cataluña. El *escarimán* se tenía en el siglo XIII y siguientes en grande estima, si bien Michel dice que no le es posible determinar su naturaleza. ¿Sería este tejido el *escartín de pro*, de que se hizo la cofia de *Mio Cid*, según lo reza el poema? Conjuntamente con estos tejidos que se fabricaban en Sicilia, en España y luego en Italia, venían á Occidente telas fabricadas en el Africa, en Alejandría y otros puntos, lo propio que las estofas de Moussoul ó *muselinas*, tan usadas en todas épocas. Hablábase también en tiempo de Carlomagno y posteriormente de las *pailes de Frise* ó *draps de Frise*. ¿Se fabricaban en la provincia de la Holanda que aún hoy se denomina Frisia? Por la afirmativa opta M. Michel, quien asegura que en la época de referencia no se hallaban las artes tan atrasadas, al otro lado del Rhin, como en general se cree. El propio arqueólogo entiende que en el siglo XIII existía manufactura de tejidos en Leiden, en la proximidad de Frisia. Fúndase para decirlo en un manuscrito del Archivo de la Corona de Aragón, sin fecha, pero que se refiere al reinado de D. Jaime II (1291-1327). A nuestro juicio, se equivocó el diligente historiador, tomando Leyda — es decir, Lleyda, Lérida — por Leiden. El rey ordenó «*en la ciutat de Leyda que drapería de França fos feita en aquella, y los paers et els prohomes de la dita ciutat escribieron á un cierto maestro Pere Gualter la voluntad del soberano, enviándole carta en la cual se contenie que jo, ab lo dit portador, degué anar per amor dels de Tortosa on jo era, á la dita ciutat de Leyda per donar consell en qual manera la dita drapería se devie ordenar e fer*. No pudo el mensajero cumplir el encargo porque al salir de Tortosa le dieron una cuchillada en la cara que se le llevó siete muelas, le fracturó las quijadas y le causó otros daños de no menor cuantía. Remitimos á nuestros lectores al documento original, en la seguridad de que han de opinar igualmente que es Lérida, y no Leyden, la *ciutat de Leyda* que en el mismo se menciona. ¿Sería la *tela de Frisa* un tejido fino, por lo común blanco y apropiado para el verano, cosas que se deducen de estos versos de la *Vida de Santa Oria*?

Vido venir tres vírgenes todas de una guisa,  
 Todas venían vestidas de una blanca *frisa*;  
 Nunca tal blanca vido nin toca nin camisa,  
 Nunca tal cosa ovo nin Genua nin Pisa.

No debe confundirse la *tela de Frisa* con el *frisado* que se cita en el Romancero junto con el *contray*:

Villanos te maten, Alfonso...  
 Capas traigan aguaderas,  
 Non de contrai ni *frisado*.

El *frisado* es sin duda el paño de oro frisado que tanto se usó en España á fines de la Edad media y en los albores del Renacimiento.

Símbolo del lujo, en su mayor desarrollo, fueron los *draps d'imperial*, ó *imperiales* simplemente, estofas de extremada riqueza (fig. 76), en las que figuraba el oro en primera línea sobre fondo carmesí, ó verde, ó blanco, y con las cuales se revestían los reyes, en actos solemnes, para aumentar la autoridad y majestad de sus personas. No fueron únicamente los árabes quienes emplearon en sumo grado las estofas rayadas ó historiadas, puesto que también los cristianos de Europa las usaron en sus vestidos y en diversos menesteres, teniéndolas de listas de diversos colores ó de oro. El *zarzahán* de España, de familia árabe, pertenecía á la clase.

Diérale jubón de seda  
aforrado en *zarzahán*,

como lo dice el *Romancero*, de donde podría suponerse que fuese tejido de poco precio, por ricos que fuesen el jubón y el forro. Mas lo contradice el presente que hizo el rey de Aragón al emperador Segismundo cuando fué á Perpiñán con objeto de celebrar una conferencia con Benedicto XIII, regalo que se componía de dos vestidos moriscos, dos aljubas moriscas, una de ellas de *zarzahán* labrado de oro, y la otra de *ricomas*, tal vez una estofa bordada, y un manto de finísima grana.

Algo también hemos puesto en otro capítulo acerca del *camelote* ó *chamelote*. Habíalos blancos y negros, de Levante, de Lilla, de seda gris, con ondas y sin ellas, con fondo de plata, etc., etc. Tengan presente nuestros lectores que el dibujo era cosa independiente del género y calidad de la estofa; es decir, que dibujos iguales ó semejantes se aplicaban á tejidos de distintas especies. Que el *chamelote* hubo de ser tejido rico, lo demuestra el hecho señalado por M. Douet d'Arcq de que en una tarifa ó arancel de 1366, la pieza de *chamelote* paga tanto como la pieza de cendal, mitad menos que la pieza de paño de oro y dos veces más que la pieza de lana. El *Romancero* supone al condestable D. Alvaro de Luna, en el cadalso, vistiendo ropilla de *chamelote* azul, leyéndose en él estos versos que lo dicen claramente:

Luego abajó el collar  
de un jubón de seda fina,  
de chamelote azul  
una ropa que vestía.

En las Cortes de Monzón, en 1375, se habla también del *xamellot*: «*Perçó com los draps d'or é d'argent, é de seda, axi brocats d'or é d'argent com d'altres, é velluts, xamellots, tafetans é sendats se usen molt de vestir en lo dit Principat é alguna generalitat ne dret no y sia posat, mes solament vi diners per liura per la entrada,*» decisión que cita D. Antonio de Capmany y Montpalau en sus sustanciosas *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de Barcelona*. En el transcrito acuerdo se citan asimismo los *sendats*, que no son otra cosa más que los *cendales* ó *cendal* en singular, inferior en calidad á otros tejidos que van mencionados. En los mismos siglos de que hablamos, las estofas de algodón se ponían en el número de los tejidos preciosos, acaso por ser raros. Así ocurría con el *bougrán* ó *boquerant* que los antiguos poetas nombran, haciéndolo preceder siempre de un calificativo que denota el aprecio en que lo tenían aquellas gentes. El *bougrán*, monócromo por lo común, sobre todo cuando se empleaba como forro, era pintado ó dígase estampado si había de servir para una pieza exterior del vestido ó colocarse en los muebles. «El *bougrán*, en los siglos XII y XIII — dice Michel — estaba lejos de parecerse al tejido grosero, fuerte y engomado, al que se da hoy día este nombre.» En el siglo XIV este tejido

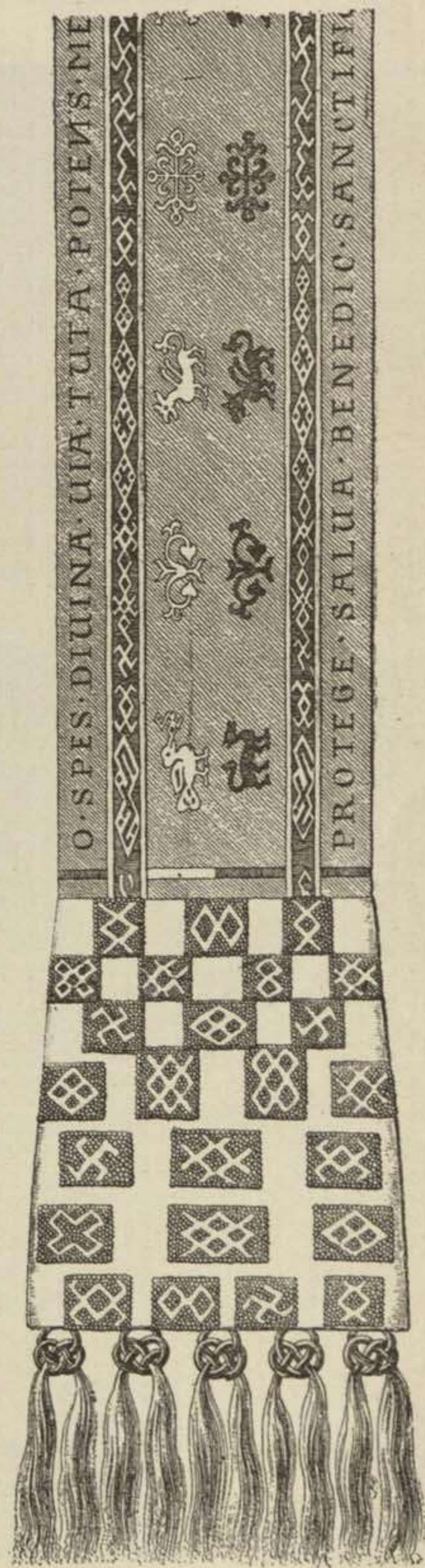


Fig. 77.-Estola con inscripción perteneciente al siglo XIV; de la obra *Geschichte der liturgischen Gewänder*

— cuyo nombre en castellano ignoramos — no figuraba ya entre los tejidos preciosos, puesto que sólo se usaba en prendas de vestir interiores. Afirma el Dr. Bock que la palabra *bougrán* ó *bouckram* deriva de Bokkara, en donde se tejió originariamente. El mismo autor asegura que el *fustián* ó *fustán*, que también se usó muchísimo en los tiempos medievales, se fabricó por primera vez en Fustat, junto al Nilo, de donde tomó nombre, y que era un tejido de hilo y algodón. En Inglaterra se conoció desde muy antiguo, puesto que en 1114 un santo abad cisterciense prohibía que en su iglesia se hiciesen casullas de otra materia que no fuese *fustán* ó un tejido liso de hilo. En el siglo XIV el poeta Chaucer dice de su héroe:

*Of fustian he wered a gepon.*

«Llevaba un jubón de *fustán*.» Nápoles adquirió muy pronto reputación lisonjera en la fabricación de fustanes.

El *barragán* ¿era lo mismo que el *bougrán*? *Sub judice lis est*, siendo probable que el punto permanezca sin resolver, á pesar de que se aduzcan muy curiosos textos y noticias. Es muy posible que el *bougrán* fuese modificándose en su labra, y que con este cambio industrial viniese también la variante en la palabra con que se designaba, apareciendo entonces la de *barragán*. En la *Charta Rudesindi episcopi Dummiensis æra* 930, citada por Antonio de Yepes en su *Corónica general de la Orden de San Benito*, se menciona textualmente el *barragán* como la estofa de una casulla, entre nombres bárbaros de tejidos, como

*alchaz*, *seray cardena*, etc. San Bernardo lo llama *discolor barracanus*: en el siglo XVII el *barragán* era en España un tejido fino, de lanas de distintos colores y cuyo precio en 1680 no excedía de trece reales la vara, según la *Pragmática de tasas* del referido año.

Durante toda la Edad media y muy particularmente en los siglos XII, XIII y XIV se conservó la costumbre de poner en las estofas inscripciones bordadas ó tejidas (fig. 77). Este hábito adquirió creces con el ejemplo de los orientales, en quienes era uso común tejer nombres de personajes ó sentencias alcoránicas en las estofas de algún precio, según queda dicho en anteriores páginas. En los vestidos se ponía por ello, bordado ó tejido, el nombre del dueño, de donde vino acaso más adelante el que los pintores pusiesen el nombre de los santos y figuras que pintaban, ó bien una invocación y plegaria, ó su propia firma en las orlas de los vestidos que llevan las expresadas imágenes. *Litterata* se apellidan las telas de que hablamos, en un testamento del año 988 y en una acta de donación de 1025 hechos en León de España, como se lee en la *Historia del Real Monasterio de Sahagún*, escrita por el P. Mtro. fray Romualdo de Escalona.

De los tejidos de que hasta aquí hemos dado noticia se sabía la existencia en el siglo XIII y en

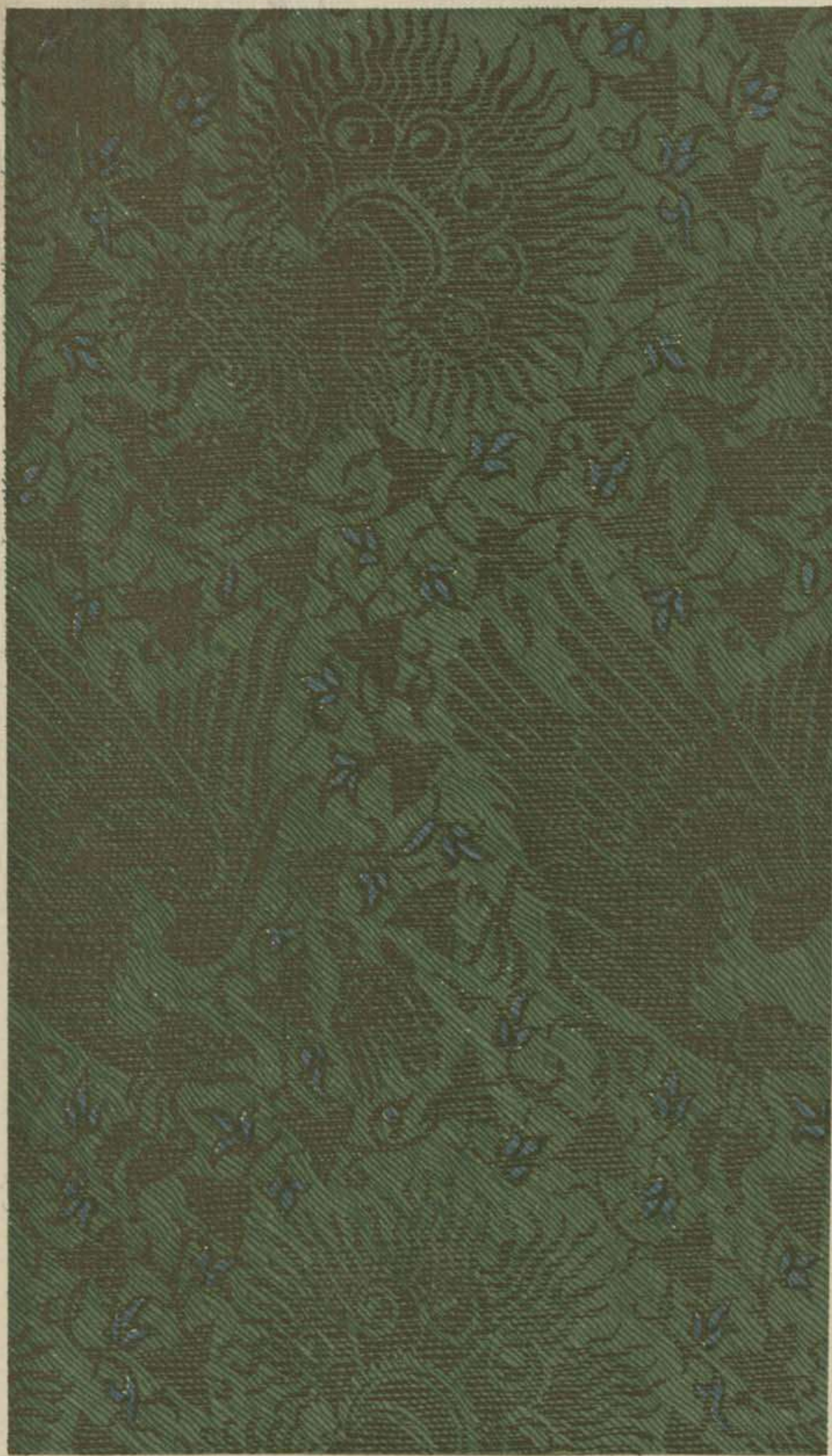


Fig 78 - Tejido de seda y oro al parecer de la clase denominada *camocas*; perteneciente á la colección del autor

los anteriores, con mayor ó menor antigüedad en cada uno de ellos, cosa difícil de precisar, conforme lo hemos manifestado y como fácilmente comprenderán nuestros lectores. Los que citaremos en adelante son del siglo XIV y siguientes, con alguna excepción que advertiremos oportunamente. Figuran entre estas estofas: el *camocas*; el *zatonín* ó *zatony*, que es tal vez lo mismo que el *zetaní*, *raso*, *satín*, *aceituní* ó *aceytoni*; el *pañó de oro* ó *draps d'or* en sus muchas variedades; el *terciopelo* ó *velours* en idéntico caso; el *damasco* ó *draps de Damas*; la *sarga* ó *serge*; el *tafetán*; el *cresbón* y la *gasa*; el *gorgorán* y otras varias, especialmente fabricadas en Italia y España, cuyos nombres indicaremos al cerrar esta reseña que haremos con la mayor brevedad posible.

El *camocas* fué un tejido resistente que se empleaba en cotas de armas y arneses de guerra, así como también corsés, ornamentos litúrgicos, colgaduras, etc. (fig. 78); costaba doble que el cendal. Había *camocas* blanco, negro sembrado de motas blancas, azul, verde, rojo y de otros matices, encarnado con pequeños *besantes* amarillos, listado de oro y plata y más frecuentemente decorado con pájaros. Inclínase M. Michel á creer que el nombre del citado tejido vino de Dimachk, con que en árabe se designa la ciudad de Damasco. El *zatonín* ó *zatony*, según opinión de du Cange, á nuestro entender acertadísima, no era otra cosa más que el *zetaní*, *raso*, *satín* y *aceituní* (fig. 79). Raso se llama en castellano y *setí* ó *satí* en catalán á este rico tejido, del que se hizo grandísimo uso durante los siglos XIV y XV, mas siempre considerándolo como artículo de precio y por ende lujoso. Con fondo de raso se tejieron telas enriquecidas con dibujos en los que aparte de elegante hojarasca figuraban pavos y grifos, entretejidos con oro de Chipre, leones rampantes sobre fondo carmesí, como se lee en la *Histoire du petit Jehan de Saintré*. Teníase el raso por cosa tan bonita á la vista y tan agradable, que era locución proverbial en el siglo XIV para caracterizar á alguien de muy regocijado, decir que era alegre como el raso. ¿De dónde procede esta estofa? Sin duda del Oriente, y de ahí el que los alemanes la llamen repetidamente *atlas*. Pronto, empero, se extendería por Europa, á juzgar por lo que se encuentra en poetas, cronistas é historiadores, permaneciendo sin embargo algo borroso todo lo referente al país ó mejor países en que se fabricaba este artículo. Los escritores castellanos, según hemos dicho antes, lo denominan *raso* por regla general. En el Principado de Cataluña la vemos designada por *aceytoni* en las *Chroniques d'España* de Pedro Miguel Carbonell. En el capítulo *De la gran e solemne festa per la senyora reina María muller del Senyor Rey Don Martí d'Aragó, festa de la sua coronació en la ciutat de Çaragoça*, se cita al *aceytoni* entre otros tejidos de valor que figuraron en aquella ceremonia. «... la senyora reyna isqué de la cambra vestida de drap d'aur blanch é mantell lonch... é cavalca en hun cavall blanch cubert de paraments d'aceytoni blanque...»

Larga sería la enumeración si hubiésemos de incluir en ella las variadísimas



Fig. 79. — Tejido llamado *zetaní*, *raso*, *satín* y *aceituní*; siglo XIII ó XIV



telas que estuvieron en uso en los últimos siglos de la Edad media y luego en los comienzos del Renacimiento. Diremos sólo, poniendo también á contribución á M. Michel, que los italianos tenían, aparte de muchas de las estofas ya citadas, el *altobasso*, especie de terciopelo labrado; la *bavella*, á modo de raso; el *bisso* ó *bissino*, de hilo y muy fina; los *broccame* ó *broccati*, voces con que se designaban todos los paños de oro; el *broccatello* ó brocatel de los españoles; la *rascette*, diminutivo de *rascia*, ó dígase sarga de seda; y la *teletta di Napòli* ó gro de Nápoles. Usábanse en España, según se encuentra en Ordenanzas y Pragmáticas, el *aducar*, cuya verdadera calidad no está del todo aclarada; la *alama* y la *tela de nácar*, las dos, sin duda, entretejidas con plata y de las que se hace mención en unas tarifas de Zaragoza de 1675 — es decir, de fecha muy posterior á los siglos medievales, pero tejido sin duda de luengos tiempos usado en Aragón; — la *primavera*, así nombrada por las flores de que estaría sembrada y que corresponde al tejido *primvert*, citado por el cronista Pedro Miguel Carbonell, antes mencionado. Éste pone en sus *Chroniques* en el libro III, capítulo XVI: *nos isquem de la secrestía de la Seu vestits e aparellats «in sede majestatis,» ço es, ab una camisa romana d'un drap de seda «primvert» ab alguns fullatges... é apres una dalmática de drap vermell historiat, ab obres d'aur ab fullatges*. Había igualmente en la península la *almexía* que menciona la Crónica del Cid, y que al parecer es el nombre de la ciudad de Almería aplicado á una estofa de mucho precio y por ende muy rica; el *picote*, suerte de raso del que se contaban fábricas en Mallorca; el *velillo*, muy fino, delicado y claro, hábilmente adornado con flores y con hilillo de plata, y otras varias de menor importancia y cuyo conocimiento sólo puede interesar á los eruditos en la materia que estamos tratando. Cuanto hemos expuesto revelará á nuestros lectores con elocuencia la extraordinaria importancia que hubo de tener el arte del tejido durante toda la Edad media y en los primeros tiempos del Renacimiento. La perfección de algunas estofas fabricadas entonces, repetimos, no ha sido superada, y quizás ni siquiera igualada por los industriales contemporáneos, á pesar de tener éstos á su disposición el ingeniosísimo invento de Jacquard que produjo una verdadera revolución en las artes textiles.

---

## IX

EL DIBUJO EN LOS TEJIDOS DE LOS SIGLOS XIII, XIV Y XV. — PROCEDENCIA DE LOS EJEMPLARES QUE SE CONSERVAN. — CONFÚNDENSE Á VECES LOS DE PALERMO Y ALMERÍA. — CARÁCTER PECULIAR DE LOS TEJIDOS EN LUCA. — TEJIDOS IMPRESOS Ó ESTAMPADOS. — SU IMPORTANCIA EN LA EDAD MEDIA: PRAGMÁTICA DE D. JAIME I. — SUS DIBUJOS.

Señalar con precisión cronológica los dibujos con que se decoraron las estofas de seda durante los siglos medievales, es tarea más que medianamente ardua; de modo que al llevarla á cabo han topado con serias dificultades los historiadores más eruditos en todo cuanto toca á las artes textiles. Clasificaciones sistemáticas exageradas, como la de Dupont Auberville, sólo conducen á la confusión, no produciendo el menor provecho. Es necesario fijar la atención en los tejidos más importantes é interesantes de los que se sabe, hasta cierto punto, la fecha cierta, y darlos como tipos del dibujo en la época en que se fabricaron. Algo de esto haremos en este capítulo, poniendo también indicaciones generales que dimanen del estudio de los tejidos antiguos y de los fondos de cuadros y vestiduras de los personajes que intervienen en los asuntos del tiempo, fuente la última algo abundante de investigación en la materia que tratamos.

Dijimos en el lugar correspondiente que los *pallia rotata*, ó sea con círculos de mayores ó menores dimensiones, fueron el tipo culminante, y en ciertos tiempos el único, que dominó en Bizancio y después en los países que allá se dirigían para proveerse de estofas suntuosas. Los ejemplares encontrados en tumbas y de que hemos hablado también, son todos *pallia rotata* y sólo de vez en cuando *pallia aquilinata*, porque el águila alcanzó igualmente predilección particular durante los siglos X, XI y XII. Formaban el fondo de los círculos ó representaciones bíblicas, como la de Daniel en la fosa de los leones, tan repetida, ó figuras de animales, como el elefante que llena el ancho espacio de cada círculo en el suntuoso sudario de Carlomagno, que se conserva en Aix-la-Chapelle y que hemos reproducido en otro capítulo. De las estofas de esta clase verificóse la transición hasta llegar á las del siglo XIII ó comienzos del XIV, en las cuales no se encuentra la grandiosidad de las anteriores, aunque no dejen de ser magníficas y muy bellas. En los círculos se varió el tema poniendo en uno el elefante, dibujado por el mismo estilo del que se ve en el sudario de Carlomagno, en otro una suerte de grifo alado y en el tercero un caballo alado también y en gran parte quimérico (fig. 80), repitiéndose sucesivamente estos motivos, como es de suponer. Los animales pareados y fronteros constituyeron de igual modo un tema predilecto para los artistas bizantinos y románicos. Poníanlos en todas partes, y así se encuentran en frisos de



Fig. 80. — Estofa de seda con elefantes, siglo XII ó principios del XIII; de la colección del autor

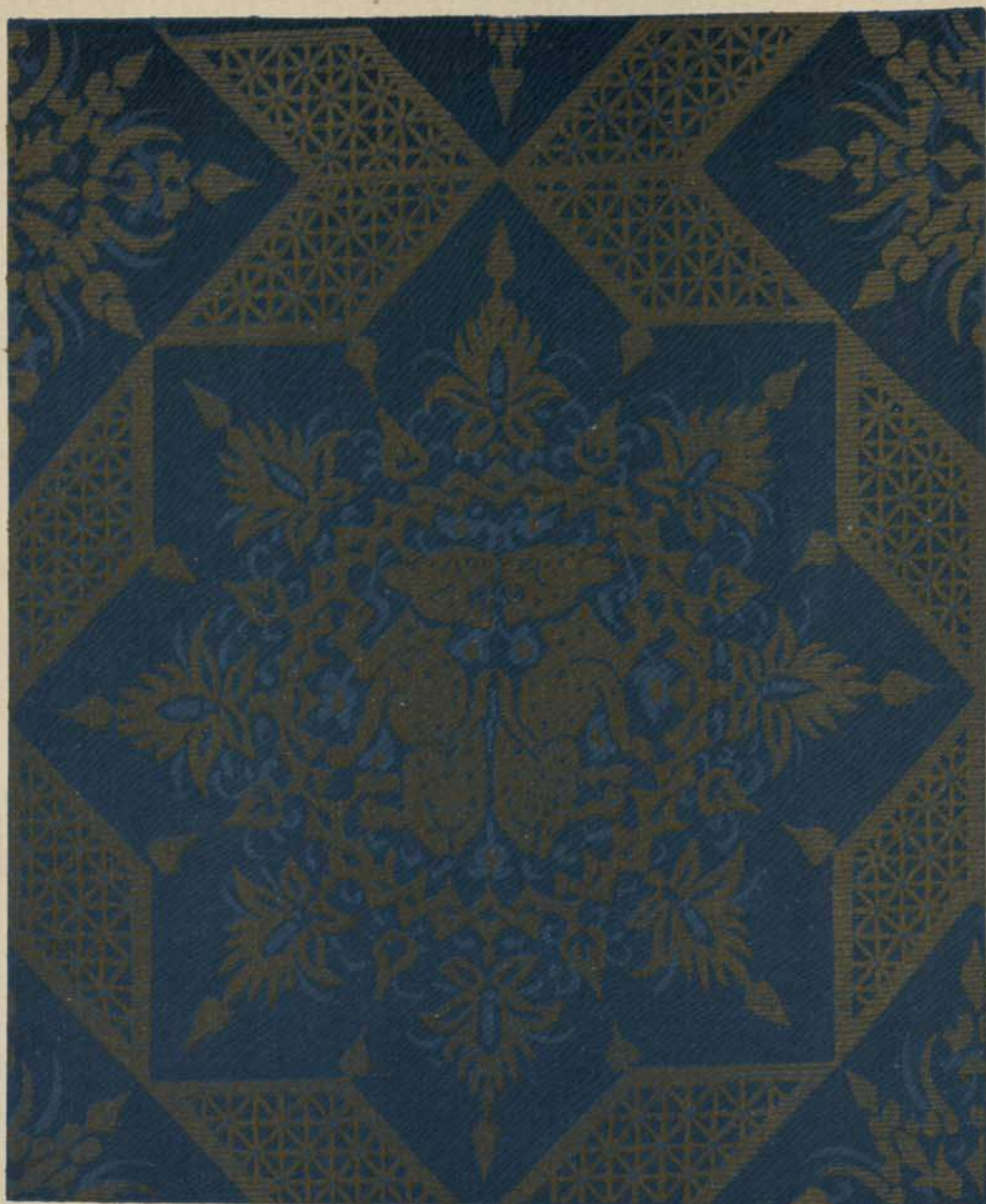


Fig. 81. — Tejido con bichos fronteros y pareados, con oro de Chipre, encontrado en una iglesia de Cataluña, siglo XIII; de la colección del autor

fronteras y en actitud de embestirse. Este tejido, todo de seda, admirablemente fabricado, puede diputarse como modelo entre los de la décimatercera centuria, sobre el tema de los bichos pareados y fronteros. Los tigres, conforme hemos dicho, quedan en el centro de las estrellas (fig. 81). El conjunto de esta estofa es de una suntuosidad que enamora. Mucho celebra Dupont Auberville otro tejido, azul igualmente y oro, que reproduce en su obra *L'ornament des tissus*, atribuyéndolo al siglo XIII. No tenemos por desacertada del todo esta atribución, aun cuando nos inclinamos á opinar que tal vez se fabricara en los últimos de aquel siglo ó acaso en los comienzos del siguiente. Esto tiene, empero, escasa importancia por la imposibilidad de precisar cronológicamente, según hemos dicho, las variaciones ocurridas en el dibujo de los tejidos durante la Edad media. El tejido en cuestión, del que poseemos también un trozo, es, como el anterior, modelo admirable en su especialidad. En el centro de los espacios que dejan los motivos ornamentales, ricos igualmente al modo arábigo, hay dos conejos fronteros (fig. 82). Resulta la estofa finísima en el dibujo, con pormenores lindísimos y en todo su aspecto muy apropiada para las soberbias vestiduras de parada que llevaban por aquellos

iglesias románicas, en las cubiertas de Evangelarios, en las arquetas de marfil, bien fuesen de labor cristiana, bien de labor musulímica, y así por idéntico camino en toda suerte de obras en que el arte entrase por manera más ó menos decidida. En las pinturas que existen todavía en diversas iglesias procedentes de los siglos XI, XII y XIII, los bichos pareados y fronteros representan un elemento capital de la decoración, habiendo hecho gala en ellos de peregrina inventiva los maestros pintores ó llámeseles decoradores de entonces.

Pues bien: este mismo tema persiste durante el siglo XIII. Lindísimo ejemplar de esta centuria, según nuestro leal saber y entender, es el fragmento que poseemos azul y oro, con toques de azul más claro, de un dibujo irreprochable, que tiene algo de sarracénico, cuando no en otra cosa en las ricas combinaciones de las estrellas sembradas en la tela y en cuyo centro aparecen dos tigres ó fieras pareadas,

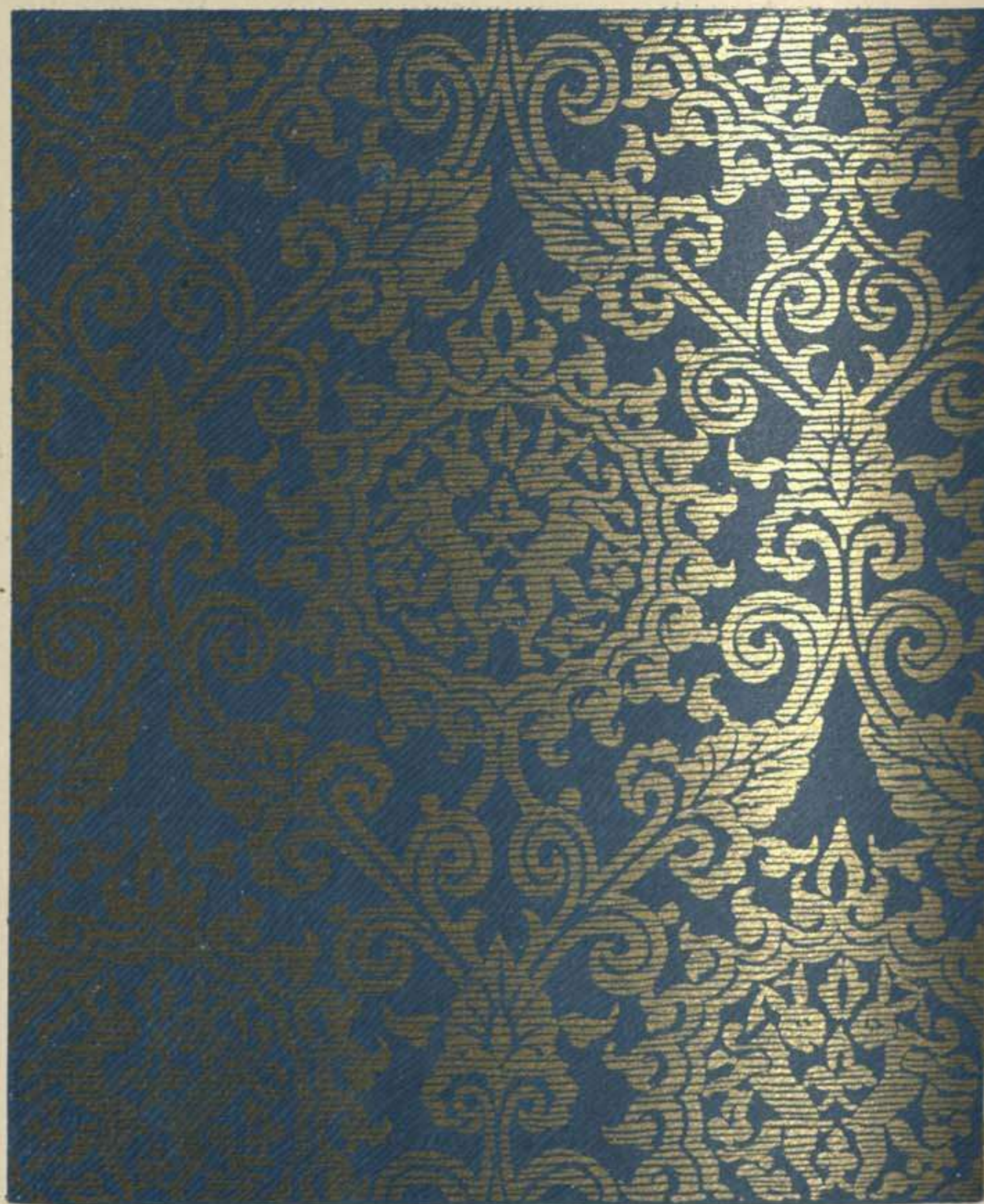


Fig. 82. — Tejido azul y oro de Chipre, siglo XIII ó primera mitad del XIV; de la colección del autor

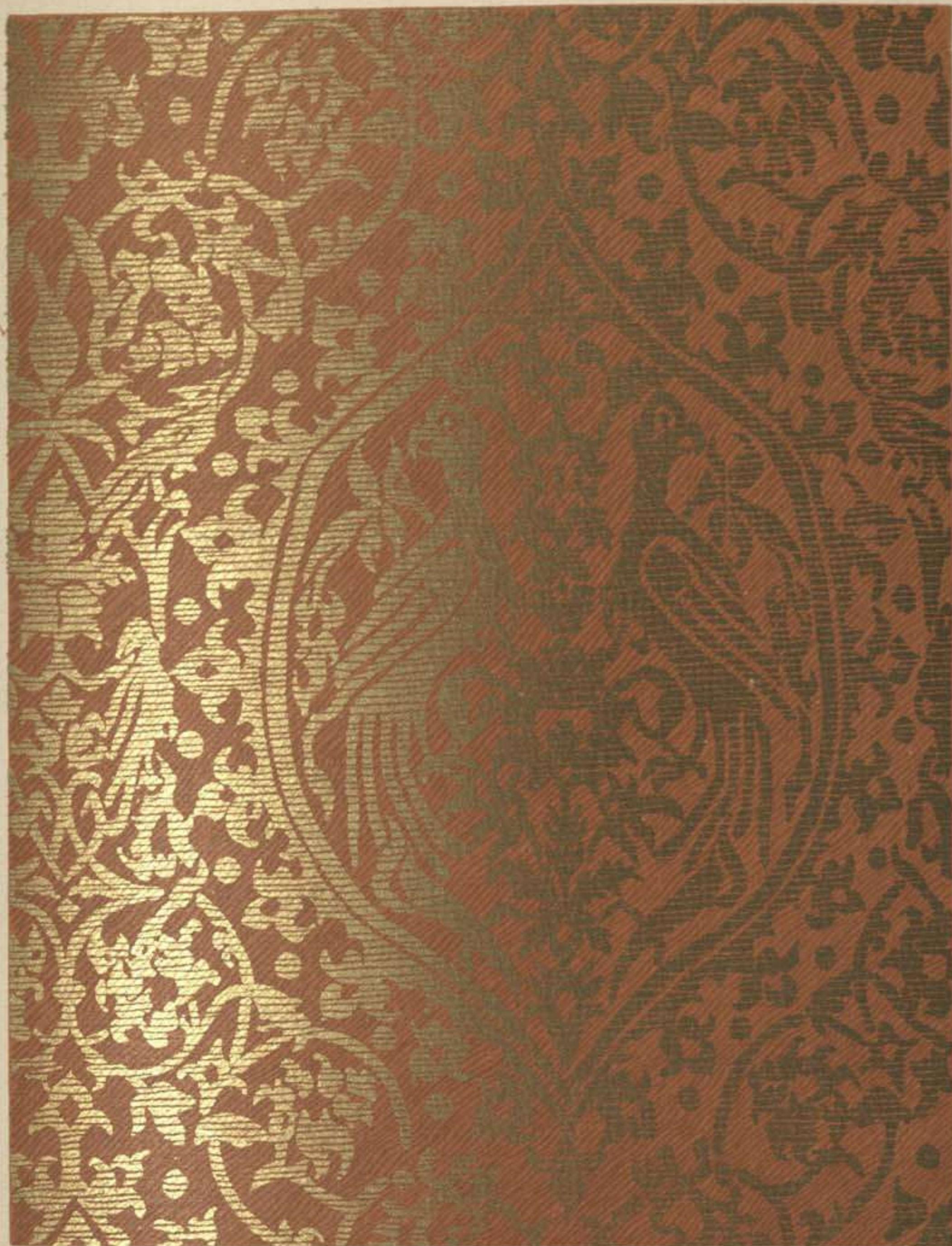


Fig. 83. - Tejido rosa y oro de Chipre, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

tiempos los grandes señores, y también para los ornamentos litúrgicos, en los cuales se empleaban frecuentemente telas con bichos, con significación alegórica ó simbólica más ó menos manifiesta y clara. Los bestiarios latinos y franceses de la Edad media dan la significación y el valor que tienen casi todos los animales, por donde el que se les pudiera emplear en vestiduras destinadas á usos de la Iglesia. Aunque concebido á la manera de los tejidos de la centuria décimatercera, entra aún más en la siguiente que el que acabamos de describir, otro fragmento sobre fondo rojo rosado y oro, con pájaros, al parecer aguiluchos, pareados y fronteros asimismo, fragmento hecho con singular pericia y en el que van de par la inventiva y buen gusto del dibujante con la habilidad y destreza del tejedor (fig. 83). Así esta estofa como las otras dos anteriores se hallan tejidas con oro de Chipre, y respecto del punto en donde se hallarían establecidos los telares que las produjeron no están acordes los inteligentes. Unos

opinan que vinieron sin duda de Almería, donde, como hemos dicho, se labraron estofas preciosas de distintas calidades y estilos. Otros las dan — Bock entre ellos — por obra de Palermo, de la *felice urbe Panormi*. Bien pudiera ser que de Palermo se hubiesen traído á España aquellos tejidos; mas tenemos por cosa más probable y mucho más verosímil que se hicieran en Almería, ciudad que proveía de tejidos á toda la península, celebrada en los cantares de gesta por sus telares, y cuyas estofas empleaban en sus túnicas y briales los caballeros más ilustres y las damas más encopetadas de los tiempos medievales. Labrábanse igualmente en Sevilla preciosos tejidos en el siglo XIII, según nos lo dice el fragmento de manto ó lo que fuere de D. Fernando III el Santo, extraído de su sepulcro (fig. 84). La disposición cuadriculada empleó el artífice en esta tela, alternando como tema en los cuadros el león y la torre y poniéndole una orla que ofrece el aspecto oriental más decidido. Al modo arábigo están tratados asimismo los leones, incorrectos, pero de un hermoso carácter heráldico, que figuran en el suntuoso paño del rey santo. La forma cuadriculada con motivos alternados, leones, perros, loros, cisnes, etc., la utilizaron

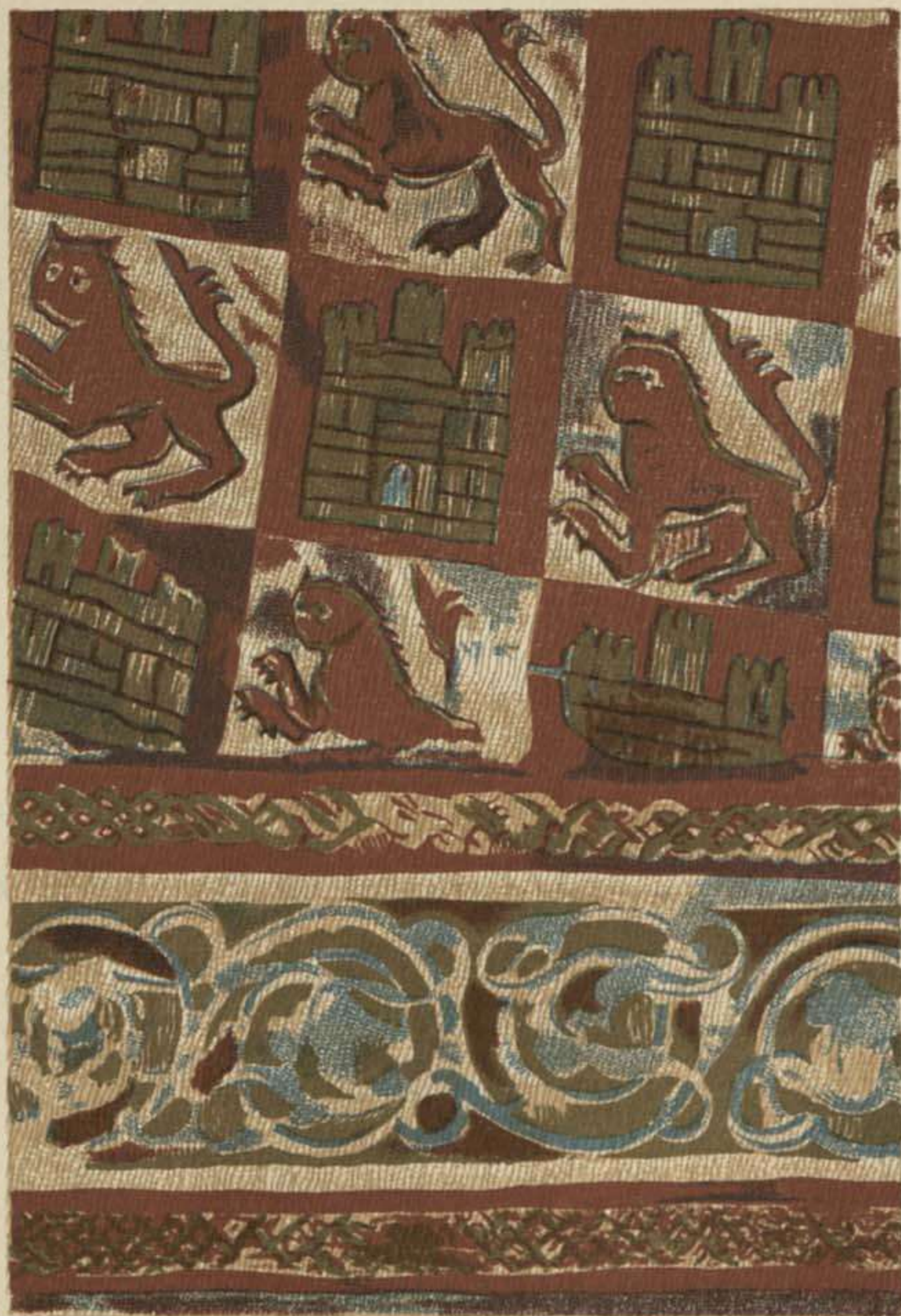


Fig. 84. -Restos del traje con que fué sepultado el rey D. Fernando

en gran manera, así los telares arábigo-cristianos de la Sicilia, como también los mudéjares de España.

Al fin del siglo XIII y en los comienzos del XIV, dice el Dr. Rock en su manual *Textile fabrics*, los sicilianos emprendieron un camino nuevo. Sin arrinconar los viejos elementos empleados por los mahometanos de Sicilia, acudieron al emblema del Cristianismo, á la Cruz, en variadas formas, y en algunas ocasiones con la letra V, cuatro veces repetida. «Desde el Oriente — escribe el Dr. Rock — á las más apartadas orillas occidentales del Mediterráneo,



Fig. 85. — Tejido con oro de Chipre mosqueado de flores de lis, siglo XIII; de la colección del autor

los tejedores de todas las comarcas habían puesto en sus sederías las bestias y pájaros que habían visto á su alrededor. Los tártaros, los indios y los persas nos dieron el loro, los africanos la jirafa y la gacela, los persas de ambos continentes los leones, los elefantes, las águilas y otras aves á ellos comunes. De las esculturas de griegos y romanos pudieron haber copiado los sicilianos el fabuloso grifo y el centauro; mas fué asunto de su propia imaginación sacar compuestos de animales, semielefantes, semigrifos, como aparecen en el ejemplar núm. 1288 del *South-Kensington Museum*. Los atrevidos vuelos de su fantasía, al combinar lo

difícil con lo bello, son curiosos en sumo grado. En un fragmento grandes águilas, pareadas, se hallan encaramadas en una rama, con un sol entre ellas, y debajo perros, dos á dos igualmente, corriendo con la cabeza vuelta hacia atrás. En otra estofa ciervos que corren con una cuerda atada en sus piernas traseras, se ven atacados por una águila que se lanza sobre ellos, y en el propio ejemplar, en otro sitio de él, se le enreda al ciervo la cola en el último eslabón de una cadena que lleva sujeta al cuello. En un tercer trozo aparecen ciervos, la letra M floreada, leones alados, cruces con vástagos floridos y otras combinadas con flores de lis, y monstruos de cuatro patas, algunos de ellos leones alados y otros mordeándose las colas. Difícilmente se hallarán en ningún otro país los dibujos que se encuentran en las sederías de la Sicilia medieval: verbigracia, ciervos y animales al modo de perros con extensas alas, ambos con colas y crines que les arrastran, ó ciervos colocados debajo de verdes árboles, en un parque, rodeado de una empalizada. El halcón, el águila de una y de dos cabezas ó el loro se hallan en estofas que vinieron del Oriente; no así el cisne, que fué animal predilecto de los sicilianos, quienes lo dibujaron frecuentemente con suma gracia.»

«Los sicilianos — prosigue el mismo arqueólogo — demostraron grande afición por determinadas plantas y flores. En algunas de las sedas de la colección palermitana reunida en el Museo de South Kensington, vemos sobre un campo de un color moreno, hermosas hojas en verde, bellamente dibujadas, las cuales son á veces hojas de vid, y otras parecen serlo de perejil: tan recortadas y rizadas se presentan. Es otra peculiaridad de estos tejidos la introducción de una forma semejante á la U que, repetida, sirve para marcar el plumaje en las colas de los pájaros, forma que en ocasiones se modifica tendiendo á adquirir el aspecto de una O. Ya fuese porque los cruzados hicieron de Sicilia el punto de escala para dirigirse á Tierra Santa, ó porque fueron allá con diversos intentos muchísimos caballeros, que dejaron deslumbrados á los naturales con el valor de su brazo simbolizado en sus escudos de armas, es lo cierto que los sicilianos se dieron muy especialmente á introducir algunos temas heráldicos, como águilas, leones rampantes y grifos. De tal modo se utilizaron los motivos blasonados, que bien puede afirmarse que esta particularidad es la característica de los tejidos sicilianos en su tercer período. Todas estas bellezas y garbo en la

invención, puestas en dibujos enérgicos, fáciles é ingeniosos, se emplearon muy frecuentemente en telas de calidad inferior, en las que figuraba escasamente el oro y se hallaba mezclada con la seda una buena partida de algodón.»

Por los mismos años á que alude el Dr. Rock, eran ya famosos los paños de Luca. Por regla general — y hablamos así porque de un modo absoluto no puede hablarse en la materia, — las sederías de Luca fueron menos consistentes, menos recias, acaso de más inferior calidad que las sederías bizantinas y románicas. No es que entonces se adulterase ya la seda metiendo en ella gomas y otras sustancias al blanquearla y teñirla para que pesara más y para que diese mayor extensión de fibra. No se requería á la sazón que se prohibiera, bajo severas penas, á los tejedores de Luca, Génova, Florencia y Venecia que echasen á perder la seda con preparaciones, conforme hubo de hacerse más tarde con los tejedores de Sevilla. Las necesidades del comercio, el deseo de que las nuevas telas fuesen accesibles al bolsillo de gentes de mediana posición, el afán en el mercader del lucro que se obtiene vendiendo muchas varas de una misma estofa, todo esto pudo ser parte á que se adelgazaran las estofas de Luca y hasta á que se economizara el oro en las mismas, como lo asegura Mr. Rock. Esto no fué, ni es, obstáculo á su belleza, ya que el arte del dibujante hizo en Luca y en toda Italia verdaderos prodigios. Muchas veces el dibujo es sencillo, puesto que se reduce á un campo, azul ó púrpura, sembrado de flores de lis en oro (fig. 85), circunstancia que parecía indicar que el tejido se hizo para Francia. Leones, ciervos, águilas sin pies ni piernas, garras según las usaba el blasón, aparecen igualmente en tejidos de los principios del siglo XIV, clasificados como sederías de Luca en el Museo Cluny de París.



Fig. 86. — Estofa oriental de seda, siglo XIII ó comienzos del XIV; en la iglesia de San Sernín de Toulouse

¿Pertenece á los telares de Luca las estofas que tienen el campo sembrado de hojas verdes, ó de vid, ó de perejil, ó de alguna otra planta, y entremezclados con las hojas pavos reales, pelícanos, grifos y otros animales, tejidos con oro de Chipre? Dice el Dr. Rock que esta suerte de tejidos presentan un campo de color moreno, lo cual es cierto en su actual apariencia, mas no es verdad si se refiere el ilustrado conservador del Museo de South Kensington á la fecha en que salieron de los telares. En aquella época no era morena, ni neutra en modo alguno, la entonación de los fondos, sino á veces rosada y en la mayor parte de los casos purpúrea, de un matiz brillante y por todo extremo simpático á la vista. En los tejidos antiguos, más que en ningún otro ejemplar arqueológico, ha de tenerse muy en cuenta el factor del tiempo, que todo lo altera y destruye. Los tejidos de que hablamos, á los cuales pertenece la casulla llamada de Santo Domingo en la iglesia de San Sernín ó San Saturnino, de Toulouse, eran modelos de facilidad en la inventiva y no procedían quizás todos de Luca, sino que algunos se debían á los telares de Palermo, que hasta después del siglo XV trabajaron con ahinco, llenando Europa con sus productos. Conforme ocurre con las muestras que obtuvieron el favor del público de la época, la de Santo Domingo de Toulouse se encuentra reproducida, con algunas variantes, en ejemplares que se conservan en museos y colecciones particulares. En la misma iglesia de San Sernín, en la ciudad de Toulouse, pueden ver el artista, el industrial y el aficionado otro tejido bellísimo sobre toda ponderación, sin oro, únicamente con sedas de colores, que el sabio M. de Caumont y algunos otros arqueólogos han atribuido al siglo XII. Nos parece que la



Fig. 87. — Tejido de seda y oro de Chipre con la Magdalena penitente; siglo XIII ó principios del XIV

una de las fajas prevalece el color rojo con el amarillo, y en la otra el color verde con el amarillo también, repitiéndose alternadamente. Dicho esto, no tenemos reparo en añadir por nuestra parte que esta bellísima estofa no fué ejecutada en el siglo XII, sino en el inmediato XIII, en país donde morasen tejedores árabes, que lo mismo pudo ser Palermo, que Almería ó Sevilla.

Quizás deban ponerse en el siglo XIV lindísimas estofas de un carácter árabe pronunciadísimo y tejidas probablemente en Sicilia, si bien añadiremos ahora lo que otras veces hemos indicado, ó sea que tam-

fecha que se le da es demasiado atrasada. No tiene aquella estofa los rasgos distintivos del siglo XII. Si en éste hubiese sido labrada, los pavos reales tendrían dimensión mayor, cuadratura más geométrica y rasgos que hubieran acusado más evidentemente la influencia de Bizancio. Acaso hubiese existido una estofa con dibujo similar ó idéntico del siglo XI ó XII, y que se tomase por pauta en la tela de San Sernín. Esta es toda en seda, conforme lo hemos dicho, á líneas ó fajas, al modo arabesco y en cada una gallardos pavos reales, fronteros y pareados, cuyas colas se enlazan por lo alto, separándoles el árbol del *hom* ó algo semejante, y teniendo debajo una inscripción árabe en caracteres cúficos, repetida de derecha á izquierda y de izquierda á derecha, que reza: *Bendición perfecta* (fig. 86), salutación dirigida al dueño del tejido y manera de implorar sobre él los favores del Altísimo, fórmula frecuentemente usada en los tejidos árabes, hispano-árabes ó sículo-árabes, según recordarán nuestros lectores que lo hemos manifestado en otro capítulo. En



Fig. 88. — Tejido á fajas horizontales con fondos rosa y azul alternadamente y oro de Chipre, siglo XIII; de la colección del autor







TEJIDO DE ALMERÍA Ó PALERMO CON ORO DE CHIPRE (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)

bién pudieron serlo en nuestra Almería, donde se siguieron hábilmente y en ciertos casos con originalidad propia las enseñanzas del famosísimo *Hotel del Tiraz*. El dibujo de estas telas es por fajas, disposición tomada de los árabes, como saben nuestros lectores. Los motivos aparecen alternados y consisten en ciervos y perros que al parecer reproducen escenas de caza, en halcones, perros reales y pájaros con algunos detalles quiméricos, intermediando estas fajas, tejidas á veces en dos colores distintos, otras orlas más estrechas en oro de Chipre, con bichos asimismo y con inscripciones arábigas, más ó menos bien copiadas por el dibujante. Suele ser el fondo de estas estofas de un color rojizo, purpúreo, el *leuhocardinon* de los bizantinos, y las figuras verdes, con aspecto de raso, con toques blancos en algunos puntos. Son también bastante ligeras, mas en algunos ejemplares existentes hoy día se debe esto en parte no escasa á haberse adelgazado la seda con el uso y el roce. Grande hubo de ser el efecto de estos tejidos, cuando se emplearon en la túnica de un personaje de pro, y otro tanto decimos en el caso de que los usara en su sayal una dama de elevada alcurnia. Una tela de esta suerte con aguiluchos quiméricos, en fajas azules y rosadas, y oro de Chipre — de la que poseemos un fragmento, — se dice que se sacó de la vestimenta de uno de los monarcas de Aragón (fig. 88). Damos la noticia, valga por lo que valiere, supuesto que no hemos podido verificarla. Es indudable, sí, que aquel tejido merecía haberse empleado para tan altos usos. Hay en él también inscripciones arábigas, circunscritas en una hoja ornamental.



Fig. 89.—Tejido azul y oro de Chipre, con pájaros quiméricos, de Palermo ó Almería, siglo XIV; de la colección del autor

Los dibujos de tejidos en los siglos XIV y XV pueden estudiarse igualmente en las tablas de los imagineros ó en las pinturas de los primitivos italianos. En el tríptico relicario de Piedra, pongamos por caso, hecho en 1390, ó sea á fines del XIV, los ángeles pintados en sus dos hojas llevan lujosas dalmáticas mosqueadas con un solo motivo que se reproduce indefinidamente. Entre estos temas llama especialmente la atención el monograma de la Virgen María coronado. En la «Coronación» de Orcagna, tras de la Santísima Virgen cuelga una tapicería de seda azul, labrada con oro, con flores y pájaros; la blanca túnica que viste el Señor es también tejida ó recamada de oro; el manto de su Divina Madre de igual tejido, y la dalmática de San Esteban de samit verde con hojas de oro, dibujos todos copiados de las preciosas sederías, que en la mitad del siglo XIV y aún más adelante esparcían por todo el mundo los tejedores de Sicilia. Isotta de Rímini, en un soberbio retrato pintado por Piero della Francesca, que se halla en el Museo Poldi Pezzoli, de Milán, lleva un vestido de terciopelo y oro, como los terciopelos labrados del tiempo, y de las pinturas del Francia, del Carpaccio, de Massaccio y otros artistas italianos pueden sacarse los temas de vestiduras que el pintor copió fielmente de prendas usadas por sus contemporáneos.

En las postrimerías del siglo XIV y en todo el XV fué asombroso el número de estofas que se tejieron y el comercio que se hizo con ellas. En este particular ocurre lo que llaman los franceses *l'embaras du choix*. Entonces los italianos se entregaron á los asuntos piadosos, respondiendo sin duda á los sentimien-

tos de la época; y empezando por las finas telas tejidas, en que se ven ángeles sosteniendo la corona de espinas, los tres clavos, é incensarios, que puede calificarse por el dibujo más viejo en la especialidad, pasando por las telas con fondo de raso y con figuras, en las que aparece Jesús en figura de hortelano, la Anunciación ú otros asuntos religiosos (fig. 87), todos fabricados con sedas de diversos colores y oro de Chipre, llegaron á componer y ejecutar las telas historiadas, con base de algodón ó lino, donde se encuentra, ora el Nacimiento del Niño Dios, ora la Anunciación, etc., etc., con aspecto que recuerda el de las pinturas coetáneas. Esta última clase de tejidos, no pocos oriundos de Venecia, se dispusieron para orlas de casullas ó capas pluviales (véase la orla del capítulo I), para los capillos de éstas y para otros fines litúrgicos. Juntamente con esta manifestación del arte textil del siglo xv nos encontramos con variadas telas de seda, en las cuales se sigue empleando animales fronteros y pareados, circunscritos ó no dentro de la cláusula ornamental, mas siempre rodeados de una decoración exuberante, que en determinadas ocasiones trasciende á sarracénica. Son de ver en estas estofas la gallardía con que están dibujados los animales y cuánto conocimiento de la fauna revelan en sus autores; qué armoniosamente combinados se encuentran bichos de distintas clases, notándose en todo la persistencia de la tradición y á la vez una corriente nueva y renovadora. Las águilas, los pavos reales, los grifos sobresalen en estas telas, en fondo azul ó rojizo, rodeados de preciosos temas de hojarasca, produciendo un golpe de vista por todo extremo simpático y rico en los ejemplares que mantienen aún el armonioso brillo del oro de Chipre. En algunos fragmentos, no más modernos que los antes citados, han desaparecido los bichos pareados, y los que hay se confunden casi con la hojarasca, siempre elegantemente presentada. Tendía el dibujante á hacer gala de fantasía en esta clase de tejidos, y de ahí el que abunden en ellos los animales, que si bien contruídos sobre un fondo de verdad real, tienen no obstante mucho de imaginario. Unas veces son las colas en pavos reales ó aves semejantes que las muestran más largas todavía, con más ojos y más brillantes que las más espléndidas en los mejores ejemplares vivos; otras veces el lápiz fácil del artista se da á conocer en las crestas y moños que pone á los pájaros por él dibujados; y no faltan casos, antes al revés, en que la imaginación ha corrido suelta por picos, cabezas, alas, colas y garras, formando conjuntos tan variados y nuevos como interesantes para toda persona de mediano gusto, aun cuando ignore por completo la historia de las industrias textiles (fig. 89).

Viene á cuento aquí decir algo, aunque por modo breve, de una especialidad importante del tejido. Aludimos á los tejidos estampados. Por lo común al nombrarlos se vienen en seguida á la mente los orígenes de los algodones estampados, que se llamaron «indianas» desde sus comienzos. Esta industria constituye una rama distinta de las estofas estampadas y pintadas, aun cuando no dejase de utilizar en sus comienzos el acervo del pasado. Conocíanse de mucho antes los tejidos impresos, estampados ó pintados, y el erudito historiador de esta rama especial del arte textil R. Forrer, en su excelente libro *Die zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und spätern Kuntsepochen*, afirma que respecto del siglo vi existen monumentos auténticos, y que no los hay de épocas anteriores aun cuando sobren los argumentos para poder afirmar que fuese también conocida la industria de los estampados. Los ejemplares auténticos del siglo vi proceden de Achmín y del sepulcro de San Cesáreo, obispo de Arlés, quien gobernó aquella sede de 502 á 543, muriendo en este año. Los primeros, como la generalidad de los que vinieron del Oriente, están tejidos en algodón, al paso que los fragmentos de Arlés y los ejemplares europeos van estampados ó pintados sobre un tejido de lino. Primitivamente se pintaban por medio de patrón, al modo del procedimiento usado por los pintores de paredes y también para marcar fardos, ó bien simplemente á mano. De este modo se decorarían aquellas togas de personajes romanos contra las cuales fulminaba sus censuras San Asterio. Pero este no es el procedimiento típico del estampado. El que lo caracteriza es el molde de madera ó de hierro, en el cual se ponía el color y que se aplicaba luego á mano sobre el tejido, repitiendo el tema indefinidamente. Los moldes para las telas estampadas fueron

durante toda la Edad media construídos en madera, principalmente en boj, preferido por su resistencia. Confirma esta aseveración la circunstancia, de todos conocida, de que las primeras estampaciones en la imprenta se hicieran en moldes de madera, y que hasta ya introducidos los caracteres de fundición, se grabasen todavía en madera las capitales, frisos, florones, etc. No obstante, según el Sr. Forrer, se encuentra algún ejemplar medieval que por su mucha finura no pudo ser estampado por medio del molde en madera, sino que hubo de emplearse en él forzosamente el molde en hierro, y de estos tipos reproduce uno en su mencionada obra.

Proclama la importancia que las telas estampadas ó impresas — que quizás debiera dárseles este calificativo para no confundirlas con las indianas del siglo XVIII — tuvieron durante la Edad media, la pragmática suntuaria dada por el rey D. Jaime I de Aragón en 1234. Después de fijar reglas sobre los guisos que se podían servir en las comidas, entra en las prohibiciones referentes á los vestidos y veda los *estampados*, listados y trepados. *Item statuimus* — dice el rey — *quod nos nec aliquis subditus noster non portet vestes incisas, listatas vel trepatas*. Si en el ramo de que hablamos no se hubiese desplegado cierto lujo, el gran monarca catalán no hubiera prohibido dicha clase de tejidos, siendo de suponer que se abusaría del oro y de la plata para decorarlos é imprimirles magnificencia. Otro dato en corroboración de lo que hemos afirmado se encuentra en el tapiz llamado *tapiz de Sitten*, de mediados del siglo XIV (fig. 90), el cual consiste en tiras de lino, de 2'56 metros de longitud por 0'94 de alto, estampadas con asuntos historiados, las que respecto de la indumentaria y de las armas del expresado siglo ofrecen tanto interés como la tapicería de Bayeux, con relación á la época en que fué bordada. En el *tapiz de Sitten* hállanse representados la historia del rey Edipo, caballeros que luchan contra los moros y una danza típica, probablemente popular en el país donde fué ejecutado. Tiene además orlas con bustos de mujeres y animales fantásticos. Los primeros van estampados en negro y las orlas en color rojo. Ferdinando Keller, arqueólogo alemán que ha estudiado detenidamente este ejemplar curioso y de valor histórico, entiende que pudo ser fabricado en Venecia, en donde por entonces se hallaba ya muy adelantado el arte de la estampación en los tejidos, fundándose en que parecen italianos los trajes y las armas de los personajes y en que, además, en 1441 se prohibía la introducción en Venecia de pañuelos y tapices impresos y pintados, sin duda para librarse la reina del Adriático de la competencia que le pudiesen hacer otras naciones en una industria que tenía en estado muy floreciente. Sea cual fuere el lugar de origen del *tapiz de Sitten*, su importancia arqueológica é histórica no menguará en lo más mínimo.



Fig. 90.-Tejido de lino estampado, conocido por *tapiz de Sitten*; mediados del siglo XIV

Parece también que puede aceptarse como hecho comprobado el haber sido las comarcas del Rhin privilegiadas en este género de industria, de manera que en sus iglesias y conventos se ha encontrado mucho mayor número de ejemplares de los que han podido descubrirse en otras naciones. Los tejidos impresos siguieron en sus dibujos camino idéntico al de los tejidos con sedas de colores ó con seda y oro. Durante los períodos bizantino y románico fueron por los temas verdaderos *pallia rotata* ó *scutellata* (fig. 91). Quizás más que en los tejidos, en seda de diversos colores y oro, se descubre el talento de los maestros tejedores, ó tal vez de los maestros decoradores de los siglos XII al XV en los variados dibujos de las telas estampadas (figs. 92 á 94). En ellas no podían distraer la forma de un animal ó de una flor por me-

dio de pormenores de dintorno: debían presentar el contorno claro, preciso y significativo, como si dijéramos la silueta cabal del tema que reproducían en el tejido. Las telas estampadas de los siglos XII y XIII han de proclamarse como modelos en este particular. Hemos indicado que abundan en esta clase de tejidos los que tienen fondo azul con decoración de plata y fondo blanco ó ligeramente rosado con decoración de oro, y nuestras palabras las hacen buenas trozos que poseemos y la misma colección de Forrer, copiada, en sus más importantes ejemplares, en su referido libro. En carácter los tejidos azul y plata, *pallia rotata* ó *scutellata*, se adelantan á los demás, si bien éstos acaso aventajan á aquéllos en fantasía y elegancia.

El arte gótico las ha desplegado en las estampaciones pertenecientes á los siglos XIV y XV. En ellas se ven con frecuencia pájaros de diferentes castas diestramente combinados con ramaje, algo á la manera de las sederías de Luca en las propias épocas. Bichos quiméricos, dragones con largas patas y no menos extensas alas, serpientes enroscadas, facilitáronles también ocasión para hacer alarde de su lápiz fácil, de la espontaneidad que tanto asombro produce en las obras más capitales de las últimas centurias de la Edad media,

bien se trate de gárgolas en las cubiertas de catedrales y conventos, ó de frisos y capiteles en los edificios de la misma índole, ora de los temas con que aparecen embellecidas y ennoblecidas arquetas labradas en materias de valor escasísimo, ó en el remate de un báculo abacial ó episcopal, ó en otra multitud de aplicaciones, todas á cual más original y más genuinamente artística. Con la serpiente enlazándose con ramas de un árbol cualquiera, hicieron los estampadores medievales una tela en donde la pobreza del tejido desaparece casi ó por lo menos se oculta en gran parte debajo de aquellas cláusulas decorativas, ejecutadas en oro sobre fondo rosa ó blanco. El arte de poner color sobre color, en la materia de que tratamos,



Fig. 92.—Tejido de lino estampado, azul y plata, siglo XII-XIII; de la colección del autor



Fig. 91.—Tejido de lino estampado, azul y plata, estilo de los *pallia rotata*, siglo XII; de la colección del Sr. Forrer, de Estrasburgo

merece igualmente caluroso elogio, puesto que los maestros tejedores, que tales eran los que fabricaban telas estampadas, con grande economía de medios obtuvieron resultados prodigiosos. Semeja cosa imposible que se presente rico y elegante un tejido estampado sencillamente en negro, sobre fondo rosado, y en algunas ocasiones sobre fina muselina, del todo lisa ó más comúnmente listada, de lo cual existen ejemplares en museos y en colecciones privadas. Toques rojos, como las lenguas de de-

terminados animales, servíanles para realizar el efecto de la cláusula decorativa. Ya sobre hilo, ya sobre lana y seda, osténtanse gallardos los pavos reales, los cuervos y los corzos, y acaso más que ningún otro animal las gacelas, predilectas de los dibujantes medievales, así cristianos como árabes, sin duda por la esbeltez de sus formas y lo fino de sus lineamientos. Es indisputable que en el Oriente se labraron también telas estampadas, y es un hecho cierto que en el Occidente se usaron algunas con decorado arábigo,

en hojas y en entrelazos y hasta con inscripciones, que lo son en realidad y que están puestas correctamente ó que no pasan de ser imitaciones ornamentales de los caracteres empleados por los secuaces del Islam en su escritura. Por la pragmática suntuaria del rey D. Jaime I de Aragón habrán visto nuestros lectores que las telas estampadas, *incisas* ó grabadas, se tenían por artículo de lujo, lo cual confirma el dictamen de algún



Fig. 93. - Tejido de hilo estampado, azul y plata, siglo XIII-XIV, probablemente de fabricación rhenana; de la colección del autor

inteligente arqueólogo respecto de determinados tejidos de la especialidad que es asunto de estos párrafos.

El sabio profesor Karabaceck afirma que el ciclatón ó iskalatón era una estofa azul con figuras de oro estampadas, y que esto significan las radicales que forman aquel nombre, nueva opinión añadida á las muchas que se han emitido sobre la estofa con que se engalanaba Mio Cid el Campeador, según lo reza su Poema, conforme lo hemos visto. En los siglos XIV y XV alcanzó el máximo punto de perfección en el estampado y de variedad en los dibujos esta rama del arte textil, que no habrá dejado de atraer la



Fig. 94. - Tejido de lino estampado, rosado y oro, principios del XIV; de la colección del autor

atención de nuestros leyentes. En los principios del XVI reproducíanse asimismo en las estofas impresas los motivos ornamentales de los terciopelos, de los brocados y de los brocateles. La industria de la estampación sobre seda y lino vino á ser una auxiliar del grabado, pues reproducía estampas devotas, originales de los grabadores de la época. Ya entrado el siglo décimosexto ni siquiera se usaban aquellos tejidos para los forros de casullas, dalmáticas y capas pluviales, conforme se había hecho en plena Edad media. Decayeron rápidamente y arrastraron vida casi raquí-tica hasta que les hizo entrar en una nueva faz el estampado sobre algodón.

## X

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



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

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

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, desmenúzanse 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 res-

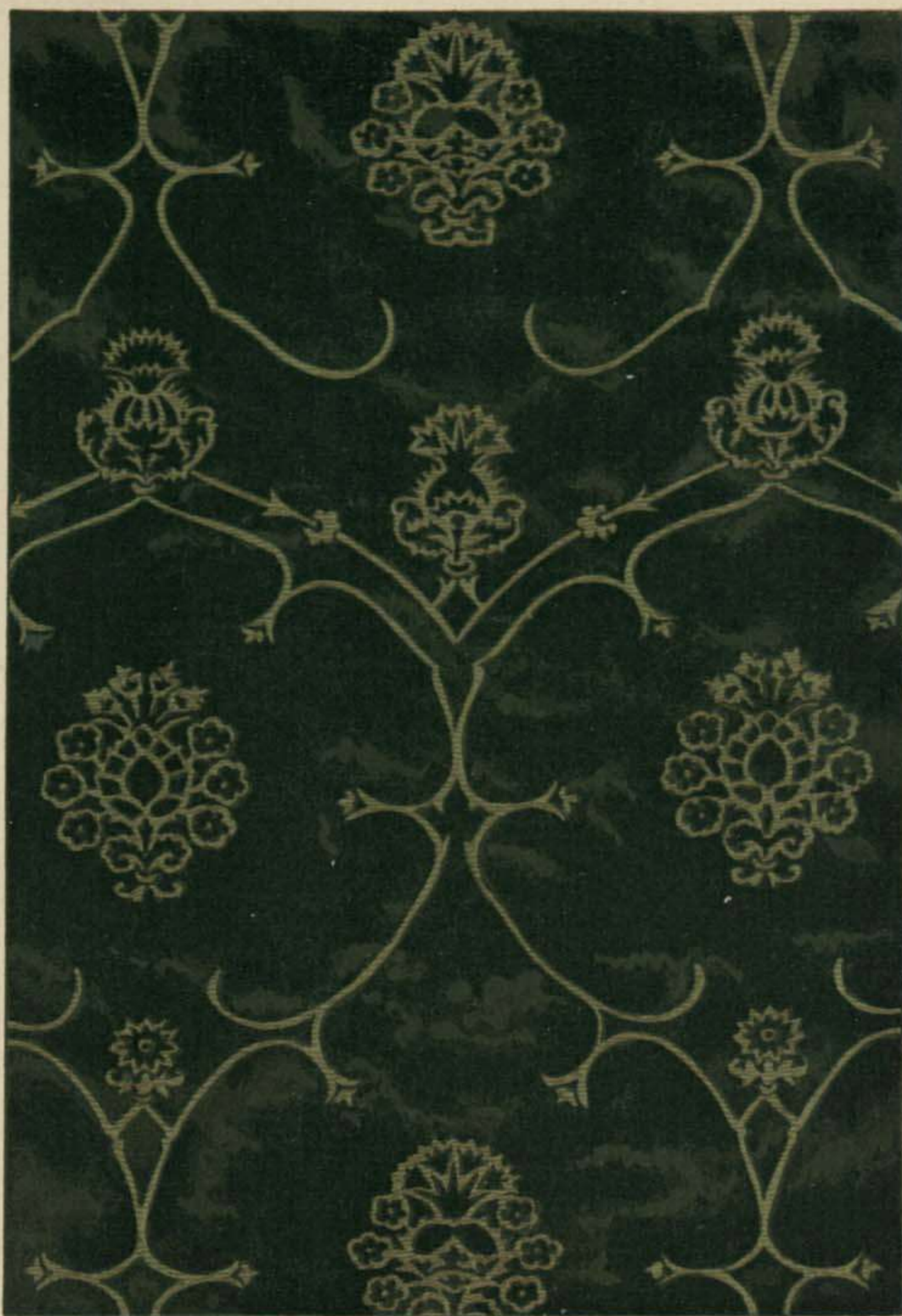


Fig. 99. - Terciopelo gótico labrado, sin oro, siglo xv; de la colección del autor

tantes. 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 *Madona* de Carlos Crivelli, del Museo Lateranense; el retrato de dama de Piero della Francesca, en el Museo Poldi-Pezzoli de Milán; los pasos



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:

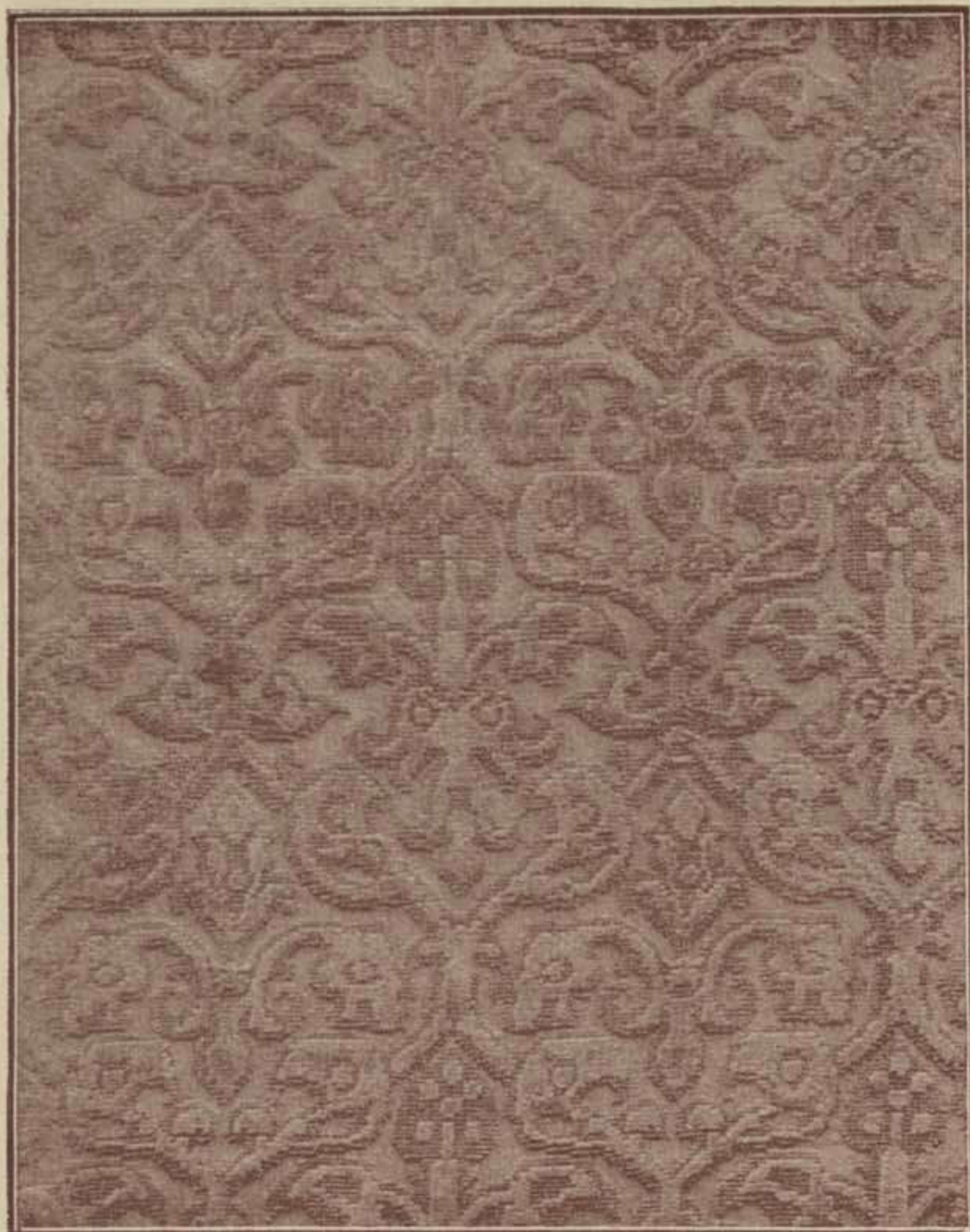


Fig. 101. — Terciopelo de Génova, siglo xv-xvi;  
de la colección del autor

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.»

«BROCATO. 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 *brocatos* 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 á 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, *nemine 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

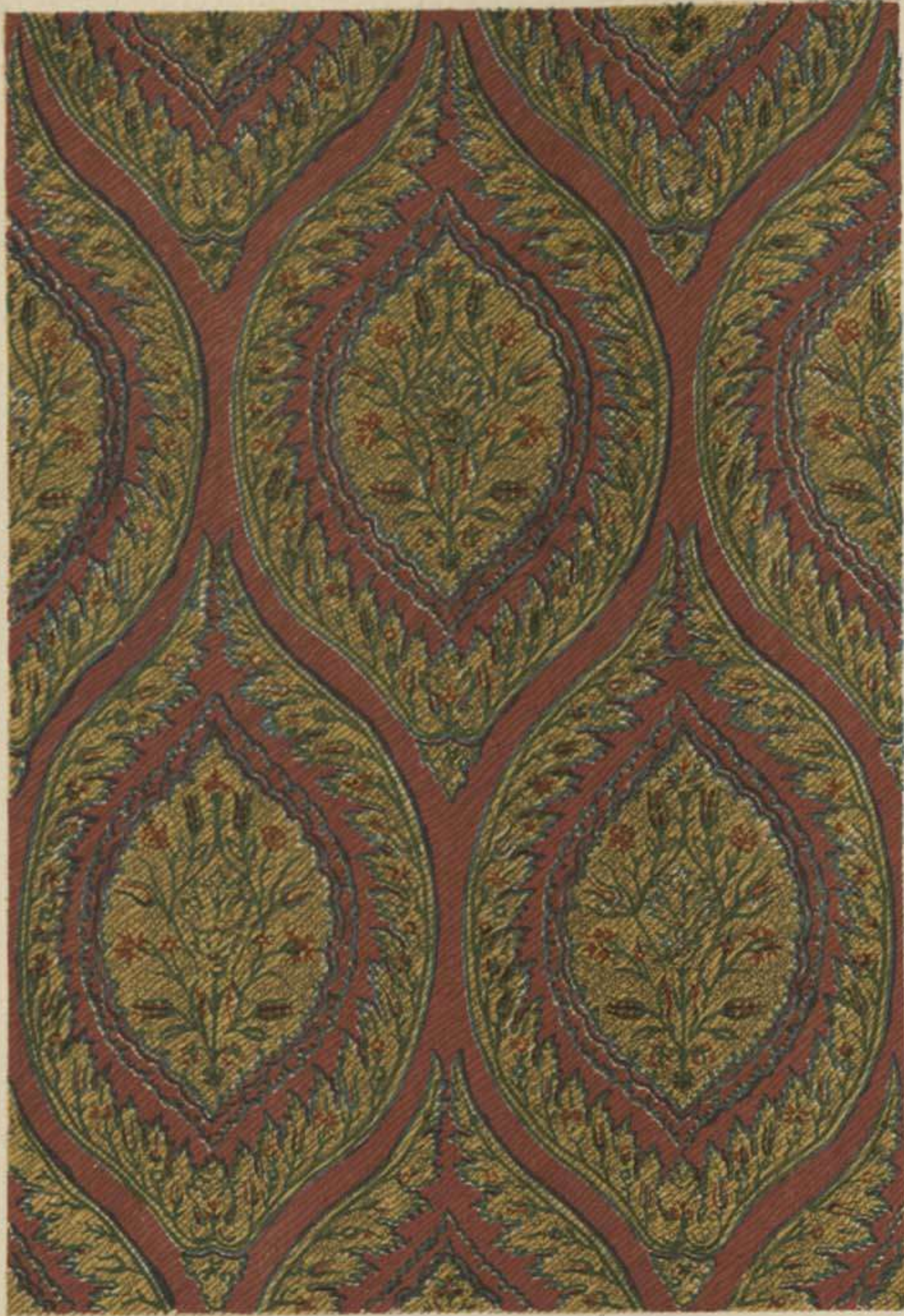


Fig. 103. - Brocado veneciano con oro, siglo XVI; de la colección del autor

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), contrai (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 camisones 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 lugares

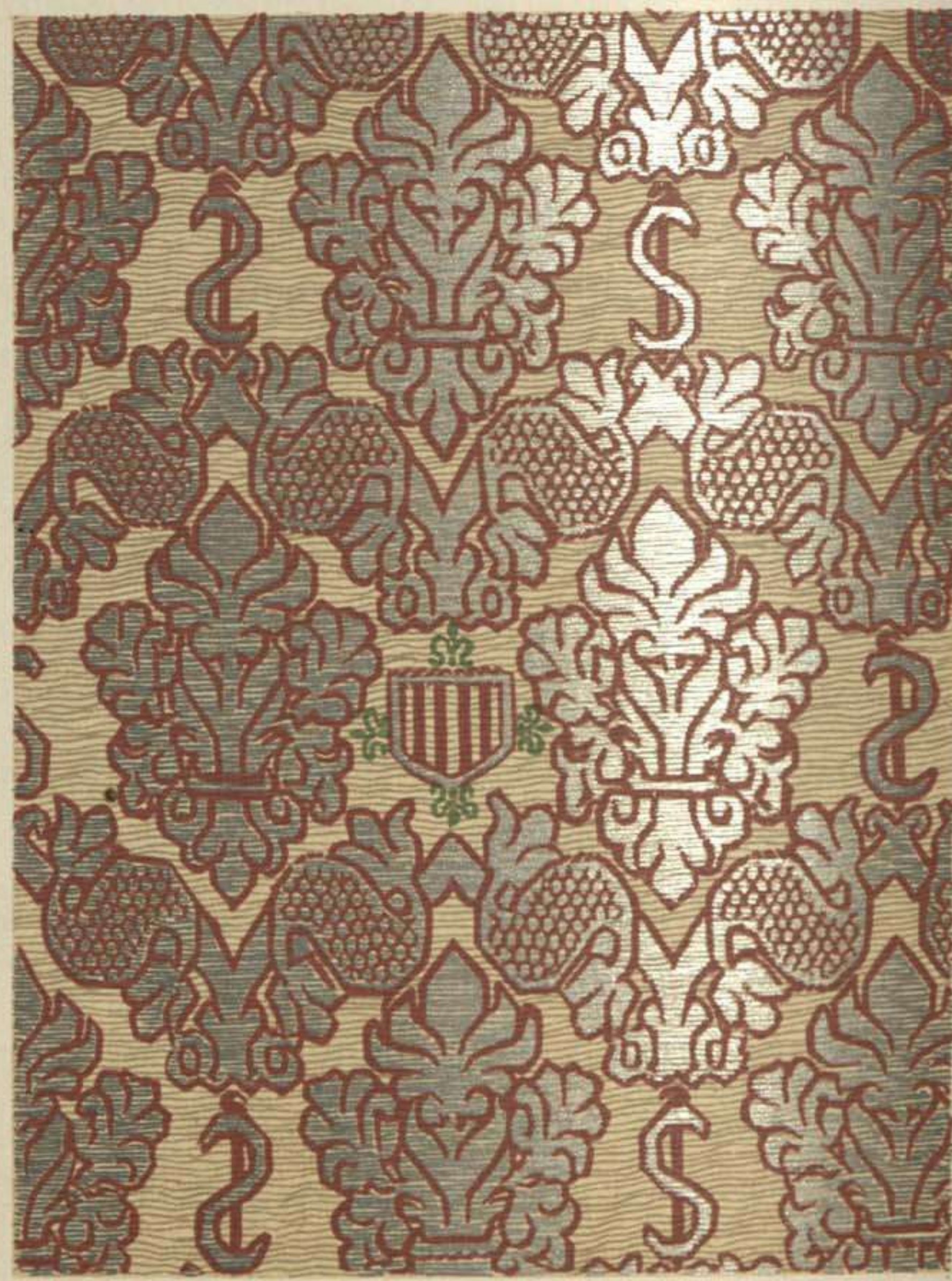
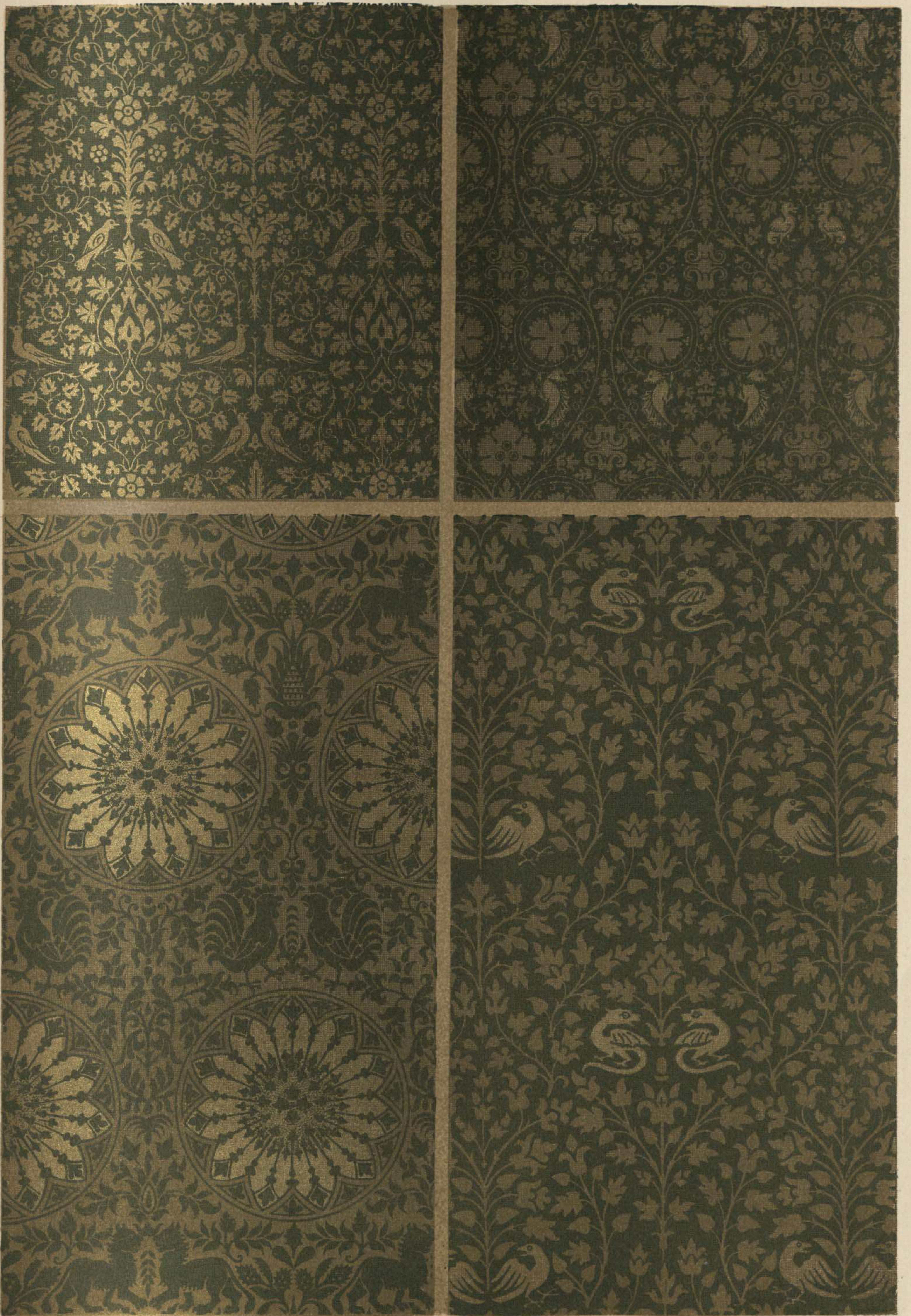


Fig. 104. - Brocado del reino de Aragón, siglo XV; de la colección del autor





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 batens 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 mis-



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



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

mo 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



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 realeza, 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

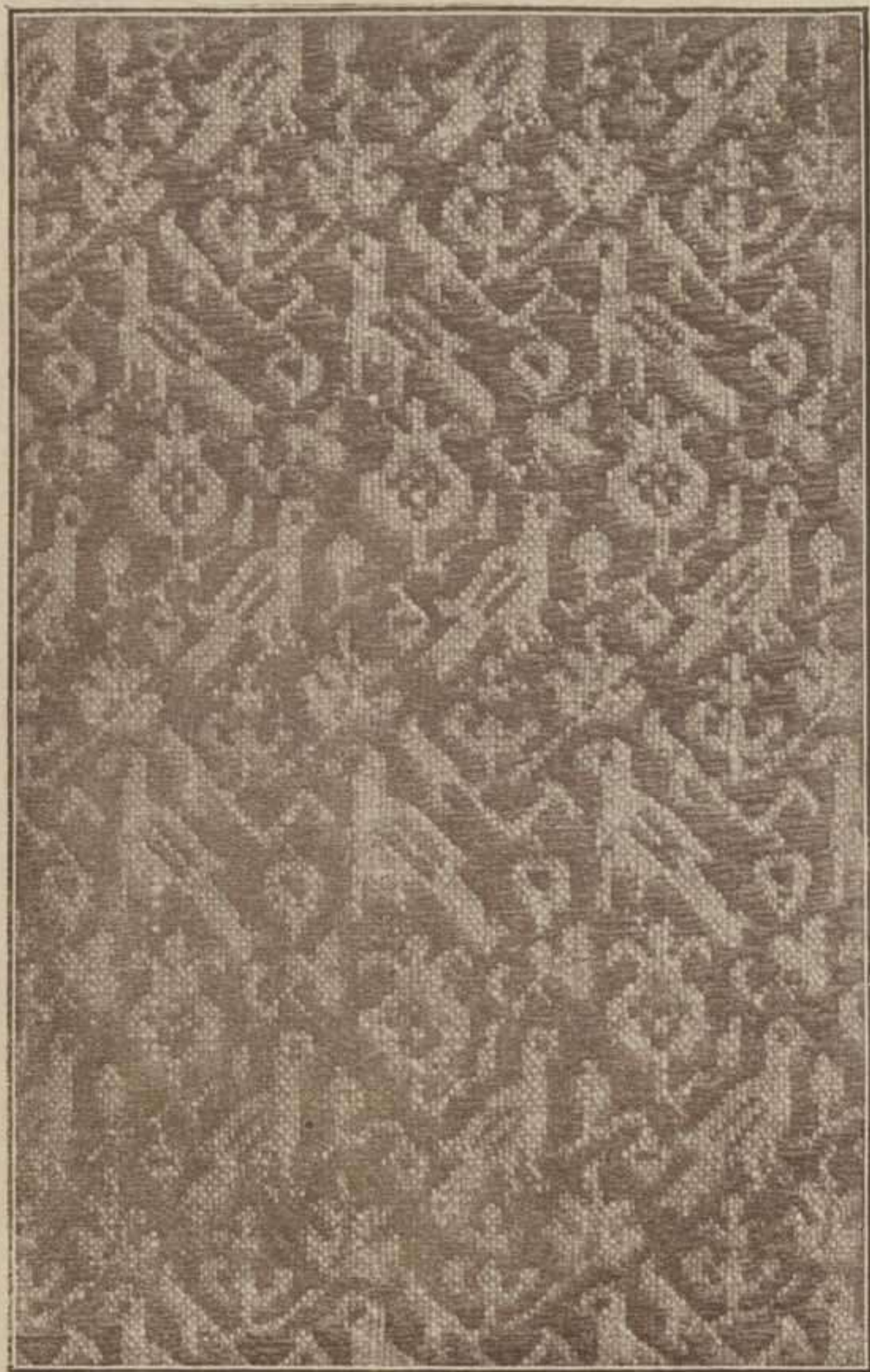


Fig. 107. — Tejido fabricado por los *Fratres Humilantes*, siglo XVI; de la colección del autor

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 *pañño 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 *trifoiere*, 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 damascos — 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 Humilientes*, de dibujo menudísimo y

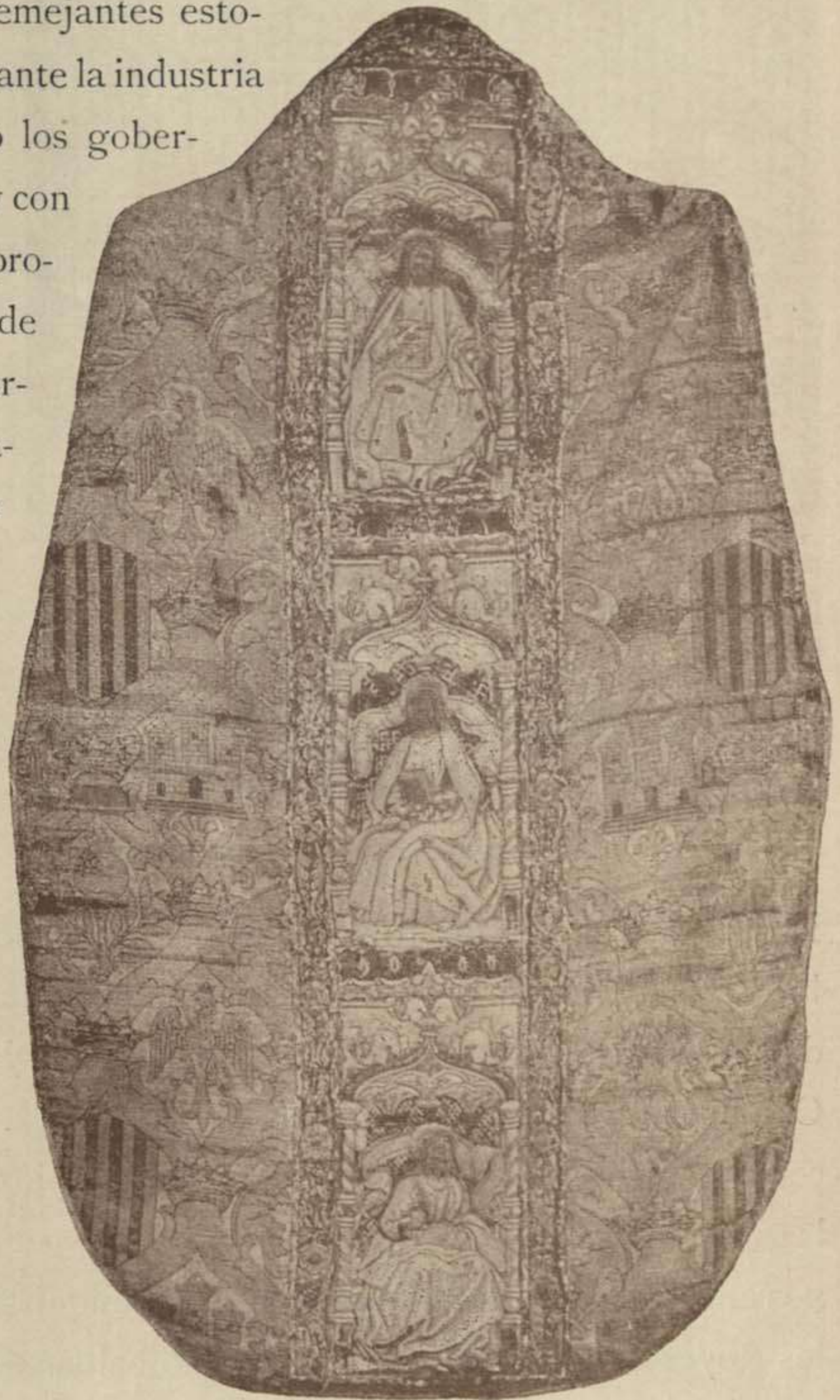


Fig. 108. — Casulla llamada de los Reyes Católicos, en Granada, últimos del siglo XV ó principios del XVI



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 á 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 á 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 Es-

paña 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 dígame hispano-moriscos, conforme á 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

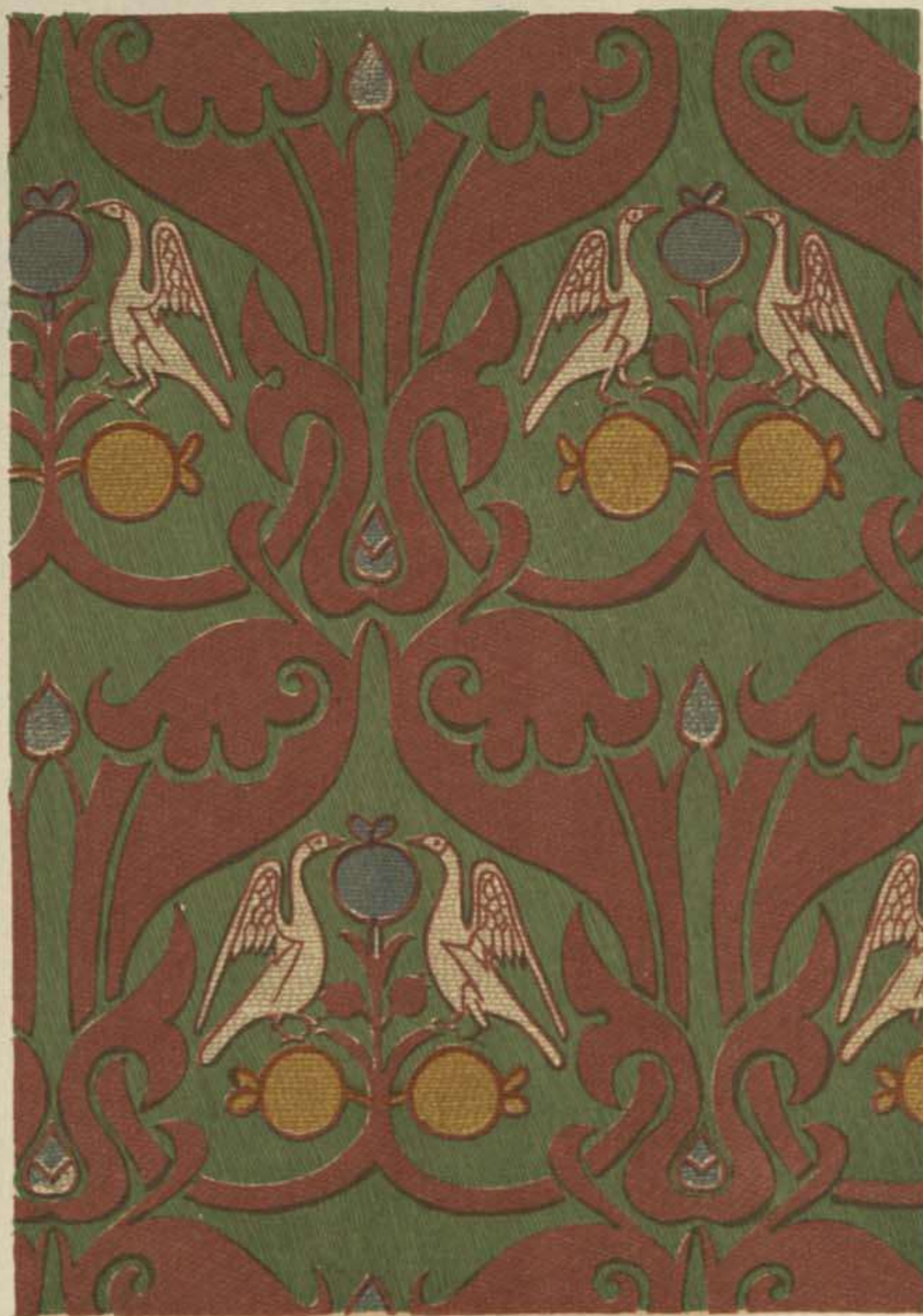


Fig. 113. - Tejido de seda, mudéjar, siglo xv; de la colección del autor

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.



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

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

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.

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

dibujo. Con respecto á leyendas arábicas 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-

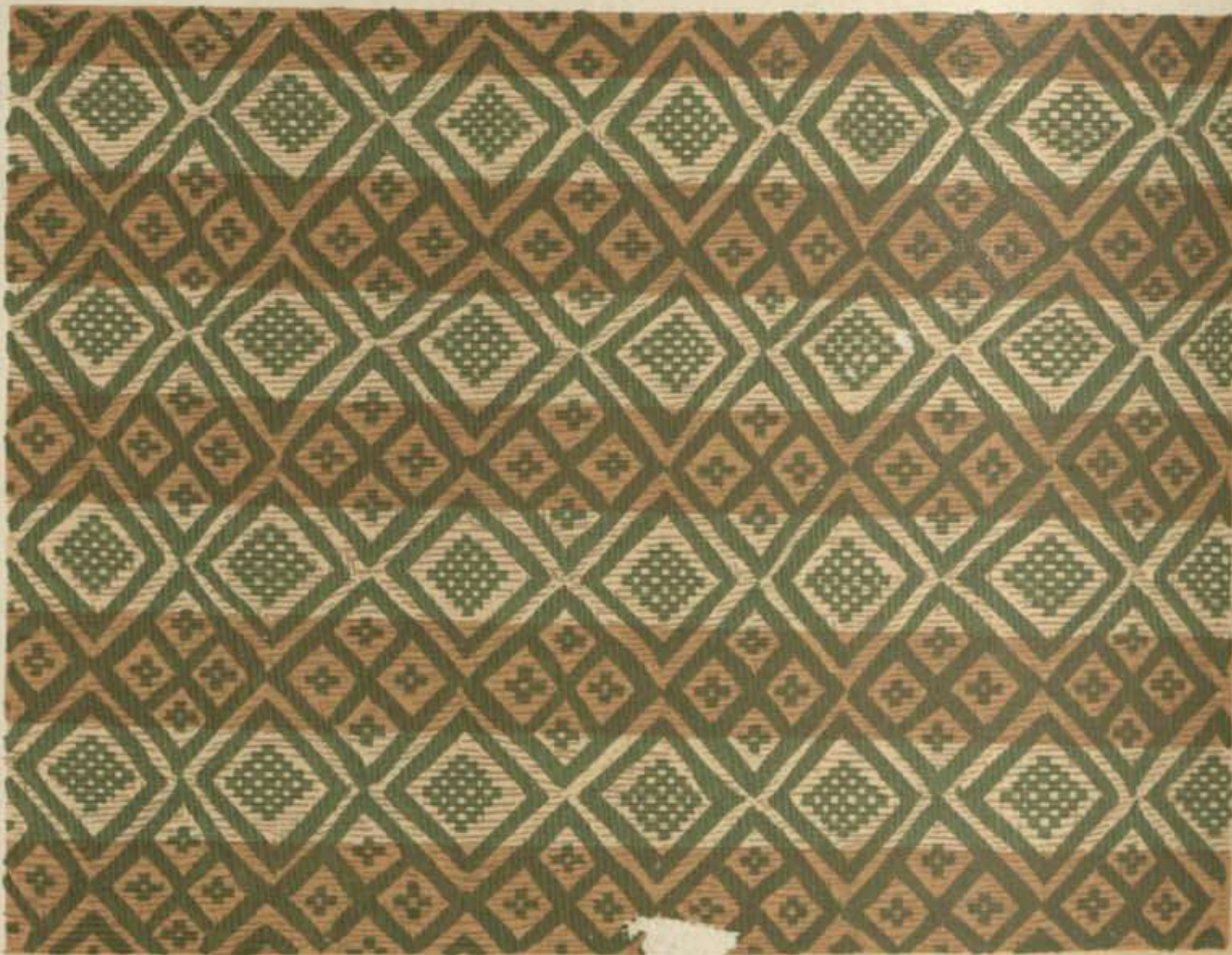


Fig. 117. - Tejido sencillo de lana, fines del siglo xv; de la colección del autor

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

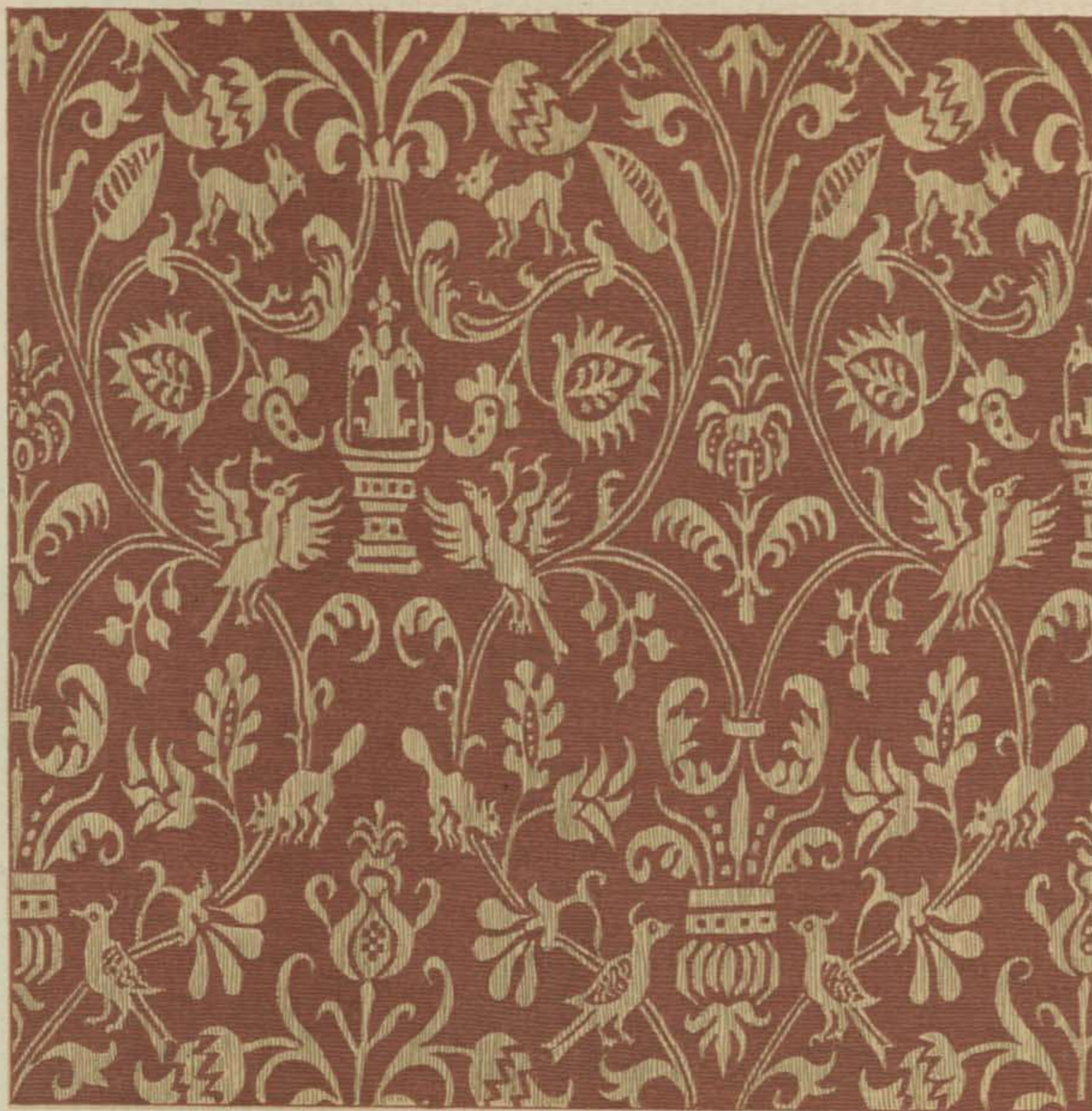


Fig. 118. - Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo xv; de la colección del autor

que tienen algún motivo ornamental, son indudablemente los decorados exclusivamente con temas geo-



Fig. 119. - Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo xv-xvi

métricos ó con sencillos rosones 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 ramas amarillas 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 distribuidos 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. The image shows a rectangular piece of fabric with a repeating pattern of stylized figures or motifs, possibly representing a scene or a decorative border.

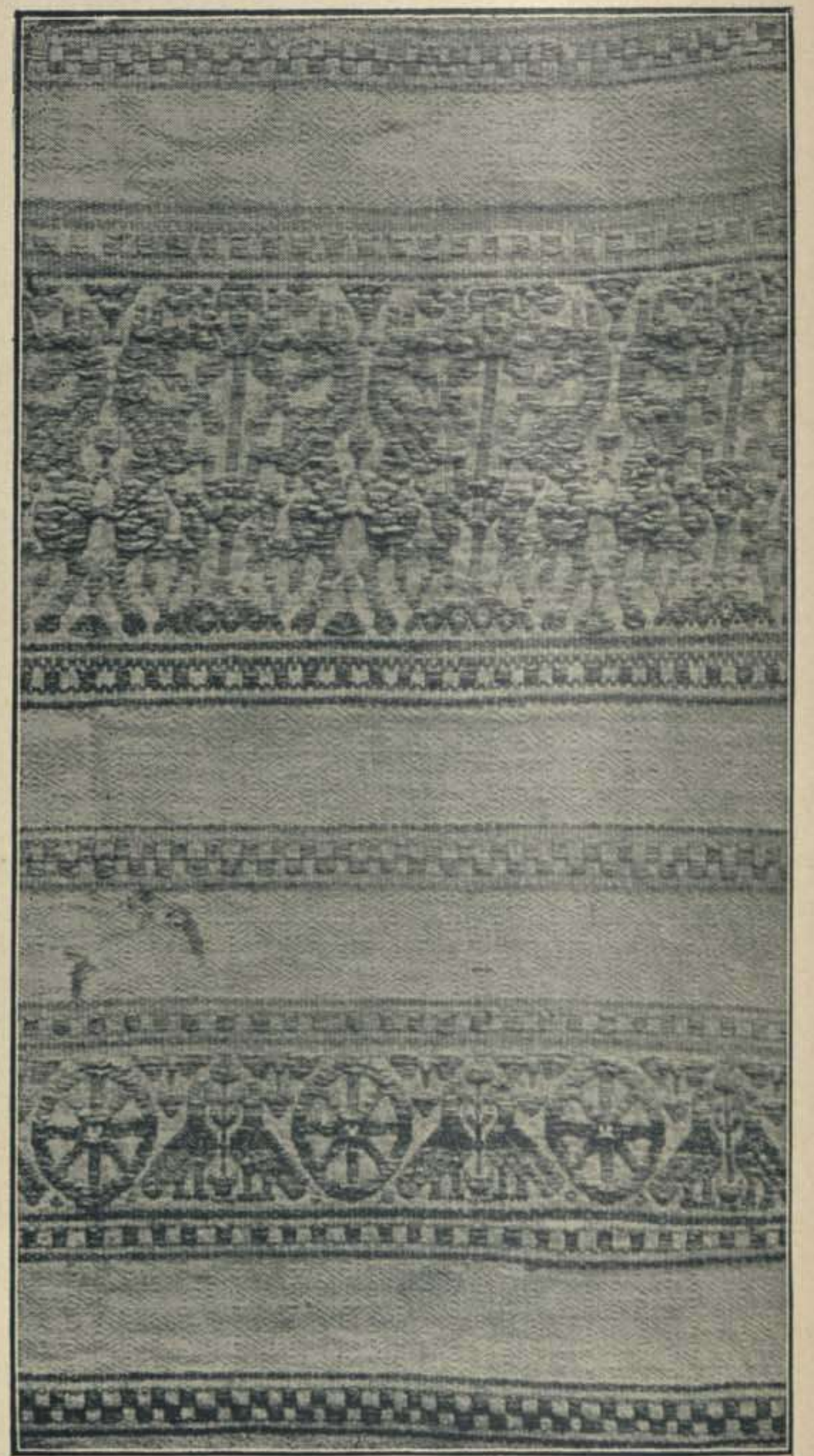


Fig. 121. — Fragmento de toalla de hilo, blanco y azul, siglo XV

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

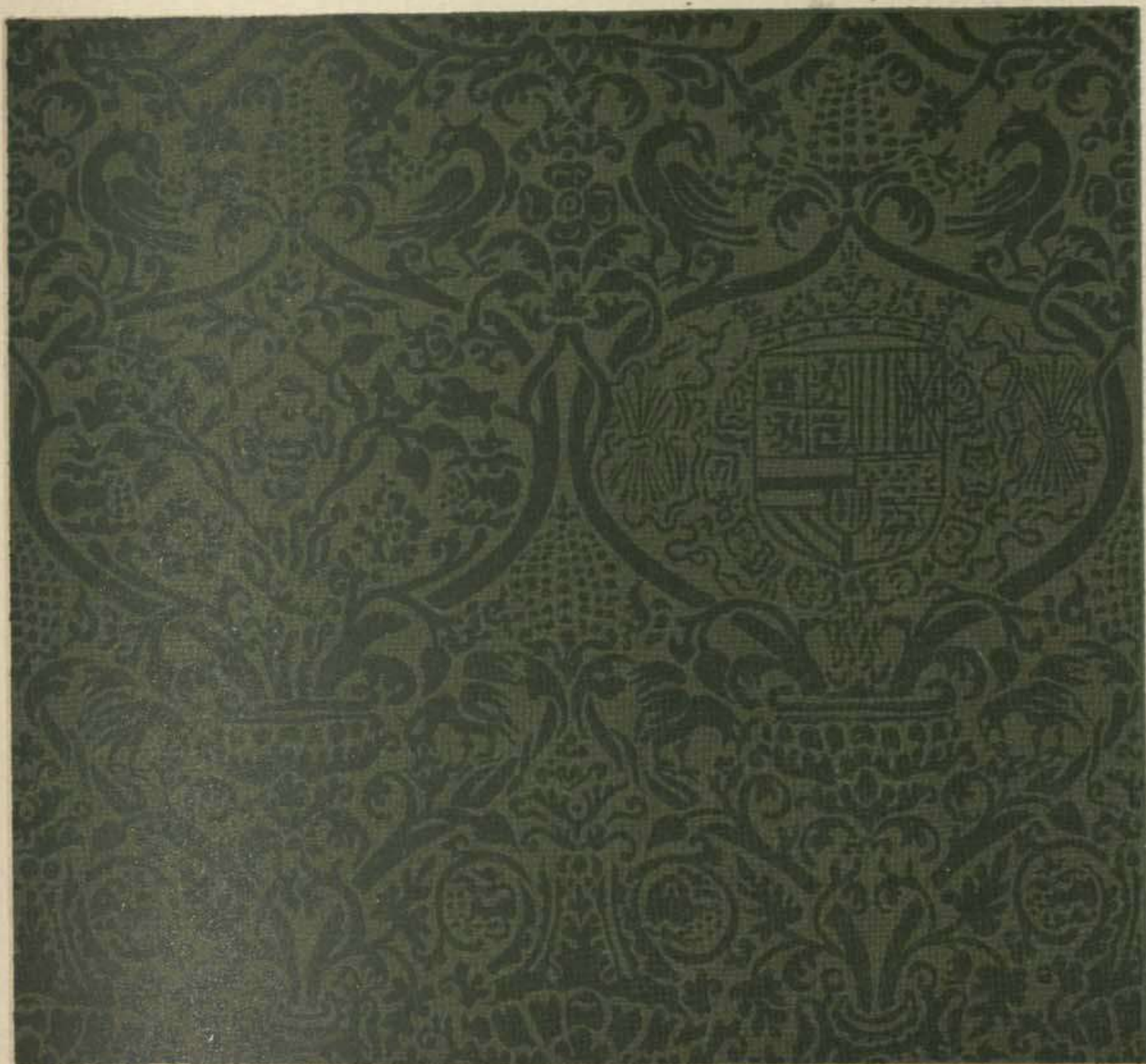


Fig. 122. - Terciopelo grabado de lana verde con el escudo de los Reyes Católicos, siglo xv

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 me-

nos 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 *gammación* 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 monocromo, 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



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



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

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

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 euritmia 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

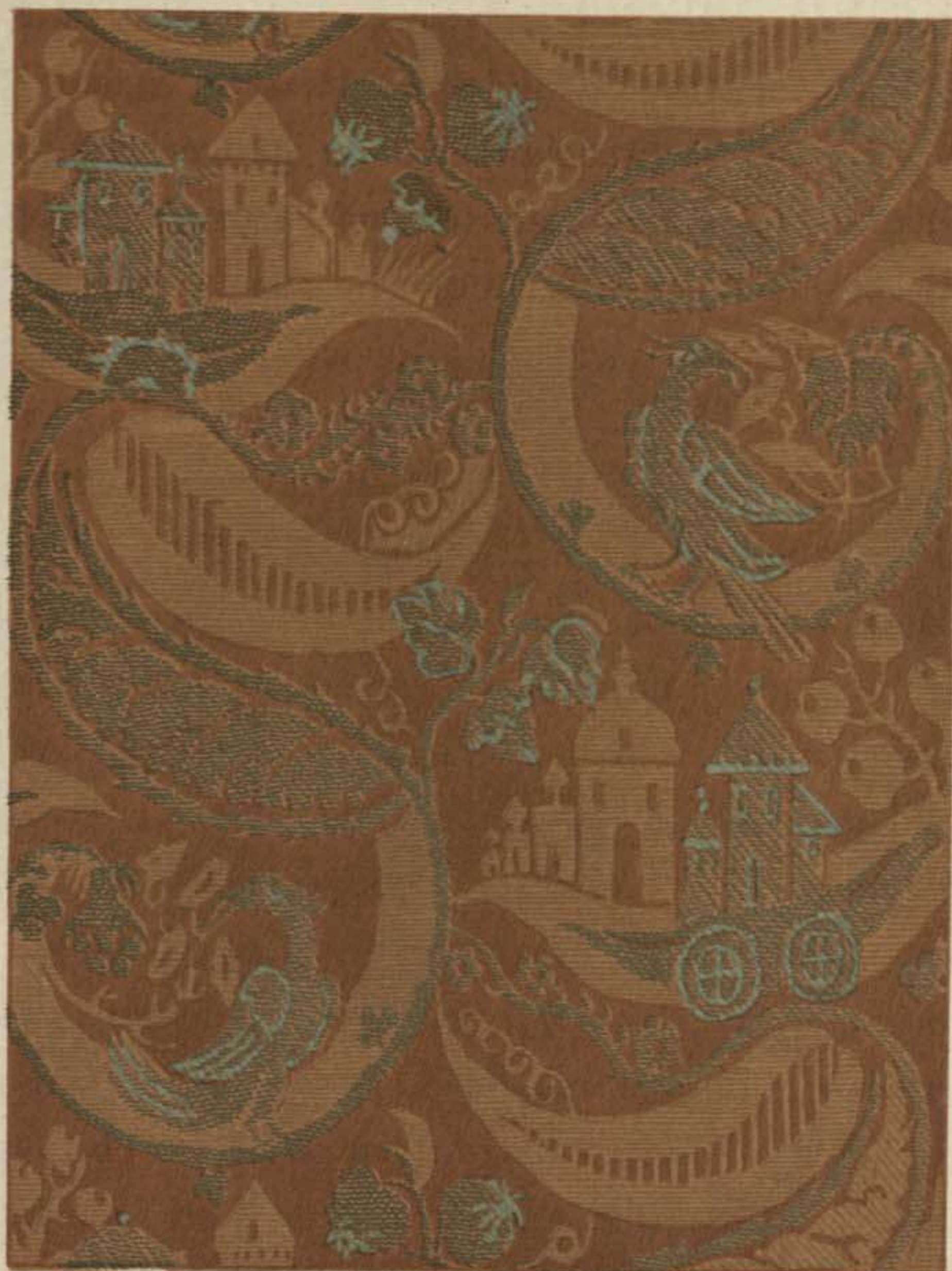


Fig. 127. - Brocado de arquitectura y paisaje, probablemente francés, siglo XVIII; de la colección del autor



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

que no eran los de menos precio espléndidos tapices 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 contruídos 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 Lyon, 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,



Fig. 129. — Tejido moderno fabricado en Lyon, según tipo antiguo

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 à 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

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 *Jardinrière*, 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 manantiales puros, en el estudio apasionado de la naturaleza, en donde se encuentran caminos para la inspiración, encontraron estos «Rafaeles 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 Lyon 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



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

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

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 *á 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 y de los tejedores para las estofas *á 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 *á 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.



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 cestita, 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. Explícate 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 Proudhón 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

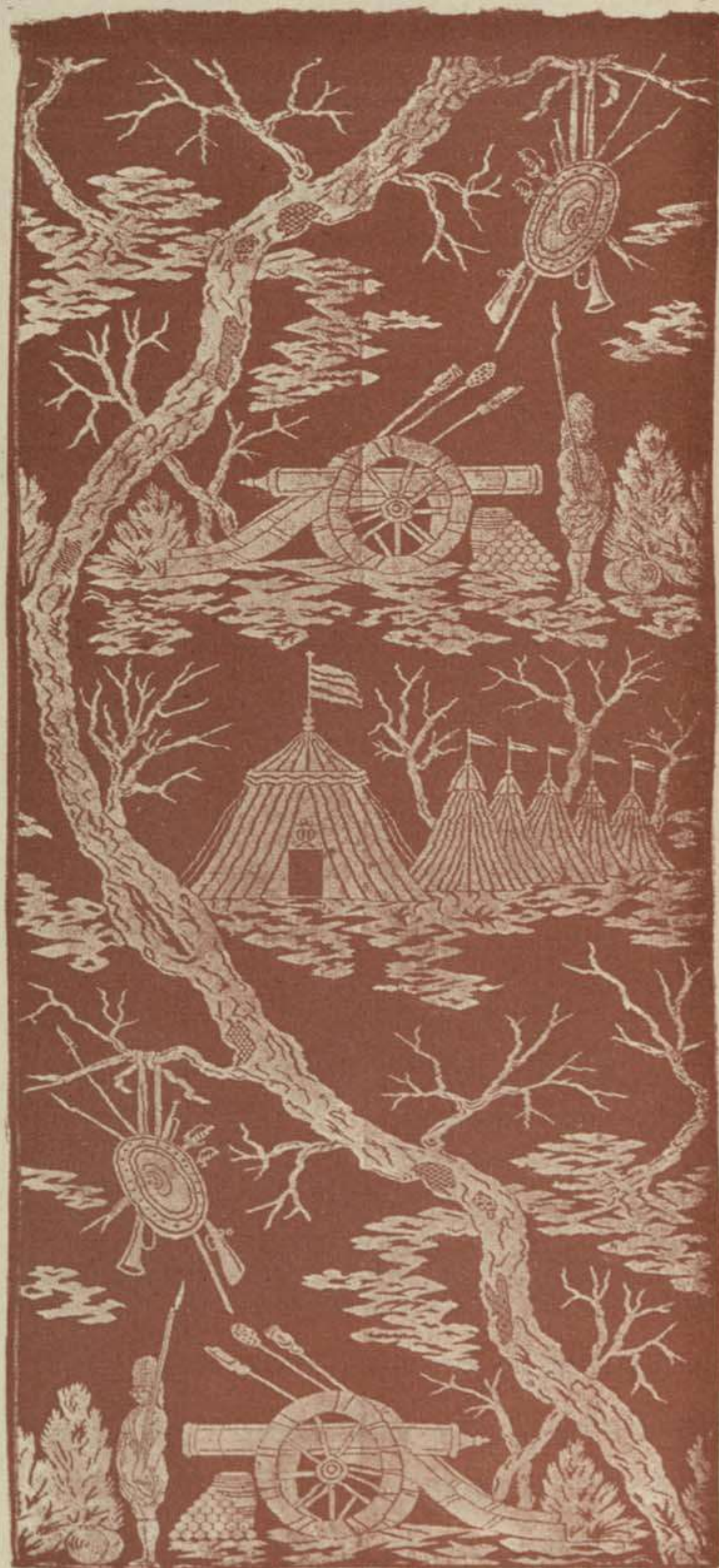


Fig. 133. - Tejido de seda, estilo del Imperio, principios del siglo XIX; de la colección del autor

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 policromos 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 dejasen 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 amarillejo. 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)

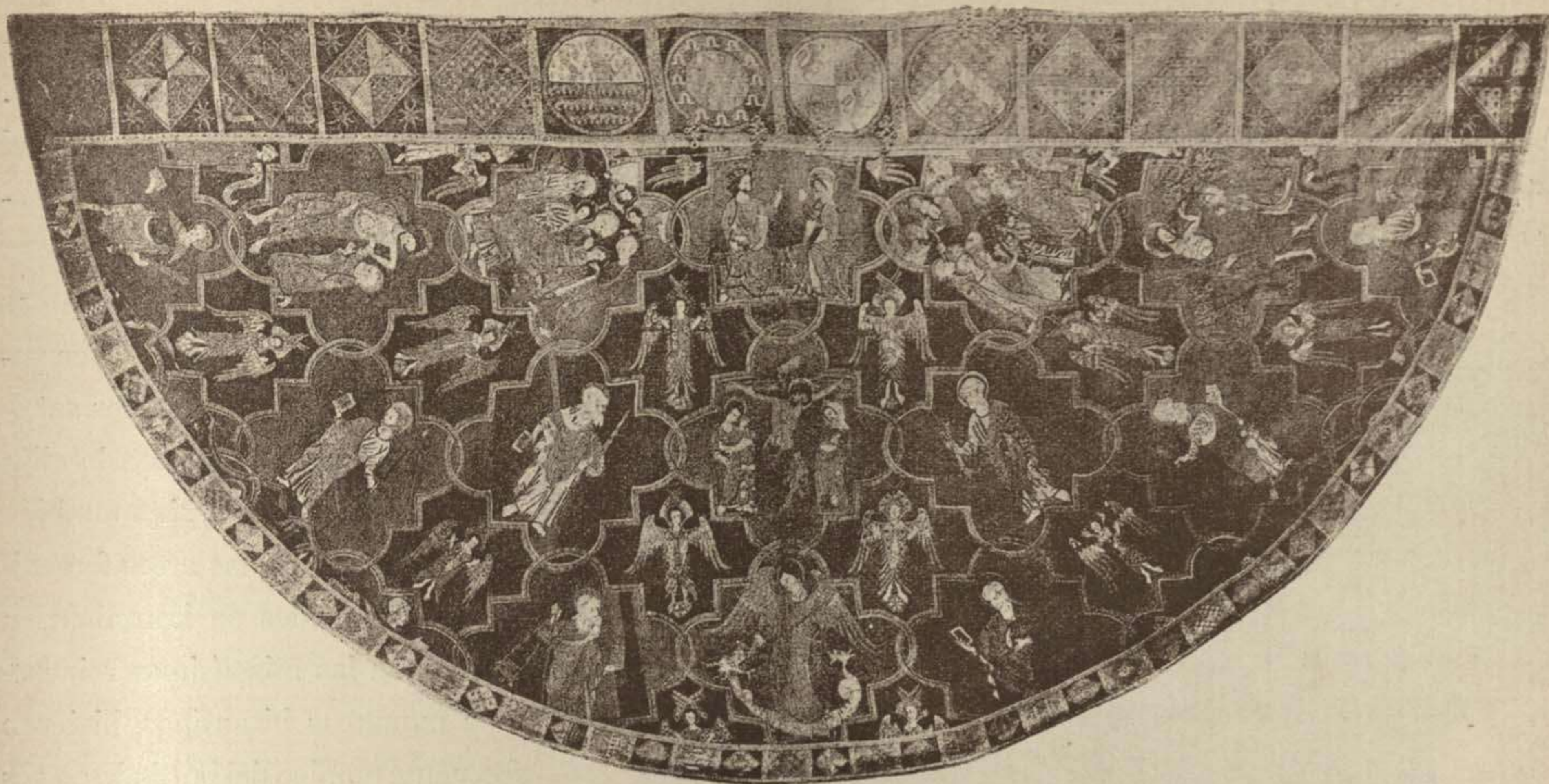


Fig. 137. — Capa llamada de Sión, *opus anglicum*, siglo XII ó principios del XIII

## 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



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

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

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 generalmente 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 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.



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

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 enviaran 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.

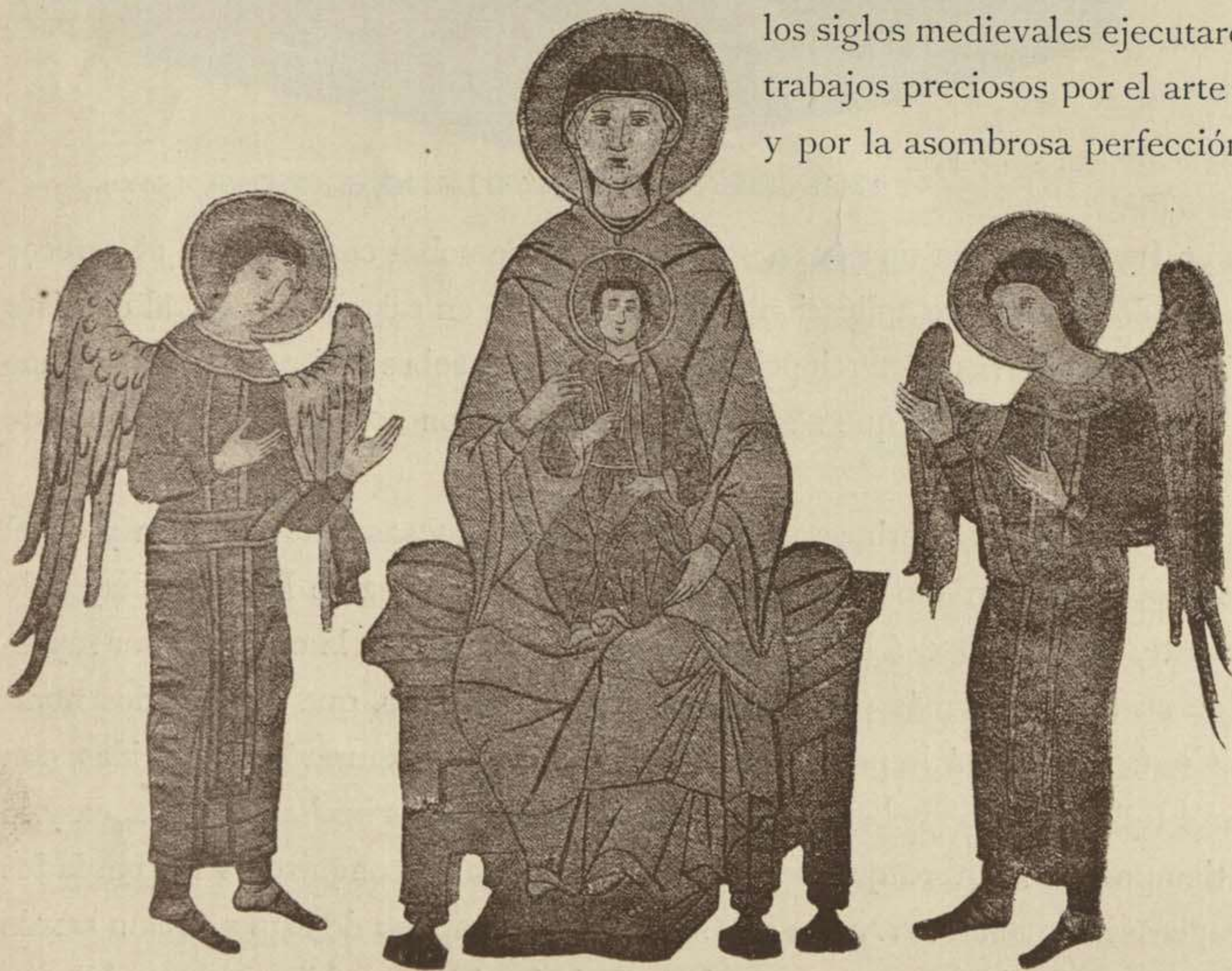


Fig. 140. — La Virgen y dos ángeles, bordado griego del siglo XI-XII, procedente de la colección Spitzer

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 normandos 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.»

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,

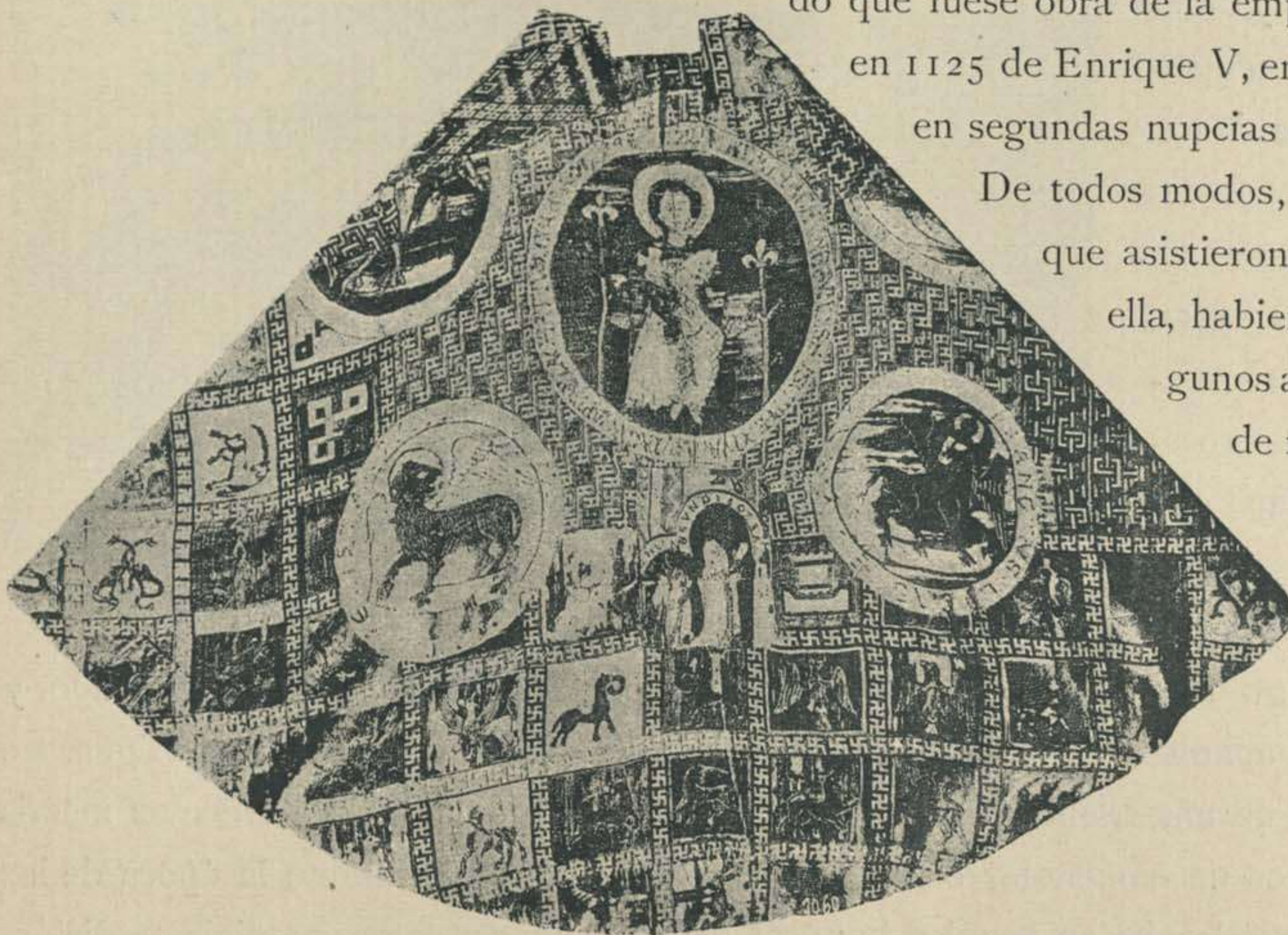


Fig. 143. — Bordado sobre lino, existente en el decanato de Gross en Styria; siglo XII

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, Tuoldo, 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 influente 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



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

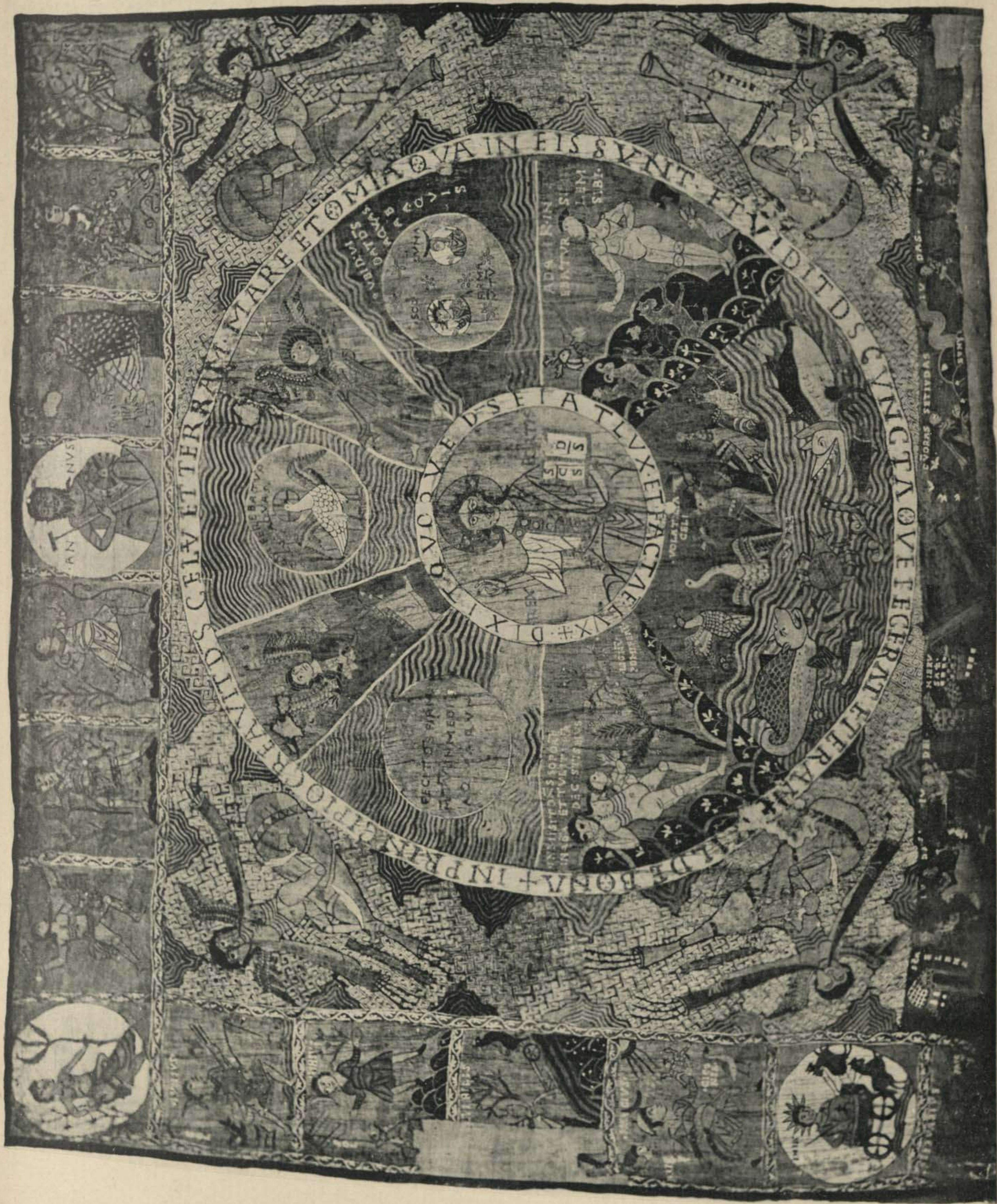
alegato no vemos que resulten todavía aclarados del todo los puntos dudosos que existen respecto de la fecha y procedencia del bordado que se denomina la *Tapicería de Bayeux*. Los ingleses han querido traer el agua á su molino, conforme se dice vulgarmente, con la pretensión de que el ejemplar en cuestión 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.

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

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



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

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 imaginería. 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 imaginería. 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

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 imaginería. 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 co-



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. Hay 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

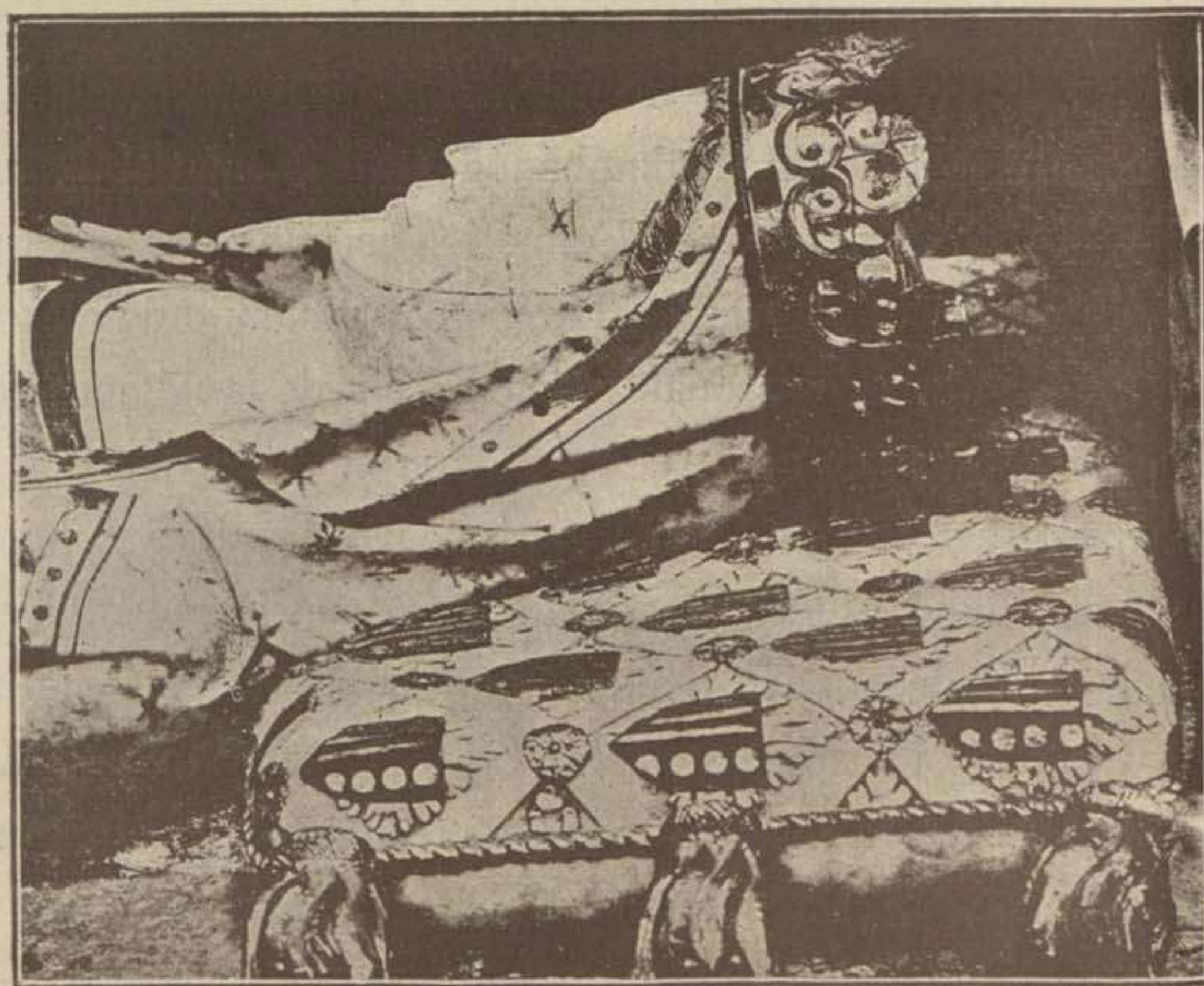


Fig. 148. - Cabeza de la estatua de la reina doña Elisenda, con el almohadón en que descansa, en el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes; siglo XIV

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.

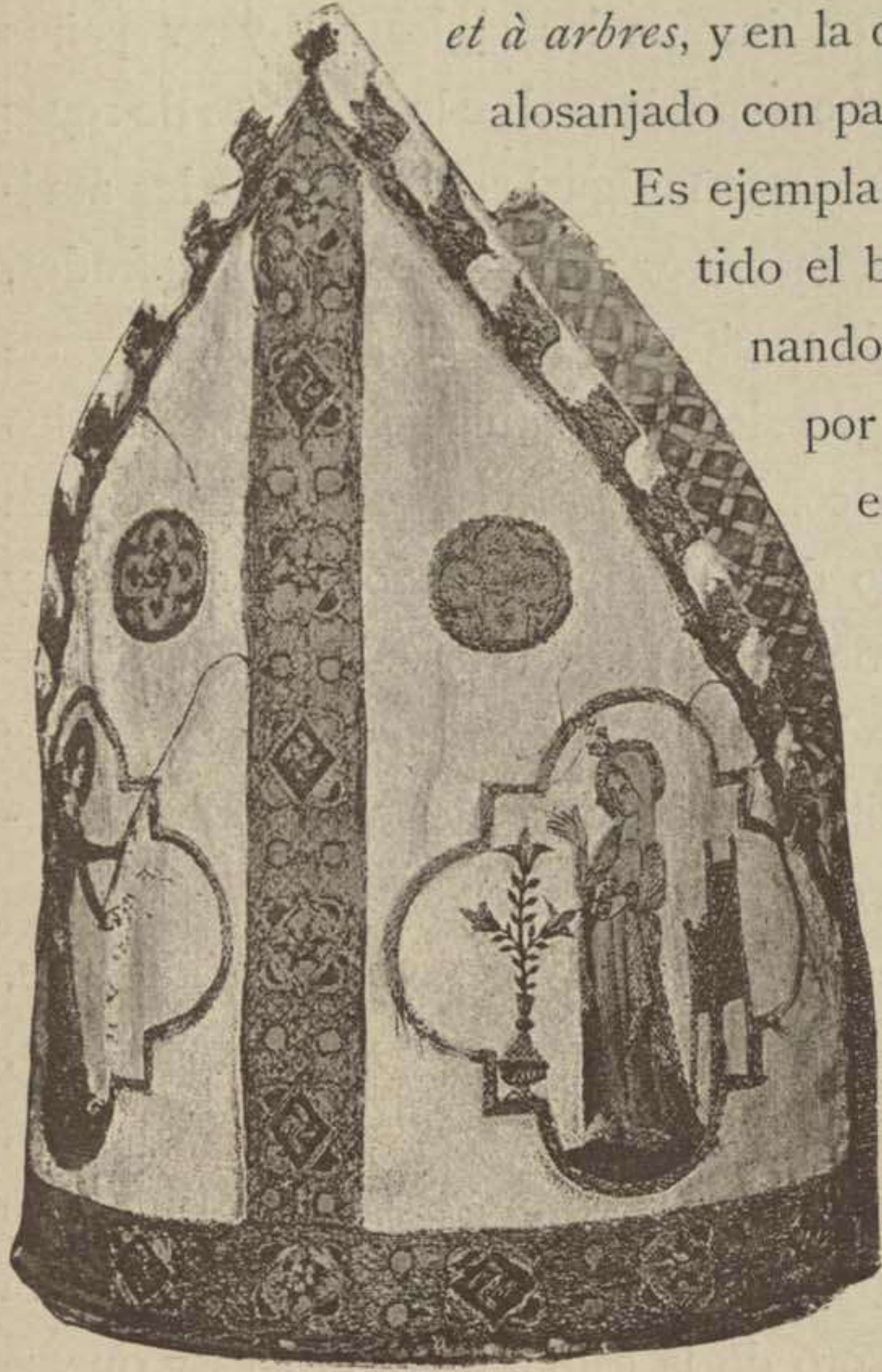


Fig. 149. — Mitra de Santa María del Estany, en el Museo diocesano de Vich; siglo XIV

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 falta 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. Encuéntrense 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 XII 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 ricamattoire 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 disputarse, en lo primorosos y delicadas, por prodigios del bordado medieval. Con estos paños ha de parangonarse el que posee la catedral de Córdoba, en el que reúnen 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 Marías 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, realzado 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 Puiggarí el citado frontal de San Jorge. En unión de *Francisco de Astís ó Francisi*, 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



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

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).

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 importantes 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 tarjetas 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

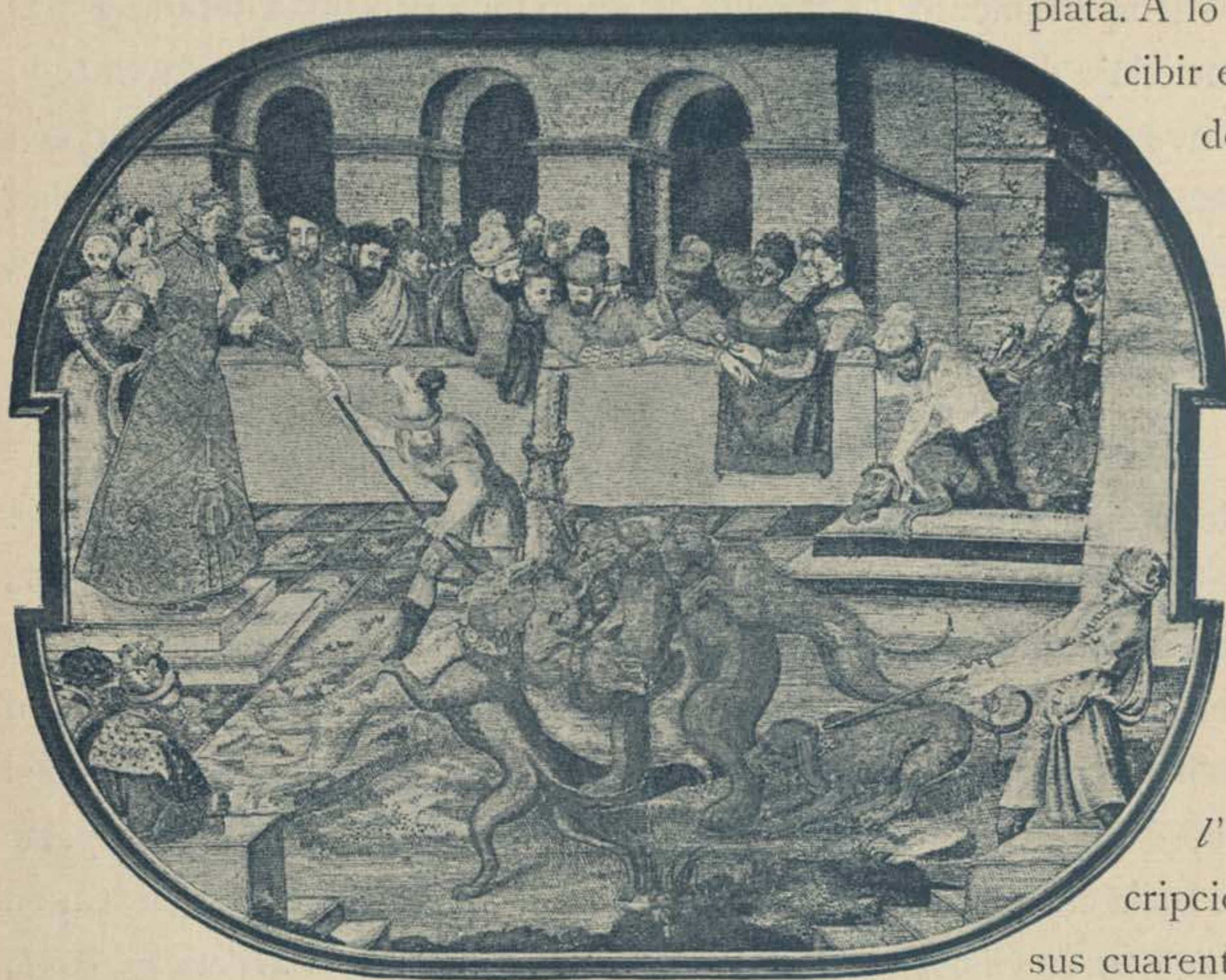


Fig. 157. — Lucha de un oso contra perros en presencia de Enrique II, Diana de Poitiers y la corte, siglo XVI; de la colección Spitzer

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

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.

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

acabó algunos ornamentos, «siendo los más de esos que llaman de madroños, lazos de Milán y franjas asentadas.» Confiésase 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 designios, 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. Sigüenza 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 terciopelo

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, entremezclán-



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

dose 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.

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 imaginería* 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-

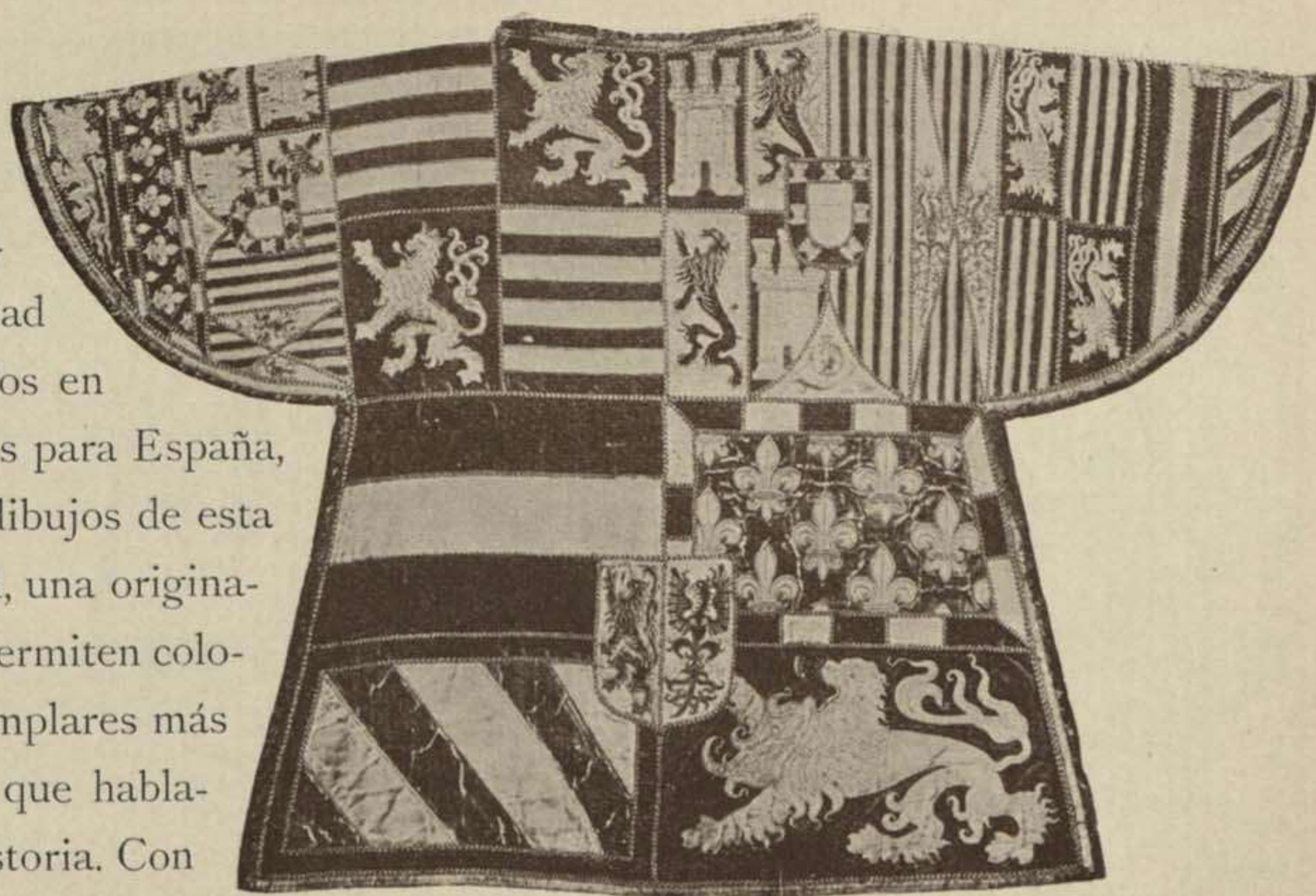


Fig. 159. - Dalmática de la época de Felipe II de España, bordada al sobrepuesto, siglo XVI; del Museo Arqueológico de Gante

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 campear 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. - Fragmento de casacón bordado, 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-

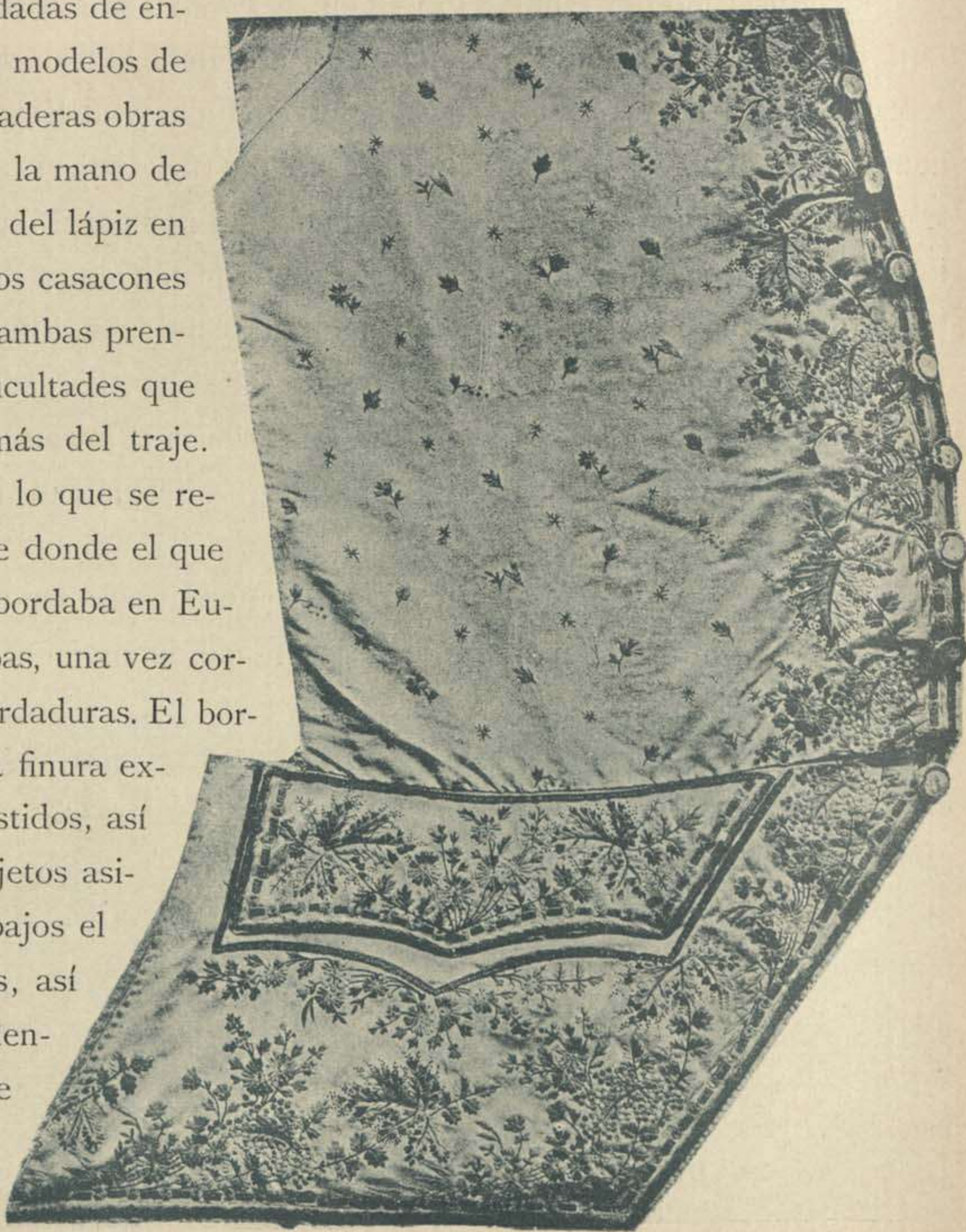


Fig. 164. - Fragmento de chupa bordada, siglo XVIII

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 aficionadísimos, 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.





ARTE JAPONÉS.— BORDADO DE ORO Y SEDAS



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 realizados 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.

Acerca 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

que ya en fechas muy remotas acreditaron poseer los bordadores del Occidente, esto aparte de que en el citado ejemplar, después de examen detenido, pueden encontrarse rasgos que en mayor ó menor grado coincidan con las labores similares hechas en Bizancio y en otras ciudades del Oriente.

Algunos arqueólogos se apoyan en citas de los viejos cronistas para atribuir al tapiz fecha más antigua de la que en rigor histórico puede concedérsele. Hay que desconfiar de estas citas por la vaguedad y falta de precisión en el significado de los vocablos usados por aquellos historiadores. «El reverendo Lebeuf – escribe Julio Guiffrey en su *Histoire de la Tapisserie* – refiere que un obispo de Auxerre, muerto en 840, hizo ejecutar para su iglesia gran número de tapices. Según opinión de dos sabios benedictinos del siglo pasado, los religiosos de la abadía de Saint Florent fabricaron en Saumur, allá por el año 985, tapicerías y distintas clases de estofas. Un abad de este monasterio citado, en 1133, enriqueció su iglesia con una tapicería completa encargada por él, que representaba los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y cazas de animales selváticos. Al decir de otros autores, hubo en Poitiers desde el año 1025 una manufactura de tapices. Otros textos citan un ejemplar tejido en la abadía de San Riquier, hacia 1060.» Esto expone Julio Guiffrey, mas á continuación añade que no puede darse cosa más vaga que los términos empleados por los aludidos cronistas é historiadores para designar los temas decorativos de aquellos paños. ¿Se trata de estofas tejidas, de bordados ó de tapices hechos á mano? Es imposible responder á esta pregunta, porque las descripciones pueden aplicarse indistintamente á cualquiera de los referidos procedimientos. El mismo arqueólogo dice que ninguno de los tejidos de los siglos IX, X y XI conservados en los tesoros de las iglesias, procedentes en general de tumbas de personajes eclesiásticos, se parece á lo que apellidamos tapices. Son verdaderas estofas decoradas con cierto lujo, mas sin que de ellas puedan sacarse los elementos esenciales del trabajo de alto lizo.

Como dato en favor de la antigüedad del tapiz en el Occidente, se han indicado los fragmentos que



Fig. 168. – Tapiz de la vida de San Martín en el Museo del Louvre, en París

existen en los museos de Lyon, 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 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 atribuído 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 imaginería 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 imaginaria. «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

excluidas 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 ño 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, poquísimo 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.»

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





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 RENOMBRADAS 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 Vandermeijen 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.

Agréguese 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

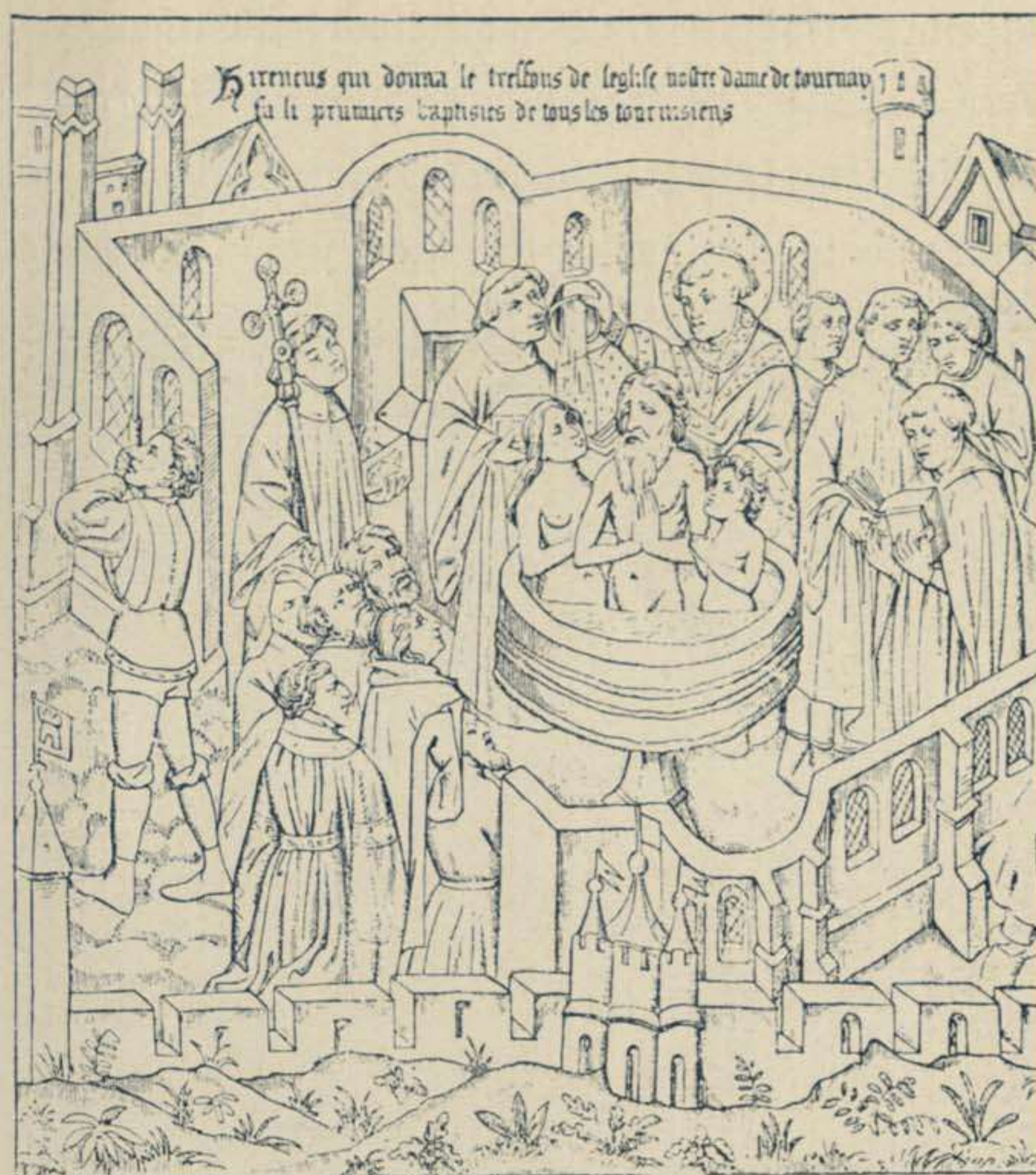


Fig. 175. - Tapiz de la *Vida de San Pieter* en la catedral de Tournai, últimos del siglo xiv (?)

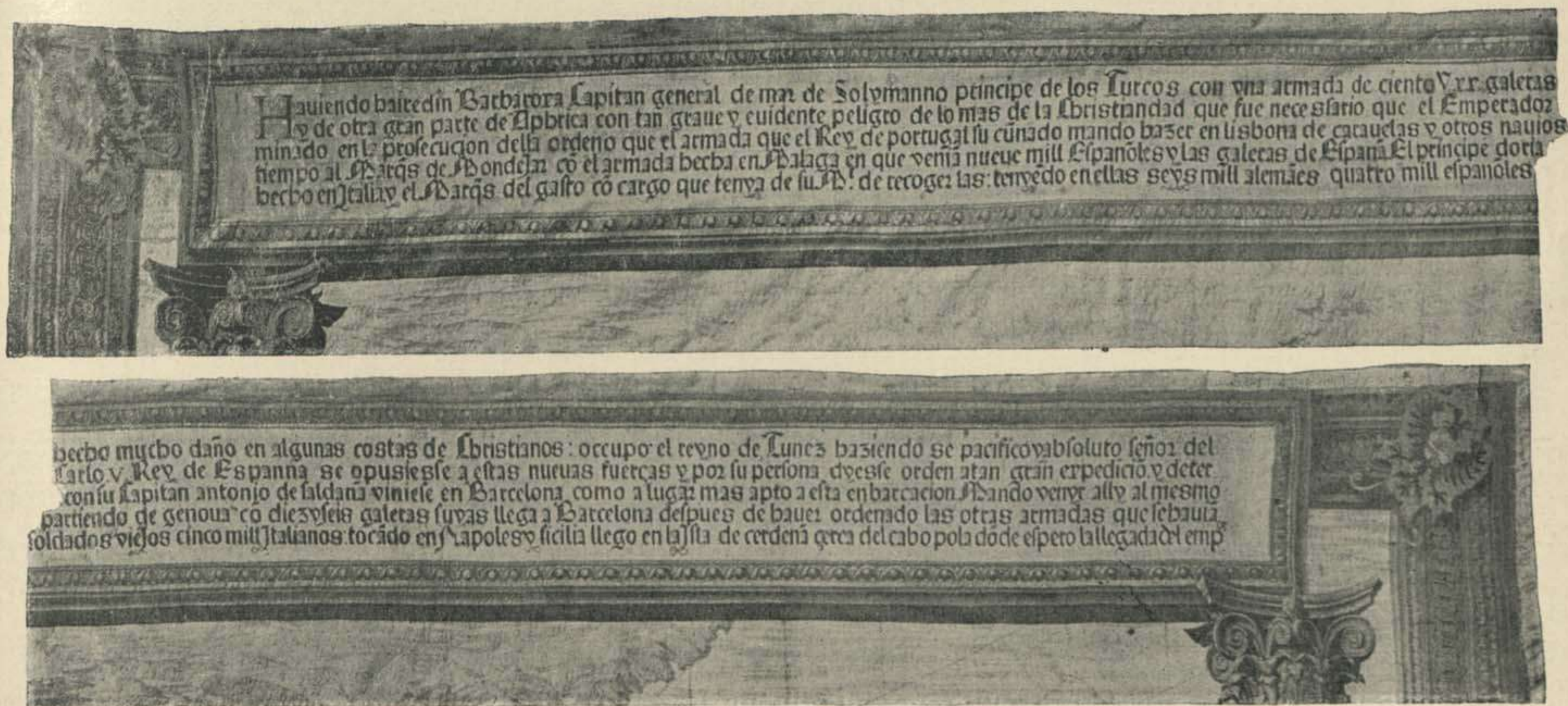


Fig. 176. - Parte superior de un tapiz de la serie la *Conquista de Túnez*, principios del siglo xv; de la Casa Real de España

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 Ayselades, 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.

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 bairredín 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.<sup>t</sup> 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.<sup>r</sup>* 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 anchiennes*, 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 Anibal*, 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 afirmó 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 atribuido 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 veintitrés 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 embelleso 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 artífice 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

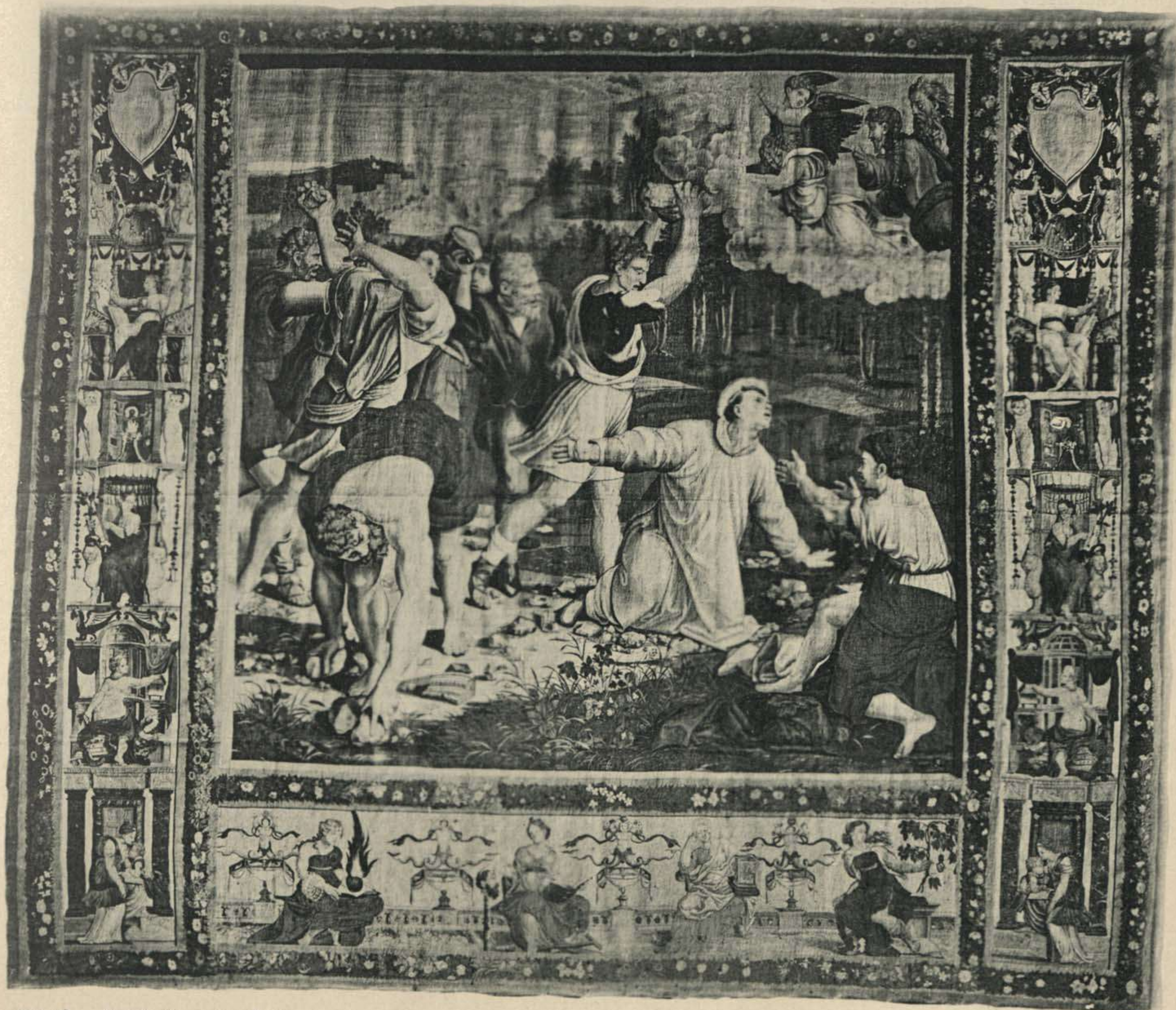


Fig. 182. — *Lapidación de San Esteban*, tapiz sobre cartón de Rafael Sanzio, de la serie *Los actos de los apóstoles*, siglo XVI; de la Casa Real de España

Romano, Francisco Penni, Juan de Udina, Pierino del Vaga, el Bronzino, el Pontormo, 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 siguiere 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-



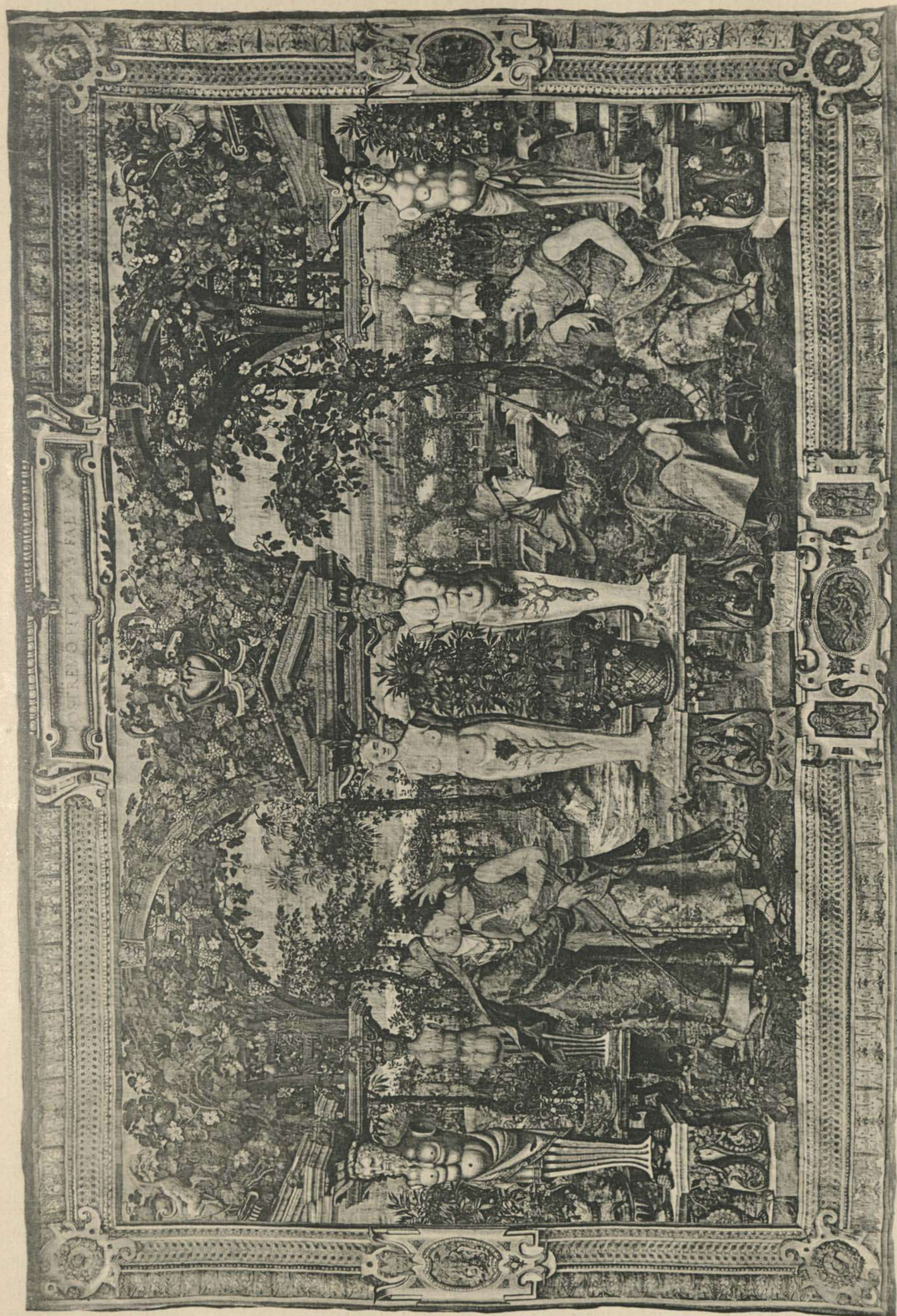


Fig. 183. - TAPIZ DE LA «HISTORIA DE POMONA», SIGLO XVI; DE LA CASA REAL DE ESPAÑA

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 rafaelesco. ¡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 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 forraje: 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



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

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. 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. Consiguió 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 *reposteros*, nombramiento que en 1582 confirmó Felipe II. *Reposteros*, 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

---

### TAPICES DE LOS GOBELINOS Y OTROS TEJIDOS

Figs. 1 á 9. Modelos de tapices pintados, que se conservan en el castillo de Blois, del tiempo de Francisco I.  
(La figura 6 está invertida.)





RENACIMIENTO FRANCÉS.—TAPICES DE LOS GOBELINOS Y OTROS TEJIDOS







Fig. 188. - Orla de tapiz de la serie de *Don Quijote*, por Carlos Coypel, 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 —

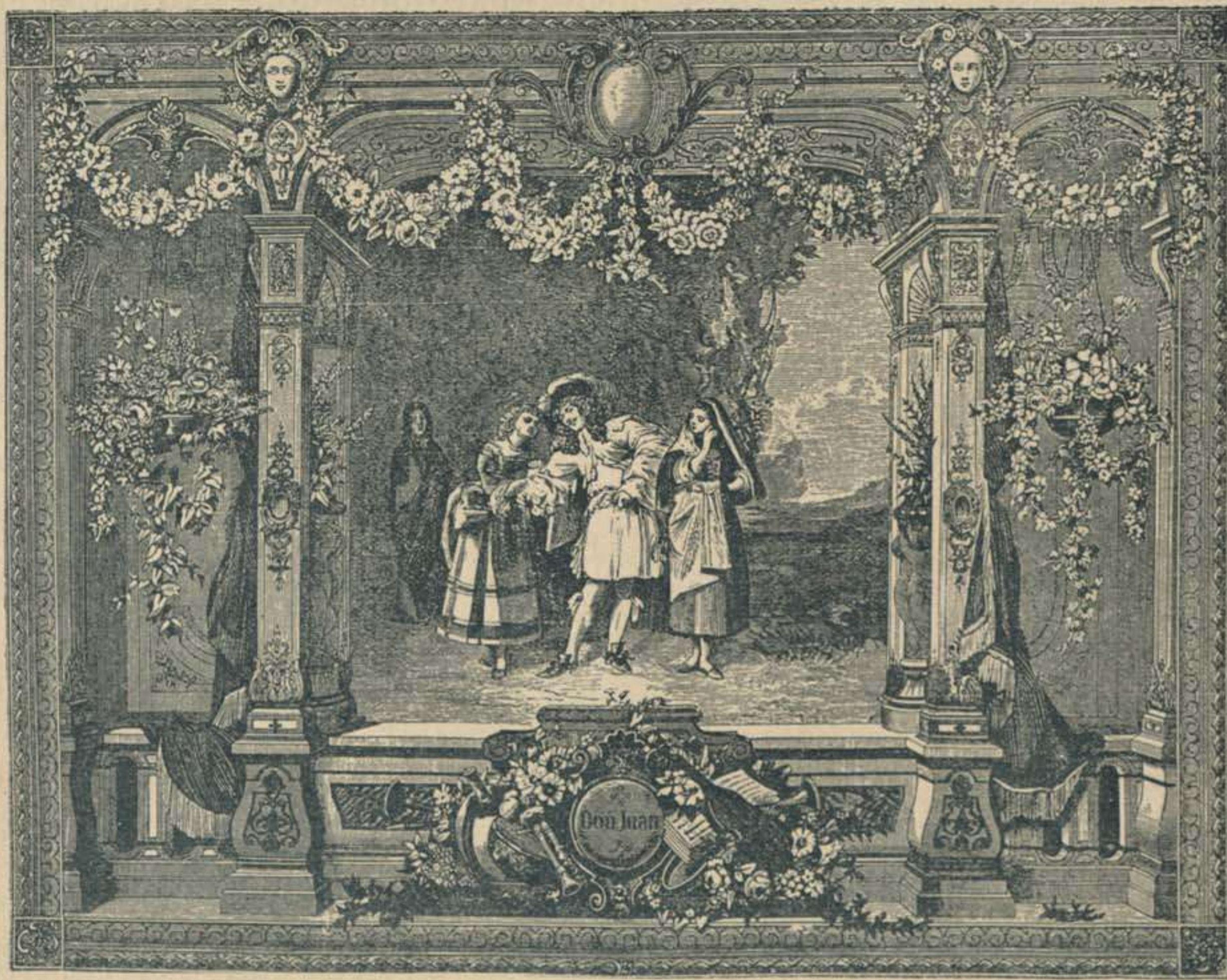


Fig. 189. - Tapiz de las *Comedias de Moliere*, por Francisco Boucher, siglo XVIII; de los Gobelinos

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 guirnaldas 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 sustituyeron 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 primor 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-

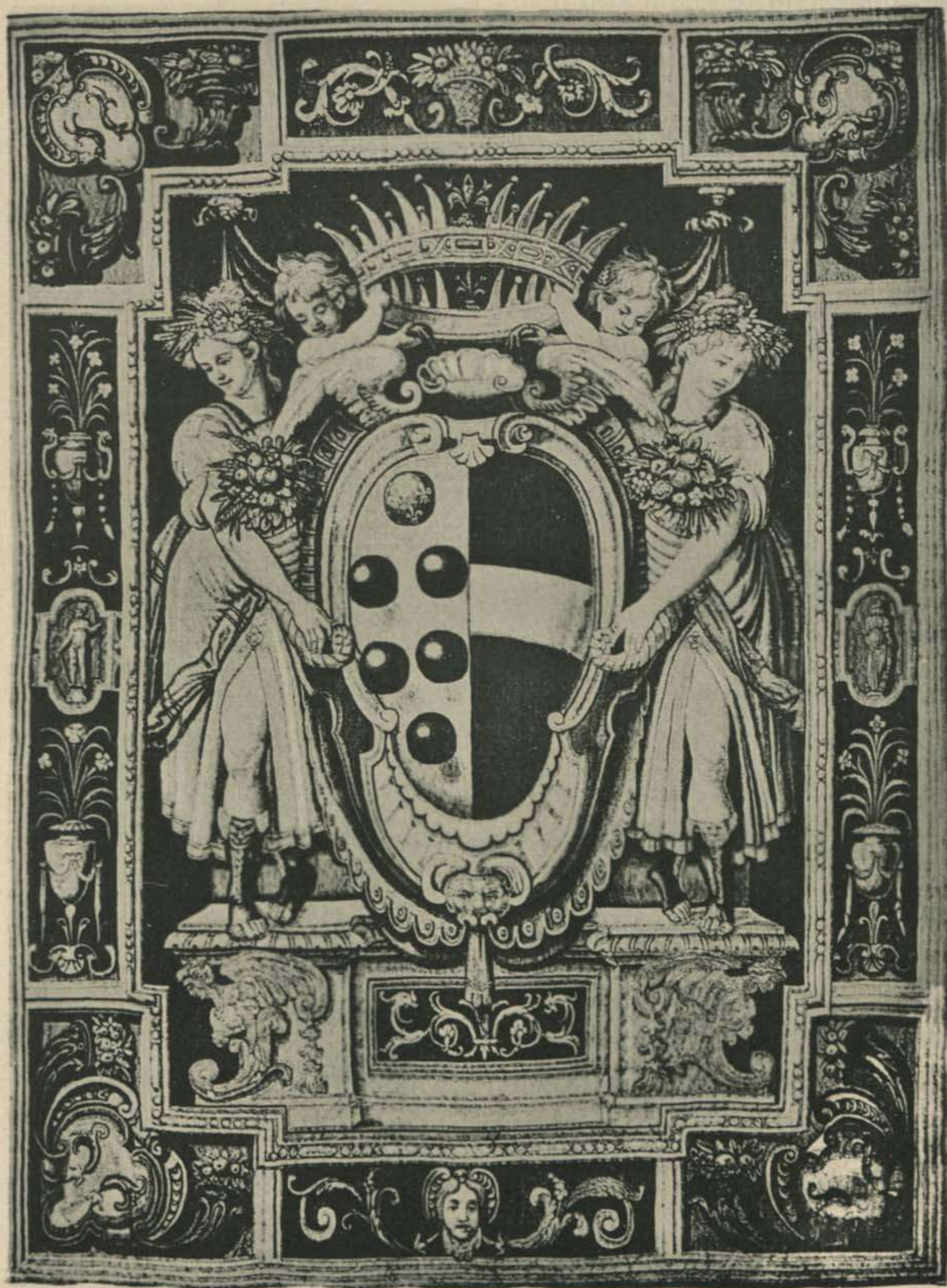


Fig. 190. – Tapiz italiano con las armas de los Médicis y de Juana de Austria, siglo XVI

vire 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 Alberoni, 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 euritmia más rígida se advierte en los arabescos; los bejucos 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 com-

binar 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 CACHARRERO,» 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 Afghanistán, 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.



