

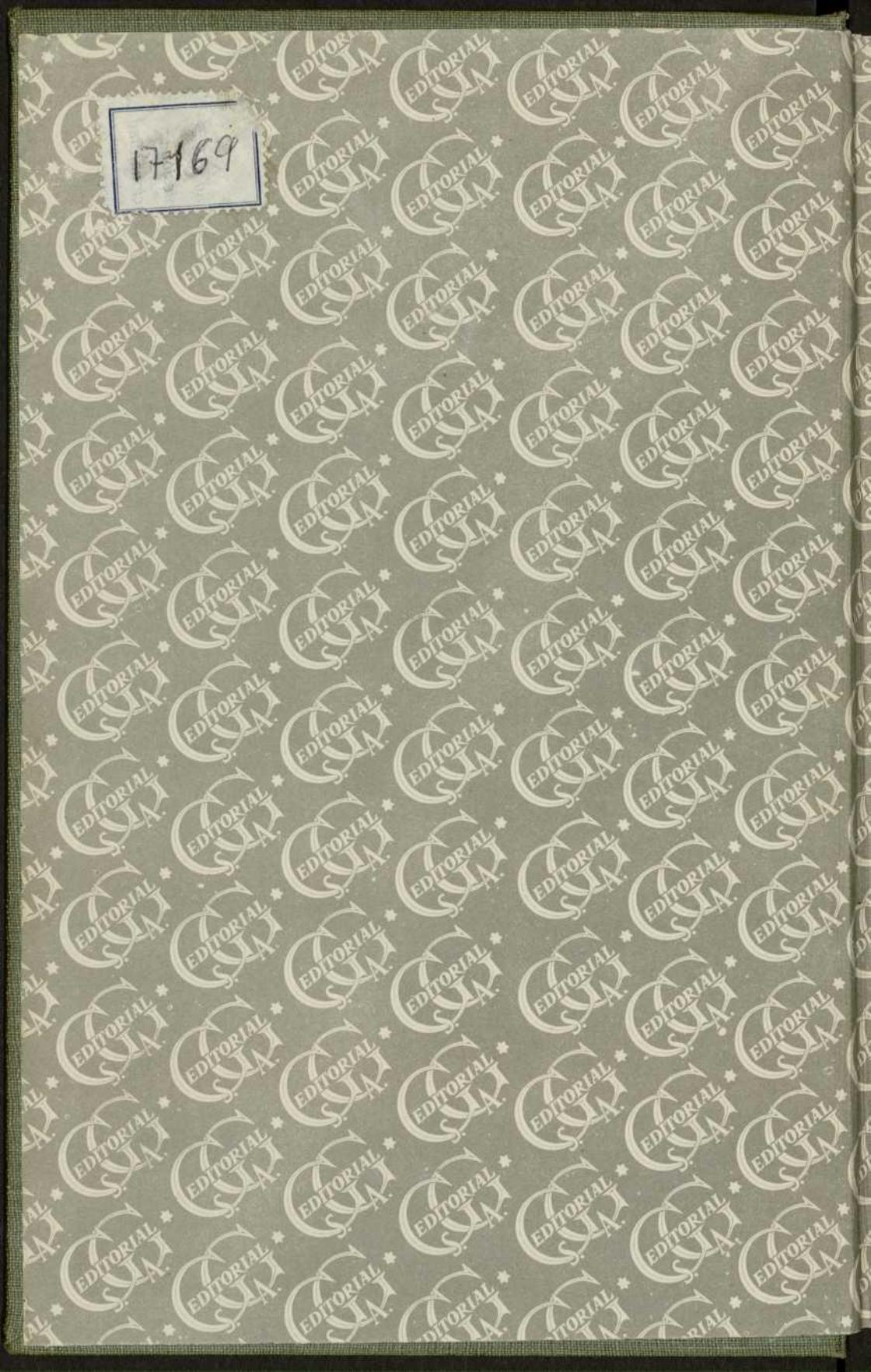


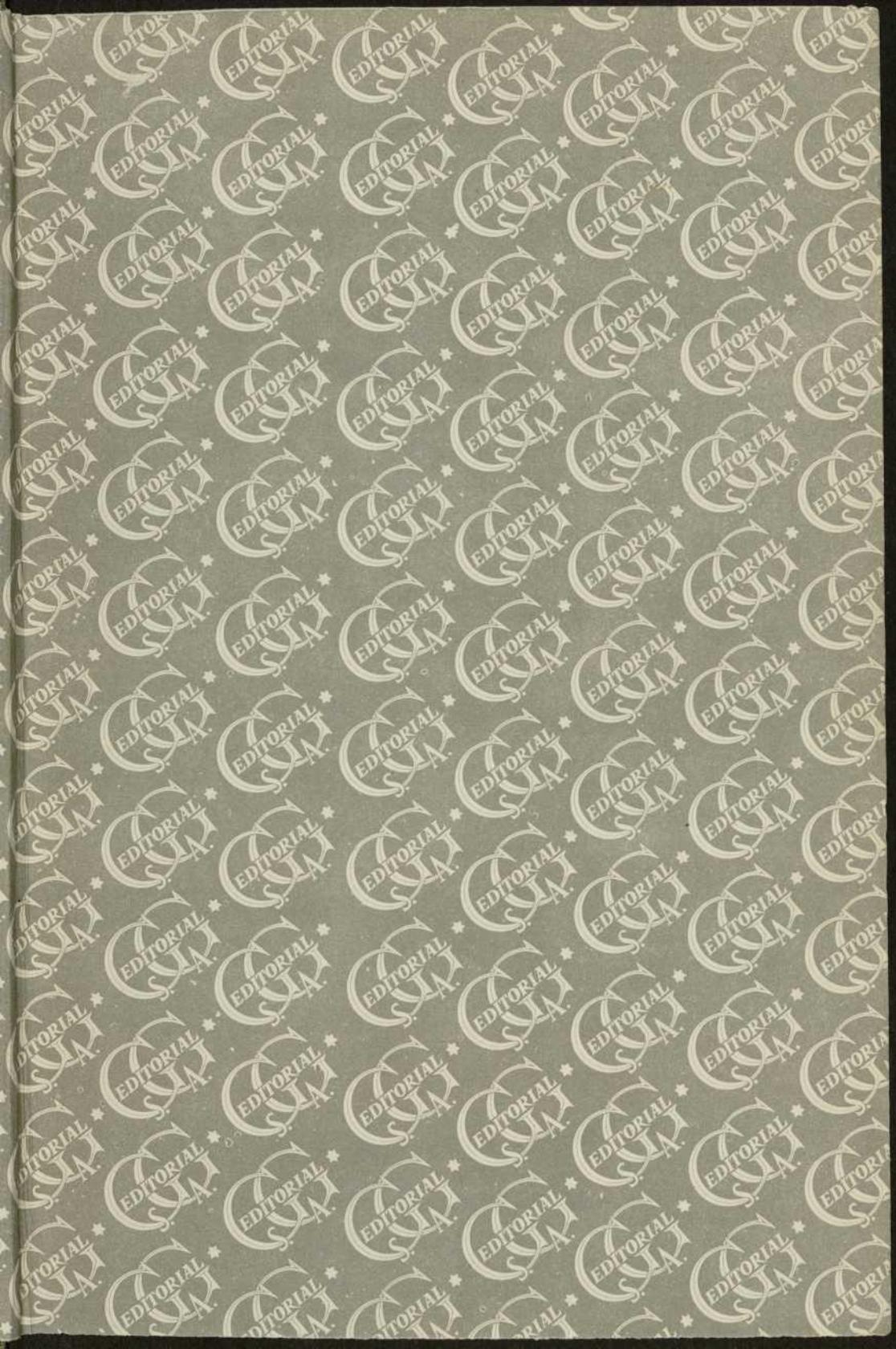
F. S. MEYER

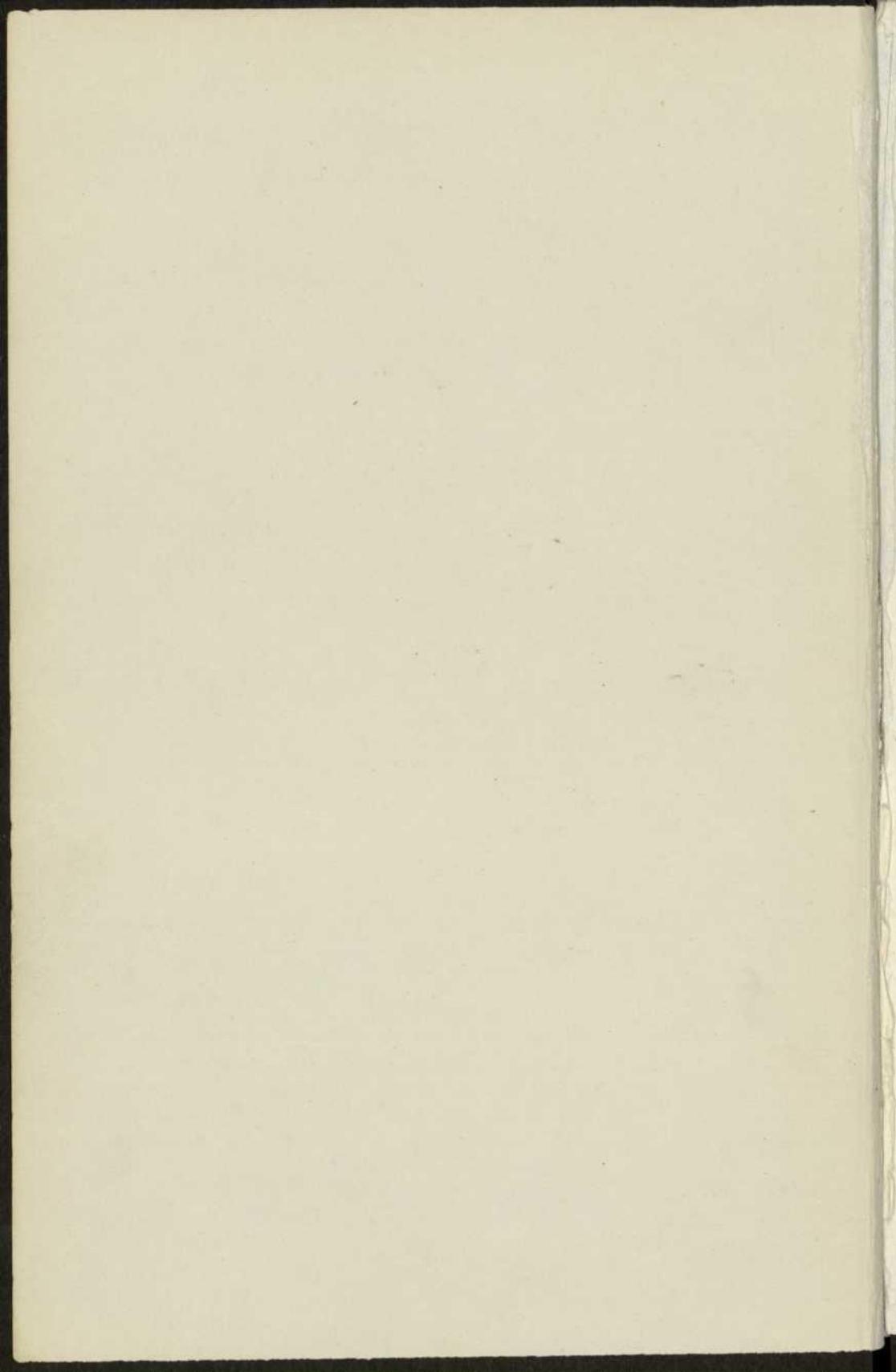
MANUAL
DE ORNAMENTACIÓN

45

17469

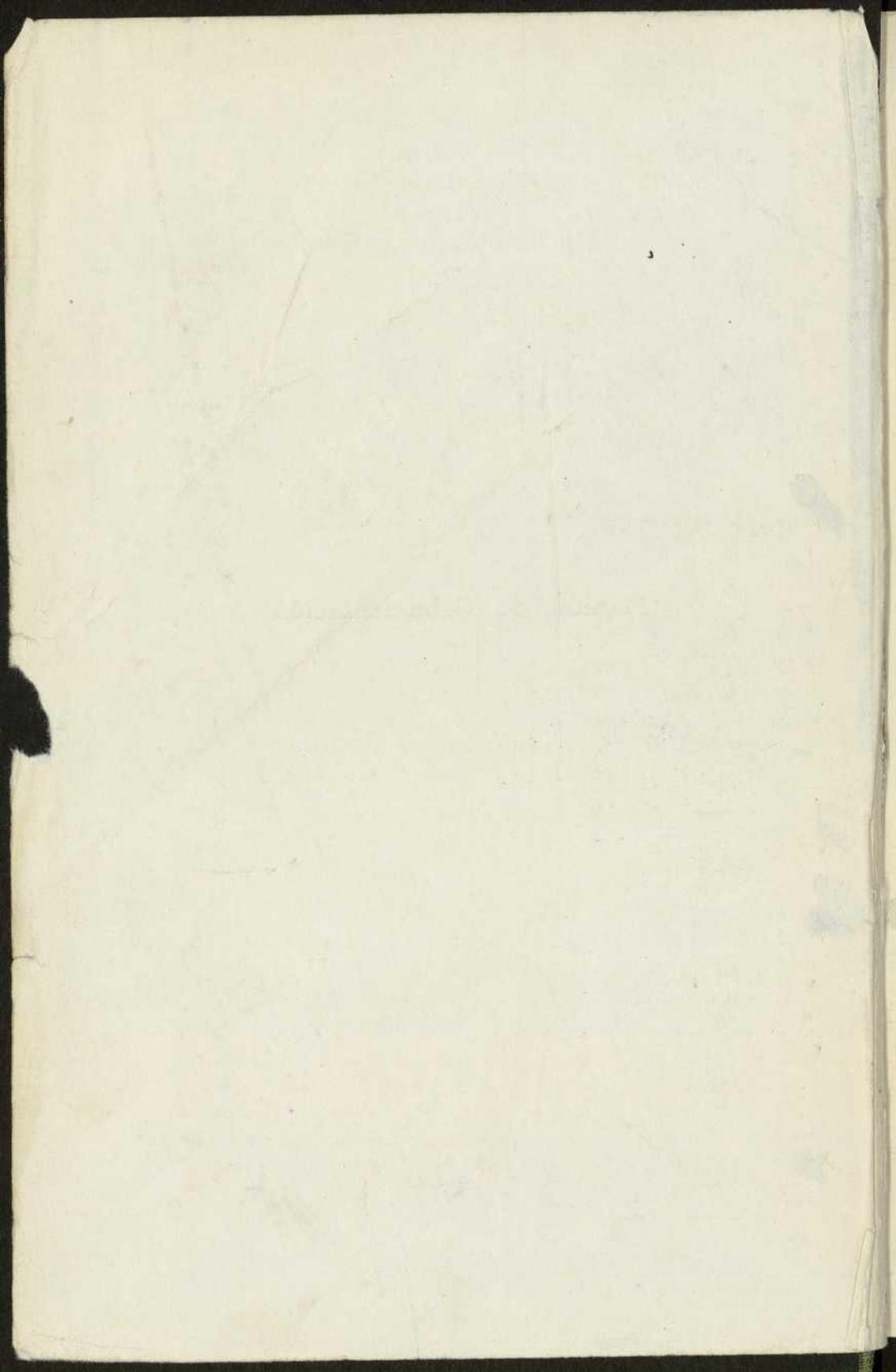






~~26145~~
26145

Manual de Ornamentación



R. 2116

F. S. Meyer

MANUAL DE ORNAMENTACIÓN

ORDENADO SISTEMÁTICAMENTE
PARA USO DE DIBUJANTES, ARQUITECTOS,
ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS
Y PARA LOS AMANTES DEL ARTE

Versión
de la 11.^a edición alemana

B.P. BURGOS

E. de E.

N.R. 2116

N.T. 10.1456

C.B.

26145



GUSTAVO GILI, Editor

BARCELONA, MCMXXIX



Es propiedad. — Copyright, 1929, by Gustavo Gili

GUINART y PUJOLAR, impresores; Bruch, 63. — Barcelona

INTRODUCCIÓN

Las denominaciones *ornamento*, *ornamentario*, *ornamental*, *ornamentación*, *ornamentista*, etc., se derivan del verbo latino *ornare*, que significa adornar. El *ornamento* es el adorno artístico; la *ornamentación*, el empleo del mismo; el *ornamentista*, el artista que adorna; *ornamental* quiere decir adornado artísticamente o referente a la ornamentación; la *Ornamentaria* o teoría de la ornamentación es el concepto global de este arte decorativo.

Como la ornamentación se extiende a innumerables asuntos, ya que la índole de ésta puede ser extraordinariamente variada, sin que por eso sea arbitraria (por una parte, ha de ajustarse a la finalidad y a la materia del objeto que se va a adornar, y por otra, depende del modo de comprensión imperante en cada caso entre pueblos diversos y en épocas distintas), claro está que el arte de la ornamentación constituye una disciplina vasta e importantísima. Su conocimiento es una necesidad para el artista plástico; para la educación general, un interesante factor instructivo y de cultura histórica.

Desde el momento en que llamamos *estilo* al conjunto de peculiaridades (más o menos alteradas por la manera de concebir de una época y la propensión de los pueblos) resultantes de la relación recíproca entre materia, finalidad y forma, fácilmente se comprende la coherencia que guardan el arte ornamentario y la Estilística.

Partiendo de estas consideraciones fundamentales, la misión de un manual general de ornamentación será compilar en una serie sistemáticamente ordenada cualquiera lo más esencial de este arte.

A diferencia de casi todas las obras que tratan de este tema, las cuales clasifican y ordenan el material con arreglo a épocas y a pueblos, el presente libro sigue otro rumbo. Apoyándonos en los principios establecidos por *Semper*, *Bötticher* y *Jacobsthal*, toma-

mos como base un método antes *sintético* que *analítico* ; más dispuesto a construir y a desarrollar, partiendo de los elementos, que a descomponer y a deducir conclusiones *a posteriori* .

El libro comprende tres partes:

La primera parte trata de las «bases del ornamento» o *motivos* de que éste se compone. A los motivos *geométricos* , dados por una sucesión rítmica de puntos y líneas, por la división regular de ángulos, por la composición y descomposición de figuras cerradas, etc., suceden las *formas naturales* , que para la imitación ornamental ofrecen tanto la *fauna* y la *flora* como el organismo *humano* . Siguen a aquéllas, como motivos *artificiales* , las formas tomadas del Arte, de la Técnica, de la Ciencia, etc., tales cuales se nos presentan principalmente en los emblemas y trofeos.

La segunda parte, « *El ornamento como tal* », ordena las diversas formas con respecto a sus funciones y según la relación recíproca que existe entre la configuración del ornamento y la aplicación del mismo. La clasificación abarca cinco secciones secundarias: *Cintas* (formas que sirven de orla, de marco, de enlace); *Remates libres* (formas que, en su estructura, expresan un término, una interrupción, un coronamiento); *Soportes* (formas ornamentales que responden a la idea de soportar cargas); *Ornamento plano limitado* (formaciones adecuadas para llenar un determinado espacio limitado: *paneles*); *Ornamento plano ilimitado o continuo* (decoraciones de superficies, que, sin atender a limitación de espacio, se desarrollan sobre base geométrica u orgánica, hasta constituir la llamada *muestra*).

La tercera parte, « *Ornamentaria aplicada* », enseña a emplear el ornamento en *vasijas* , *utensilios* y *mobiliario* , como *marco* , en *joyería* , en la *Heráldica* y en la *escritura* .

Los millares de ejemplos que figuran en las numerosas láminas explicativas, contenidas en el texto, representan los estilos de las épocas y pueblos más diversos. Al antiguo se le concede una importancia proporcionalmente mayor, porque en él se suele llegar a la expresión del formalismo con la máxima claridad y belleza. Junto a él, figura, en primer término, la época del Renacimiento, con su riqueza y libertad de la forma. A las creaciones del estilo medieval les hemos dedicado una atención más restringida. De los llamados estilos decadentes, sólo se aduce alguno que otro ejemplo, para comparar y caracterizar. La época moderna no se ha tomado, general-

mente, en cuenta sino al tratar de formas que no se presentan en los estilos históricos.

Las ilustraciones se basan, en parte, sobre fotografías directas; en gran parte son, como no podía menos de suceder, reproducciones de otras obras; pero la idea fundamental de la presente publicación no es ofrecer nada nuevo, sino ordenar lo mejor de lo ya conocido, adecuadamente y en consonancia con la finalidad de un manual. Cuando las fuentes fueron conocidas del autor, caso que no se dió siempre, se ha consignado la autoridad en el texto.

Sirven de introducción a las diferentes secciones y subsecciones las advertencias precisas acerca del estilo y la historia, de la peculiaridad de la forma, de los motivos y simbolismos, finalidad y aplicación. Estas advertencias van seguidas, mientras ello es posible y necesario, por notas sobre el lugar donde se descubrieron los objetos reproducidos y su actual paradero, así como sobre el material de construcción y las dimensiones. No se dan indicaciones para la construcción, sino donde ésta no se infiere sencillamente de las figuras.

Un índice, con *explicaciones de los términos técnicos y pertenecientes a idiomas extranjeros*, añadido al manual, servirá de auxiliar al profano.

ADVERTENCIA DEL EDITOR

A fin de completar el «Manual» de Meyer con elementos decorativos peculiares de España y América, que en la edición alemana eran insuficientes, ha sido confiada al Sr. D. H. Alsina Munné la selección y reproducción de los más importantes modelos de nuestro arte propio. De este modo se ha aumentado la ilustración de la obra en 70 nuevas láminas, que han sido intercaladas entre las primitivas, a fin de conservar la unidad de plan del libro original.

El presente informe tiene el honor de dirigirse a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.

En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, he tenido el honor de dirigirme a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.

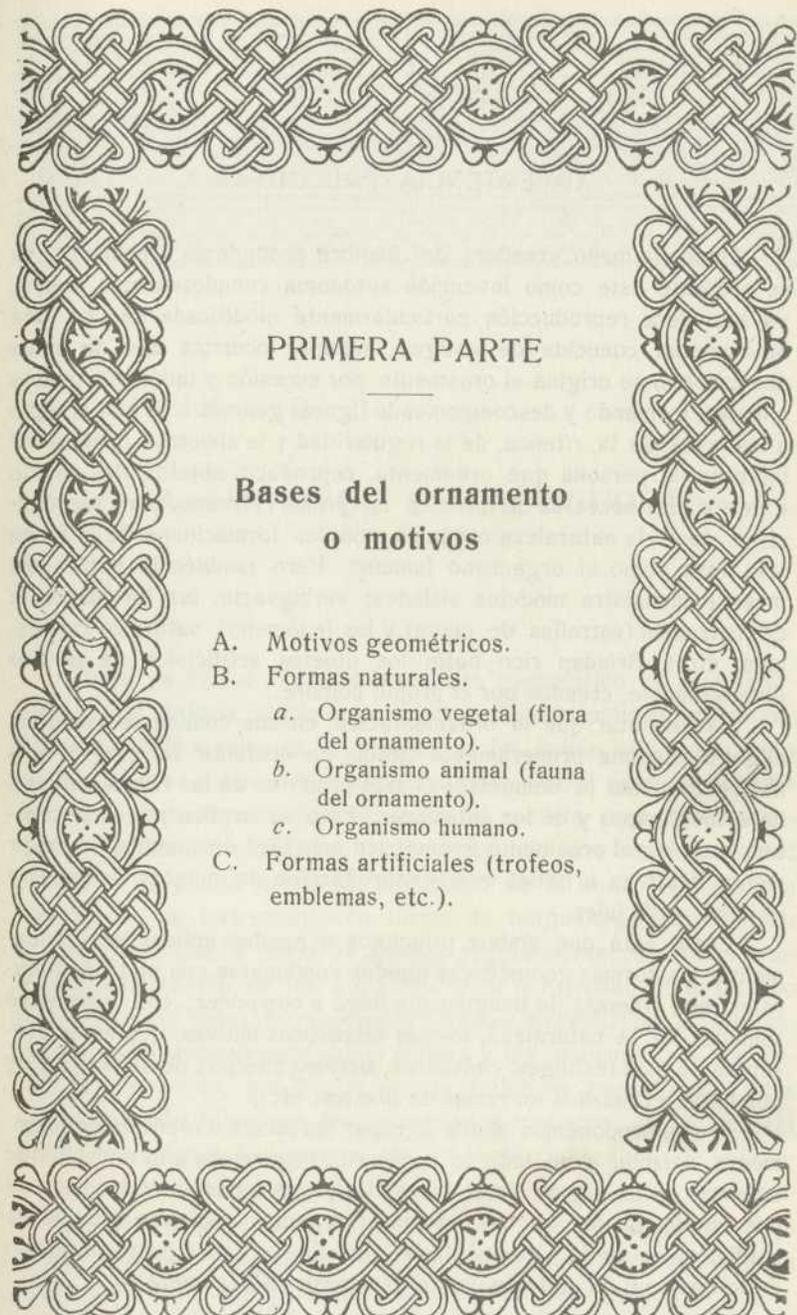
En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, he tenido el honor de dirigirme a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.

EL GOBIERNO DE BUENOS AIRES

En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, he tenido el honor de dirigirme a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.

En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, he tenido el honor de dirigirme a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.

En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, he tenido el honor de dirigirme a V. E. el Sr. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, en virtud de lo dispuesto en el artículo 1.º del Decreto N.º 10.000 del 15 de Mayo de 1910, que ordena la confección de un informe sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Bahía Blanca, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Mar del Plata, y sobre el estado de las obras de construcción de la línea férrea de Buenos Aires a Montevideo.



PRIMERA PARTE

Bases del ornamento o motivos

- A. Motivos geométricos.
- B. Formas naturales.
 - a.* Organismo vegetal (flora del ornamento).
 - b.* Organismo animal (fauna del ornamento).
 - c.* Organismo humano.
- C. Formas artificiales (trofeos, emblemas, etc.).

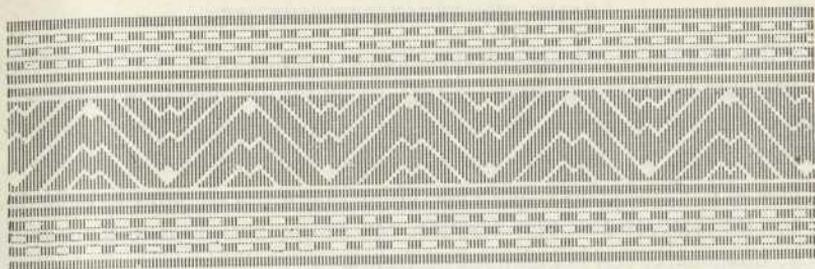
ADVERTENCIA PRELIMINAR

Donde la mano creadora del hombre produce un ornamento, ya se presente éste como invención autónoma completamente nueva, ya sea mera reproducción particularmente modificada de una idea fundamental conocida de antiguo, siempre ocurrirá uno de estos dos casos: o se origina el ornamento por sucesión y unión de puntos y líneas, formando y descomponiendo figuras geométricas con arreglo a las leyes de la rítmica, de la regularidad y la simetría, o surge al intentar, la persona que ornamenta, reproducir objetos del mundo exterior. Entonces se le ofrecen en primer término, para reproducirlos, tanto la naturaleza orgánica, con las formaciones de la fauna y la flora, como el organismo humano. Pero también la naturaleza muerta suministra modelos aislados; verbigracia: las formas de la cristalización (estrellas de nieve) y los fenómenos naturales (nubes, olas, etc.). Brindan rico botín los objetos artificiales de la más diversa índole, creados por el propio hombre.

Es de notar que la ornamentación, en sus comienzos remotos, elige el sistema primeramente citado, no obstante ser éste el más abstracto, como lo demuestra el arte primitivo de las tribus salvajes de estos tiempos y de los anteriores. Esto se explica por la circunstancia de ser el ornamento geométrico más fácil de construir y exigir menor destreza artística que la reproducción de plantas, animales y objetos artificiales.

Claro está que ambos principios se pueden aplicar simultáneamente; las formas geométricas pueden combinarse con motivos naturales, etc. Además, la imaginación llega a componer, con elementos tomados de la naturaleza, formas fantásticas nuevas, que no se presentan en ésta (esfinges, centauros, sirenas, cuerpos de animales y de hombres, terminados en ramas de plantas, etc.).

Si nos proponemos ahora agrupar las *bases* o *motivos* del ornamento, dejando a un lado lo accesorio, llegaremos a la división que aparece en la página precedente. La primera parte del libro tendrá por objeto las formas básicas más frecuentes y que se han hecho tradicionales en la Ornamentaria; por ellas se podrá juzgar también de lo que aquí no se trate, por presentarse aisladamente.



A. MOTIVOS GEOMÉTRICOS

Como ya hemos dicho, el ornamento geométrico es el primordial, el más antiguo, según lo prueban las decoraciones en los utensilios de las tribus salvajes, el tatuaje de los indios, etc. La costura con el hilo, que corre al sesgo de una parte a otra, puede haber sido el modelo de la línea en zig-zag; la ola, el modelo de la línea ondulada; el tejido de urdimbre y trama, el modelo para muestras de red cuadrada; la coleta trenzada, el modelo de la cinta trenzada. La rotación de un instrumento en forma de horquilla da por resultado la circunferencia; la unión de puntos regularmente repartidos condujo a la formación de los polígonos y de la estrella. El desarrollo progresivo de estas formas fundamentales geométricas primitivas, aumentando gradualmente con la cultura y los conocimientos crecientes, ha conducido, por fin, a formas artísticas geométricas, tales cuales las admiramos en los artesonados moriscos, en la tracería gótica, en la labor de guillogis, etc. El perfeccionamiento de la Geometría hasta constituir una ciencia, con sus teoremas y sus demostraciones, ha venido en auxilio del Arte y préstádole apoyo. Para robustecimiento de este aserto, recordemos la construcción de la elipse y del arco carpanel, dadas las longitudes de los ejes.

La mayoría de los ornamentos geométricos se pueden reducir

a tres grupos: o nos encontramos con estructuras que corren indefinidamente a manera de tiras (cintas), o con figuras limitadas (paneles), o con muestras planas ilimitadas. En los tres casos, el dibujo geométrico tendrá por base una cierta división, una construcción auxiliar o una red. Empecemos por esta última, para seguir inmediatamente con los motivos de cinta; después, con los motivos de muestra plana, y, finalmente, con los motivos de figura.

Redes (LÁMINA 1)

Los sistemas de líneas auxiliares que se necesitan para poder dibujar muestras geométricas, verbigracia: *parquets*, mosaicos, vidrieras de ventana, se llaman redes, y su nombre se explica por sí mismo. Estas pueden ser de muy diversas clases. Las más comunes son: la red cuadrada y la red triangular, compuestas por distintos cuadrados o triángulos equiláteros. Los motivos de cinta trenzada del estilo morisco requieren una red peculiar, semejante a la urdimbre de las sillas de rejilla.

Lámina 1.

1. Red cuadrada común. Se señalan divisiones iguales en un sentido, se trazan las paralelas por los puntos de división y se las corta con una línea diagonal. Los puntos de intersección de esta oblicua con las paralelas marcan la división en el otro sentido.

2. Red cuadrada en diagonal. Se señalan las divisiones sobre una recta, y desde los puntos de división se trazan por ambos lados paralelas a 45°.

3. Red recta con división alternativa. Construcción análoga a la número 1.

4. Red en diagonal con división alternativa. Construcción análoga a la número 2.

5. Red para ornamentos moriscos. Se dibuja primeramente en un círculo un octógono estrellado regular, compuesto de dos cuadrados, de donde se deduce la división.

6. Detalle ampliado del número anterior.

7. Red de tres ejes o triangular. Esta red se funda en la construcción del triángulo equilátero, y se puede disponer de dos maneras, como indican las figuras 8 y 9.

8 y 9. Detalles ampliados de la figura 7.

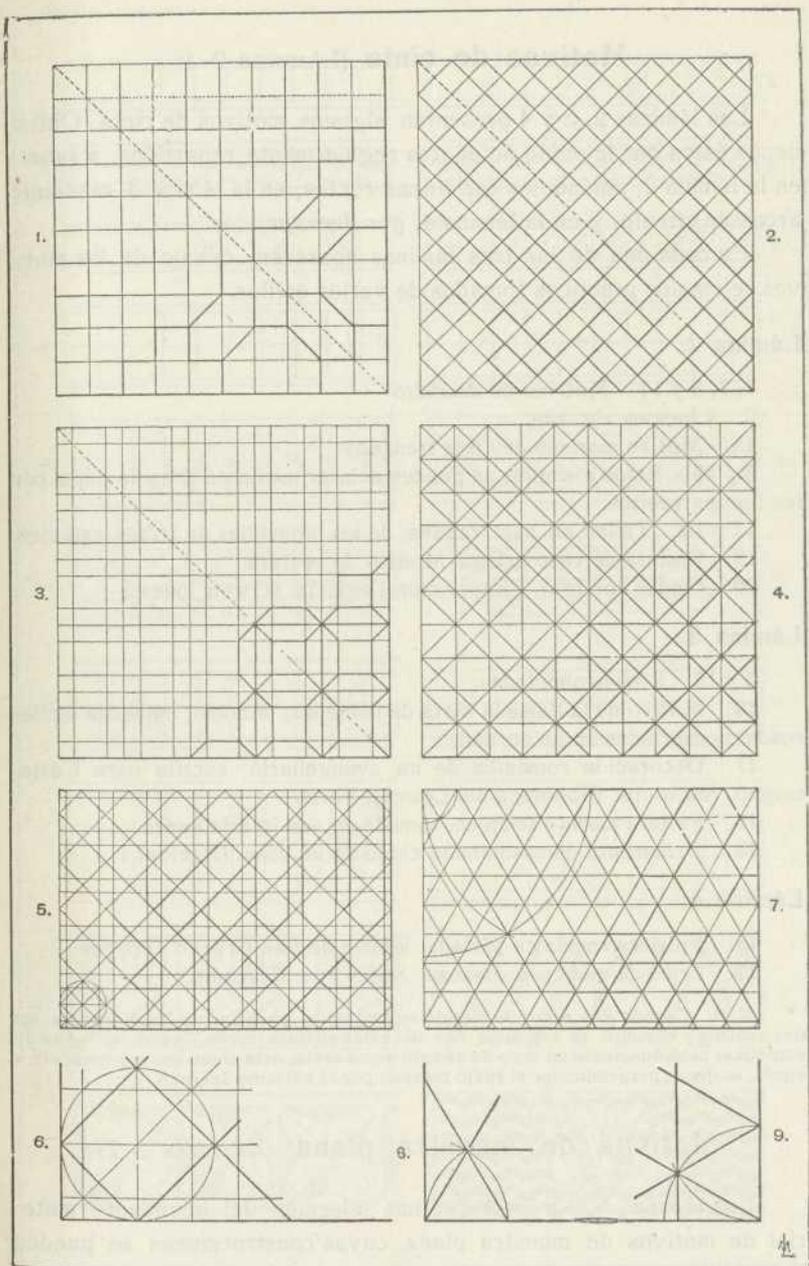


Lámina 1. — Redes.

Motivos de cinta (LÁMINAS 2-4)

Las láminas 2, 3 y 4 presentan algunos motivos de cinta. Obtíense éstos por la unión de puntos regularmente repartidos, a saber: en la lámina 2, uniéndolos con líneas rectas; en la lámina 3, mediante arcos de círculo, y en la lámina 4, por líneas mixtas.

En cada una de las tres láminas aparecen, debajo de los motivos, ejemplos prácticos tomados de varios estilos.

Lámina 2.

- 1, 7, 8 y 14. Motivos de meandro.
- 2. Línea en zig-zag.
- 15. Motivo morisco de cinta trenzada.
- 6 y 16. Estos ejemplos se pueden aclarar mediante tiras de papel con los bordes vueltos.
- 17 y 19. Tallas en bajo relieve, de los utensilios de tribus salvajes.
- 18. Pintura de vaso griega. Modelo: la costura.
- 20. Ondas con loto. Pintura mural egipcia. (Owen Jones.)

Lámina 3.

- 5 y 13. Líneas onduladas.
- 10. Motivo de la llamada sarta de monedas. Modelo: monedas agujereadas, ensartadas en un cordón.
- 17. Decoración románica de un evangelionario, escrito para Carlo-magno. Siglo VIII. Biblioteca del Louvre, París.
- 18. Pintura mural-románica, tomada de una iglesia sueca.
- 19. Ornamento damasquinado chino de un vaso. (Racinet.)

Lámina 4.

- 13. Vidriera románica pintada. Iglesia de San Urbano, Troyes.
- 15. Friso de una casa, Beaune. Siglo XVII. (Racinet.)

N. B. Cuando dos arcos de círculo se empalman, para que no haya ruptura, los dos centros y el punto de empalme han de estar en línea recta. Cuando se hayan de empalmar continuamente un arco de círculo y una recta, ésta tiene que ser tangente a aquél, es decir, perpendicular al radio trazado por el extremo del arco.

Motivos de muestra plana (LÁMINAS 5-7)

Las láminas 5, 6 y 7 ofrecen una selección del abundante material de motivos de muestra plana, cuyas construcciones se pueden referir casi totalmente a la red cuadrada o a la triangular. Las mues-

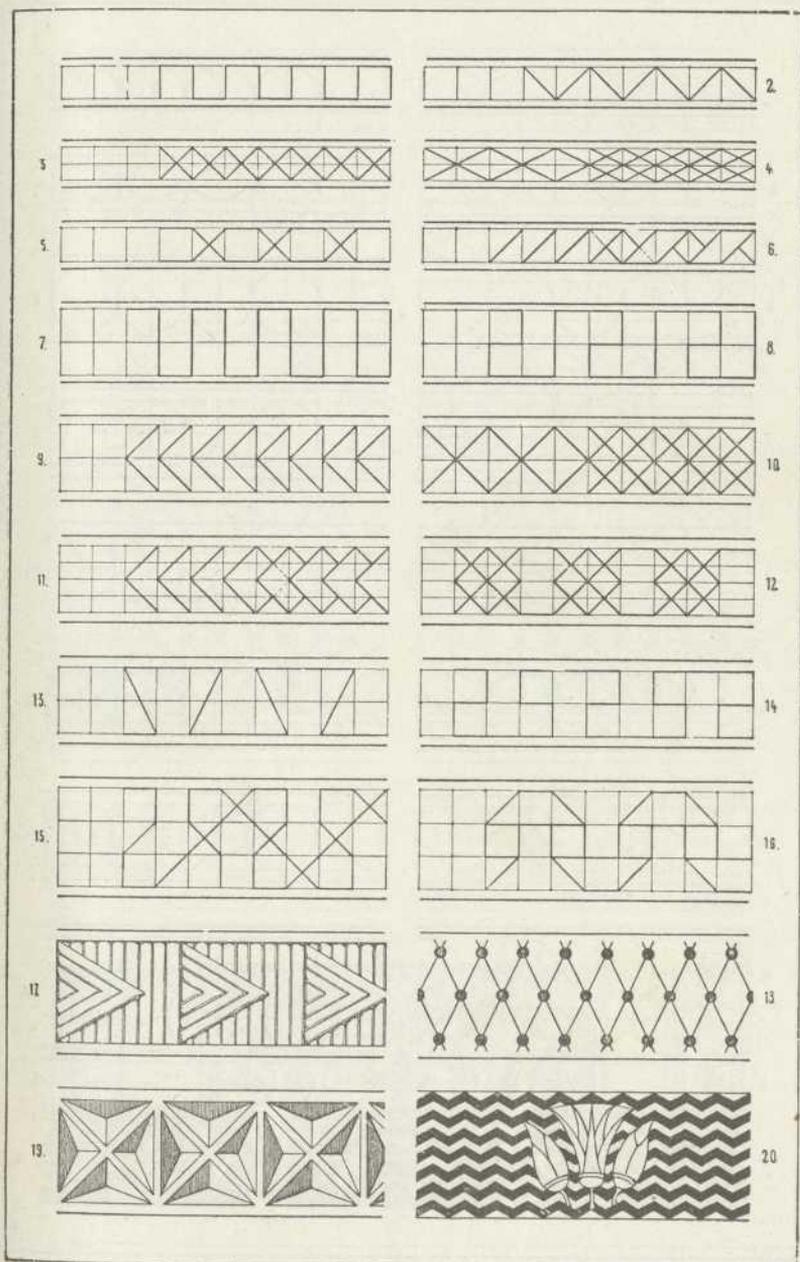


Lámina 2. — Motivos de cinta.

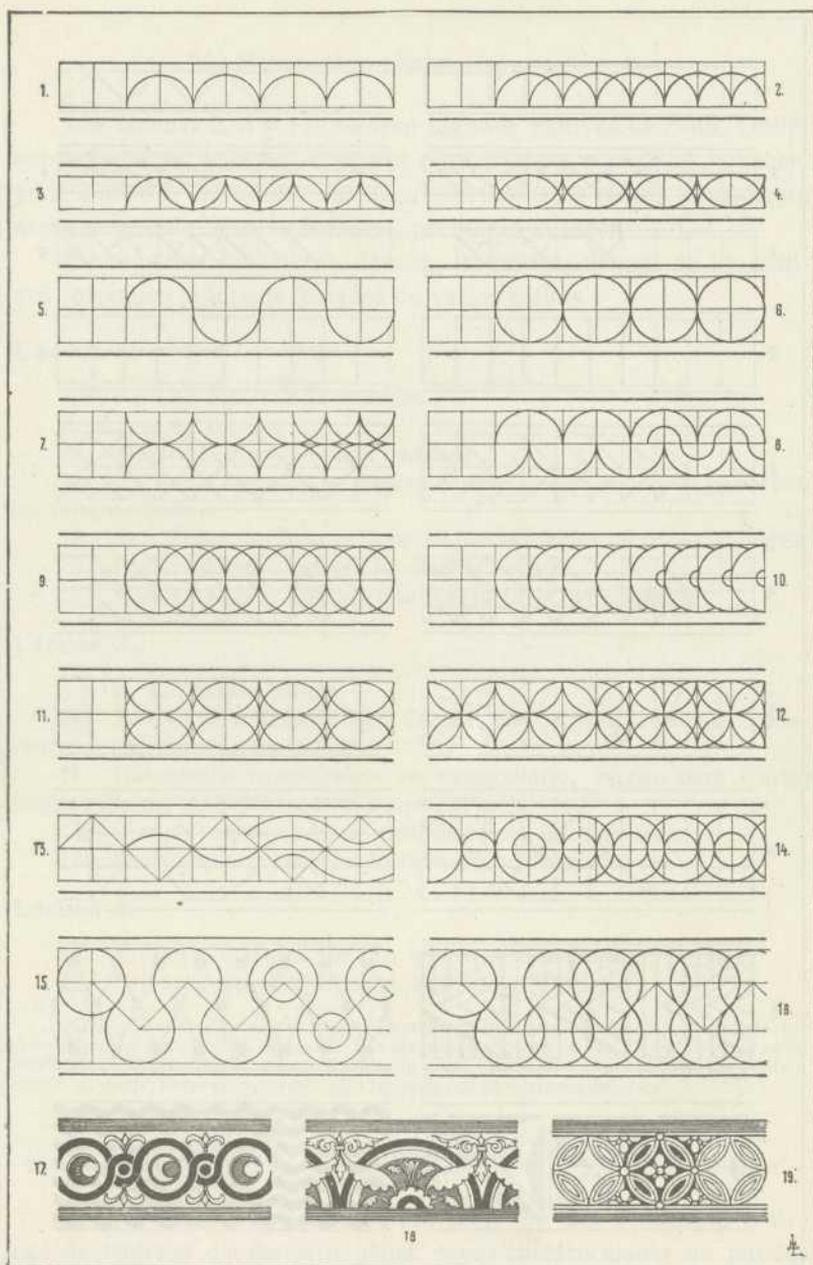


Lámina 3. — Motivos de cinta.

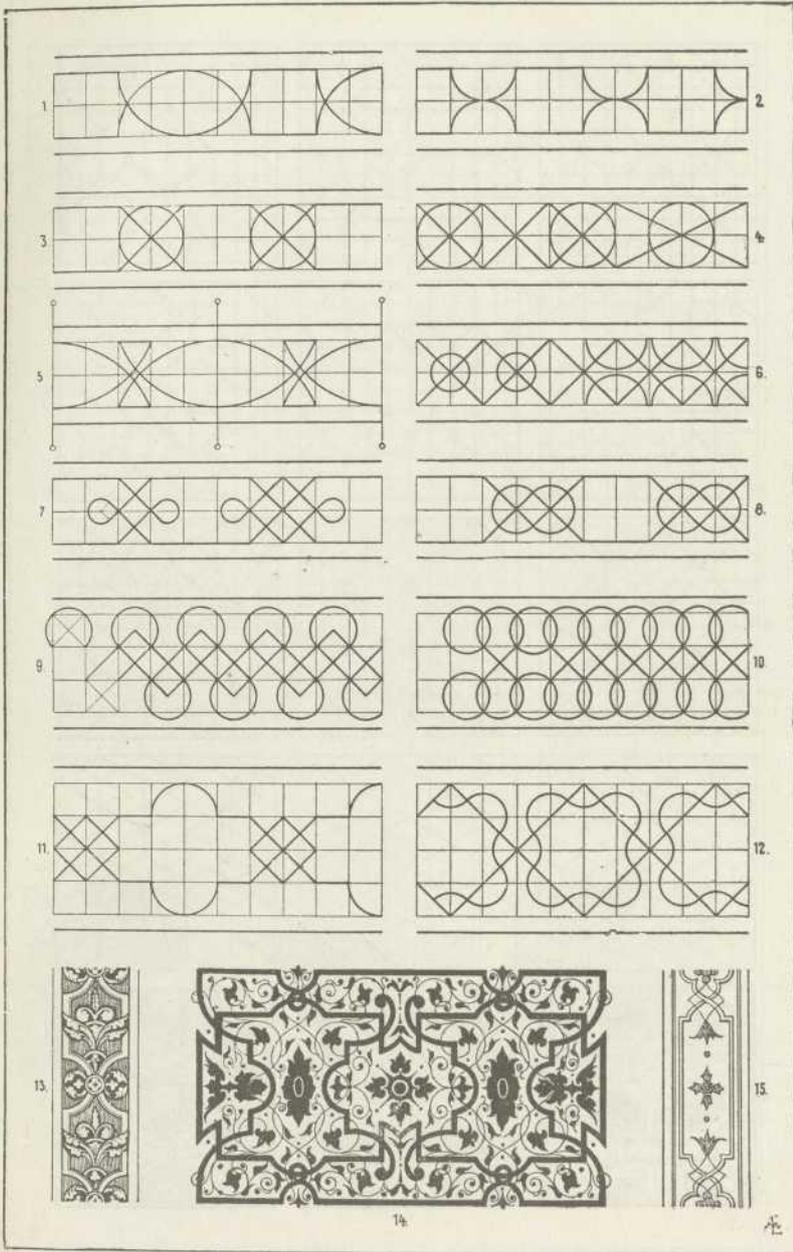


Lámina 4. — Motivos de cinta

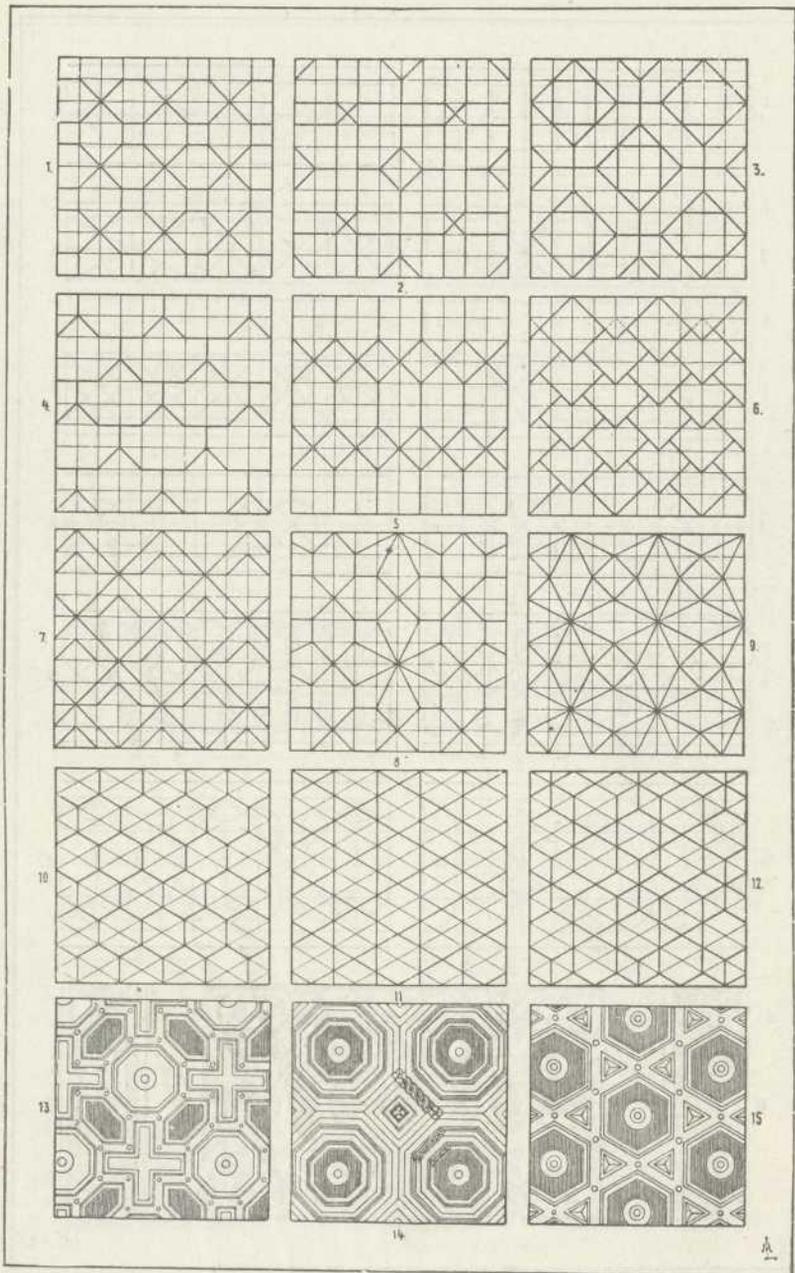


Lámina 5 — Motivos de muestra plana.

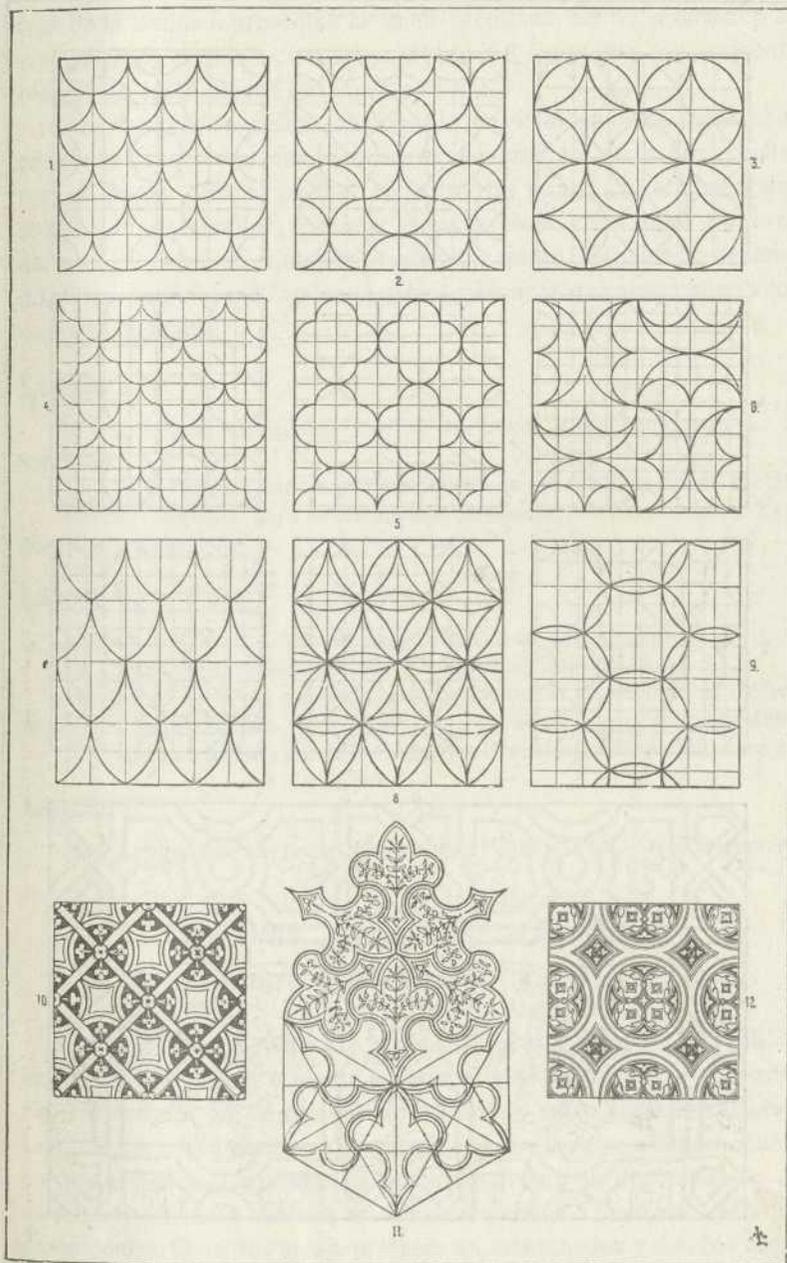


Lámina 6. — Motivos de muestra plana.

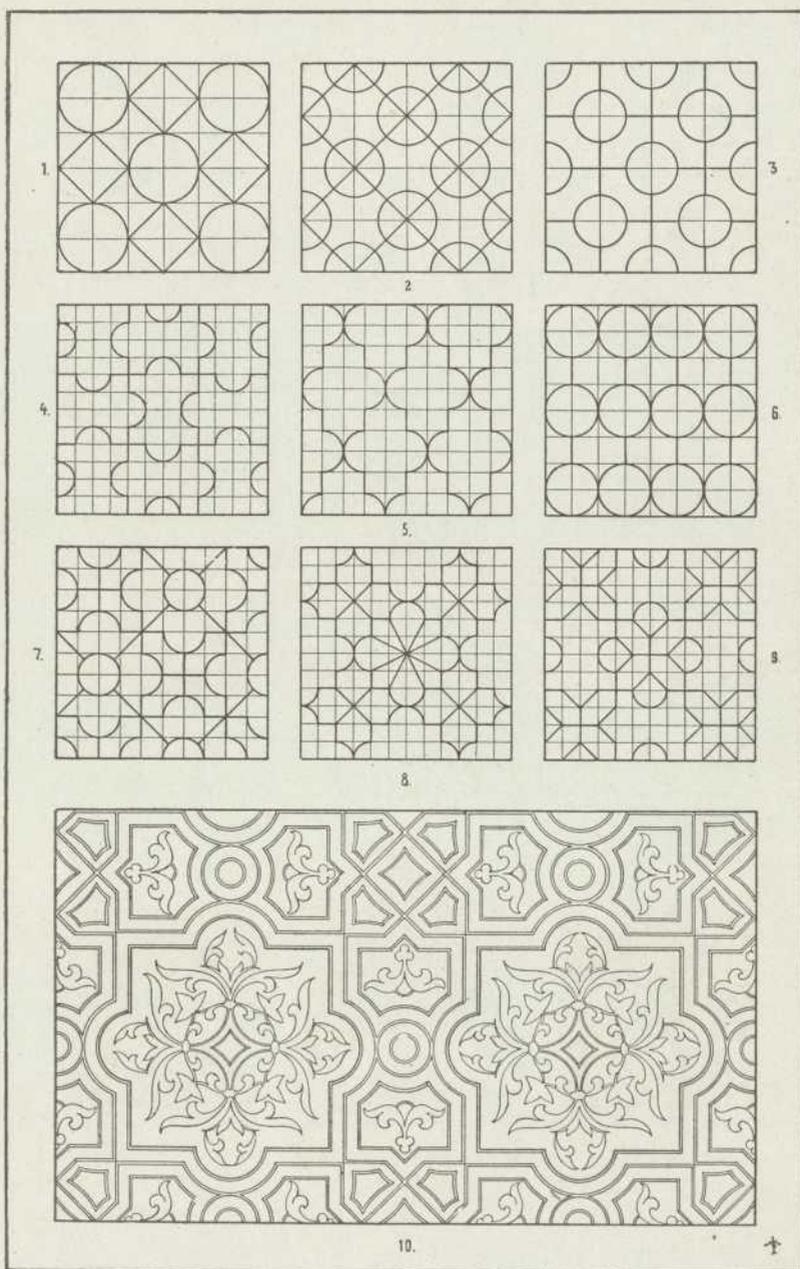


Lámina 7. — Motivos de muestra plana.

tras de la lámina 5 presentan la unión rectilínea; las de la lámina 6 se componen de arcos de círculo; en la lámina 7 los puntos regularmente repartidos están unidos por líneas mixtas.

Los motivos representados pueden servir de modelos inmediatos para soladuras de baldosa, ventanales de cristal y otros usos similares; al mismo tiempo, pueden constituir las armaduras ornamentales sobre que desarrollar después muestras más ricas para pinturas murales y vidrieras pintadas, tapices, papeles pintados, artesonados, etc., como lo indican los ejemplos prácticos que acompañan a los motivos sencillos.

Lámina 5.

4 y 6. Para las figuras 4 y 6, se puede citar como modelo la techumbre.

10. Esta figura tiene un modelo natural en las celdillas de las abejas.

13-15. Diseños para artesonados, por Sebastián Serlio. Siglo XVI. (*Formenschatz*.)

Lámina 6.

1, 4 y 7. Motivos llamados de escamas, o de imbricación.

10. Vidriera románica pintada. Catedral de Bourges. (Racinet.)

11. Muestra textil moderna, por C. Bötticher, tomada de un motivo de pintura mural de Asís. (*Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*.)

12. Antigua pintura mural italiana. San Francisco de Asís. (Hessemer.)

Lámina 7.

10. Antigua pintura mural italiana. San Francisco de Asís. (Hessemer.)

Estrellas, polígonos ordinarios y polígonos estrellados (LÁMINAS 8 y 9)

La estrella, los polígonos ordinarios y los polígonos estrellados en forma regular se presentan a menudo como motivo en Ornamentaria. La estrella es la base para rosetones y estructuras estrelladas. Los polígonos ordinarios y los estrellados limitan con mucha frecuencia los complejos ornamentales conocidos bajo la denominación de paneles, y, en este caso, son encuadramientos. También aparecen como compartimientos independientes en artesonados y diseños ornamentales compuestos; en este caso no es raro que se descompongan,

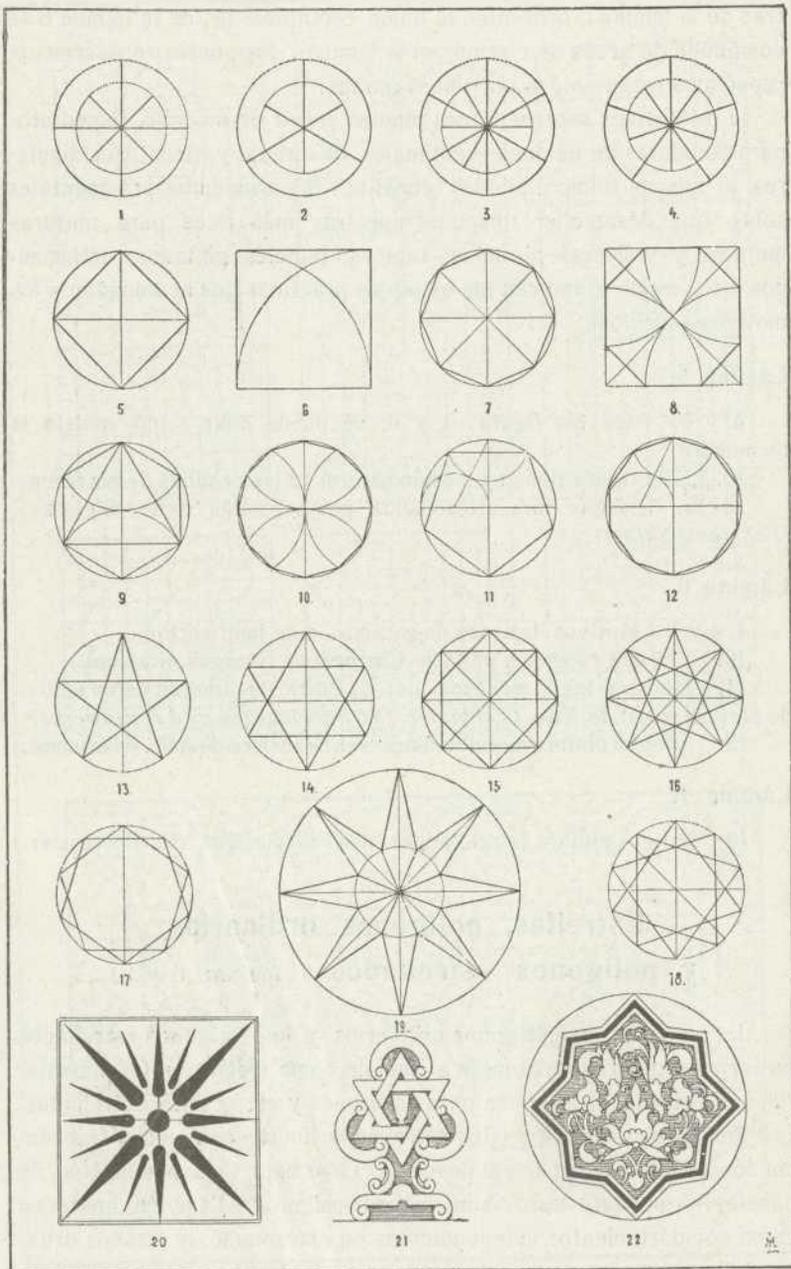


Lámina 8. — Polígonos.

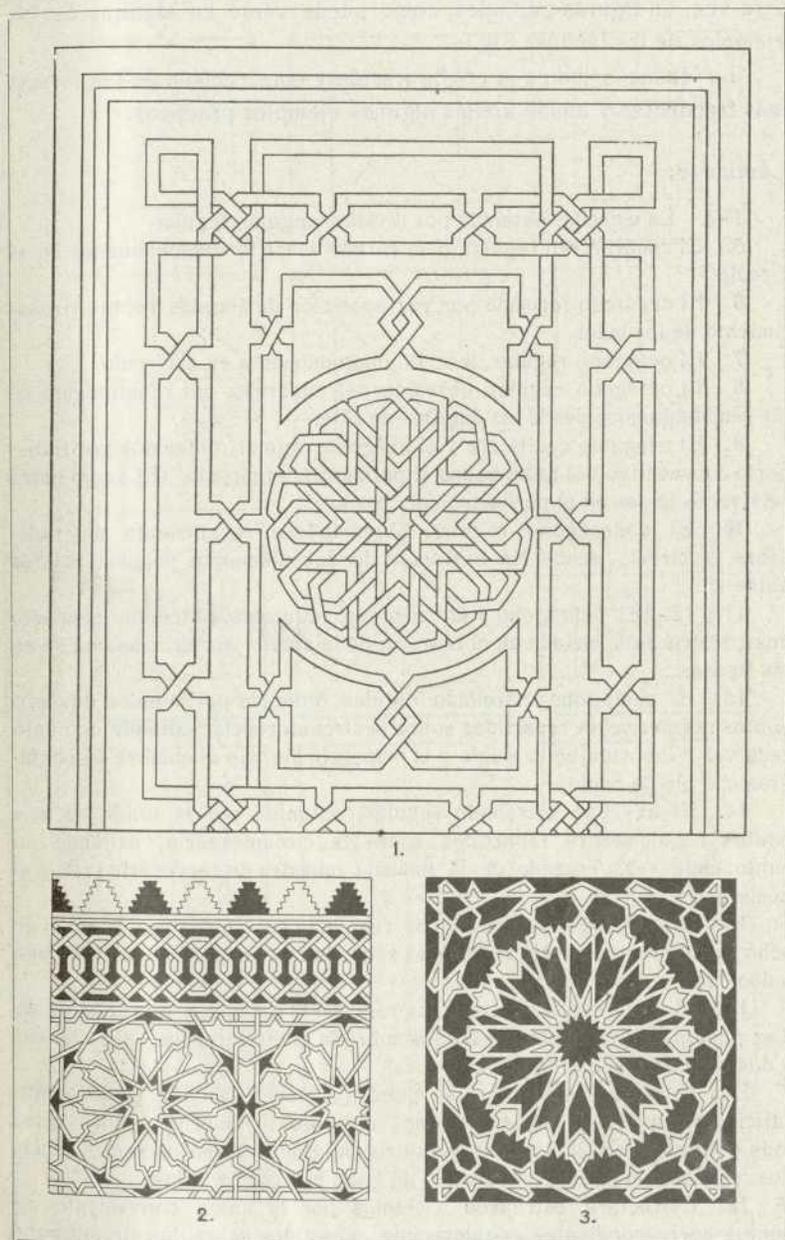


Lámina 9. — Polígonos estrellados árabes.

a su vez, en figuras parciales, como puede verse en algunos de los ejemplos de las láminas 8 y 9.

La lámina 8 indica la configuración y construcción de las formas más frecuentes y añade a ellas algunos ejemplos prácticos.

Lámina 8.

- 1-4. La estrella, obtenida por división angular regular.
 5. El cuadrilátero regular o cuadrado inscrito diagonalmente en el círculo.
 6. El cuadrado formado por yuxtaposición de ángulos rectos y rebatimiento de los lados.
 7. El octógono regular, inscrito diagonalmente en el círculo.
 8. El octógono regular, obtenido del cuadrado, por rebatimiento de las semidiagonales desde los ángulos de éste.
 9. El triángulo equilátero y el exágono regular, obtenidos por transporte consecutivo del radio sobre el perímetro del círculo. (El radio entra seis veces justas en el perímetro del círculo.)
 10. El dodecágono regular, obtenido por rebatimiento del radio sobre el círculo, desde los extremos de dos diámetros perpendiculares entre sí.
 - 11 y 12. El pentágono y el decágono regulares, obtenidos mediante una construcción basada en el teorema de la *sectio aurea*, como se ve en las figuras.
 13. El pentágono estrellado regular, obtenido por la unión de cinco puntos regularmente repartidos sobre la circunferencia, saltando un punto cada vez. Conocido en la magia y la superstición con el nombre de pentagrama, o pie de bruja.
 14. El exágono estrellado regular, obtenido por la unión de seis puntos regularmente repartidos sobre la circunferencia, saltando un punto cada vez. Trazado de la llamada muestra de cervecería (véase el número 21).
 - 15 y 16. Octógonos estrellados regulares, obtenidos por la unión de ocho puntos regularmente repartidos sobre la circunferencia, saltando uno o dos cada vez, según los casos.
 - 17 y 18. Decágonos estrellados regulares, obtenidos por la unión de diez puntos regularmente repartidos sobre la circunferencia, saltando uno o dos cada vez, según los casos.
- Los polígonos estrellados se pueden obtener también prolongando suficientemente los lados de polígonos regulares ordinarios, y viceversa; todo polígono estrellado contiene otros polígonos estrellados más sencillos, así como el polígono ordinario de igual número de lados.
19. Estructura estrellada, obtenida por la unión conveniente de puntos correspondientes regularmente repartidos sobre dos circunferencias concéntricas.

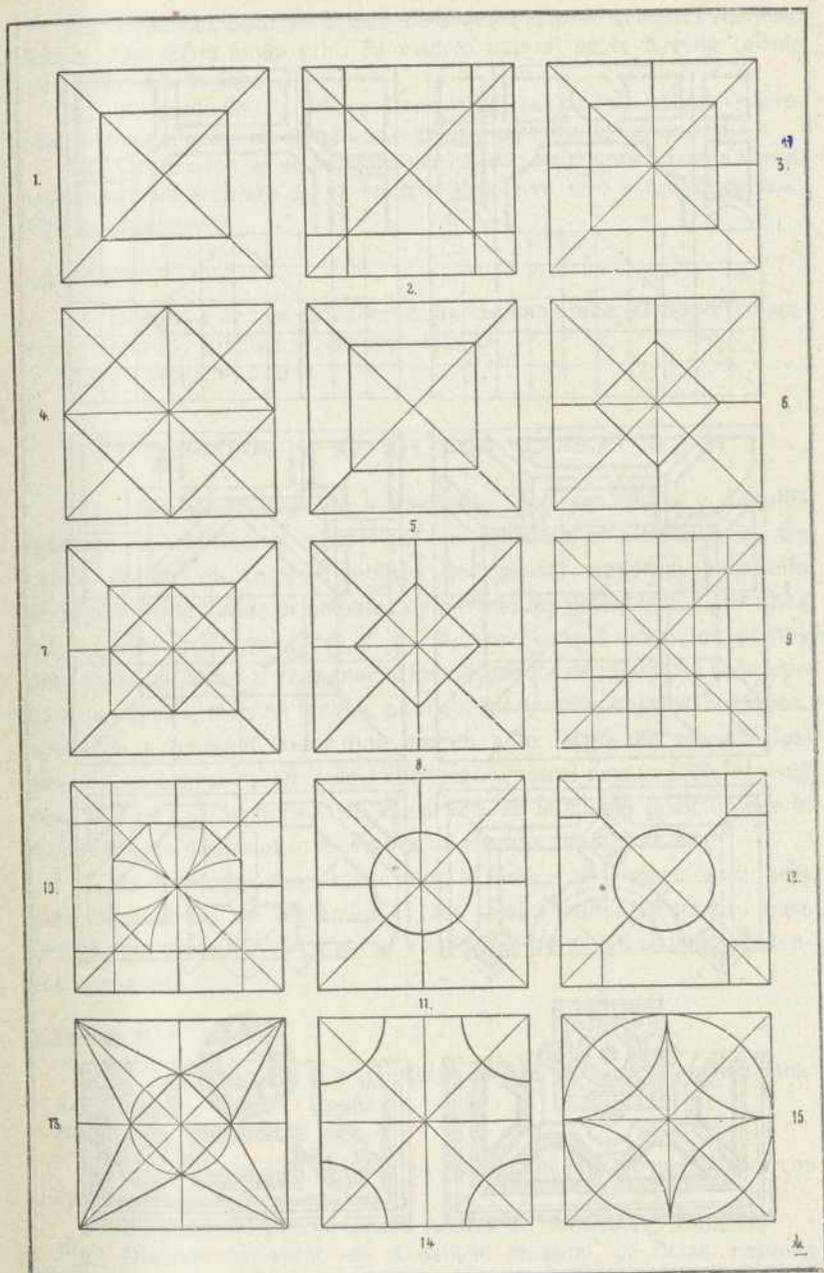


Lámina 10. — El cuadrado.

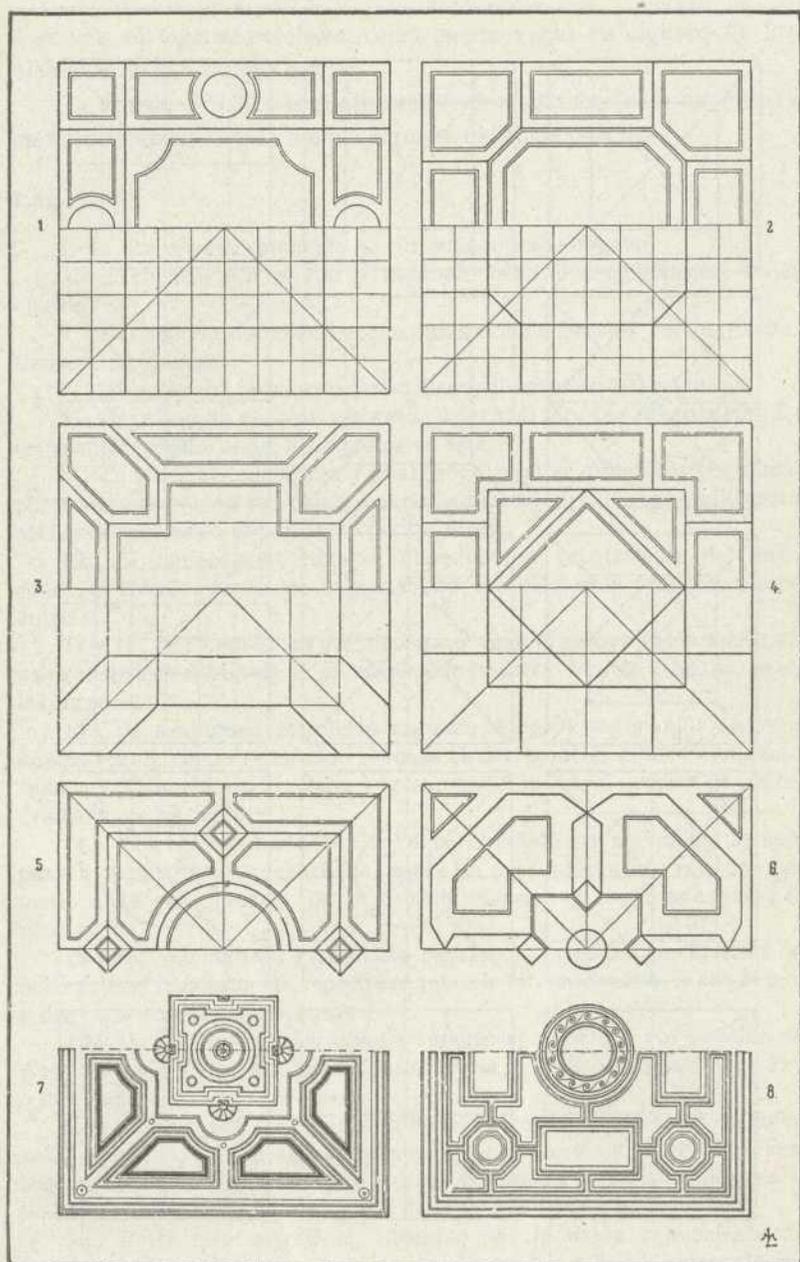


Lámina 11. — El cuadrado.

20. Uranisco, decoración estrellada de un artesón griego. Propileos, Atenas. Oro sobre fondo azul. El modelo natural es la bóveda celeste estrellada. (Owen Jones.)

21. Respaldo de una silla moderna de taberna, tallado en bajo relieve. (Aplicación del exágono estrellado regular o muestra de cervecería.)

22. Decoración de un polígono estrellado semirregular. De un Corán procedente del sepulcro de un sultán. Siglo XVI. Oro sobre fondo azul. (Prisse d'Avannes.)

Lámina 9.

1. Diagrama de una encuadernación hispano-árabe. «Missale Toletanum». Siglo XV. Biblioteca Nacional, Madrid.

2 y 3 Azulejos árabes.

El cuadrado y su división (LÁMINAS 10 y 11)

El cuadrilátero regular o cuadrado, con sus lados y ángulos iguales, es una forma básica que se presenta con frecuencia. Se puede dividir en compartimientos de muchas maneras; para ello se toman como líneas principales de partida las dos oblicuas que unen los ángulos o *diagonales*, y las dos rectas que unen los puntos medios de los lados o *transversales*. Cuando se divide el cuadrado para la construcción de techos, pavimentos y otros objetos análogos, aparecen a menudo frisos que corren a lo largo del marco. Casi siempre se conserva un compartimiento central más grande, el cual reviste a su vez la forma de cuadrado, en la misma posición que el exterior o en diagonal, o en figura de círculo, octógono, etc.

A las divisiones esquemáticas de la lámina 10, siguen las figuras más complicadas de la lámina 11, las cuales son a propósito para techos, por ejemplo, y, en parte, reproducen también techos existentes conocidos.

Lámina 10.

1-15. Las divisiones más sencillas del cuadrado en compartimientos.

Lámina 11.

1-8. Divisiones del cuadrado en compartimientos, desarrolladas con mayor riqueza.

6. Divisiones del techo en una taberna de Nuremberg. Moderno.

8. División del techo en el palacio Massimi, de Roma. Baltasar Peruzzi. Renacimiento italiano. (Letarouilly.)

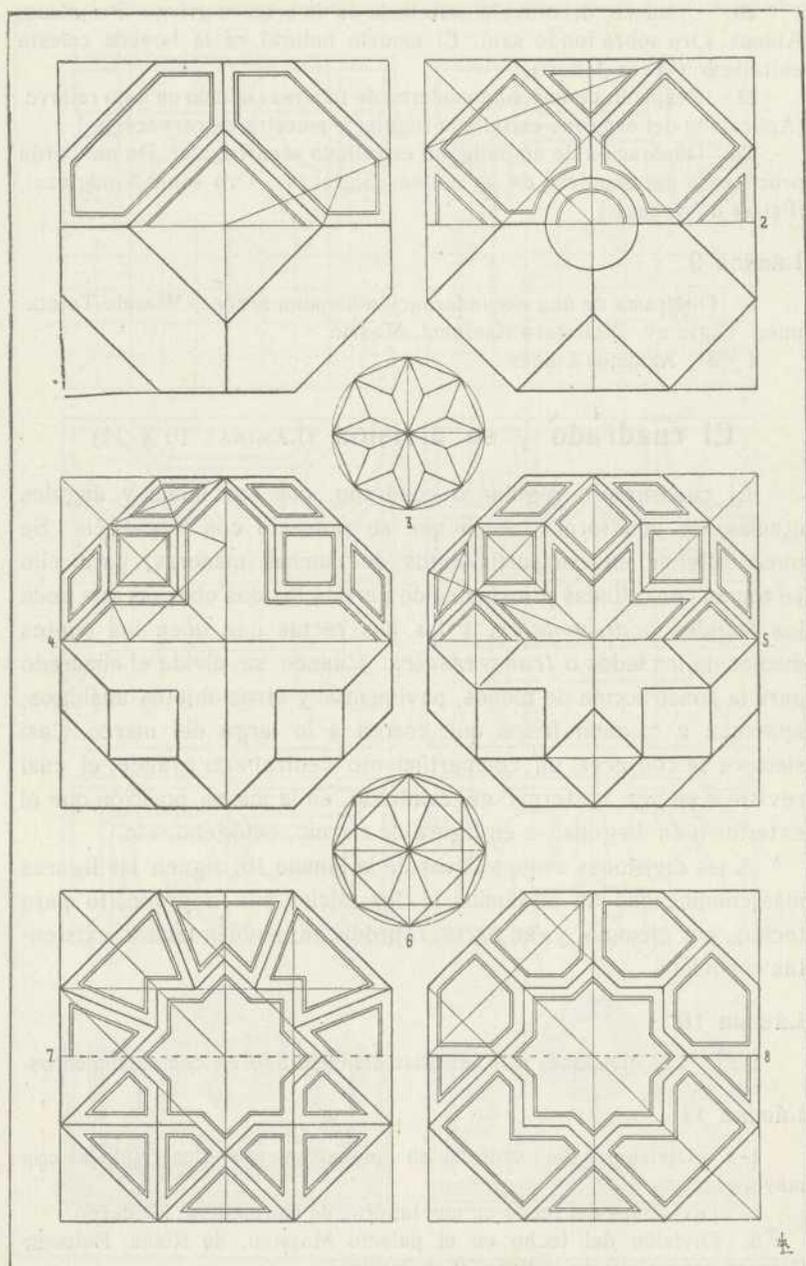


Lámina 12. — El octógono.

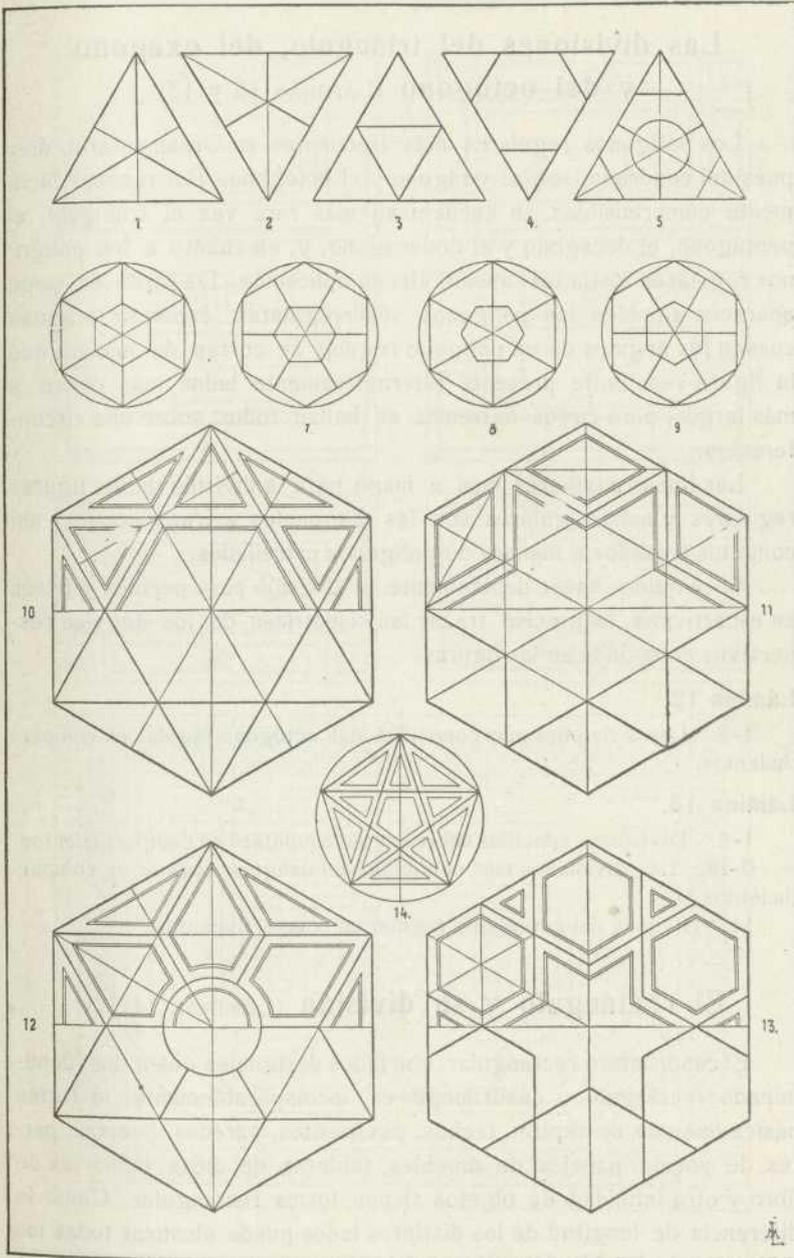


Lámina 13. -- El triángulo y el exágono.

Las divisiones del triángulo, del exágono y del octógono (LÁMINAS 12 y 13)

Los polígonos regulares más frecuentes en Ornamentaria, después del cuadrado, son el exágono y el octógono. Por razones fácilmente comprensibles, se encuentran más rara vez el triángulo, el pentágono, el decágono y el dodecágono, y, en cuanto a los polígonos regulares restantes, apenas tienen aplicación. De tarde en tarde aparecen también los polígonos semirregulares; éstos se originan cuando los ángulos de un polígono regular se cortan de manera que la figura resultante presenta alternativamente lados más cortos y más largos, pero cuyos extremos se hallan todos sobre una circunferencia.

Las líneas auxiliares más a mano para la división de las figuras regulares y semirregulares son las diagonales y transversales, así como los trazados a manera de polígonos estrellados.

Si se quiere hacer debidamente la división para perfiles y frisos en escartivana, es preciso trazar las bisectrices de los ángulos respectivos como indican las figuras.

Lámina 12.

1-8. Las divisiones más conocidas del octógono regular en compartimientos.

Lámina 13.

1-5. Divisiones sencillas del triángulo equilátero en compartimientos.

6-13. Las divisiones más conocidas del exágono regular en compartimientos.

14. División del pentágono regular en compartimientos.

El rectángulo y su división (LÁMINAS 14-17)

El cuadrilátero rectangular, con lados desiguales dos a dos, denominado rectángulo o cuadrilongo, es, incomparablemente, la forma básica que más se repite: techos, pavimentos, paredes, puertas, partes de zócalo, paneles de muebles, tableros de mesa, cubiertas de libro y otra infinidad de objetos tienen forma rectangular. Como la diferencia de longitud de los distintos lados puede alcanzar todas las proporciones posibles (con lo cual el rectángulo, por una parte, se

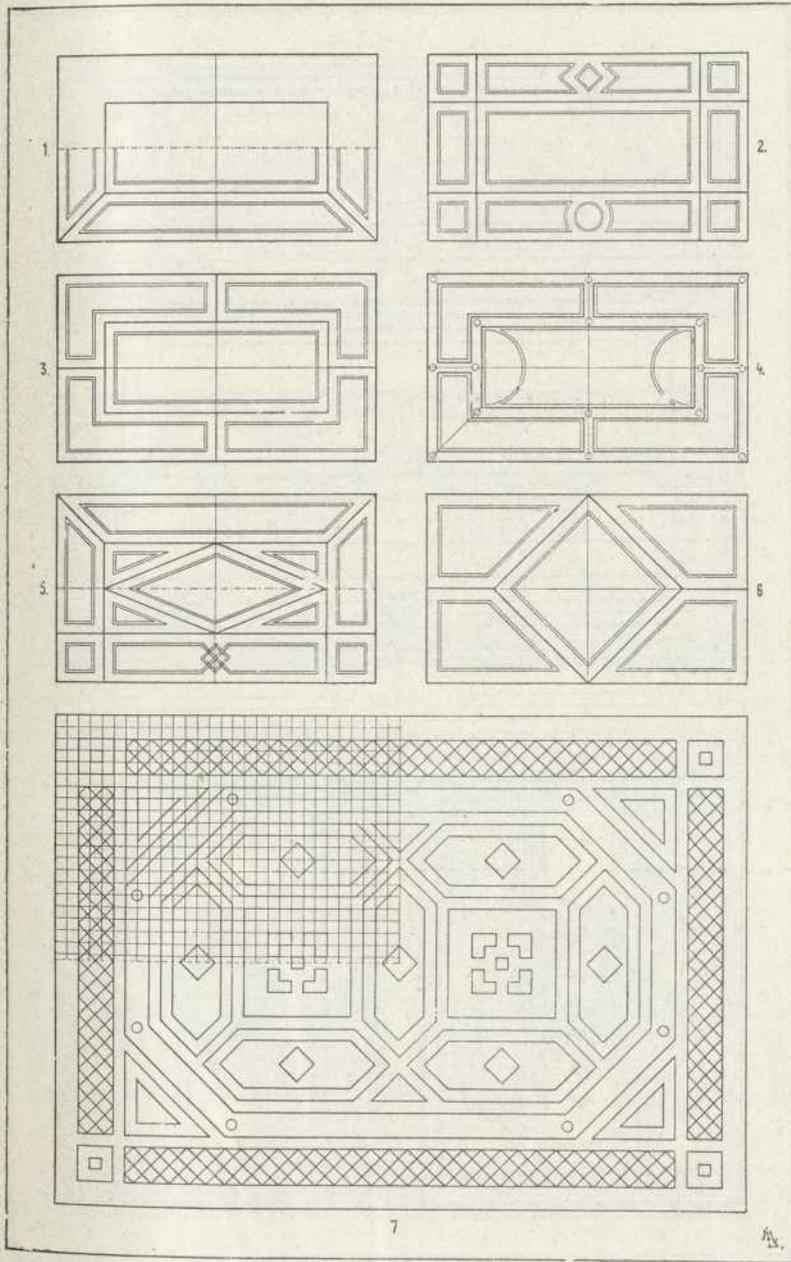


Lámina 14. — El rectángulo.

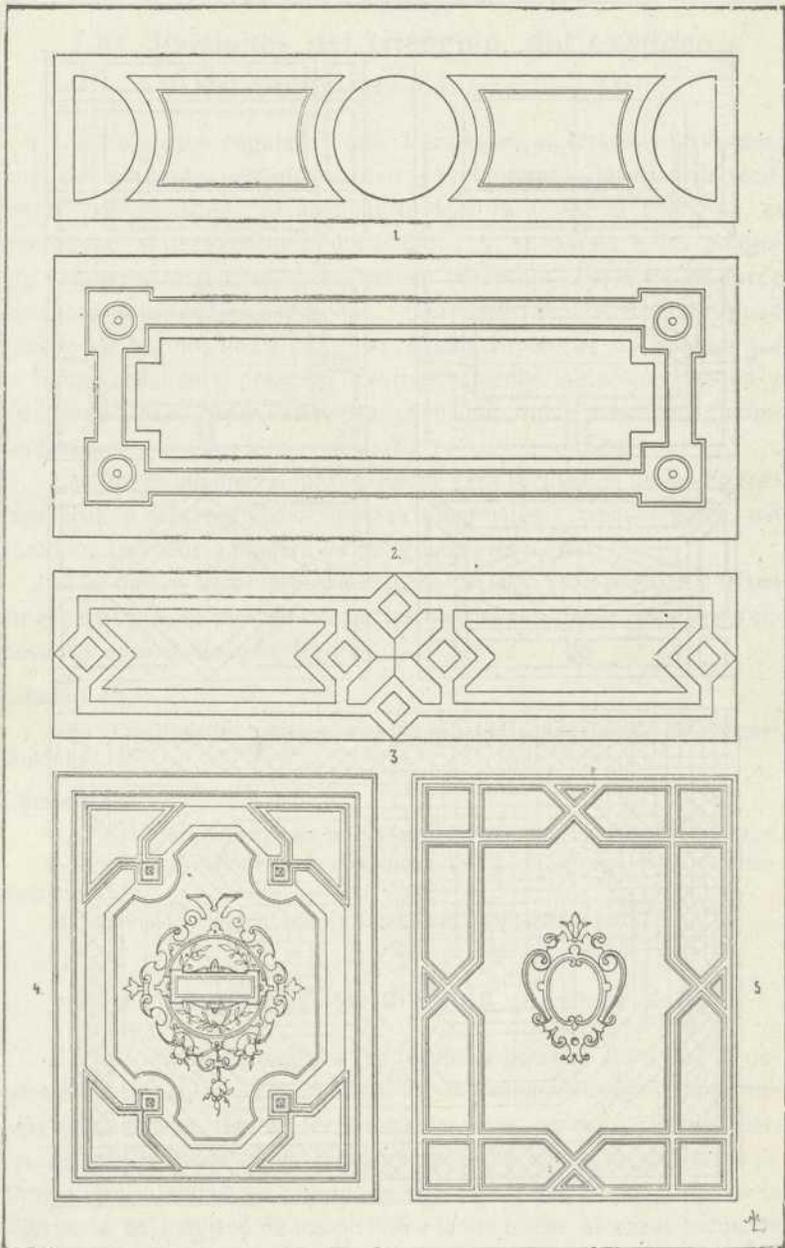
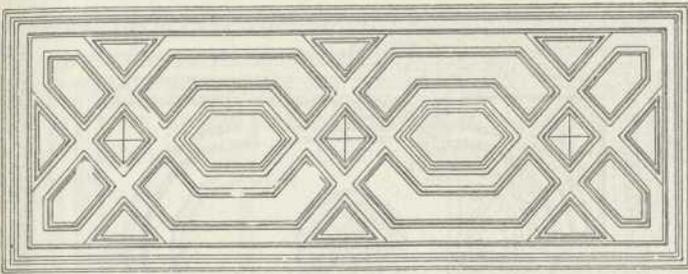
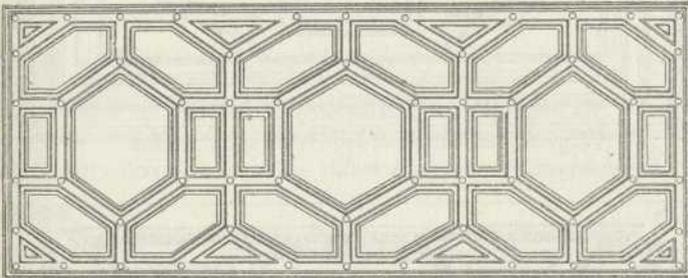


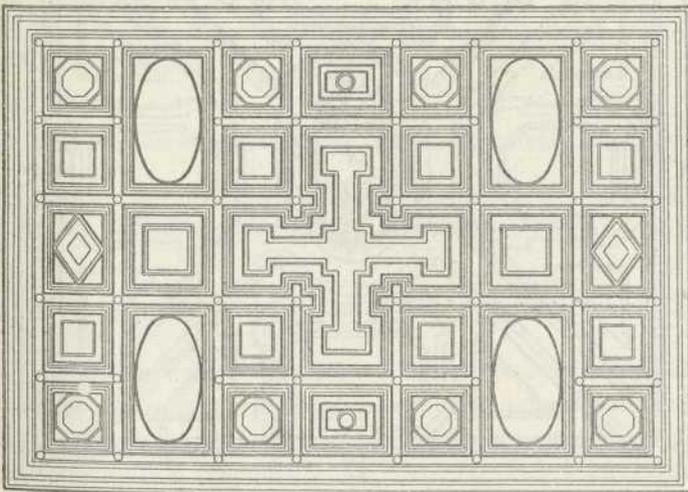
Lámina 15. — El rectángulo.



1



2



3

Lámina 16. — El rectángulo.

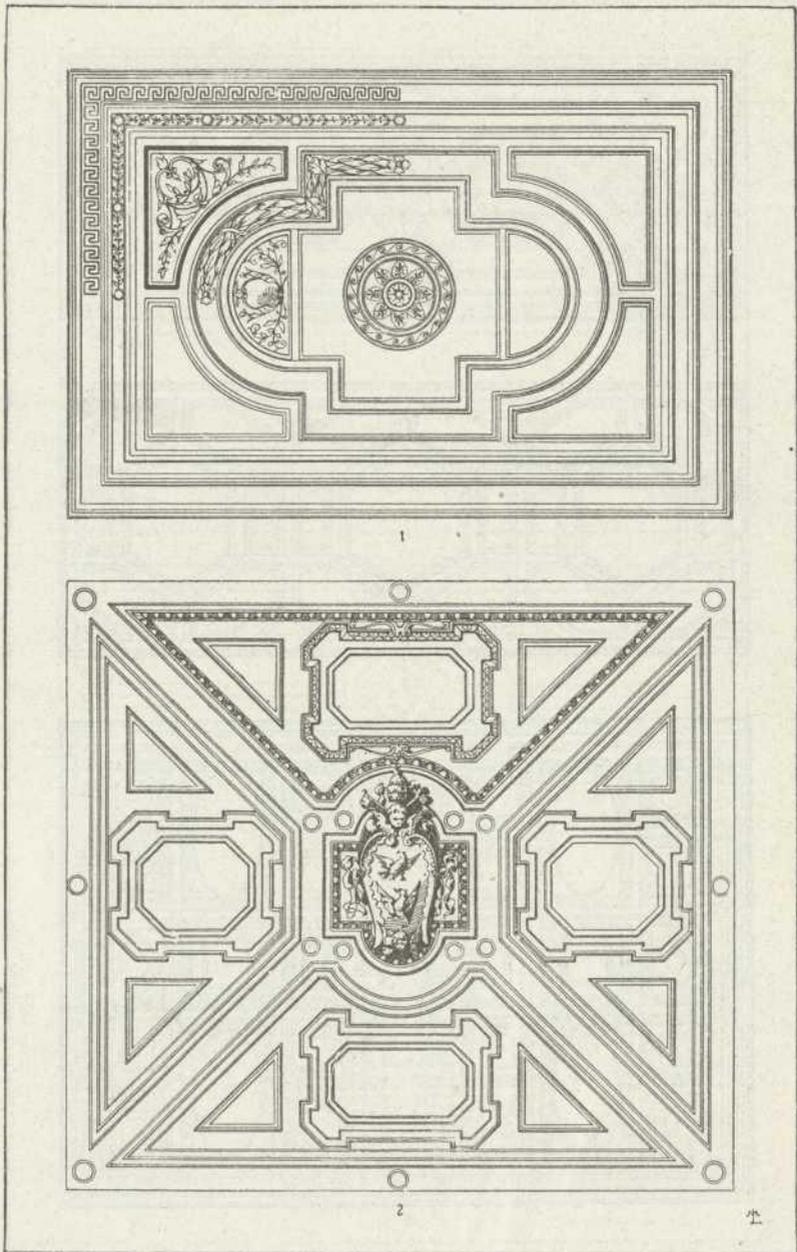


Lámina 17. — El rectángulo.

aproxima a un cuadrado, y por otra se convierte en tira alargada), también la división en compartimientos es muy diversa, como lo demuestran las figuras adjuntas. Es de advertir aquí que, ordinariamente, no se utiliza como línea auxiliar la diagonal del rectángulo, sino, en su lugar, la bisectriz del ángulo, pues sólo esta última da anchuras de friso iguales. Cuando el rectángulo difiere poco del cuadrado, se aplica también una división desfigurada de éste (véase la lámina 17. fig. 2).

Lámina 14.

- 1-6. Las divisiones corrientes del rectángulo en compartimientos.
7. Pavimento de mosaico. Renacimiento italiano. Siglo XVI. (Storck.)

Lámina 15.

1. División del rectángulo, adecuada para hojas de puerta, intradoses, etc.
2. División del rectángulo, conveniente para lápidas, etc.
3. División del rectángulo, propia para un friso de techo.
- 4 y 5. Divisiones de tapas de álbum modernas. (*Gewerbehalle.*)

Lámina 16.

1. División de un techo de madera, de Quedlimburgo. Renacimiento alemán, 1560. (*Gewerbehalle.*)
2. División de techo. Patio del palacio Massimi, de Roma. Baltasar Peruzzi. (Letarouilly.)
3. División de artesonado. Palacio Farnesio, de Roma. Barozzi da Vignola. (Letarouilly.)

Lámina 17.

1. Techo moderno de habitación, por A. Gottschaldt, de Chemnitz. (*Gewerbehalle.*)
2. División de un techo abovedado. Basílica de San Pedro, Roma. Principios del siglo XVII. (*Italienisches Skizzenbuch.*)

La división del rombo y del trapecio (LÁMINA 18)

Se entiende por rombo o losange el cuadrilátero de lados iguales, con ángulos desiguales dos a dos, y sus líneas naturales de división son las diagonales. La división suele formar en el centro un compartimiento rectangular o exagonal.

Se llama trapecoide al cuadrilátero de lados desiguales, y trapecio al que tiene dos lados paralelos; constituyen una variedad de ambos



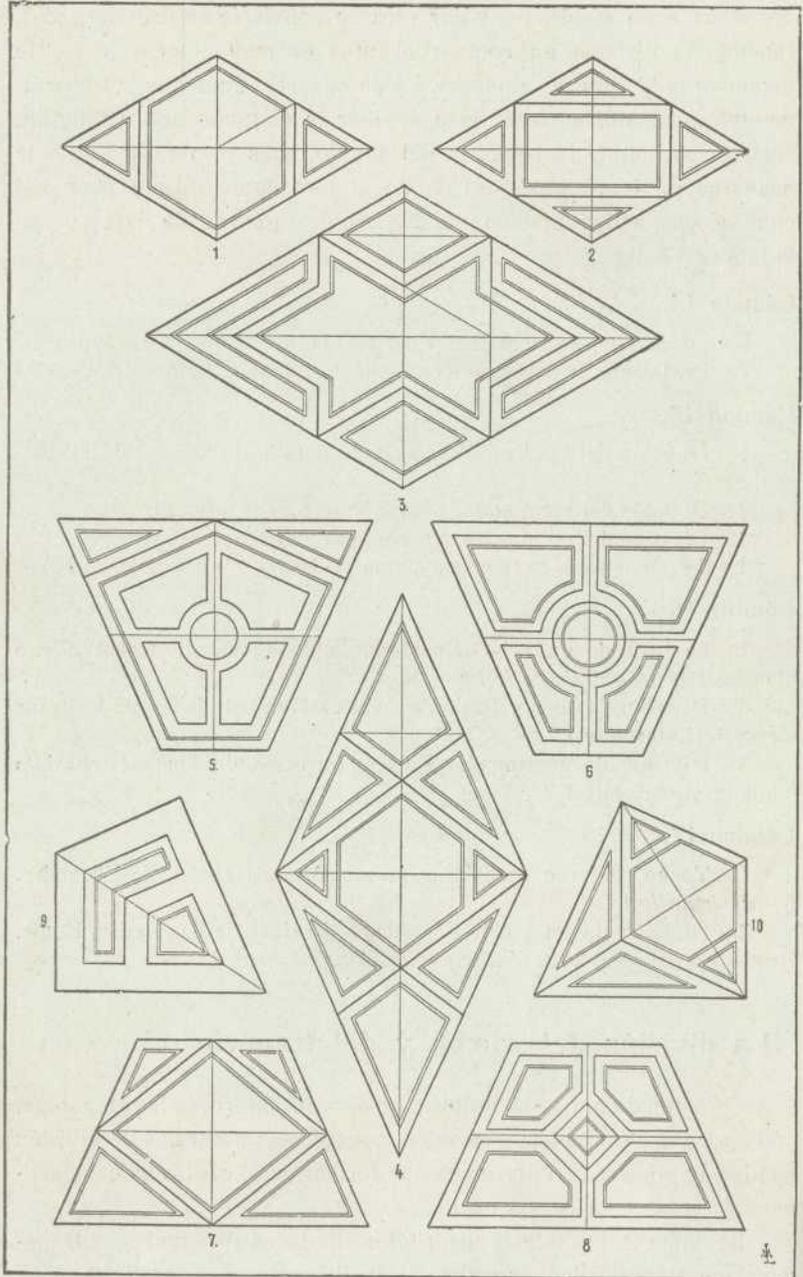


Lámina 18. — El rombo y el trapecio.

los trapecios simétricos. Para esta última forma ofrece algunas soluciones de división adecuada en compartimientos la lámina 18. En cuanto al cuadrilátero de lados desiguales, no es fácil señalar puntos de partida definidos; su división no es sencilla, ordinariamente, y varía en cada caso concreto. En general, el principio es el siguiente: se procura recortar esquinas salientes en forma de triángulos, de modo que una parte, al menos, de la figura total quede regular o simétrica. Por lo demás, éstas son cuestiones de gusto artístico, más fáciles de aprender que de enseñar.

Las formas de trapecio simétrico o de trapecio paralelo se presentan como compartimientos de bóvedas de cúpula (claro que con líneas curvas sobre superficies alabeadas, circunstancia que importa poco, por lo que se refiere a la división).

Lámina 18.

- 1-4. División del rombo en compartimientos.
- 5-8. División del trapecio simétrico.
- 9 y 10. División del trapecoide simétrico.

El círculo, sus divisiones e intersecciones

(LÁMINA 19)

El círculo tiene en Ornamentaria múltiples aplicaciones como forma básica, y, principalmente, como encuadramiento de paneles orbitales. Como su división en compartimientos, por medio de radios u otras rectas, no suele dar figuras bonitas, la descomposición se hace casi siempre por líneas curvas, o por rectas y arcos de círculo combinados. Mediante la intersección o penetración de varios círculos, se pueden obtener motivos de mucha aplicación, como lo prueban las figuras 3 y 7, la última de las cuales ha servido de base a la parte central de un pavimento romano de mosaico (fig. 17), hallado en Pompeya. También el motivo 10 se podría utilizar acertadamente como división fundamental de un panel circular ornamentado.

Que las intersecciones de círculos pueden constituir en sí y por sí una decoración de gran efecto, lo prueban las llamadas labores de guillogis, las cuales se hacen con un aparato mecánico de propia invención y se aplican, entre otras muchas cosas, al adorno de tapas de relojes de bolsillo, de planchas de imprenta para títulos públicos y billetes de banco.

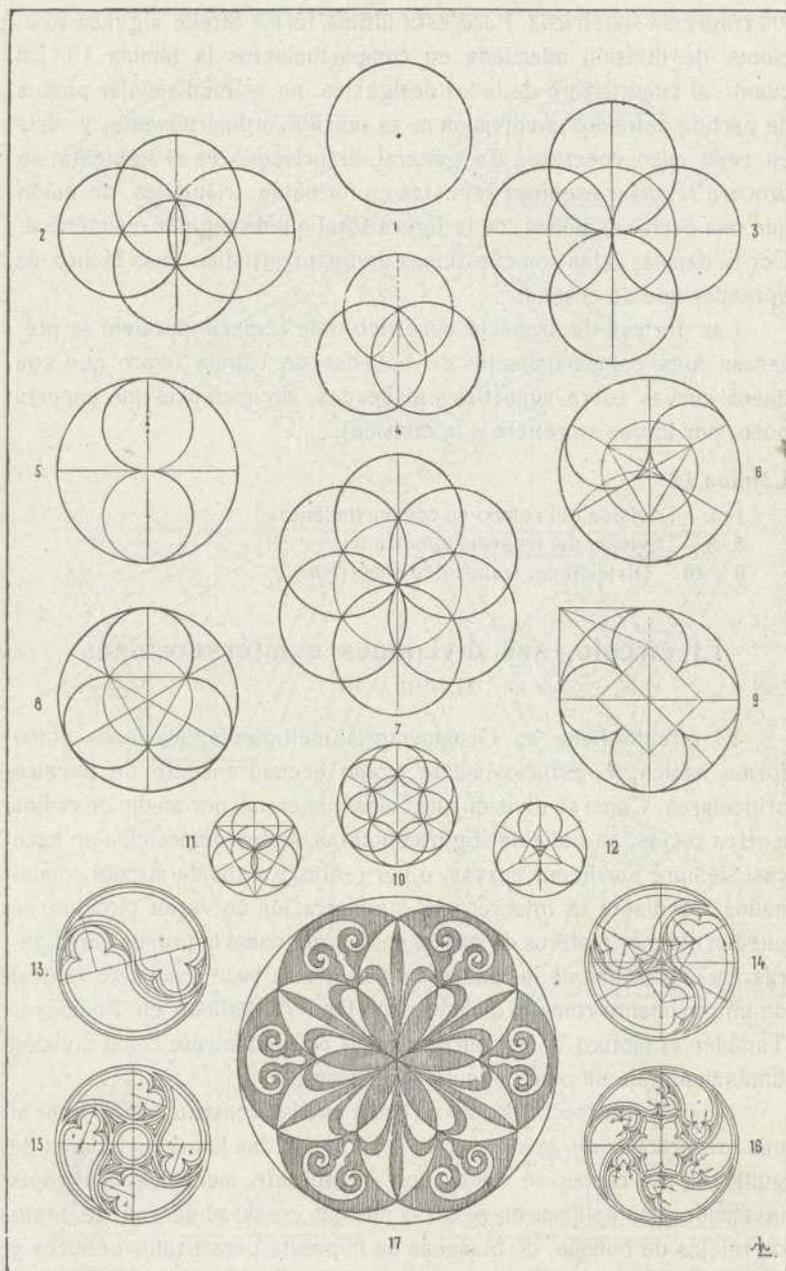


Lámina 19. - El círculo.

Lámina 19.

1-12. Diversas divisiones e intersecciones de círculos.

13-16. Paneles circulares de tracería gótica.

17. Parte central de un pavimento romano de mosaico, desenterrado en Pompeya en 1872. (*Kunsthandwerk*)

Tracerías (LÁMINA 20)

En las estructuras conocidas con la denominación de tracerías, el estilo gótico desarrolló un género especialísimo de ornamentaria de arcos circulares y lo elevó a un alto grado de esplendor. Gustaban los artistas de aquella época de trazar sus decoraciones sirviéndose del compás, la regla y la escuadra; y, aun cuando los frutos de este empeño, en comparación con los ornamentos de otros estilos tomados de la naturaleza, llevan en sí algo de violento y artificioso, no es posible negarles, por otra parte, cierta originalidad, gran riqueza de formas y un efecto hasta seductor, a veces.

La tracería se ve aplicada principalmente en madera y piedra, al mobiliario y a la arquitectura, para paneles, galerías, lucernas, etc.

Son formas parciales conocidas y de uso general las *vejigas natatorias de peces* (las figuras 13-16 de la lámina 19 representan paneles circulares de tracería con 2, 3, 4 y 6 vejigas natatorias de peces); vienen luego el *trébol* (figs. 8 y 4 de la lámina 20) y la *cuadrifolia* (en el centro de la figura 2), etc.; después el *trilóbulo*, el *cuadrilóbulo*, la *quinquefolia*, etc. (el compartimiento central de la figura 9 representa un cuadrilóbulo; encima de éste se ven dos trilóbulos, en las enjutas derecha e izquierda). Los picos salientes se llaman cúspides; el arco comprendido entre dos cúspides es el lóbulo.

Lámina 20.

1-11. Tracería gótica para paneles y huecos de ventana. Las figuras indican, en parte, la construcción fundamental, y, en parte, el desarrollo ulterior. Así, pues, se corresponden mutuamente las figuras 1 y 2, 3 y 4, 6 y 7, 8 y 9, 10 y 11.

La elipse y el arco carpanel (LÁMINA 21)

La elipse es una curva cerrada, cuyo radio de curvatura varía constantemente. Tiene la propiedad de que, si se une un punto cual-

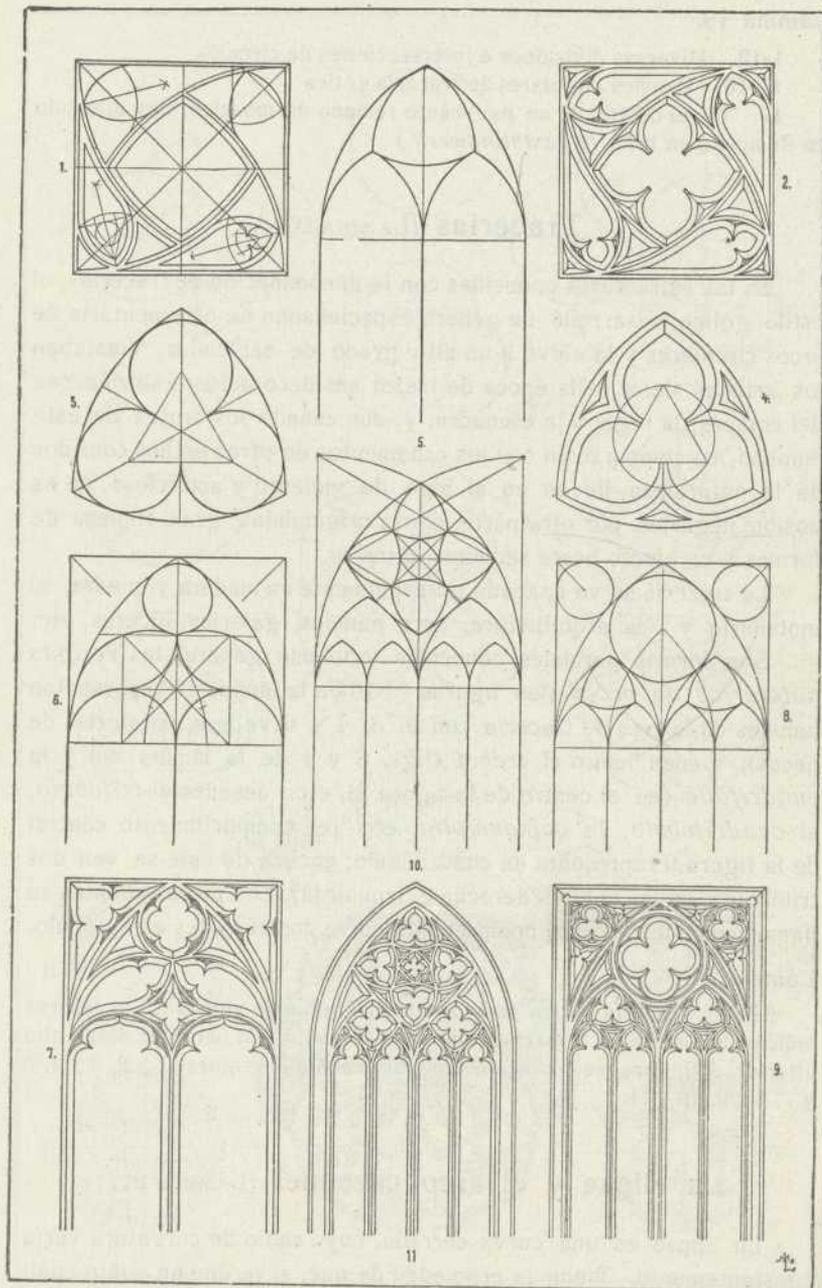


Lámina 20. — Tracerías de arcos de círculo.

quiera del perímetro con los dos focos, situados sobre el eje mayor, la suma de ambas líneas de unión (radios vectores) es siempre la misma, o sea, una magnitud constante. Esta suma es igual al eje mayor.

El arco carpanel es una construcción aproximativa de la elipse, y se compone de varios arcos de círculo, lo cual no es posible en ésta. Por lo que respecta a la continuidad y belleza de la línea, el arco carpanel no puede reemplazar nunca a la elipse; sin embargo, la mayor facilidad para construirlo ha hecho que éste venga a sustituir a aquélla para diversos fines.

En el lenguaje vulgar se emplea erróneamente con frecuencia el término *óvalo* para designar las formas de la elipse y del arco carpanel; óvalo se deriva de *ovum*, el huevo, y significa, por tanto, ovalado.

Las elipses y el arco carpanel aparecen relativamente tarde como formas artísticas, pues su construcción presupone cierto conocimiento de las matemáticas, que falta a los pueblos primitivos. Más tarde, ya no es rara su aplicación, como lo demostramos en diferentes lugares de esta obra. La elipse y el arco carpanel son formas muy aceptadas para divisiones de techos, paneles, tabaqueras y tazas. Por la figura 15 se puede ver cómo se ha de efectuar una división cualquiera en compartimientos.

Lámina 21.

1 y 2. Construcción de la elipse por medio de 8 puntos.

Si se proyecta en forma de rectángulo el cuadrado con sus diagonales y transversales, la circunferencia inscrita en éste se convierte en elipse.

3. Construcción de la elipse partiendo de los focos.

Desde los extremos del eje menor, y con radio igual al semieje mayor, se trazan dos arcos, en cuyas intersecciones se hallan los focos. Si se divide el eje mayor en dos partes desiguales, y, con cada una de estas partes como radio, se describen desde los dos focos arcos que se corten a los dos lados, sus intersecciones nos dan cuatro puntos de la elipse. Una nueva división nos dará otros cuatro puntos, y así sucesivamente.

4. Construcción de la elipse por medio de tangentes.

Se construye un rectángulo, cuyos lados tengan las longitudes de los ejes mayor y menor, se trazan las transversales medias (es decir, los ejes mayor y menor), se unen en uno de los cuatro cuadrantes por una diagonal los extremos de los ejes mayor y menor, y se toman sobre ésta varios puntos. Desde el ángulo opuesto se trazan rayos por estos puntos, y además paralelas al eje mayor. Si los puntos así obtenidos en los lados exteriores del cuadrante se unen del modo que indica la figura, y se transportan estas líneas a los tres cuadrantes restantes, se obtiene una serie de tangentes en que se inscribe la elipse.

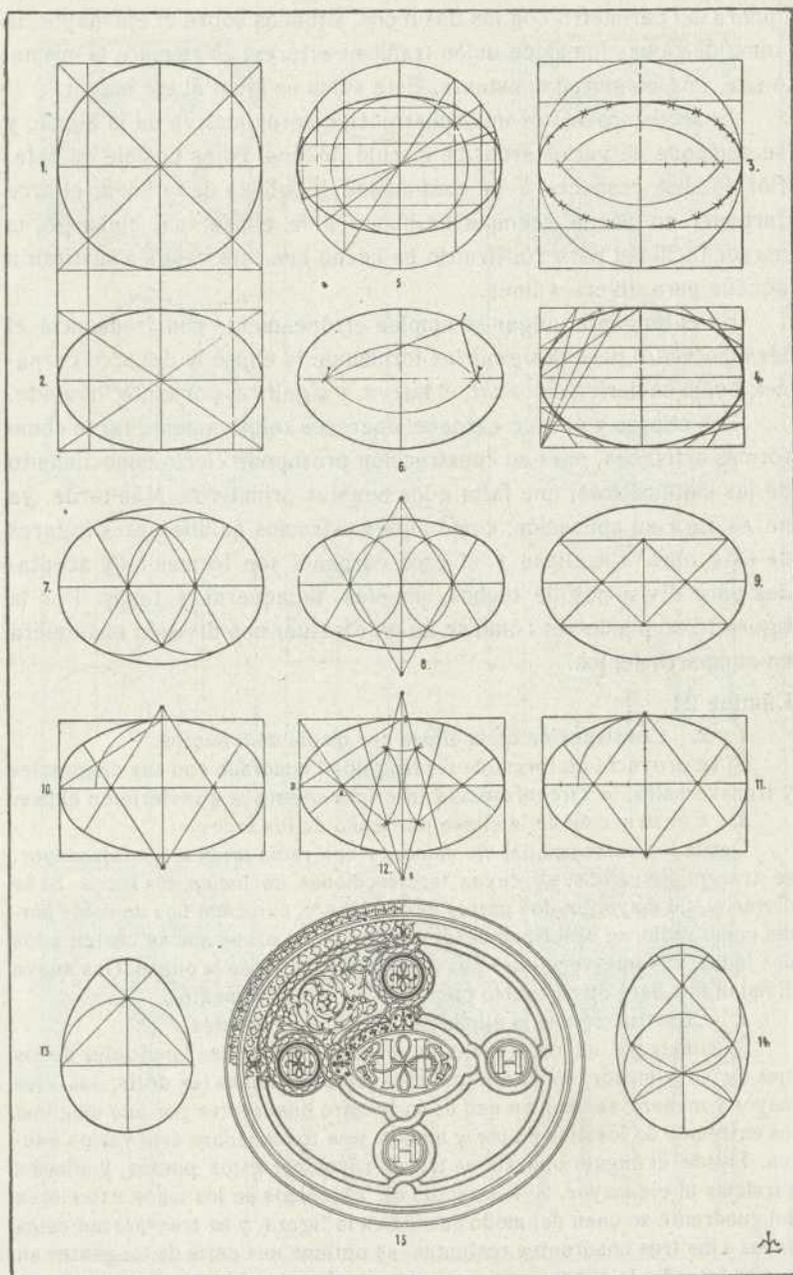


Lámina 21. — La elipse y el óvalo.

5. Construcción de la elipse por medio de dos circunferencias.

Si desde el centro de la elipse se describen dos circunferencias que pasen por los extremos de los ejes mayor y menor, se trazan después por dos cuadrantes opuestos diámetros arbitrarios, por sus intersecciones con la circunferencia menor, paralelas al eje mayor, y por las intersecciones con la circunferencia mayor, paralelas al eje menor (o viceversa), las intersecciones de paralelas que se correspondan recíprocamente darán puntos de la elipse. Prolongando las paralelas a los dos cuadrantes restantes, se obtendrán los demás puntos que se necesitan. Esta construcción se recomienda especialmente para la aplicación práctica.

6. Construcción práctica de elipses para grandes escalas.

Si alrededor de los dos focos (señalados por clavos, estacas, etc.) se tiende una cuerda cerrada, cuya longitud sea igual al eje mayor más la distancia focal, se podrá trazar una elipse con un lápiz que se mueva alrededor de los focos, manteniendo tirante la cuerda.

7-12. Diferentes construcciones del arco carpanel.

En las construcciones 7-9 las longitudes del eje mayor y del menor se hallan siempre en una relación determinada y que permanece constantemente igual, de tal manera que, al darnos la una, se nos da siempre la otra. En las construcciones 10-12 la longitud de ambos ejes se puede elegir a voluntad. El punto en que se empalman arcos de círculo de distinto radio ha de estar en línea recta con los dos centros de dichos arcos.

7. Se describen dos circunferencias, cada una de las cuales pasa por el centro de la otra. Si ambos centros se unen por rectas con los puntos de intersección de las circunferencias, estas rectas separan los cuatro arcos parciales que integran el arco carpanel, como indica la figura. Los puntos de inserción están marcados por ceros pequeños.

8. Se describen dos circunferencias que sean tangentes entre sí y, desde el punto de contacto, una tercera del mismo radio. Dichas circunferencias se cortan en cuatro puntos. Si se unen éstos a los centros exteriores, con arreglo a la figura, las cuatro rectas darán a su vez los límites de los cuatro arcos parciales, descritos desde los puntos señalados con ceros pequeños.

9. Se construyen dos cuadrados, situados de manera que tengan un lado común, y se trazan sus cuatro diagonales; éstas determinarán los límites de los cuatro arcos parciales que se han de describir desde los puntos señalados con ceros pequeños.

10. Se construye un rectángulo cuyos lados tengan las longitudes de los ejes mayor y menor, se trazan las transversales medias (eje mayor y eje menor) y se unen sus extremos en uno de los cuadrantes.

Si desde el extremo del eje menor se transporta sobre la línea oblicua de unión la diferencia entre el semieje mayor y el semieje menor, y en el punto medio del trozo sobrante se traza una perpendicular y otras tres líneas simétricas a ésta, dichas cuatro rectas darán los límites de los arcos parciales que se han de describir desde los puntos señalados con ceros pequeños.

11. Se construye un rectángulo, cuyos lados tengan las longitudes de los ejes mayor y menor, y se trazan las dos transversales medias. Abatiendo el semieje menor sobre el semieje mayor, se determina la diferencia entre ambos y se parte por la mitad. Esta mitad de la diferencia se lleva, desde el punto medio del arco carpanel, cuatro veces sobre el eje menor (o su prolongación) y tres veces sobre el mayor, y así se obtienen los cuatro puntos de inserción del arco. Las rectas que los unen determinan los puntos de empalme de los arcos.

12. Construcción desde ocho centros.

Se construye un rectángulo, cuyos lados tengan las longitudes de los ejes mayor y menor, se trazan las transversales medias y se unen sus extremos en uno de los cuatro cuadrantes. Si ahora se baja desde el ángulo más próximo una perpendicular a esta diagonal, dicha perpendicular determina, por sus intersecciones con ambos ejes, dos puntos de inserción. Mediante un transporte simétrico se obtienen otros dos. Desde estos cuatro puntos, y con radio igual a $\frac{1}{2}(CB-DA)$, se describen arcos de círculo, cuyas intersecciones interiores dan los otros cuatro puntos de inserción. Si se unen por rectas los centros así determinados, conforme a las indicaciones de la figura, aquéllas determinan los límites de los ocho arcos parciales.

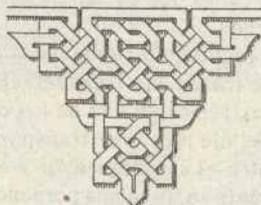
13 y 14. Construcción de óvalos o curvas ovaladas. La construcción de estos óvalos consiste en combinar una semicircunferencia con medio arco carpanel, o uno de éstos con otro de distinta excentricidad.

13. Se trazan en un círculo dos diámetros perpendiculares entre sí y dos cuerdas de cuadrante que se crucen; las prolongaciones de éstas determinan los puntos de contacto de los distintos arcos. Los centros de éstos están situados en los extremos de los diámetros.

14. La construcción de la mitad inferior es como en la figura 7. El punto superior de inserción estará situado en el centro de las periferias de los círculos superior e inferior. El resto se infiere de la figura.

15. Ejemplo para la división y decoración de una elipse o de un arco carpanel.

Tapa de un joyero en niel, damasquinado y grabado. Diseño por Storck, de Viena. (*Sorcks Zeichenvorlagen.*)





B. FORMAS NATURALES

a. ORGANISMO VEGETAL (FLORA DEL ORNAMENTO)

En todos los estilos han servido de modelo a la Ornamentaria las creaciones del reino vegetal: hojas, ramajes, flores y frutos, ya sueltos, ya reunidos, se han empleado como motivos de decoración. El remedo directo de la naturaleza, conservando en lo posible la forma y el color, conduce a la *concepción naturalista*; a la construcción de un ornamento según las reglas de la rítmica y de la simetría, en el sentido de una mayor regularidad que la que ofrecen los motivos básicos naturales, se llama «*estilizar*». Con frecuencia se estilizan los motivos naturales, hasta el extremo de hacerlos irrecognoscibles.

La elección de los motivos, realmente escasos, que del ubérrimo reino vegetal se utilizan, la determinó en parte la *belleza de la forma* (el contorno de la hoja, la delicadeza de los ramajes, etc.); en parte, deben aquéllos su introducción en la Ornamentaria a la circunstancia de tener, o haber tenido en algún tiempo, una *significación simbólica*.

Las láminas explicativas que acompañan a esta subsección representan, en primer término, el acanto, y después los motivos vegetales menos usados o que sólo aparecen en ciertos estilos, pri-

meramente, según se hallan en la naturaleza, o sea en forma naturalista; después, conforme a la concepción de los distintos estilos, o sea estilizados.

La hoja de acanto (LÁMINAS 22-24)

Entre todos los motivos ornamentales del reino vegetal, el más empleado, el más corriente, es el acanto. Desde su introducción en el estilo griego se repite en todos los estilos de Occidente. Nunca debió de tener el acanto una significación simbólica; su frecuente y múltiple aplicación la debe a sus hojas, de bello perfil dentado y superiores cualidades ornamentales. El acanto crece espontáneamente en el sur de Europa, mientras que en Alemania sólo se le encuentra en jardines botánicos. Existe una serie de variedades diferentes, entre las cuales podemos citar aquí: el *acantus mollis*, con hojas de punta ancha y roma; el *acantus spinosus* y *spinosissimus*, con lóbulos aguzados y muy aguzados, que terminan en espinas, y hojas relativamente estrechas. La concepción y reproducción del borde de la hoja, del llamado *perfil de la hoja*, es lo verdaderamente característico en los distintos períodos del estilo. El griego emplea con frecuencia formas aguzadas y rígidas; en el romano, las puntas de las hojas se redondean, se ensanchan y también cobran vida, en cierto modo; los estilos románico y bizantino recurren a formas más rígidas, sentidas con menos finura. El período gótico, que, a par con una porción de plantas indígenas, utiliza también el acanto importado, se vale en su primera fase (gótico primitivo) de formas redondas y bulbosas; en cambio, en la época posterior usa estructuras extrañas, alargadas, en forma de cardo; en ambos casos, la concepción de conjunto es más o menos naturalista, pero el detalle suele estar estilizado hasta lo irrecognoscible. El período del Renacimiento, que volvió a la ornamentación clásica, desarrolla el ornamento de acanto y, sobre todo, el de ramaje, hasta la perfección suprema; en los estilos que siguen, el formalismo degenera en este sentido. La Ornamentaria moderna busca sus modelos en casi todos los estilos y, por lo común, no logra imprimir a sus creaciones ningún carácter definido, particularmente moderno.

Lámina 22.

1. Hoja de *acantus mollis*, dibujada a la manera naturalista. (Jacobsthal.)

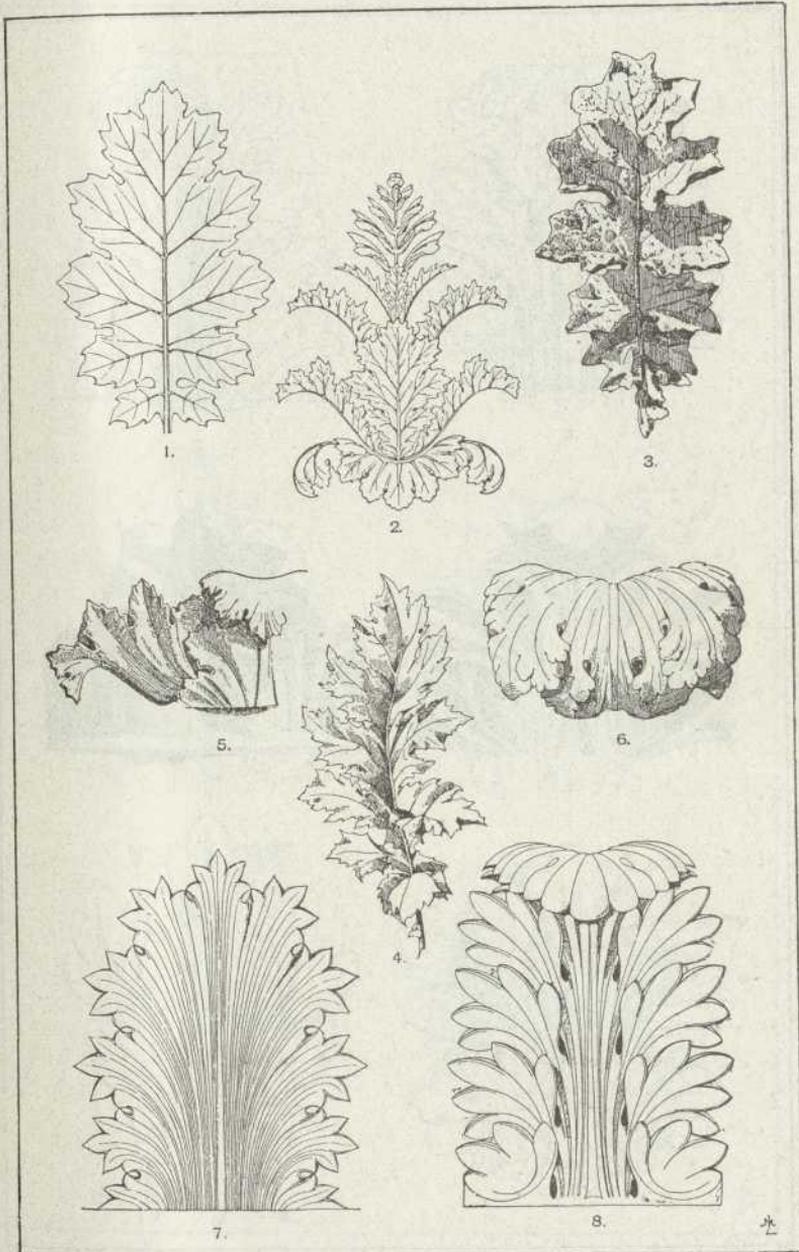


Lámina 22. — La hoja de acanto.

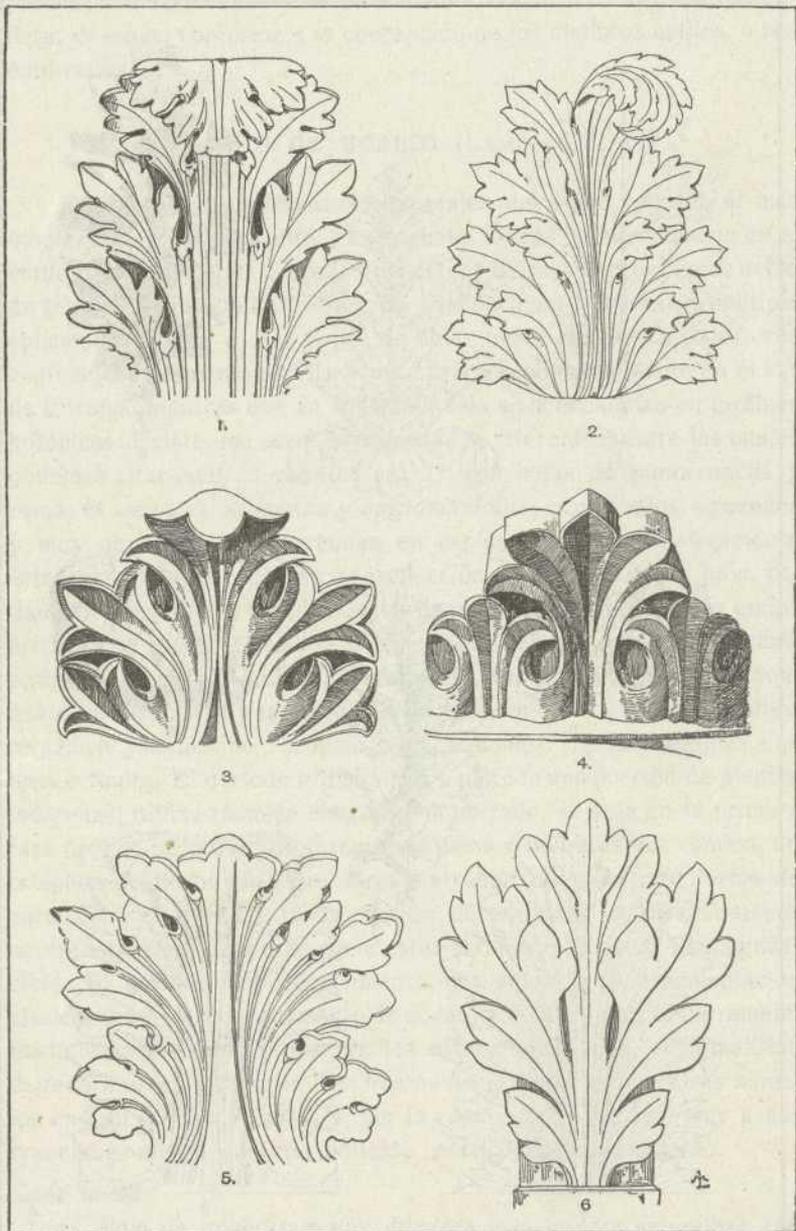


Lámina 23. — La hoja de acanto.

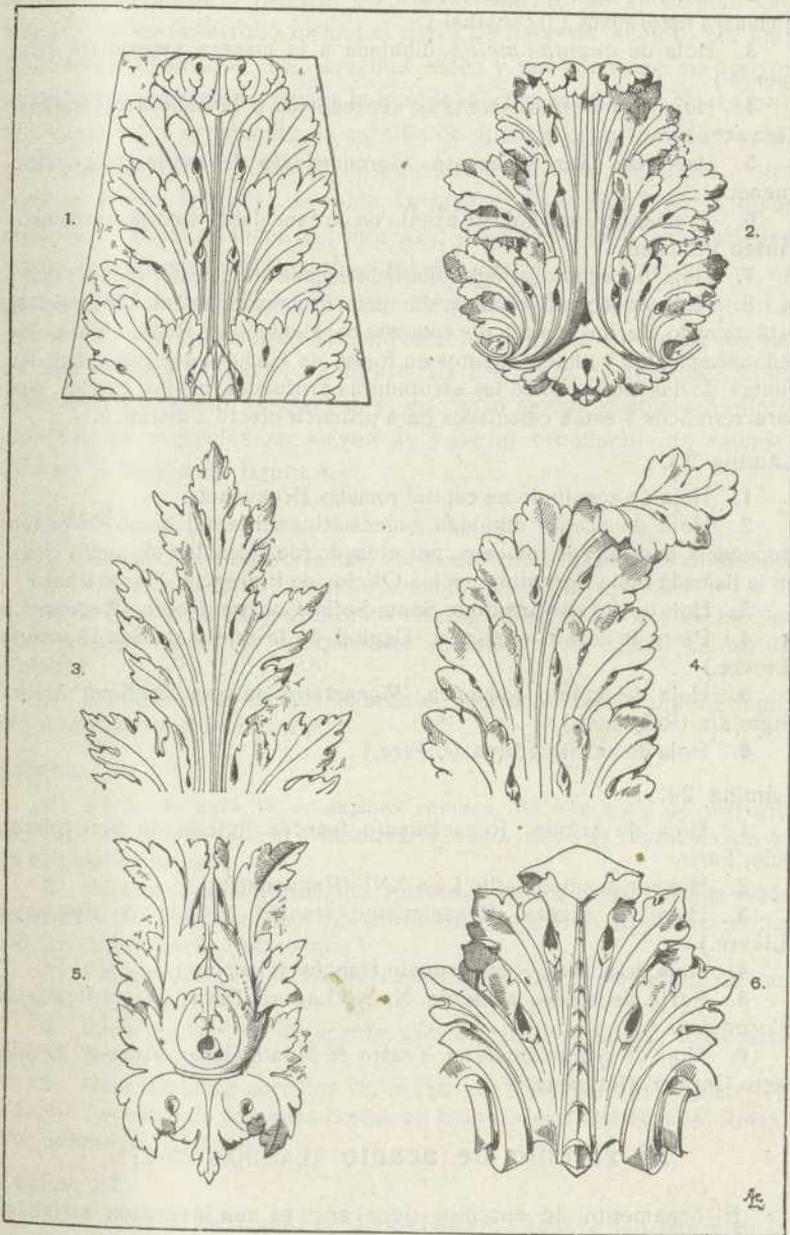


Lámina 24. — La hoja de acanto.

2. Cáliz de acanto con hojas y flores de *acantus mollis*, dibujado a la manera naturalista. (Jacobsthal.)
3. Hoja de *acantus mollis*, dibujada a la manera naturalista. (Raguenet.)
4. Hoja de *acantus spinosus*, reproducida a la manera naturalista. (*Gewerbehalle.*)
5. Parte de cáliz de acanto. Coronamiento de estela griego. (Raguenet.)
6. Traslapo de una hoja de acanto en un candelabro suntuario romano. Museo Vaticano.
7. Hoja de acanto griega, dibujada esquemáticamente. (Jacobsthal.)
8. Hoja de acanto romana, dibujada esquemáticamente. El modelo está tomado de un capitel de columna del Panteón de Roma. Tanto los redondeamientos y ahuecamientos en forma de cuchara que presentan las puntas de las hojas, como las escotaduras profundas en los bordes, son característicos y están calculados para producir efecto a distancia.

Lámina 23.

1. Hoja de acanto de un capitel romano. (Raguenet.)
2. Hoja de acanto dibujada esquemáticamente, tal como se ve con frecuencia en relieves romanos, por ejemplo (de ejecución algo más rica): en la llamada tabla florentina, en los Oficios de Florencia. (Jacobsthal.)
3. Hoja de acanto bizantina. Santa Sofía, Constantinopla. (Raguenet.)
4. Parte de acanto románica. Capitel de la iglesia de San Dionisio. (Lièvre.)
5. Hoja de acanto románica. Monasterio de San Trófimo, Arlés. Siglo XII. (Raguenet.)
6. Hoja de acanto gótica. (Lièvre.)

Lámina 24.

1. Hoja de acanto. Renacimiento francés. Iglesia de San Eustaquio, París.
2. Hoja de acanto. Estilo Luis XVI. (Raguenet.)
3. Hoja de acanto. Renacimiento francés. Iglesia de Epernay. (Lièvre.)
4. Hoja de acanto. Renacimiento francés. (Gropius.)
5. Parte de acanto moderna. Nuevo Louvre, París. (*F. A. M. cours d'ornement.*)
6. Hoja de acanto moderna. Teatro de Monte-Carlo, Mónaco. Arquitecto Garnier. (Raguenet.)

El zarcillo de acanto (LÁMINAS 25-27)

El ornamento de zarcillos de acanto es una invención artística libre, pues el acanto natural no echa zarcillos. Las flores y cálices

que se encuentran a menudo en este ornamento se aproximan casi siempre en su desarrollo formal al perfil de hoja de acanto, por muy libremente diseñados que aquéllos estén y por poco que se apoyen en modelos naturales. (Véase la lámina 26, figuras 2 y 5.) No es raro encontrar en el ornamento de zarcillo de acanto, como complemento, y orgánicamente ligados al mismo, otros motivos vegetales, tales como el laurel, las hojas de roble, la hiedra, las espigas, entre otros muchos. (Véase la lámina 27, figuras 2 y 4.) En cuanto a la variedad del perfeccionamiento formal en los diferentes estilos, prevalece en general lo dicho anteriormente con respecto a la hoja de acanto. La mayor riqueza y la elegancia suprema las alcanza el Renacimiento italiano. (Véase la lámina 26, figura 5.) En la época de Luis XVI es característico cómo se alargan y, en cierto modo, se aplastan elípticamente las espirales que sirven de base al ornamento de ramaje. (Véase la lámina 27, figura 4.)

Lámina 25.

1. Zarcillo de acanto. Remate del monumento a Lisícrates en Atenas.
2. Cáliz de acanto (*culot*). Ornamento romano de zarcillo.
3. Parte de zarcillo de acanto romana. Tomada de una de las llamadas Tablas Mediceas. (Ornamento ascendente de acanto en escala colosal.)
4. Retoños de un zarcillo de acanto. Fragmento de un relieve griego. (*F. A. M. cours d'ornement.*)

Lámina 26.

1. Parte de zarcillo de acanto romana, de una biga de mármol. A juzgar por la índole de la ornamentaria, dicha parte es reproducción de un original en bronce.
2. Parte de zarcillo de acanto romana. Tomada de la llamada tabla florentina. Relieve en mármol con profusión de adornos, existente en los Oficios de Florencia. (Jacobsthal.)
3. Parte de zarcillo de acanto románica. Friso de la iglesia de San Dionisio. (Lièvre.)
4. Parte de zarcillo de acanto gótica primitiva. Iglesia de Nuestra Señora, París. (Lièvre.)
5. Ornamento de zarcillos de acanto del Renacimiento. Relieve en mármol. Sepulcro de Jerónimo Basso, en Santa María del Popolo, Roma. Por Sansovino. (Gropius.)

Lámina 27.

- 1-3. Detalle de acanto del Renacimiento. Relieve de Lettner en la catedral de Limoges. (Lièvre.)

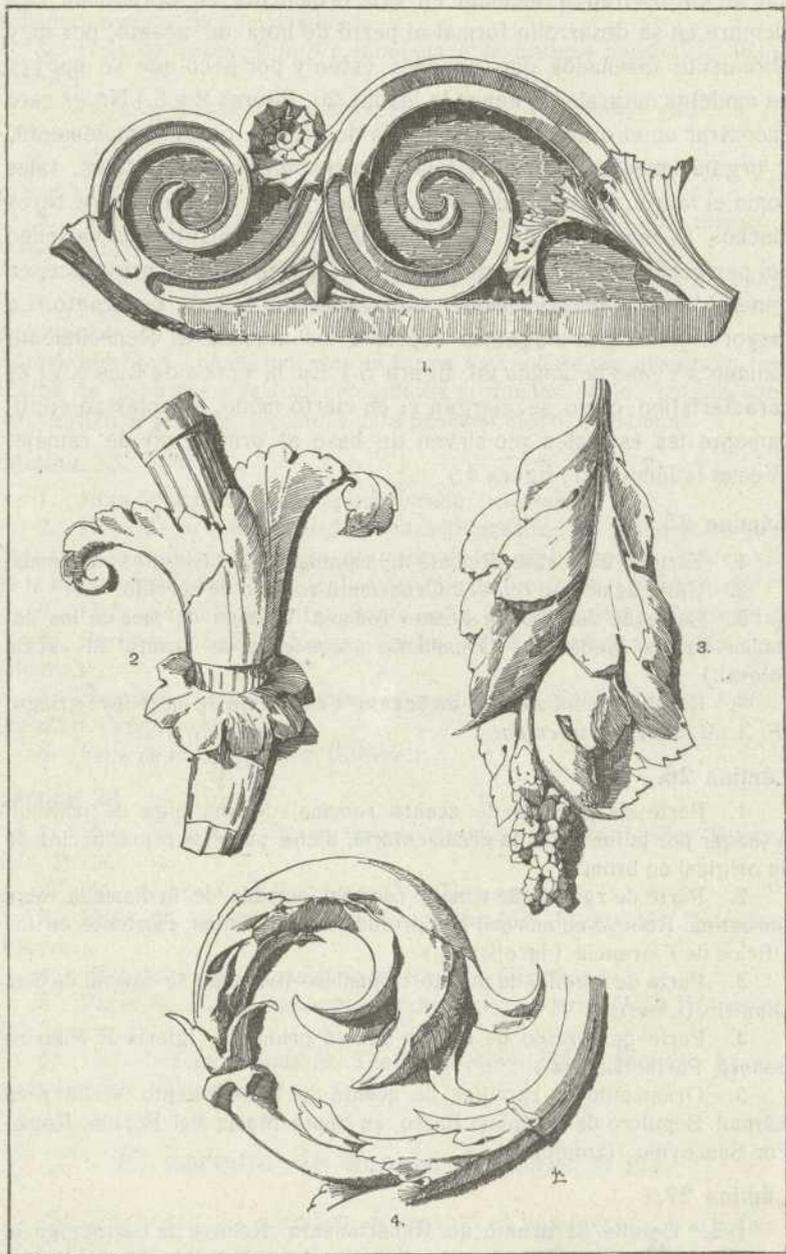


Lámina 25. — El zarcillo de acanto.

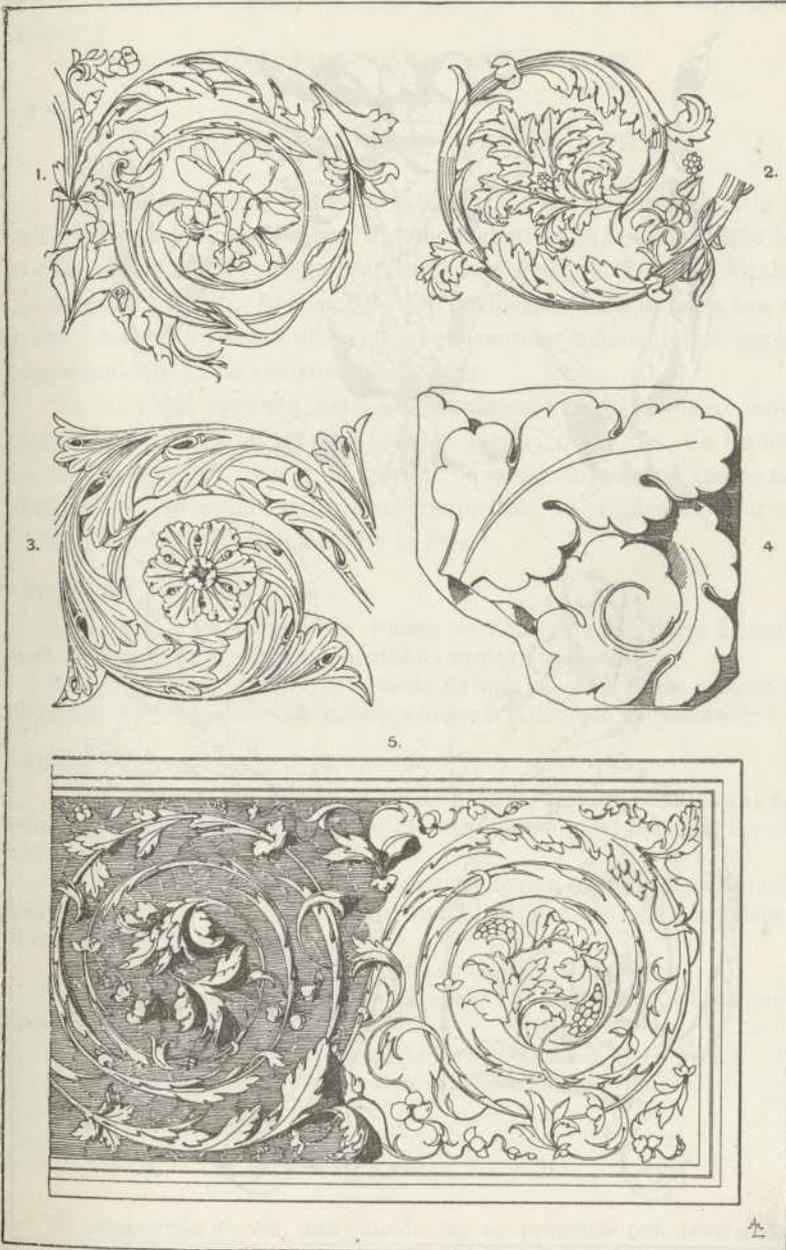


Lámina 26. — El zarcillo de acanto.

4. — ORNAMENTACIÓN.

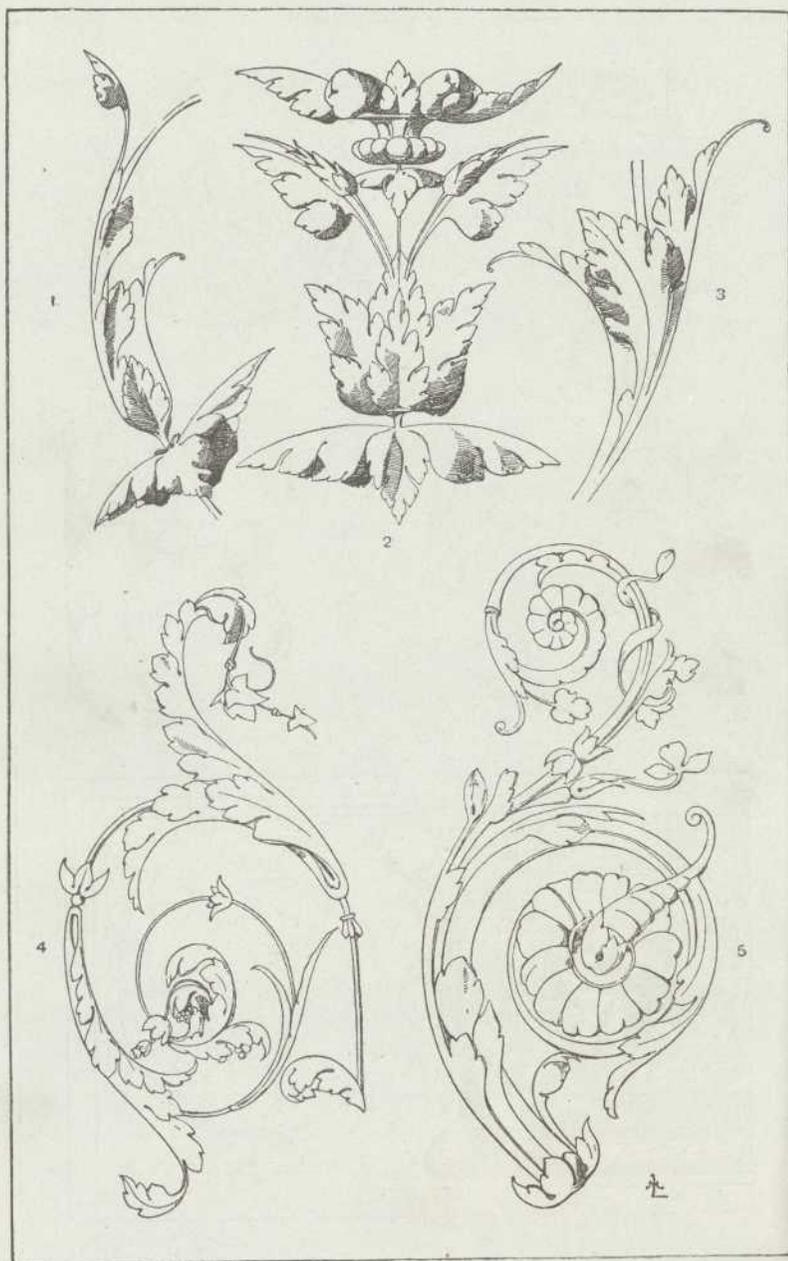


Lámina 27. — El zarcillo de acanto.

4. Zarcillo de acanto en estilo Luis XVI. (*F. A. M. cours d'ornement.*)
5. Ornamento francés moderno de zarcillos de acanto.

El laurel y el olivo (LÁMINAS 28 y 29)

El laurel y el olivo deben su introducción en la Ornamentaria a relaciones simbólicas. Ambos desempeñaban un papel importante en el culto al árbol, tal como lo practicaban los griegos. El laurel estaba consagrado a Apolo. Era símbolo de conciliación; se adornaba con él a los cantores y héroes victoriosos; en sentido semejante se sigue empleando hoy como símbolo de la *Fama*.

El olivo era sagrado para los atenienses; ramos de olivo constituían el premio de la victoria en los juegos olímpicos. En Roma, los siervos que no iban a la guerra llevaban coronas de ramos de olivo a los héroes que regresaban victoriosos, coronados de laurel. El ramo de olivo es el símbolo de la *Paz*.

Lámina 28.

1. Laurel (*Laurus nobilis*). Planta de hoja perenne; flores blancas amarillentas; frutos esféricos u ovalados, azules negruzcos.
2. Olivo (*Olea europaea*). Planta de hoja perenne; flores blancas y pequeñas; frutos ovalados, verdosos o negros. (Dibujado del natural.)

Lámina 29.

- 1 y 2. Ramos estilizados de laurel y olivo, tomados de pinturas de vasos griegas; fondo negro, bayas blancas; el resto, del color del barro. (Owen Jones.)
3. Ramos de laurel cruzados, tomados de una copa perteneciente al tesoro de plata de Hildesheim. Romanos. El original en plata repujada. Museo de Berlín.
4. Parte de laurel. Relieve romano en mármol. Fragmento.
5. Ramo de laurel. Panel de taracea. Palacio Ducal de Mantua. (Meurer.)
6. Parte de laurel. Panel de enjuta en estilo Luis XVI. (Lièvre.)
7. Festón de laurel en forma de toro. Renacimiento francés.

La vid (LÁMINAS 30 y 31)

El ornamento de vid, aun cuando no se presente con demasiada frecuencia, es en el arte una forma decorativa de mucha aceptación.





Lámina 28. — El laurel y el olivo.



Lámina 29. — El laurel y el olivo.

El Antiguo y la Edad media, sobre todo, muestran cierta preferencia por ella.

La vid (*Vitis vinifera*) es en el Antiguo un atributo báquico; hojas de vid y hiedra, combinadas también con laurel, ciñen la frente de las bacantes y adornan sus vasos y utensilios (el tirso, el cántaro, etc.).

El arte religioso de la Edad media emplea la vid juntamente con espigas como símbolo de la persona de Cristo (pan y vino por cuerpo y sangre de Cristo), etc.

En ambos sentidos, en el clásico y en el medieval, sirve también la vid de motivo a los estilos posteriores y al arte moderno.

Lámina 30.

1. Ramo de vid a la manera naturalista. (Dibujo de un vaciado del natural.)

Lámina 31.

1. Decoración de sarmientos. Fragmento de un relieve romano.
2. Ornamento de vid romano. (Fragmento de un friso ascendente.)
3. Ornamento de vid gótico primitivo. Iglesia de Nuestra Señora, París. (Lièvre.)
4. Ornamento de vid del Renacimiento. Fragmento de un panel de pilastra italiano.
5. Ornamento de vid del Renacimiento. Parte de un friso. Venecia. Siglo XVI. (Grüner.)

Loto, papiro y palmas (LÁMINA 32)

El loto y el papiro son plantas de cultivo del antiguo Oriente, que desempeñaron un papel importante en la vida social de los asirios, indios, egipcios, etc. Los tallos desecados de estas plantas acuáticas servían de combustible y para la confección de esteras y otras labores trenzadas; sus raíces se utilizaban como sustancias alimenticias, y la médula de las cañas como mecha para lámparas. Con el papiro se fabricaba el papel de los antiguos; eso explica su aplicación al arte ornamental de dichos pueblos, que, en el estilo egipcio, es frecuentísima. Cucharas y otros utensilios adoptan la forma de flores y cálices de loto; el capitel de la columna remeda la flor o el capullo de loto, el fuste de la columna se asemeja a un haz de tallos ceñido por un cordón; la base de la columna recuerda las hojas radicales de estas plantas acuáticas; la pintura mural utiliza del modo

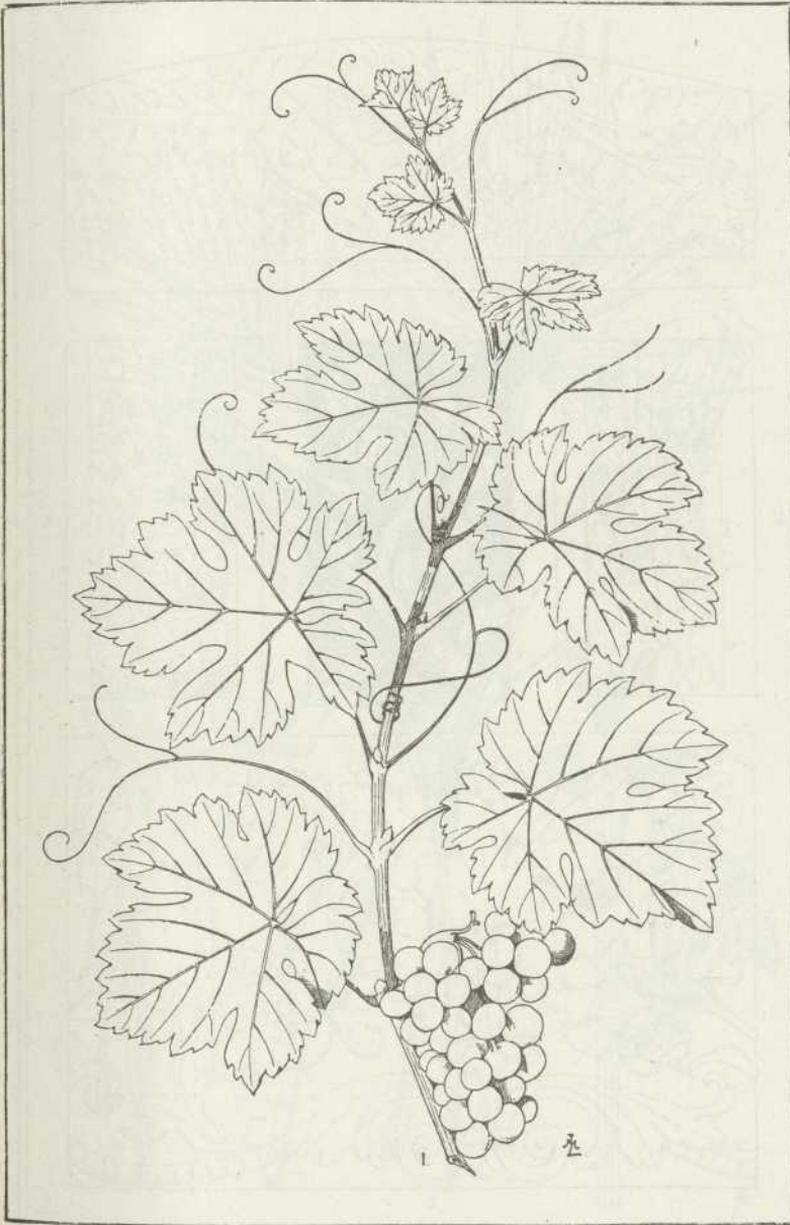


Lámina 30. — La vid.

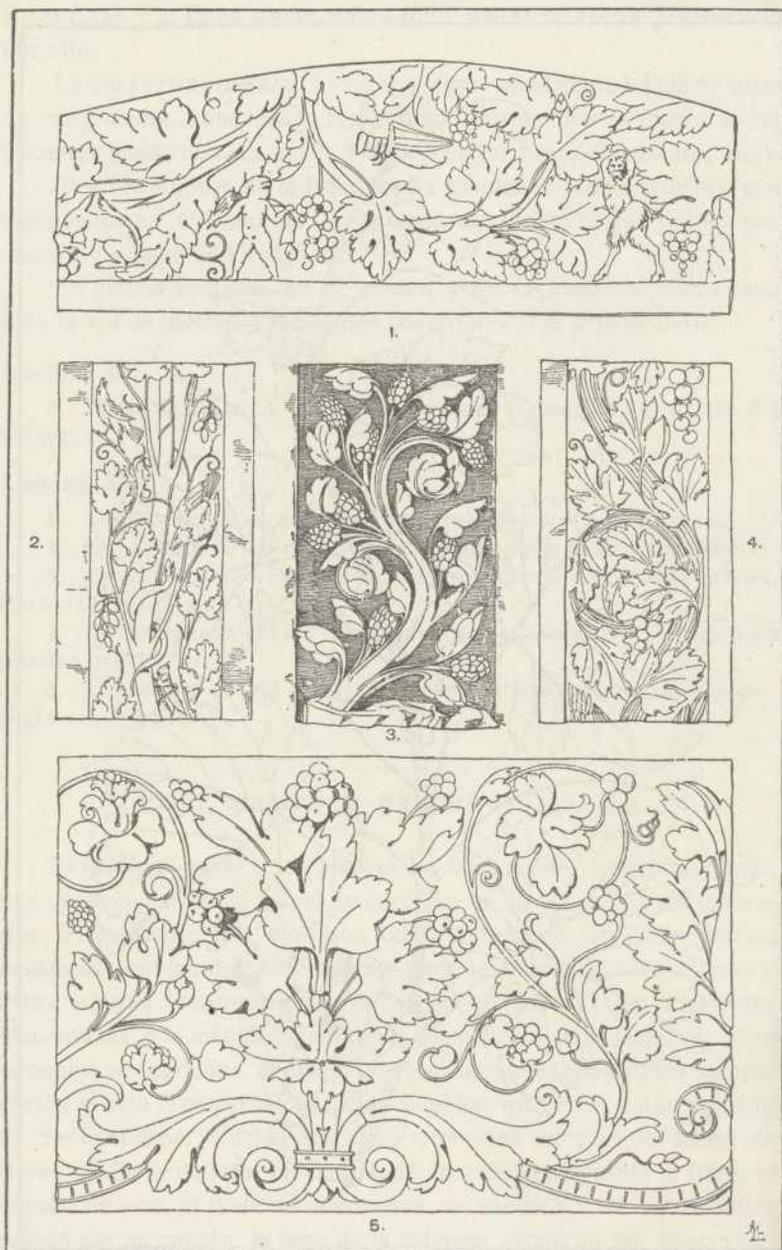


Lámina 31. — La vid.

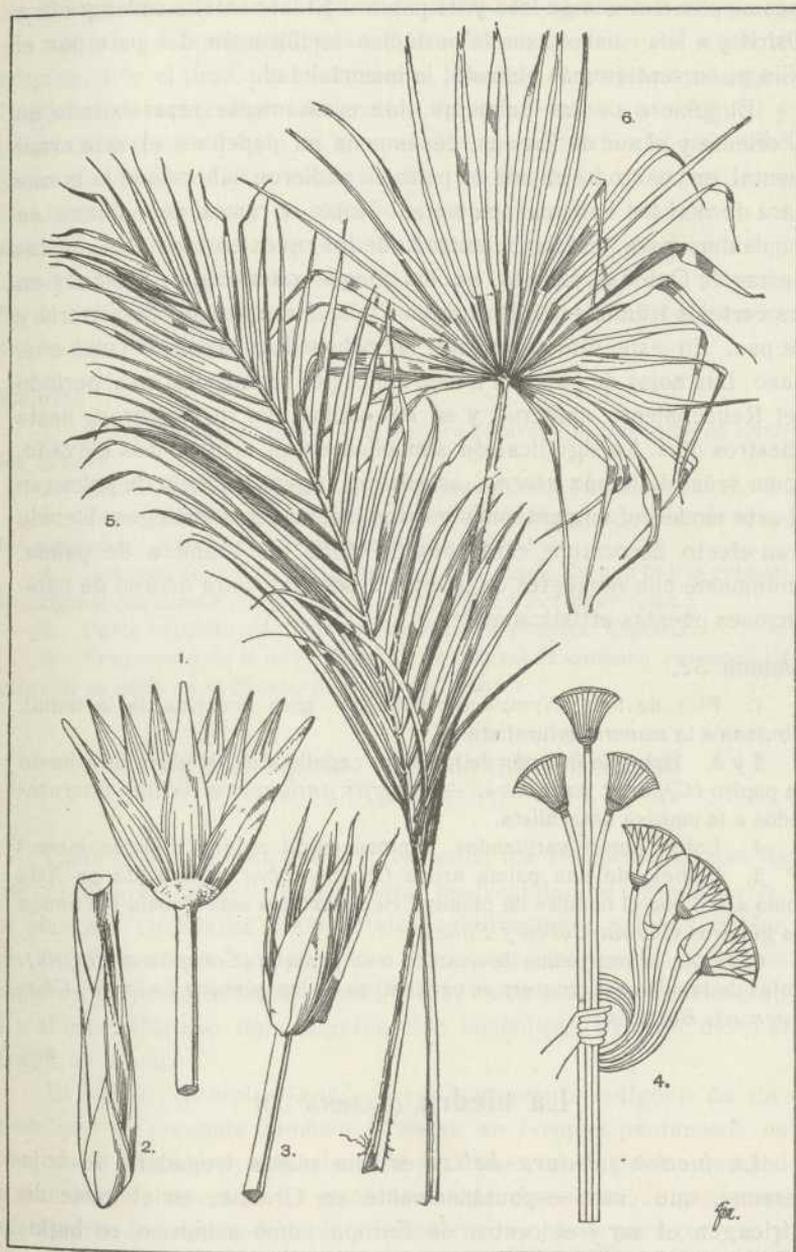


Lámina 32. — El loto, el papiro y las palmas.

más amplio motivos de loto y de papiro. El loto estaba consagrado a Osiris y a Isis, simbolizaba la periódica fertilización del país por el Nilo y, en sentido más elevado, la inmortalidad.

El género de las palmeras, tan escasamente representado en el oriente y el sur de Europa, desempeña un papel en el arte ornamental, en cuanto los ramos de palmera pudieron haber dado la norma para formar las llamadas palmetas. Hojas o ramos de palmera se empleaban para festejar la entrada de los reyes en Jerusalén, en las fiestas de Osiris en Egipto, en los juegos olímpicos de Grecia y en los cortejos triunfales de la antigua Roma. Eran señales de victoria y de paz. En este último aspecto, las palmas han pasado al culto cristiano. Las hojas de palmera tienen aplicación ornamental en el período del Renacimiento moderno y en los estilos que le siguieron, hasta nuestros días. La significación simbólica en el sentido más elevado, como señal de la paz eterna, asigna un lugar al flabelo de palma en el arte moderno, en panteones y otros monumentos análogos. Debido a su efecto decorativo, están hoy de moda los abanicos de palma, juntamente con ramilletes de plantas desecadas, para adorno de habitaciones puestas artísticamente.

Lámina 32.

1. Flor de loto (*Nymphaea nelumbo* — rosa acuática de la India), dibujada a la manera naturalista.

2 y 3. Extremo inferior de la caña y capullo a medio abrir del arbusto de papiro (*Cyperus papyrus* L. — *papyrus antiquorum* Willd), interpretados a la manera naturalista.

4. Loto y papiro estilizados. Pintura mural egipcia. (Owen Jones.)

5. Flabelo de una palma areca (*Areca rubra* — conocida en Asia como árbol con el nombre de pinang). Semejantes a este flabelo los tienen los géneros *Chamaedorea* y *Phoenix*.

6. Hoja de una palma de abanico o de pantalla (*Corypha australis*). Hojas de la misma estructura se encuentran en los géneros *Latania*, *Chamaerops*, *Borassus*.

La hiedra (LÁMINA 33)

La hiedra (*Hedera helix*) es una planta trepadora de hoja perenne, que crece espontáneamente en Oriente, en el norte de África, en el sur y el centro de Europa, como asimismo en Inglaterra, y que, en determinadas circunstancias, adquiere también des-

arrollo arbóreo. En la antigüedad estaba consagrada a Baco, y con su madera se construían vasos para filtrar vino; como atributo báquico, ciñe el tirso que las bacantes blandían en cortejos y danzas. La hiedra es un elemento decorativo frecuente en vasos antiguos y pasa también por símbolo de la amistad, especialmente del más débil hacia el más fuerte. La configuración de sus hojas es variadísima. Por lo común, anchas y de cinco lóbulos, se presentan también en los extremos de renuevos jóvenes en formas alargadas puntiagudas y lanceoladas; en ramos con flor, las hojas ofrecen la estructura de borde liso, elíptica u ovalada. Estas últimas son las que ha empleado, sobre todo, el arte clásico.

Lámina 33.

1. Ramo de hiedra tratado a la manera naturalista, con hojas de lóbulos anchos.
2. Ramo de hiedra florecido, con hojas aguzadas en elipse.
3. Ramo de hiedra tratado a la manera naturalista, con hojas de lóbulos aguzados, que se aproximan a la forma lanceolada.
4. Decoración de la parte que rodea el cuello de una hidria griega. El original pertenece a la colección Campana. (*L'art pour tous.*)
5. Parte superior de un panel en forma de pilastra. Clásico.
6. Fragmento de la decoración de un capitel de columna romano. El original se halla en el Museo del Vaticano, Roma.

Espigas, lúpulo, correhuela, brionia

(LÁMINAS 34 y 35)

Dada la importancia que tuvo en todos los tiempos el cultivo de los cereales, la *espiga* no podía pasar inadvertida a la Ornamentaria, si bien sus cualidades ornamentales, relativamente exiguas, habían de limitar bastante su aplicación. La espiga, combinada con otros motivos, se ve usada en diferentes estilos como elemento ornamental. En el arte religioso tiene significación simbólica. (Véase lo dicho al tratar de la vid.)

El *lúpulo* (*Humulus lupulus*), conocida planta indígena de cultivo, que se presenta también silvestre en bosques pantanosos, es una mata trepadora, muy adecuada para fines ornamentales, merced a su aspecto pintoresco. En unión de espigas de cebada, se encuentra en el arte decorativo de la época moderna, en jarros para cerveza y como pintura mural de las tabernas.



Lámina 33. — La hiedra.



Lámina 34. — Espigas y correhuela.



Lámina 35. — El lúpulo y la brionia.

La *correhuela* (*Convolvulus*), planta trepadora indígena, de apariencia ornamental, se emplea con frecuencia en la Ornamentaria moderna.

La *brionia* (*Bryonia*). Los delicados zarcillos y bien cortadas hojas de esta trepadora, y de otras varias especies afines, ofrecen motivos copiosísimos, y es de extrañar el uso relativamente insignificante que de ellas se ha hecho hasta ahora en la Ornamentaria.

Lámina 34.

1. Espiga de avena (*Avena sativa*).
2. Espiga de centeno (*Secale cereale*).
3. Espiga de trigo (*Triticum vulgare*).
4. Espiga de escanda de espelta (*Triticum spelta*).
5. Espiga de cebada común de dos filas (*Hordeum disticum*).
6. Espiga de cebada de pavo real (*Hordeum zeokriton*).
7. Correhuela de los sembrados (*Convolvulus arvensis*), con flores rojizas. La correhuela de los setos (*Convolvulus sepium*) tiene estructura parecidísima, pero es más grande y con flores blancas.

El grupo está dibujado libremente de un vaciado del natural, por Bofinger, de Stuttgart.

Lámina 35.

Ramos de lúpulo y de brionia, dibujados de plantas prensadas.

Hojas de plantas diversas (LÁMINA 36)

La lámina 36 representa una serie de plantas de las más varias especies. Algunas de ellas, debido al corte de sus hojas y a sus propiedades ornamentales, vienen empleándose en el arte desde hace mucho tiempo; otras no, aunque lo merecen.

El *roble*, rey de nuestros árboles indígenas, símbolo de la fuerza y del poder, árbol de Júpiter en la antigüedad, ha tenido aplicación ornamental aislada en todos los estilos occidentales. Las hojas de roble, y a menudo también las de arce, desempeñaron un papel de cierta importancia en el gótico primitivo, en el cual las encontramos con frecuencia en frisos, cornisas y capiteles.

La repetición del ornamento de roble en algunas obras del Renacimiento italiano se debe a la circunstancia de ser este árbol el timbre heráldico de la estirpe *della Rovere*. (Armas parlantes; *rovere* significa roble; dos personas de este apellido subieron al solio pontificio

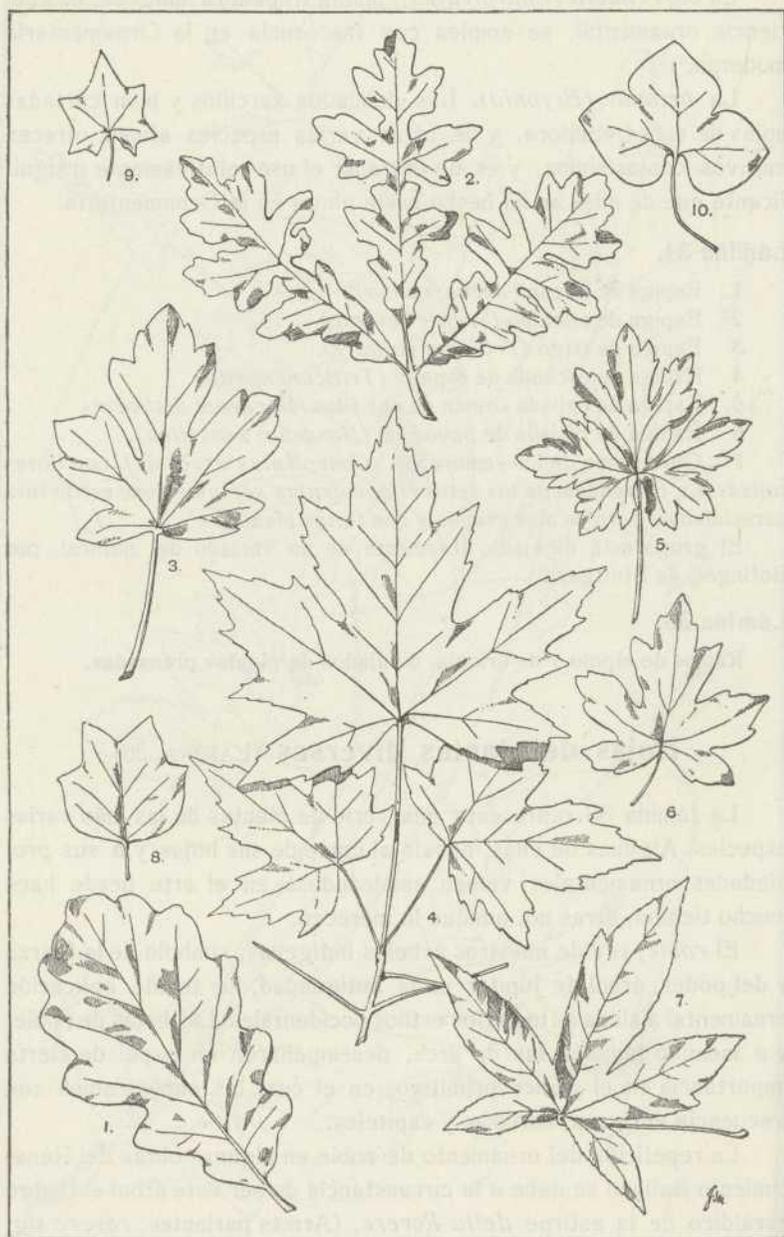


Lámina 36. - Hojas.

con los nombres de Sixto IV y Julio II.) No es raro ver, como decoración en medallas y monedas, ramos y coronas de roble alternando con laurel.

Lámina 36.

1. Hoja de roble común (*Quercus sessiliflora*).
 2. Ramo de roble albar (*Quercus lobata*).
 3. Hoja de arce común (*Acer campestre*).
 4. Ramo de arce platanoides (*Acer platanoides*).
 5. Hoja de una variedad de ranúnculo (*Ranunculus*).
 6. Hoja del árbol oriental del ámbar (*Liquidambar orientale*).
 7. Hoja del árbol americano del ámbar (*Liquidambar styraciflua*).
- (Este árbol produce el storax o styrax, una especie de resina gomosa.)
8. Hoja de tulipero (*Liriodendron tulipifera*).
 9. Hoja de micania trepadora (*Mikania scandens*).
 10. Hoja de hepática (*Hepatica triloba*).

Flores (LÁMINAS 37 y 38)

Claro está que en todos los tiempos tuvieron aplicación preferente en el arte decorativo las flores, creaciones las más bellas del reino vegetal. Así en el ornamento plano como en el plástico aparecen bajo las formas más variadas: ramilletes, guirnaldas, coronas, etc. La pintura de flores para fines decorativos (abanicos, tapices, etc.) ha llegado a constituir una rama independiente en el arte. Los motivos inmediatos para la formación de rosetas (roseta = rosa pequeña) son las flores, con su desarrollo natural central; ejemplos elocuentes de ello son las rosetas del conocido sarcófago de Escipión, y las *bulas* que adornan las puertas del Antiguo y del Renacimiento italiano.

Tan vasto es el dominio de las flores, que hemos de limitarnos a escoger contados ejemplares de su serie infinita.

La lámina 37 reproduce algunas flores sueltas, dibujadas de vaciados del natural por J. G. Bofinger, de Stuttgart; la lámina 38 representa un ramillete completo.

Lámina 37.

1. Rosa de los Alpes (*Rhododendron*).
2. Margarita (*Chrysanthemum*).
3. Azucena (*Lilium candidum*).
4. Heléboro (*Helleborus*).
5. Rosa silvestre (*Rosa canina*).

5. — ORNAMENTACIÓN.



Lámina 37. — Flores.



Lámina 38. - Flores.

6. Campanilla (*Campanula*).
7. Rosa silvestre, vista del revés.

Lámina 38.

Ramillete de flores tallado en madera. Estilo Luis XVI. (*F. A. M. cours d'ornement.*)

Guirnaldas y festones de flores y frutas

(LÁMINAS 39-41)

Las frutas, formando haz, con hojas y flores, han sido motivo muy corriente de decoración en los estilos romano, del Renacimiento y otros posteriores. Citaremos las guirnaldas verticales para adornar compartimientos de pilastras y demás paneles, y las guirnaldas en curva, conocidas con el nombre de festones. En estos casos se llenan los huecos con cintas ondeantes. Las láminas ofrecen algunos ejemplos de ambos géneros.

Los festones de frutas, que penden en comba pronunciada entre rosetas, candelabros, bucráneos, etc., son motivos frecuentes en el estilo romano. El origen de este procedimiento decorativo se debe atribuir a la costumbre de colgar como adorno, en los frisos de los templos, coronas y guirnaldas de frutas naturales, alternadas con cráneos de animales sacrificados, y en unión de candelabros, trípodes y otros utensilios del culto, que se alzaban en los compartimientos de las metopas. Este sistema de ornamentación pasó de la arquitectura sagrada a la profana; el Renacimiento lo restableció, más o menos modificado, y se ha venido empleando hasta nuestros días. Rosetas, máscaras y figuras enteras suelen llenar, en el estilo romano, el vacío que queda sobre el centro de la comba. En los edificios religiosos y en los mausoleos del Renacimiento italiano suelen reemplazar a estos adornos cabezas de ángel.

Lámina 39.

1. Guirnalda de frutas. Portada de la Librería de la catedral de Siena. Renacimiento italiano.
2. Guirnalda de frutas. Panel de pilastra del sepulcro de Luis XII en San Dionisio. Renacimiento francés.
3. Guirnalda de frutas. Original tallado en madera. Trabajo moderno.
4. Festón de frutas. Friso del sepulcro del cardenal della Rovere en Santa María del Popolo, Roma. Renacimiento italiano.

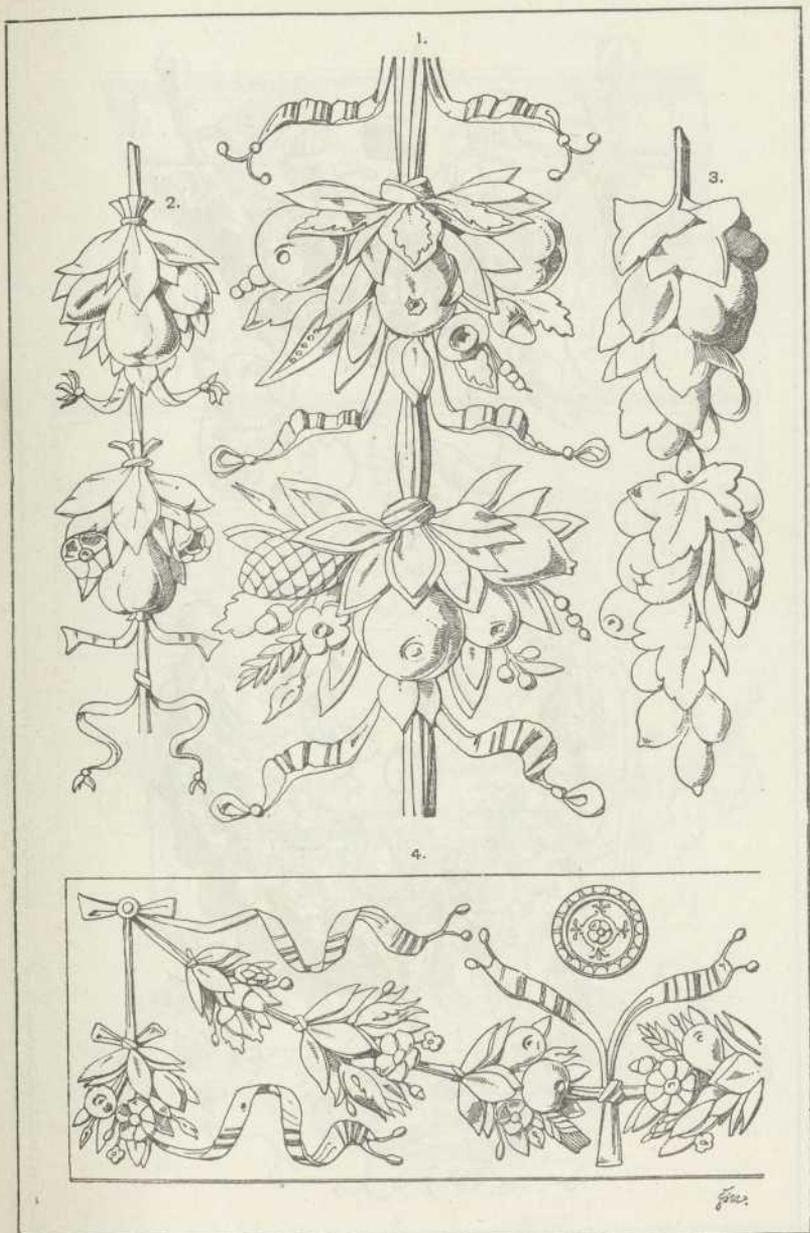


Lámina 39. — Frutas.

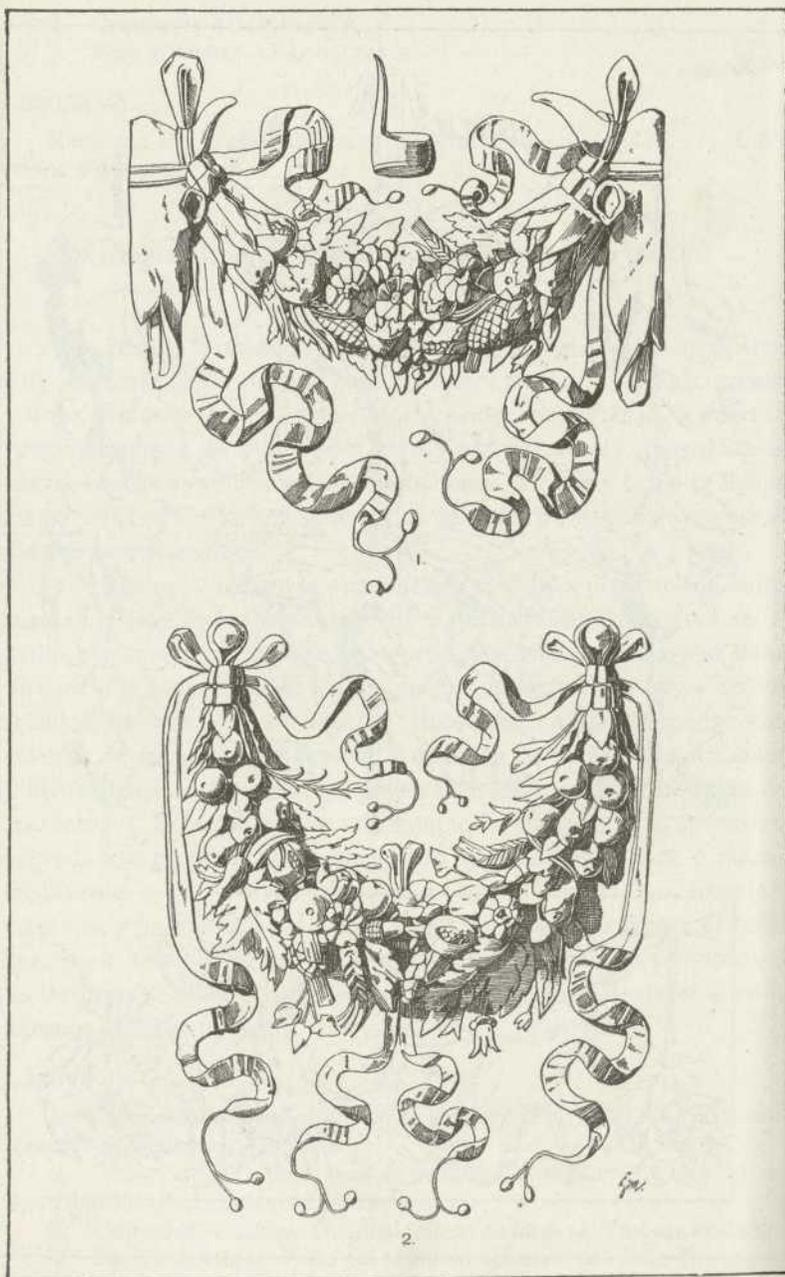


Lámina 40. — Guirnaldas.

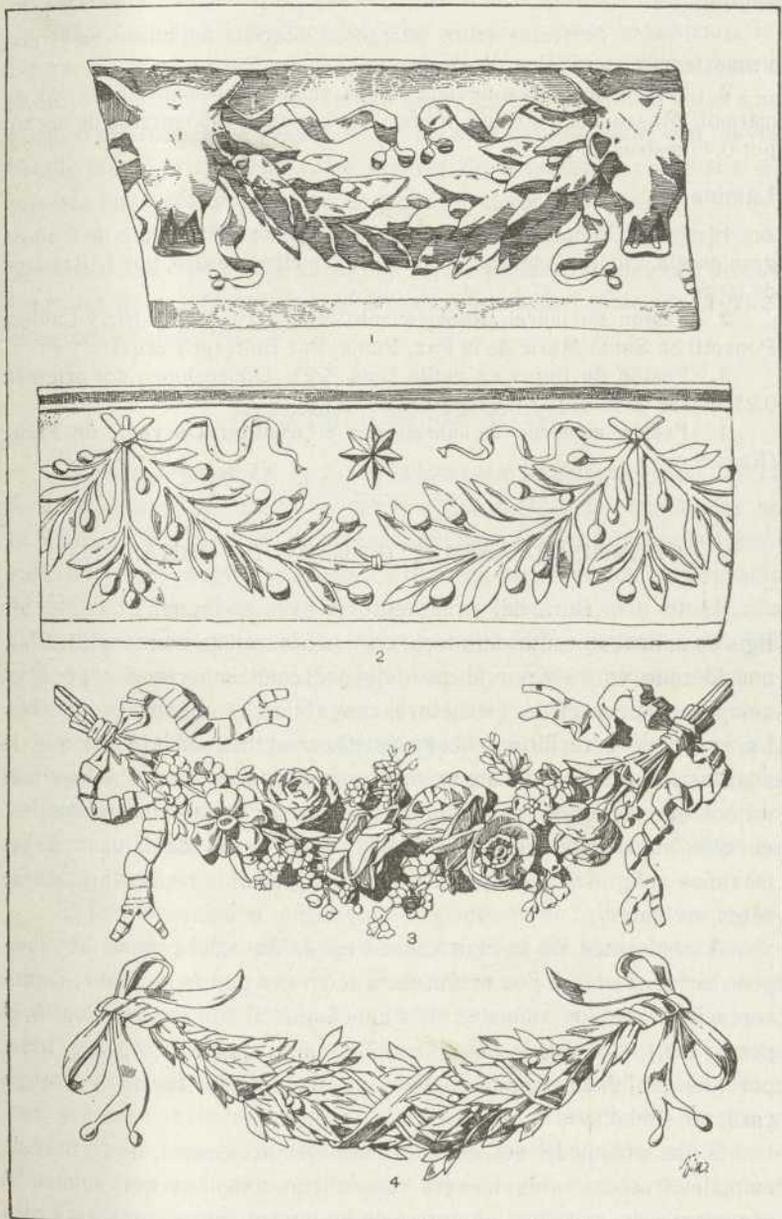


Lámina 41. — Guirnaldas y festones.

Lámina 40.

1. Festón de frutas entre bucráneos. Encima del mismo se ve una venencia para sacrificios. Romano.

2. Festón de frutas, de una lápida sepulcral romana. Original en mármol. Museo del Vaticano, Roma. Dimensiones: 0,33 metros de ancho, por 0,46 metros de alto.

Lámina 41.

1. Festón romano de laurel entre bucráneos. Fragmento de friso en gran escala. Dimensiones del original: 0,50 metros de alto, por 1,10 metros de largo.

2. Festón de laurel. Renacimiento. Sepulcro de Beatriz y Lavinia Ponzetti en Santa María de la Paz, Roma. Por Baltasar Peruzzi.

3. Festón de flores en estilo Luis XVI. Dimensiones del original: 0,23 metros de alto, por 0,54 metros de largo.

4. Festón moderno de laurel; por el escultor Darvant, de París. (Raguenet.)

b. ORGANISMO ANIMAL (FAUNA DEL ORNAMENTO)

Junto a la flora del ornamento se halla su fauna. El empleo de figuras animales, tanto en interpretación naturalista como estilizadas, considerado en sí y por sí, no deja de tener importancia; pero, en comparación con el de estructuras vegetales, es menos productivo. La razón de este último hecho estriba manifiestamente en que la adaptación artística de organismos animales plantea problemas más arduos que el uso de motivos vegetales. Para los estilos orientales, en que vanamente buscamos una fauna, fueron decisivas ciertas máximas religiosas, que prohíben o restringen la representación de seres vivientes.

A semejanza de lo que sucede con la flora del ornamento, tampoco la fauna ofrece con preferencia, como se podría suponer, representaciones de los animales más inmediatos al hombre (el caballo, el perro, etc.), sino que la elección de los motivos se rige, ante todo, por sus cualidades ornamentales, y en segundo término, por su carácter simbólico.

Si se prescinde del empleo, más bien accidental, de figuras de animales tratadas a la manera naturalista, como las que animan el ornamento de zarcillos, en forma de mariposas, aves, reptiles y otra porción de animales de las más diversas especies (sirvan de ejemplo

las llamadas Tablas Mediceas, el Friso de los Ratones en las Logias de Rafael, nuestra reproducción de un relieve romano en la lámina 31, figura 1), y se consideran únicamente aquellas formas de ornamento animal independientes que se han hecho típicas, limitanse éstas a un número relativamente pequeñísimo; de ellas estudiaremos con mayor detalle las más importantes. De la serie de mamíferos, citaremos en primera línea el león, el tigre, la pantera, el toro, el caballo y el carnero, así como también el delfín, perteneciente asimismo a este grupo. De entre las aves, sólo el águila tiene aplicación general; vienen luego las figuras fantásticas de animales fabulosos, como son el grifo, el águila bicéfala, etc.

El león (LÁMINAS 42-45)

El primer lugar en la fauna ornamental lo ocupa el *león* (*Felis leo*). Su fuerza, su valor y su nobleza (las dos últimas cualidades no le han sido, dicho sea de paso, reconocidas en definitiva por la Historia Natural) le aseguran, desde los tiempos más remotos, la jerarquía de *rey de los animales*. Su talante majestuoso, su complexión robusta y armónica, su musculatura pronunciada, ofrecen problemas compensadores al artista. Echado, andando, sentado, luchando, vencido y vencedor, constituye un motivo feliz y de frecuente aplicación.

En las lápidas de relieve desenterradas en palacios reales *asirios*, se repiten constantemente escenas y cacerías de leones. Los rasgos naturales característicos del movimiento, y la acusada reproducción de la musculatura, comunican a estas representaciones estilizadas un encanto peculiar y cierta grandeza.

El león desempeña igualmente un papel en el culto de los *egipcios*. El hecho de que el desbordamiento anual del Nilo, de tal importancia fertilizante para el país, coincidiera con la época de entrar el Sol en la constelación del León, estableció conexiones entre el agua y este animal y dió lugar a su empleo en cubos y otras vasijas. El arte egipcio estiliza generalmente al león hasta desfigurarle por completo; con preferencia le representa en reposo; el tratamiento sencillo y severo de la melena, no desemejante a un cuello almidonado, comunica en cierto modo al macho el aspecto de la hembra, la cual carece de ella.

Entre los *griegos* y *romanos* pasa el león por guardián de

manantiales, templos y puertas; de aquí su presencia junto a fuentes y escaleras, sobre portadas y en monumentos. El león *durmiente* simboliza al héroe vencido. (Sirvan de justificación a lo dicho el león del Pireo, la Puerta de los Leones de Mikena, el mausoleo de Leónidas y los sepulcros de Halicarnaso.)

En el culto *cristiano* tiene el león otro aspecto simbólico: es símbolo del Salvador (el león de la tribu de Judá), representa al principio del mal y a los enemigos de la Iglesia, así como al demonio mismo (al enemigo malo, que merodea, como león rugiente, buscando a quien tragarse), es atributo del evangelista San Marcos y de otros Santos. De aquí su aplicación frecuente en utensilios de iglesia, tejidos y bordados con destino al culto.

A raíz de las Cruzadas, en el siglo XII, la *Edad media* introduce al león en la Heráldica, en la cual llegó a ser la figura animal más común. Como animal heráldico aparece severamente estilizado, pasante o rampante, siempre de perfil, en todos los esmaltes heráldicos, y, a veces, con la cola bifurcada. (Para más detalles véase la tercera parte, grupo Heráldica.)

El *Renacimiento* emplea el león en el sentido del Antiguo, según la interpretación cristiana, a la vez que como animal heráldico, y muy frecuentemente como soporte de escudo.

En la época del *rococó* y la *peluca* hay poca habilidad y poca comprensión para representar a este carnicero.

El arte *moderno* sigue el ejemplo del antiguo y del Renacimiento, y así sucede que también en la época contemporánea «toca» al león «la parte del león», en la Ornamentaria animal.

Merece notarse que, cuando el arte de todos los tiempos quiso reproducir al león, se inclinó a humanizar la fisonomía del mismo, sustituyendo los ojos redondos de gato (véase la lámina 48, fig. 1) por los ovalados del hombre.

Las láminas 42-44 representan al león, tanto a la manera naturalista como según la interpretación estilística de las distintas épocas; la lámina 45 está dedicada a sus representaciones heráldicas (1).

Lámina 42.

1. Representación naturalista de un león andando. (*Münchener Bilderbogen.*)

(1) En la «Gewerbehalle», 1872, páginas 81 y siguientes, se puede ver un artículo prolijo de Const. Uhde, titulado: «El león en el Arte», «*Der Löwe in der Kunst*».

2. León egipcio. Bajo relieve con perfiles hundidos, del templo de Dachel. (Raguenet.)
3. León egipcio. El original se halla en la escalera del Capitolio de Roma. (Raguenet.)
4. León asirio. El original está compuesto de azulejos rectangulares de barro vidriado. Palacio real de Khorsabad. Siglo VI antes de J. C. (Raguenet.)
5. Cabezas de leones sacrificados. Parte de un bajo relieve asirio, existente en el Museo Británico de Londres.

Lámina 43.

1. León (llamado *il marzocco*), que sirve de soporte a un escudo en la terraza delantera del Palacio Viejo de Florencia. Original de Donatello; se halla actualmente en el Museo Nacional de Florencia. Renacimiento italiano. Siglo XV.
2. León de bronce. Fachada del Nuevo Louvre de París, que mira al muelle. Moderno. Obra del escultor Barye. (Baldus, Raguenet.)
3. León de las Tullerías de París (*Terrasse du bord de l'eau*). Moderno. (Baldus, Raguenet.)
- 4 y 5. Leones de bronce a la entrada del Congreso de los Diputados, Madrid. Modernos. Obra del escultor Ponciano. (Raguenet.)
6. León que sirve de soporte a un escudo. Moderno. Por el grabador Stern, de París. (Raguenet.)

Lámina 44.

1. León dormido. Mausoleo del Papa Clemente XIII en San Pedro, Roma. Por Canova.
2. León herido. Monumento a los Guerreros en Hannover. Original del profesor Volz, de Karlsruhe.
3. Cabeza de la pareja del anterior.
4. León andando. Francés moderno.

Lámina 45.

1. León de una baldosa de pavimento. Casa Consistorial de Lüneburgo.
2. León del escudo de armas de Juan von Heringen. Matrícula de la Universidad de Erfurt, del año 1487. (*Heraldische Meisterwerke*.)
3. León rampante de un escudo de armas. Trabajo de incrustación en mármol. Santa Croce, Florencia. Renacimiento italiano. (Teirich, *Eingelegte Marmorornamente*.)
4. León rampante de un escudo de armas. Panel de taracea en Santa María Novella, Florencia. Renacimiento italiano. (Meurer, *Flachornamente*.)
5. León pasante (llamado leopardo), de un escudo de armas que decora un mausoleo, Wertheim. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Original de Juan de Trarbach.

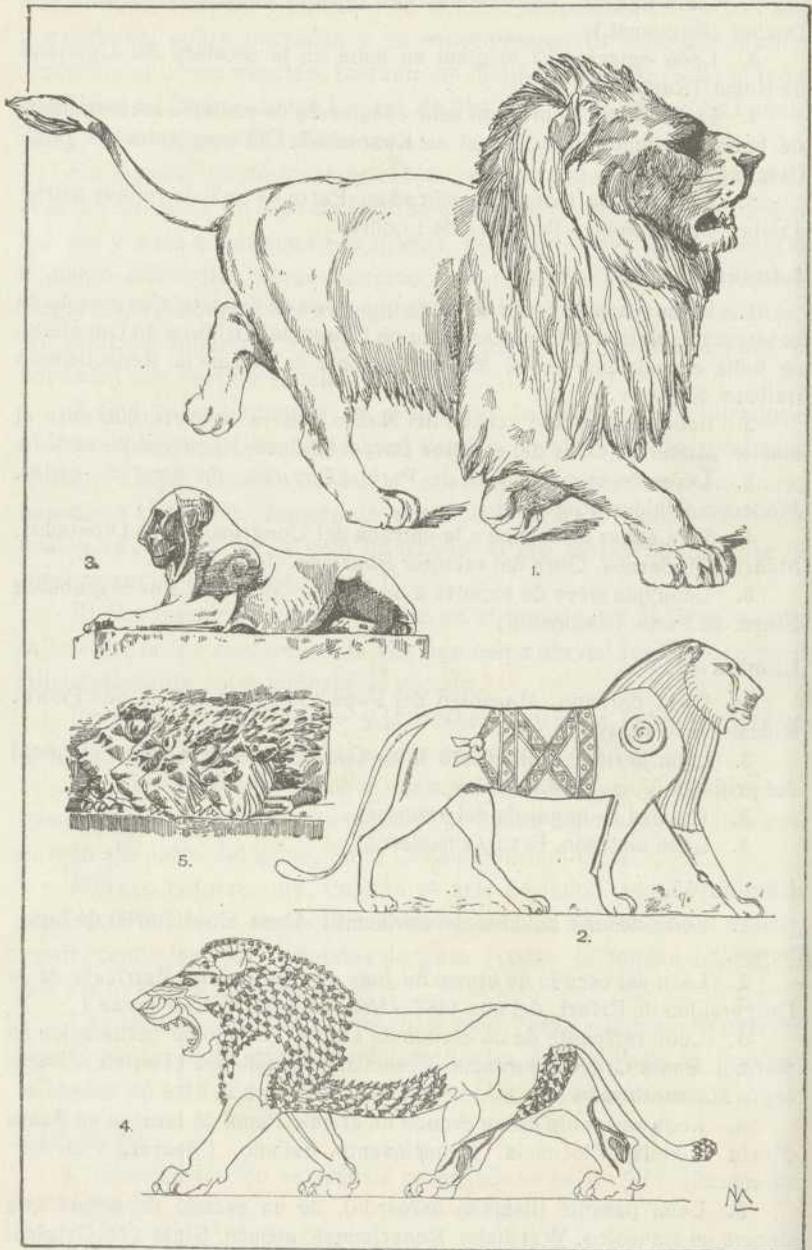


Lámina 42. - El león.

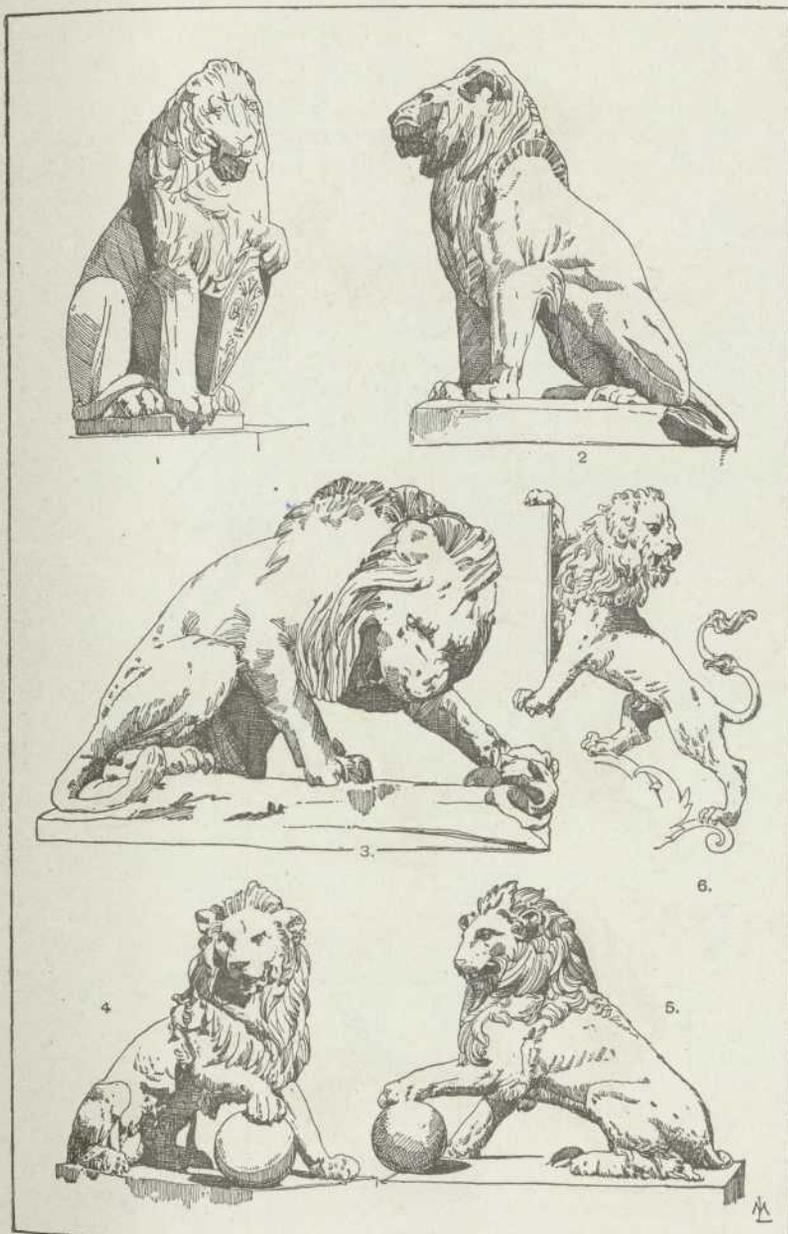


Lámina 43. — El león.

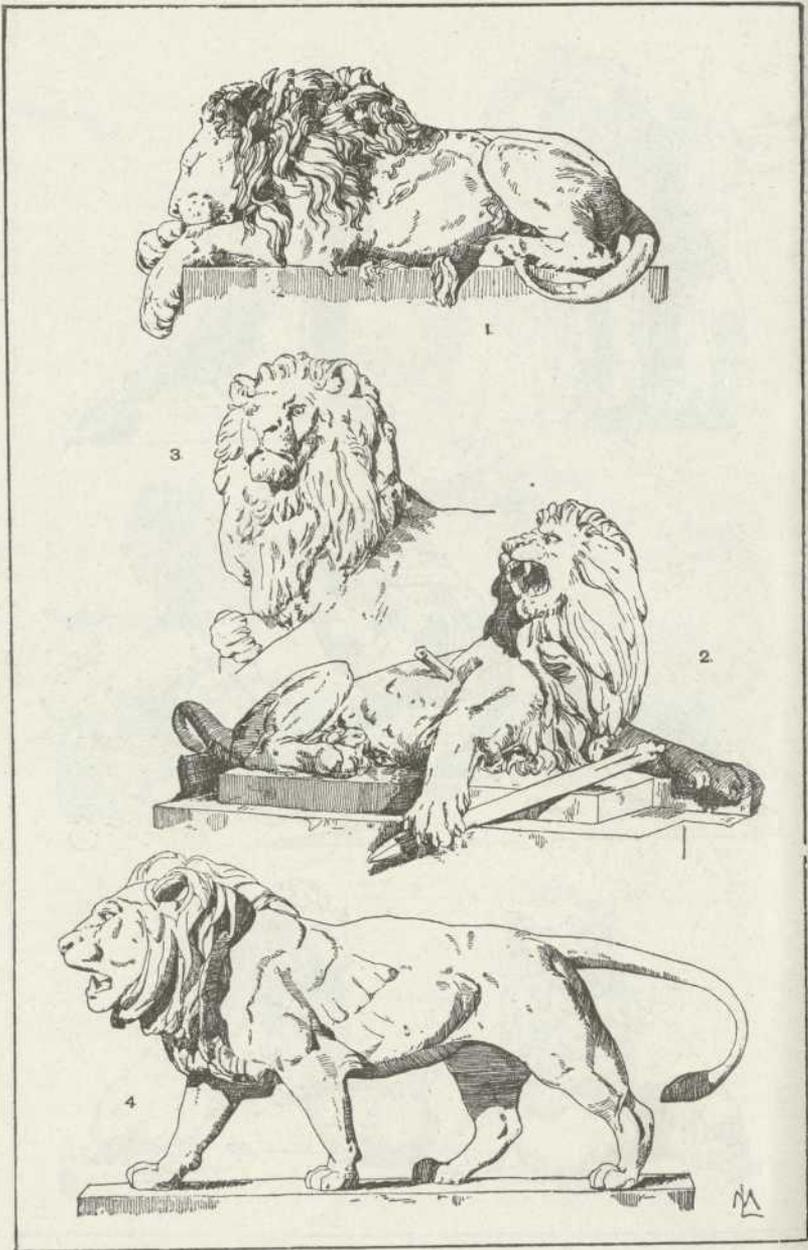


Lámina 44. — El león.



Lámina 45. — El león.

6. León que sirve de soporte a un escudo. Decoración mural por el pintor Schaper, de Hannover. Moderno. (*Heraldische Meisterwerke.*)
7 y 8. Diseños para leones heráldicos, por Alberto Durero.

Grifos y quimeras (LÁMINAS 46 y 47)

Aparte las reproducciones de animales que existen en la naturaleza, se encuentran en el Arte, desde los más remotos tiempos, representaciones de distintas figuras fabulosas, compuestas de elementos naturales, pero que no guardan coherencia natural unos con otros.

Los centauros, las esfinges, los leones-hombres asirios, los hombres-leones y los hombres-águilas son mezclas de cuerpos humanos y cuerpos de animales. La unión de diferentes figuras de animales entre sí conduce a engendros, cuyos representantes más salientes son los *grifos* y las *quimeras*. El grifo es el producto de agregar al tronco del león la cabeza y las alas de un águila; las extremidades delanteras pueden pertenecer al uno o a la otra. Lo que el león respecto del agua, era en la antigüedad el grifo respecto del fuego; de aquí su aparición frecuente, acompañado de candelabros, en los frisos, etc. El grifo es en Heráldica el símbolo de la sabiduría y la vigilancia.

Bajo la denominación global de quimeras se comprenden las demás combinaciones no idénticas al grifo, tales son: los leones alados, los leones con cabeza de carnero, etc. En el arte moderno no es raro ver grifos y quimeras como soportes de escudo.

Lámina 46.

1. Grifo antiguo. Fragmento arquitectónico existente en el Museo de Nápoles.
2. Grifo romano. Fragmento arquitectónico.
3. Grifo en bajo relieve. Renacimiento.

Lámina 47.

1. Cabeza de un hombre-águila asirio. } Los originales se hallan en el
2. Cabeza de un hombre-león asirio . } Museo Británico de Londres.
3. Quimera romana. El original se conserva en el Museo del Vaticano, Roma.
4. Grifo sentado. Panel de enjuta de un soporte de banco, Castillo de Gaillon. Renacimiento francés, por Juan Fain, de Ruán. (*F. A. M. cours d'ornement.*)
5. León alado. Friso del sepulcro de Loys de Breszé en la catedral de Ruán. 1535-1543. Original esculpido en alabastro. Renacimiento francés.



Lámina 46. — Grifos.

6. — ORNAMENTACIÓN.



Lámina 47. — Grifos y quimeras.

6. Quimera que sirve de soporte a un escudo. Nuevo Louvre, París. (Escalera del Pabellón Mollien.) Moderna. (Balducci.)

7. Quimera sentada. De la casa S. Isidora, de Santiago de Chile. Original en mármol amarillo. Francés moderno. (Raguenet.)

La cabeza de león (LÁMINAS 48 y 49)

Uso más generalizado aún que la figura entera del león tiene la *cabeza* del mismo. Encuéntrase en innumerables ejemplos: como gárgola, en los templos de la antigüedad; como pitón, en las vasijas; mordiendo una argolla, a guisa de agarradero, y como aldaba en los portones de la Edad media y del Renacimiento, y como mero elemento decorativo en vez de chatones y rosetas. El Antiguo ideó una forma notable de ornamento para patas de mesa (trapezóforo), uniendo directamente la cabeza de león a las garras (Para más detalles sobre el particular, véase en la segunda parte el grupo Soportes, trapezóforos, láminas 154 y 155.)

Lámina 48.

1. Cabeza de león a la manera naturalista. (Del programa de la Historia Natural del doctor Schubert.)

2. Cabeza de león a la manera naturalista; de un cuadro por Pablo Meyerheim.

3. Gárgola griega de barro cocido. Fragmento arquitectónico de Metapont. Original pintado. (Gropius, archivo.)

4. Gárgola griega de barro cocido. El original se halla en Atenas. (Gropius.)

5. Gárgola griega del Partenón.

6 y 7. Vistas lateral y de frente de una cabeza de león clásica. El original se encuentra en el Museo del Vaticano, Roma.

Lámina 49.

1. Aldabón de bronce. Puerta del coro de la catedral de Maguncia. Románica.

2 y 3. Cabeza de león en bajo relieve, por Ghiberti. Medallones que adornan la parte interna de las puertas de bronce del baptisterio de Florencia. Renacimiento italiano. (Gropius.)

4. Cabeza de león. Fuente de la sacristía de San Lorenzo, Florencia. Renacimiento italiano. (Por Donatello o Brunellesqui.)

5. Cabeza de león en forma de medallón. Renacimiento italiano.

6. Cabeza de león. Castillo de Heidelberg. Renacimiento alemán.

7. Gárgola de la Gran Opera de París. Arte francés moderno. Arquitecto Garnier. (Raguenet.)



Lámina 48. — La cabeza de león.

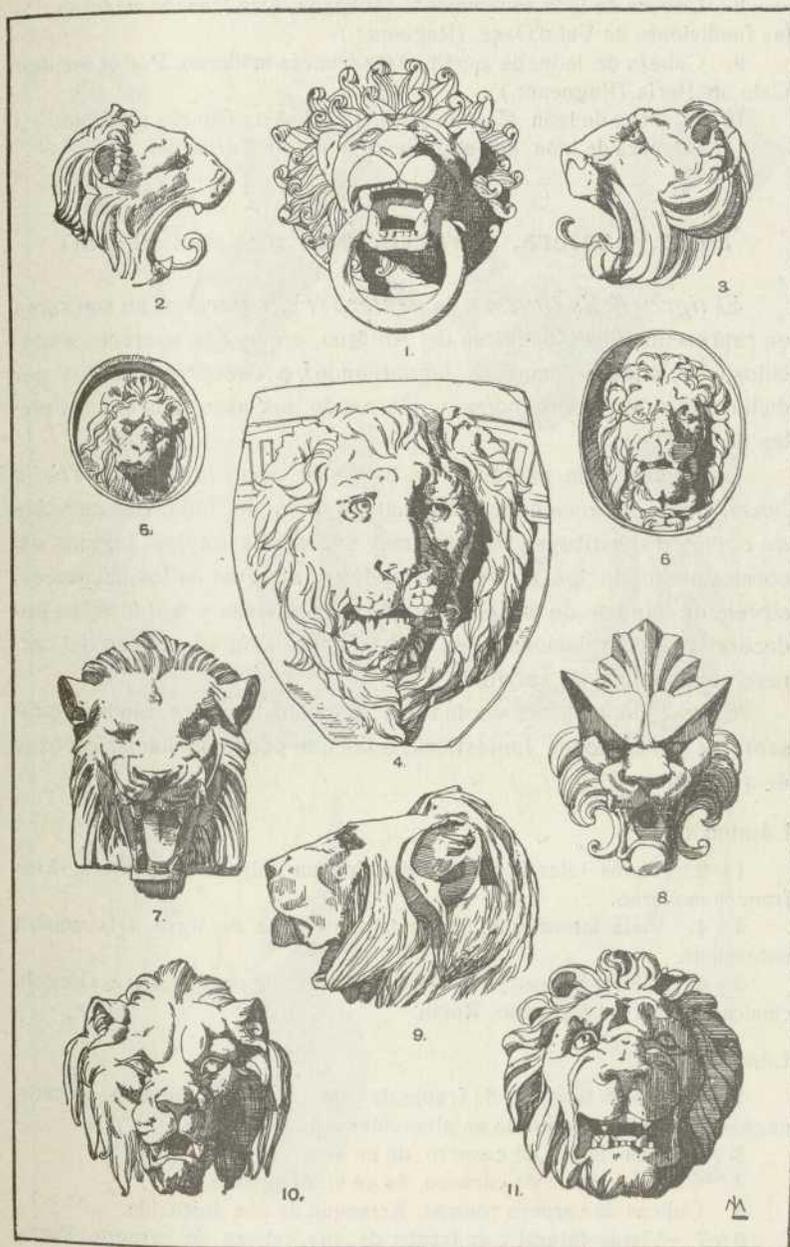


Lámina 49. — La cabeza de león.

8. Cabeza de león severamente estilizada. Arte francés moderno. De las fundiciones de Val d'Osne. (Raguenet.)
9. Cabeza de león, de perfil. Arte francés moderno. Por el escultor Cain, de París. (Raguenet.)
10. Cabeza de león. Cartela por Liénard. Arte francés moderno.
11. Cabeza de león, por el profesor Volz, de Carlsruhe.

Tigre, pantera, carnero, etc. (LÁMINAS 50 y 51)

El tigre (*Felis tigris*) y la pantera (*Felis pardus*) no son raros en representaciones báquicas del Antiguo, en las que aparecen amorcillos, bacantes y menadas jugueteando, o en carros tirados por dichos animales, adornándose y adornando sus utensilios con las pieles de aquéllos.

Las cabezas de pantera y de tigre, así como la de lince (*Felis lynx*), tienen a veces aplicación análoga a la del león. Las cabezas de carnero constituyen remates muy socorridos en los ángulos del cornisamento de los altares y tripodes o, al igual de los bucráneos, sirven de puntos de suspensión para guirnalda y festones; su uso decorativo está relacionado en ambos casos con el empleo del carnero como animal de sacrificio.

En vez de cabezas verdaderas de animal, suelen también presentarse formaciones fantásticas, a las que podemos llamar cabezas de quimera.

Lámina 50.

1 y 2. Vistas lateral y de frente de una cabeza de pantera. Arte francés moderno.

3 y 4. Vista lateral y de frente de una cabeza de tigre, a la manera naturalista.

5 y 6. Vistas lateral y de frente de una cabeza de lince. Gárgola clásica. Museo del Vaticano, Roma.

Lámina 51.

1 y 2. Vistas lateral y de frente de una cabeza de quimera. Remate angular del cornisamento de un altar clásico de tres caras.

3. Cabeza clásica de carnero, de un altar romano.

4. Cabeza clásica de carnero, de un altar romano.

5. Cabeza de carnero romana. Arranque de una guirnalda.

6 y 7. Vistas lateral y de frente de una cabeza de carnero. Renacimiento.

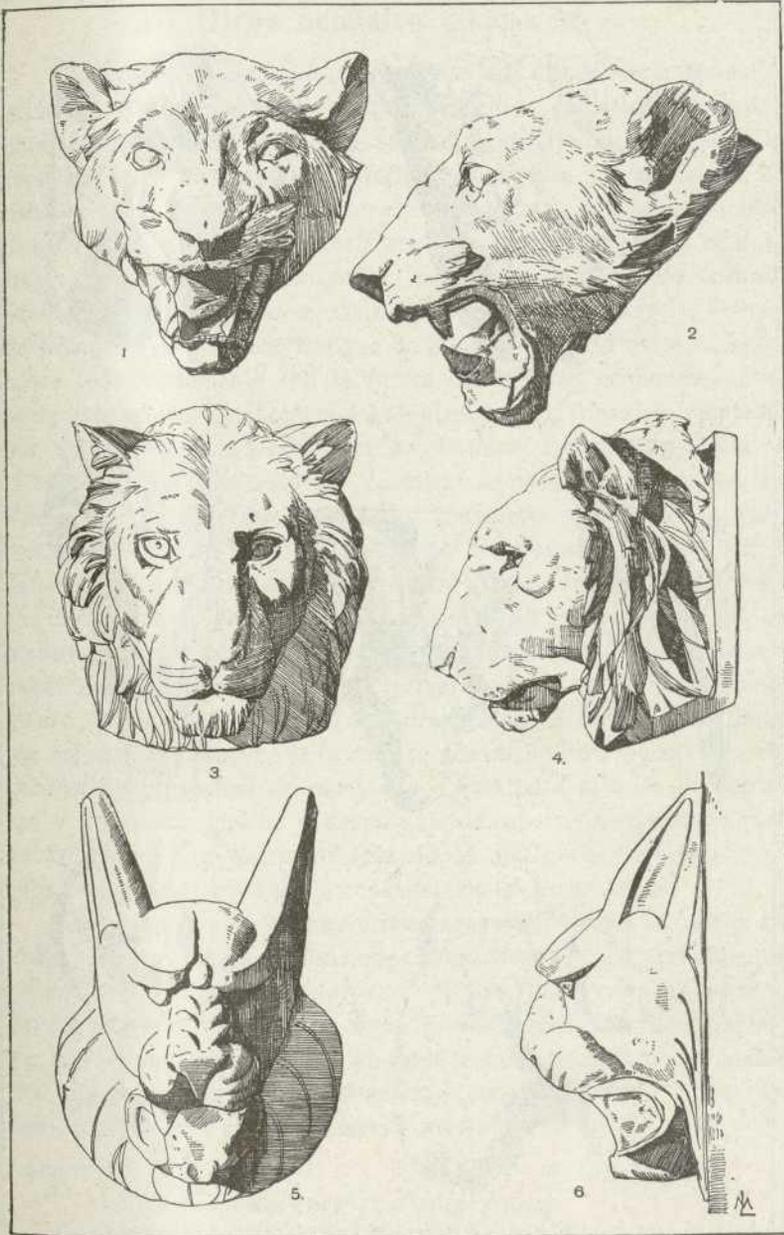


Lámina 50. — La pantera, el tigre y el lince.

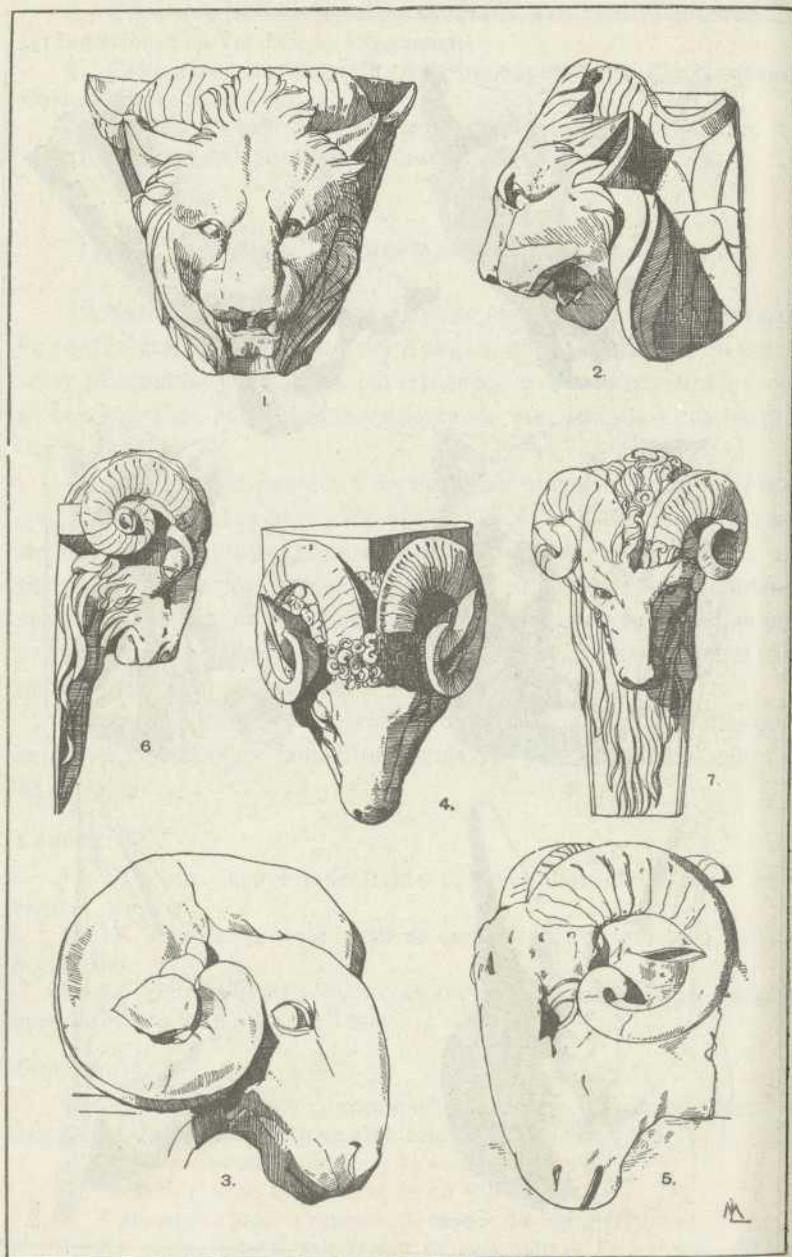


Lámina 51. — Cabezas de quimera y de carnero.

Otros animales (LÁMINA 52)

El *caballo* (*Equus caballus*) ofrece dificultades a la imitación artística. Así, por ejemplo: las patas resultan demasiado delgadas para la reproducción en relieve entero; en el bajo relieve, y para la representación en el plano, estorba menos esta circunstancia. El caballo, como figura aislada, se encuentra raras veces; en cambio, lo hallamos con mayor frecuencia en grupos, formando tiros de dos, tres y más (*biga, triga, cuadriga*), destinados a servir de coronamiento en edificios monumentales (San Marcos de Venecia; Puerta de Brandeburgo y Museo Antiguo de Berlín; Propileos de Munich), y sobre todo, juntamente con la figura del hombre, conducido de la brida (Domadores de corceles del Monte Cavallo, Roma), o montado por éste (estatua ecuestre del *condottiere* Bartolomeo Colleoni [† 1476], Venecia; las estatuas ecuestres colosales del Burghof, de Viena; del Gran Elector; de Federico el Grande, y las escenas guerreras de Kiss y de Wolff, en la escalera del Museo de Berlín). En el bajo relieve el caballo aparece, casi sin excepción, de perfil (escenas de caza de los palacios reales asirios, friso del Partenón). En la pintura grotesca constituye el cuarto delantero de varios monstruos, mientras que el trasero adopta la forma de cola de pez u otra cualquiera. Es muy común (y esto reza principalmente con nuestros tiempos modernos) el empleo de la *cabeza* de caballo para medallones, en caballerizas y escuelas de equitación, copas para premios de carreras y concursos hípicas y demás objetos deportivos. Como *animal heráldico* es poco frecuente (escudo de Stuttgart). En el Japón, el caballo es simbólico y guarda conexión con las horas del día.

Aun menos a propósito para fines ornamentales que el caballo es el *buey*, razón por la cual sus reproducciones son extremadamente raras. Otro tanto se puede afirmar del *perro*, del *cerdo*, del *zorro*, del *ciervo*, de la *liebre*, etc., cuyas figuras de cuerpo entero y cabezas sueltas sólo se encuentran en representaciones de carácter genérico y en aquellas que se relacionan con la caza (en armas de caza, cuernos para pólvora, blancos, etc.).

Lámina 52.

1. Cabeza de caballo griega, Partenón, Atenas.
2. Cabeza de caballo de un bajo relieve asirio. El original está en el Museo Británico.



Lámina 52. — Cabezas de diversos animales.

- 3 y 4. Cabeza de caballo clásica.
 5. Cabeza de caballo moderna; del muestrario de un taller de fundición de hierro.
 6. Cabeza de un perro de caza
 7. Cabeza de zorro.
 8. Cabeza de jabalí.
 9. Cabeza de toro.
- } Por Habenschaden, de Munich

El águila (LÁMINAS 53-55)

Así como entre los cuadrúpedos corresponde al león la jerarquía real, también el *águila* (*Aquila*, *Falco fulvus*) ocupa el lugar más preeminente en la familia de las aves; su tamaño y su fuerza, su vuelo majestuoso, su vista perspicaz, la destacan ventajosamente sobre otras. Hállasela en las artes plásticas desde los tiempos más remotos, por ejemplo: en los estilos persa, asirio y egipcio.

Entre los griegos acompaña a Zeus, cuyo haz de rayos guarda y custodia, y arrebató sobre sus alas a Ganimedes. Los romanos la representan en las apoteosis (deificaciones) de sus Césares, y la eligen para insignia campal de sus legiones. Napoleón I, remedando al cesarismo romano, otorgó en 1804 a sus ejércitos las águilas francesas; de aquí la frecuente aparición del águila en trofeos y emblemas guerreros.

En el arte *religioso* es atributo del evangelista *San Juan*, al cual acompaña o simboliza por sí sola.

En época muy lejana, quizá en tiempo de Carlomagno, aparece en la Heráldica, en la cual es, después del león, la figura animal más común. (Alemania, Austria, Prusia, Francia bajo el segundo Imperio y los Estados Unidos de América del Norte, por ejemplo, llevan águilas en sus escudos nacionales.) Su interpretación heráldica difiere notablemente del natural. Con excepción del azur, la vemos en todos los esmaltes usuales. El águila de dos cabezas (águila doble o bicéfala) es una invención bizantina. (Para más detalles sobre el particular, véase la tercera parte, grupo Heráldica.) El águila de blasón es una figura eminentemente ornamental, por lo que, desde la Edad media hasta nuestros días, viene teniendo múltiples aplicaciones, no sólo en escudos de armas, sino para fines meramente decorativos, en taraceas, cincelada o grabada al agua fuerte en metal, recortada

en cuero, bordada, tejida y pintada, en armas y utensilios, en muebles, en decoraciones de techos y muros, etc.

Nuestras figuras representan al águila, tanto a manera naturalista como estilizada, en diferentes actitudes e interpretaciones; la lámina 54 la reproduce en su aspecto heráldico. (Véase la lámina 342.)

Lámina 53.

1. Águilucho en una *scutella* (escudilla). Arte romano.
2. Águila romana. Figura angular en el pedestal de la columna de Trajano, Roma. (Raguenet.)
3. Águila romana. Museo del Vaticano, Roma. (Raguenet.)
4. Águila romana, de pie en una guirnalda de roble. Bajo relieve procedente del Foro de Trajano; actualmente, en los SS. Apóstoles, de Roma. (De Vico, *Trenta tavole*, etc.)
5. Águila sentada moderna. (Gerlach, *Das Gewerhebemonogramm.*)

Lámina 54.

1. Águila románica. Relieve que se conserva en el Museo Germánico de Nuremberg.
2. Águila de gusto gótico. Viollet-le Duc. (*Dictionnaire de l'architecture.*)
3. Águila de gusto gótico; de un cuadro al óleo perteneciente al Museo Germánico de Nuremberg.
4. Águila de gusto gótico, con escudo de corazón. Alberto Durero. (Hirth, *Formenschatz.*)
5. Águila del Renacimiento. Alberto Durero. (Hirth.)
6. Águila del Renacimiento. (Hirth.)
7. Águila del Renacimiento, por Wendelin Dietterlin. (Hirth.)
8. Águila moderna con escudo de corazón, recortada en cuero; por O. Hupp, de Munich. (*Heraldische Meisterwerke.*)

Lámina 55.

1. Águila que corona el pabellón de Flora. Louvre, París. Arquitecto Lefuel. (Baldus.)
2. Águila moderna en una guirnalda de laurel. Relieve en forma de disco, por Rauch. El original es de mármol.
3. Águila con ramo de olivo, en forma de medallón. Louvre, París. (Baldus.)
4. Águila en alto relieve, por Rauch. El original pertenece a un monumento de Berlín.
5. Águila francesa moderna. Nueva Opera de París. Arquitecto Garnier. (Raguenet.)
6. Águila volando, tratada a la manera naturalista. (Raguenet.)
7. Águila dibujada del natural.



Lámina 53. — El águila.



Lámina 54. — El águila.

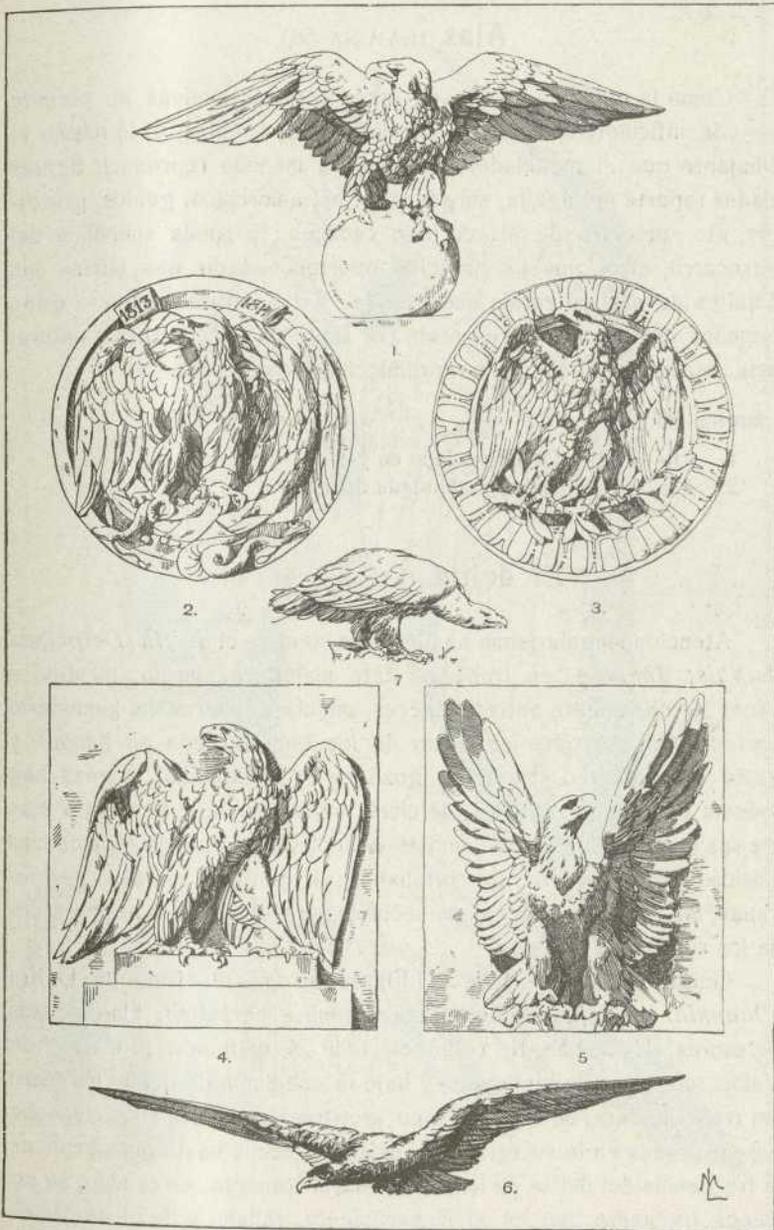


Lámina 55. — El águila.

Alas (LÁMINA 56)

Como la reducida escala de las anteriores láminas no permite ver con suficiente claridad los pormenores de las alas, y, lo mismo el dibujante que el modelador, necesitan a menudo reproducir figuras aladas (aparte del águila, surgen ángeles, amorcillos, genios, grotescos, etc., el cetro de Mercurio o caduceo, la rueda simbólica del ferrocarril, etc.), nos ha parecido oportuno añadir una lámina con detalles de alas en escala más grande. Estos últimos, aunque están tomados del natural y presentan, por tanto, la interpretación naturalista, serán de utilidad para reproducciones estilizadas.

Lámina 56.

1. Ala de pato. De un vaciado en yeso.
2. Ala de ganso salvaje, dibujada del natural.

El delfín (LÁMINAS 57-59)

Atención singularísima ha merecido siempre el *delfín* (*Delphinus delphis*; *dauphin*, en francés). Este mamífero marino, incluido a veces erróneamente entre los peces, puebla los mares del hemisferio septentrional, merodea en torno de los buques, nada en bandos y gusta del jugueteo. El delfín gozó en la antigüedad, y goza hoy todavía en algunas regiones, de cierta veneración que le ampara contra sus perseguidores. Hallámosle de cuando en cuando en monedas clásicas, en *terracottas* grecoitalianas, en pinturas murales pompeyanas, en muebles y utensilios menudos, así como en la arquitectura de los romanos y griegos.

Guigo IV de Viennois (1140) se arrogó el título de Delfín (*Dauphin*) y adoptó el delfín como timbre heráldico. Uno de sus sucesores, Humberto II, cedió en 1349 el delfinado a Carlos de Valois, a cambio de un legado y bajo la condición de que el heredero del trono llevara en todo tiempo el título de Delfín, condición que fué observada en lo sucesivo. Si este solo hecho basta para explicar la frecuencia del delfín en la ornamentaria francesa, en cambio, su no menos frecuente uso en el Renacimiento italiano y de otros países únicamente cabe atribuirlo a las cualidades ornamentales. El motivo



Lámina 56. — Alas.

7. — ORNAMENTACIÓN.

del delfín es muy socorrido para pilastras y paneles, taraceas diversas, pinturas de techos y paredes, esmaltes y nieles, adornos tipográficos, etc. En los estilos posteriores vemos con frecuencia al delfín decorando los desagües de fuentes y fontanas. En representaciones alegóricas aparece en compañía de ninfas, nereidas y tritones, así como también de Arión, Afrodita y Neptuno, con cuyo tridente suele ir combinado en la ornamentación.

Lámina 57.

1. Parte de un friso de *terracotta* grecoitaliano. Colección Campana. París.
2. Delfín del escudo de los reyes de Francia. Siglo xv. (Raguenet.)
3. Del castillo de Blois. Renacimiento francés. (Raguenet.)
4. Delfín de un ornamento. Renacimiento italiano. Louvre, París. (Raguenet.)
5. Cabeza de delfín; de un relieve de figuras. Arte francés. Cortejo de nereidas, por Clodion (1738-1814).
6. Pareja de delfines. Diseño textil, por Schinkel. (*Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.*)
7. Cabeza de delfín empleada como desagüe. Modelo de la casa Babezat, de París. (Raguenet.)
- 8 y 9. Cabezas de delfines, de frente y de perfil, sirviendo de desagües. (Hauptmann, *Moderne ornamentale Werke im Stile der italienischen Renaissance.*)

Lámina 58.

1. Ornamento de delfines. Santa María dell'Anima, Roma (1500 a 1514). Renacimiento italiano. (Raguenet.)
2. Ornamento de panel romboidal. Renacimiento francés.
3. Parte de taracea. Sillería del coro de la Cartuja de Pavía. Renacimiento italiano. (Teirich, Meurer.)
4. Parte de un friso de *sgraffito*, en una casa de Roma. *Arco della chiesa nuova*. Renacimiento italiano. (Weissbach y Lottemoser: *Architektonische Motive.*)
- 5 y 6. Cabezas de delfín.
- 7 y 8. Partes de ornamento. Salutación de los artistas alemanes al rey Humberto de Italia. Por el dir. Gotz.

Lámina 59.

1. Ornamento de delfín. Renacimiento veneciano.
2. Parte inferior de un panel. Palacio Ducal de Venecia. Renacimiento italiano.
3. Parte de ornamento. Friso de Santa María de la Paz, Roma. Bramante, 1504. Renacimiento italiano.



Lámina 57. — El delfín.

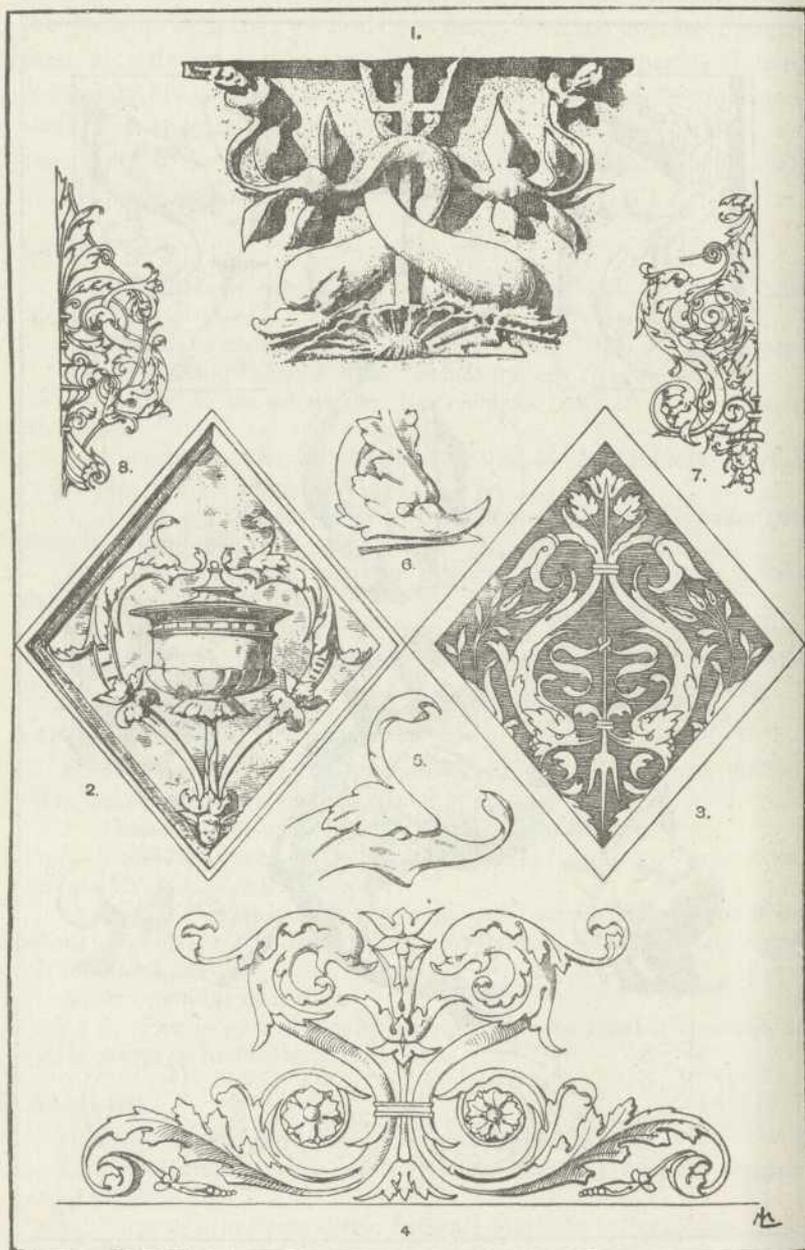


Lámina 58. — El delfin.



Lámina 59. — El delfín.



4. Delfín de un azulejo de mayólica. Santa Catalina, Siena. Renacimiento italiano.
5. Cabeza de delfín, tomada de un ornamento de la catedral de Limoges. Renacimiento francés.
6. Asa de vasija en forma de delfín: De un panel de pilastra, por Benedetto da Majano. Renacimiento italiano.
7. Delfín tomado de un dibujo a pluma por Lucas de Leyden (1527).

Conchas y caracoles (LÁMINA 60)

Entre los moluscos figuran el *nautilus* (*Nautilus pompilius*), llamado también concha irisada, y diferentes especies de caracoles, principalmente de la familia de los trochoideos (caracoles trompos), los cuales, colocados sobre pies y engastados suntuosamente en metal, sirven como vasijas de lujo.

Para adornar el remate superior de nichos cilíndricos, como pila en fuentes monumentales, como fondo decorativo detrás de vasos y bustos, etc., constituye la *concha* un motivo de gran aceptación, que en la segunda época del Renacimiento, sobre todo, llegó a utilizarse profusamente.

Lámina 60.

1. Nautilus. Reducción del natural.
2. Cáscara de caracol (*Turbo marmoratus*), de una vasija suntuaria del Renacimiento.
3. Vista externa de la concha de peregrino (*Ostrea jacobaea*, *Pecten Jacobaeus*). Dibujo del natural.
4. Vista interna de la concha de peregrino, según Jost Amman. (Hirth, *Formenschatz*.)
5. Motivo de concha en estilo Luis XVI. Extremo inferior de un *panneau*.
6. Motivo de concha; por el escultor Lehr, de Berlín.
7. Motivo de concha para decoración de nicho. Reproducción de un vaciado en yeso.

Reptiles (LÁMINA 61)

La *serpiente* tiene en ocasiones aplicación ornamental. Preséntase circuyendo la cabeza de Medusa (véase la lámina 66); bajo la forma de brazaletes clásico y como asa de vasija del Renacimiento; ciñendo en pareja el atributo de Mercurio o caduceo (véase la lámina 77), y sola, la vara de Esculapio. Enroscada y mordiéndose

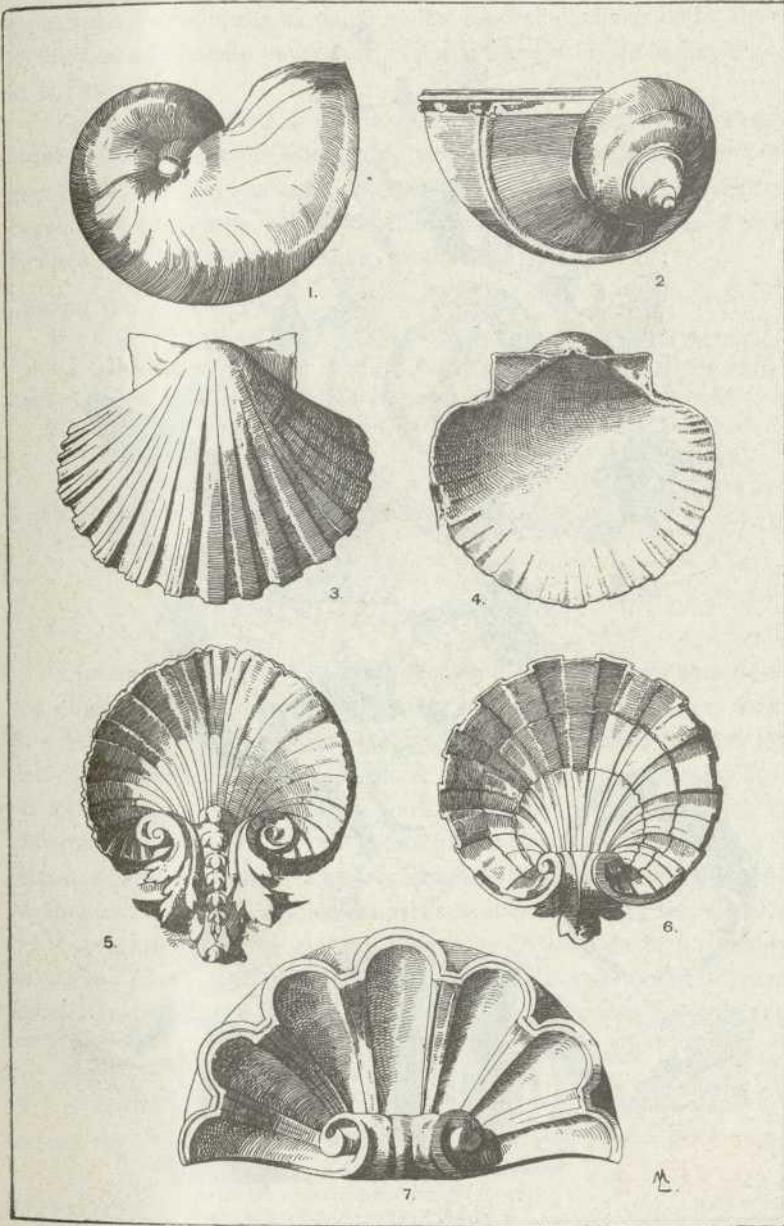


Lámina 60. — Caracoles y conchas.

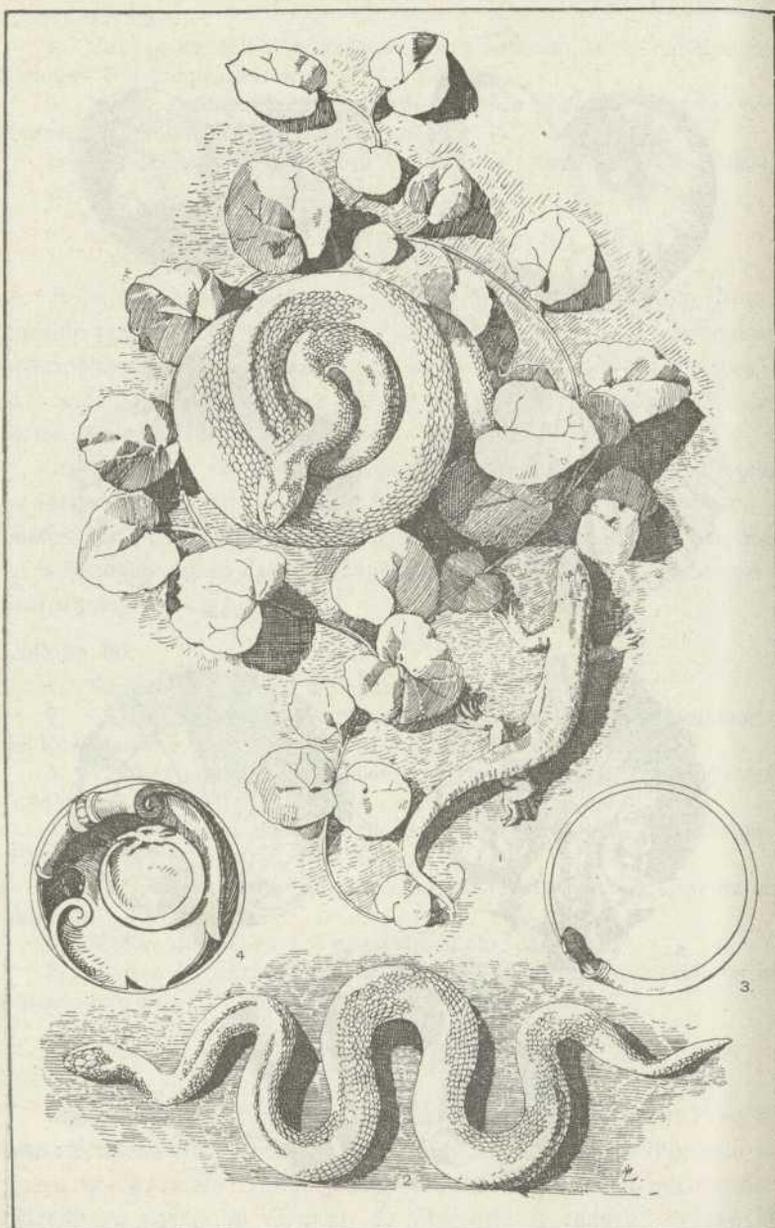


Lámina 61. — Reptiles.

la punta de la cola, es el símbolo de la Eternidad (en monumentos sepulcrales); desempeña su papel en las representaciones de la Mitología, y es aditamento imprescindible a las alegorías de la Envidia y de la Discordia.

En el arte religioso, la serpiente simboliza la maldad, el pecado, la tentación (escena del Paraíso); aparece bajo las plantas de la Virgen María, con una manzana en la boca. En Heráldica se encuentra erguida o encorvada en ondas diagonalmente, «empinada», y a menudo tragando un niño (escudo de armas de Milán).

Lámina 61.

1. Víbora (*Vipera berus*, *Pelias berus*) entre el follaje de la *Glechoma hederacea*; próximo a ella, se ve un lagarto (*Lacerta viridis*, *Lacerta agilis*). Vaciado del natural, por J. Eberhard, de Heilbronn.
2. Víbora. Vaciado del natural, por J. Eberhard, de Heilbronn.
3. Brazaletes antiguos en forma de serpiente, hallados en Pompeya.
4. Serpiente como símbolo de la Eternidad. De una alegoría por A. Seder. (Gerlach, *Alegorien und Embleme*.)

c. ORGANISMO HUMANO

Claramente se comprende que la *figura humana* haya sido siempre objeto predilecto de imitación para la mano creadora del artista. El anhelo de representar en imágenes y legar a la posteridad los hechos salientes de ciertos individuos, así como las hazañas y los destinos trascendentales de razas y pueblos enteros pertenecientes a la generación coetánea, es tan generalmente humano como natural el intento de trazar lo más fiel y característicamente posible el retrato de personajes célebres. También las fuerzas suprasensibles, sus *dioses*, las representa el hombre en figura humana. El «rey de la Creación» no acierta a dar a los seres, a quienes conceptúa superiores a él, otra forma más ideal que la suya propia, por crearla la más perfecta (1).

(1) Mas piensan los mortales que los dioses
Nacen cual ellos y cual ellos sienten,
Y tienen voz y corporal figura.
Seguro que, si bueyes y leones
Tuviesen manos y trazar pudieran
La deidad con pinceles y buriles,
Obrarían así: para el caballo
Sería Dios otro caballo siempre;
Para el buey, otro buey, y cada uno
Concebiría a Dios a imagen suya.

Jenofanes de Colofón, 600 A. J.

Virtudes, vicios y pasiones, ciencias y artes, períodos de tiempo, estaciones del año y horas del día, elementos, ríos, países, continentes y otros muchos asuntos hallan expresión simbólica y alegórica y cobran apariencia plástica por medio de figuras humanas. También, sin ninguna significación ideal—meramente por la belleza de su forma y en su aspecto decorativo—se copia la figura del hombre. Sin embargo, todas estas representaciones, pertenecientes al dominio del llamado arte elevado, no las toma en cuenta la presente obra, por ser ajenas a su misión; sólo consideraremos la figura humana, en cuanto ésta ha pasado al ornamento; únicamente hemos de tratar del *hombre estilizado*. Inclúyense aquí las aplicaciones del *rostro humano*, guardando mayor o menor fidelidad al natural, o modificado por aditamentos arbitrarios: las *máscaras* y *mascarones*, los *grotescos*, esas combinaciones caprichosas del hombre con elementos animales y vegetales; después, las aplicaciones de la mitad superior del cuerpo humano, como punto de partida del ornamento; *medias figuras*, como *arranques de ornamentos*; ciertas mezclas de figura humana y animal, en que la mitad superior corresponde al hombre; *esfinges* y *centauros*, etc.

La máscara (LÁMINA 62)

La *máscara* propiamente dicha es una cara artificial hueca, destinada a ocultar la humana, poniéndola delante de ésta, para hacer irrecognoscible o desfigurar en cierto sentido a quien la lleva. El uso de la máscara se remonta a los juegos populares y de la recolección, en los primitivos tiempos de Grecia. De estos juegos parece que hubo de pasar al teatro antiguo, en el cual los actores salían enmascarados a escena. Se distinguían diversas clases de máscaras: trágicas, cómicas, etc., y tipos determinados de máscaras guardaban conexión con determinados caracteres y «personajes». (Las aberturas bucales de estas máscaras eran descomunadamente grandes y estaban ensanchadas en forma de bocina, para reforzar la voz del orador; máscara se dice en latín *persona*, de *personare*, resonar.) Del teatro pasaron las máscaras al empleo artístico en pinturas murales de teatros y otros edificios profanos (pinturas murales pompeyanas), en vasijas báquicas y demás utensilios (varios vasos del tesoro de plata de Hildesheim). El Renacimiento y los estilos que le siguen recurren

una y otra vez a la decoración por medio de máscaras, variando las formas y ampliando la elección en los motivos. Para ornato de claves en arcos de ventanas y puertas, especialmente, constituye la máscara un modelo muy generalizado (citaremos las hermosas máscaras, libremente tratadas, de unos guerreros moribundos, originales de Schlüter, y existentes en el Arsenal de Berlín, y las máscaras arcaizantes de Garnier en la Nueva Opera de París).

Lámina 62.

1. Máscara de Baco grecoitalica. Fragmento, seguramente, de una vasija o utensilio. El original es de bronce.

2 y 3. Máscaras de un vaso en plata repujada (Tesoro de Hildesheim). Romano. El original se halla en el Museo de Berlín.

4. Máscara, fragmento central de una antefija grecoitalica. El original es de *terracotta*. Colección Campana.

5. Máscara de un friso de *terracotta* grecoitalico. Colección Campana.

6. Máscara de Sileno; parte de un asa de vasija etrusca. El original es de bronce.

7 y 8. Máscaras dobles clásicas de Pompeya.

9. Máscara de sátiro. Renacimiento italiano. Por Sansovino. Sobre un festón de frutas, en Santa María del Popolo, Roma.

10. Máscara de un guerrero moribundo; por Schlüter. Arsenal de Berlín, 1697.

Máscaras y mascarones (LÁMINAS 63-65)

Los conceptos de *máscara* y *mascarón* se compenetran de tal modo, que sería difícil establecer un límite preciso entre ambos.

Inclúyense, por lo común, entre las máscaras las representaciones de rostros bellos, que se mantienen fieles al natural o lo idealizan; entre los mascarones, rostros gesticulantes, caricaturizados, desfigurados por aditamentos y rematados en follaje.

El Antiguo, que no gusta en manera alguna de reproducir lo feo y estrafalario, sólo en sus épocas más primitivas crea imágenes caricaturescas, en el llamado estilo arcaico.

La Edad media emplea con más frecuencia la caricatura; pero la técnica y la concepción suelen ser bastante deficientes.

La época del Renacimiento y del barroco, así como la nuestra más moderna, usan sin tasa del mascarón en claves y ménsulas, como pitón y asa de vasijas, en muestras y cartelas, en capiteles y paneles,



Lámina 62. — Máscaras.

en respaldos de sillas y, sobre todo, en muebles de talla, azulejos de estufas, etc. Una porción de mascarones excelentes se debe a las mocedades de *Miguel Angel*, que trató esta forma con predilección y con su peculiar amplitud genial.

Lámina 63.

1. Mascarón etrusco. *Terracotta* de la colección Campana. (*F. A. M. cours d'ornement.*)

2. Mascarón de un coronamiento ornamental. Renacimiento italiano. El original se halla en Venecia.

3. Mascarón de un panel ornamental. Sepulcro del cardenal Sforza en Santa María del Popolo, Roma. Renacimiento italiano. Por Sansovino.

4. Máscara aislada de un friso que continúa. Renacimiento italiano. Sepulcros de los Médicis en Florencia, por Miguel Angel.

5. Parte de un capitel de pilastra. Renacimiento francés. Sepulcro de Luis XII en San Dionisio.

6 y 7. Mascarones franceses modernos.

Lámina 64.

1. Máscara de un banco tallado. Renacimiento italiano. El original se encuentra en el Bargello de Florencia.

2 y 3. Máscaras femeninas de escudos metálicos. Renacimiento alemán.

4. Coronamiento del Tribunal de Comercio de París.

5. Mascarón del Louvre, París. (Baldu.)

6. Máscara francesa moderna. Teatro de Bellecour, Lyon. Arquitecto Chatron. (Raguenet.)

7. Máscara francesa moderna. Ministerio de la Guerra, París. Arquitecto Bouchot. (Raguenet.)

Lámina 65.

1. Mascarón, por Miguel Angel. Renacimiento italiano. (Raguenet.)

2. Mascarón del castillo de Ecoen. Renacimiento francés, 1538. (Raguenet.)

3. Talla alemana en madera. Siglo XVI. (Lessing.)

4. Mascarón tallado en madera. Renacimiento alemán. Museo Germánico de Nuremberg.

5. Mascarón del pedestal de una columna. Sepulcro en Pforzheim. Renacimiento alemán. De la casa de Trarbach.

6. Pitón de una jarra. Renacimiento alemán.

7. Mascarón que decora una placa de cerradura. Renacimiento alemán.

8. Mascarón de un panel moderno. Escultor Hauptmann.



Lámina 63. — Máscaras y mascarones.

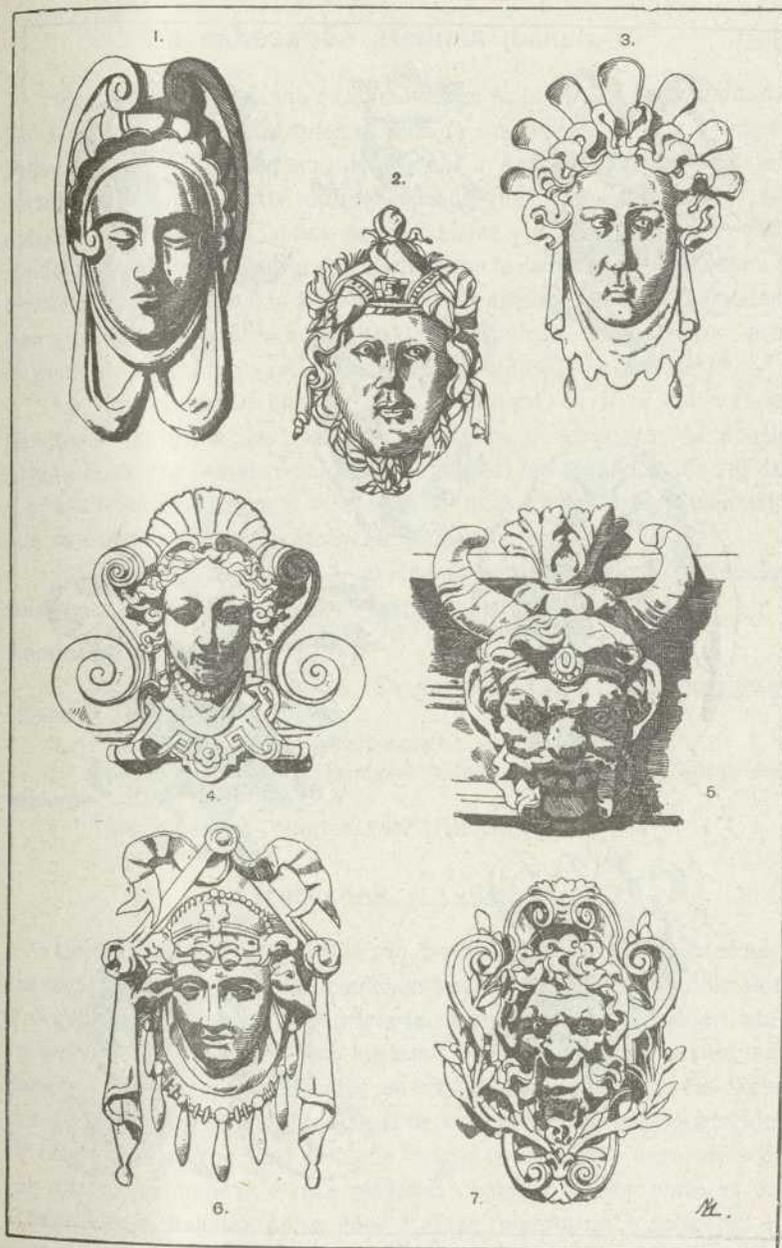


Lámina 64. — Máscaras y mascarones.

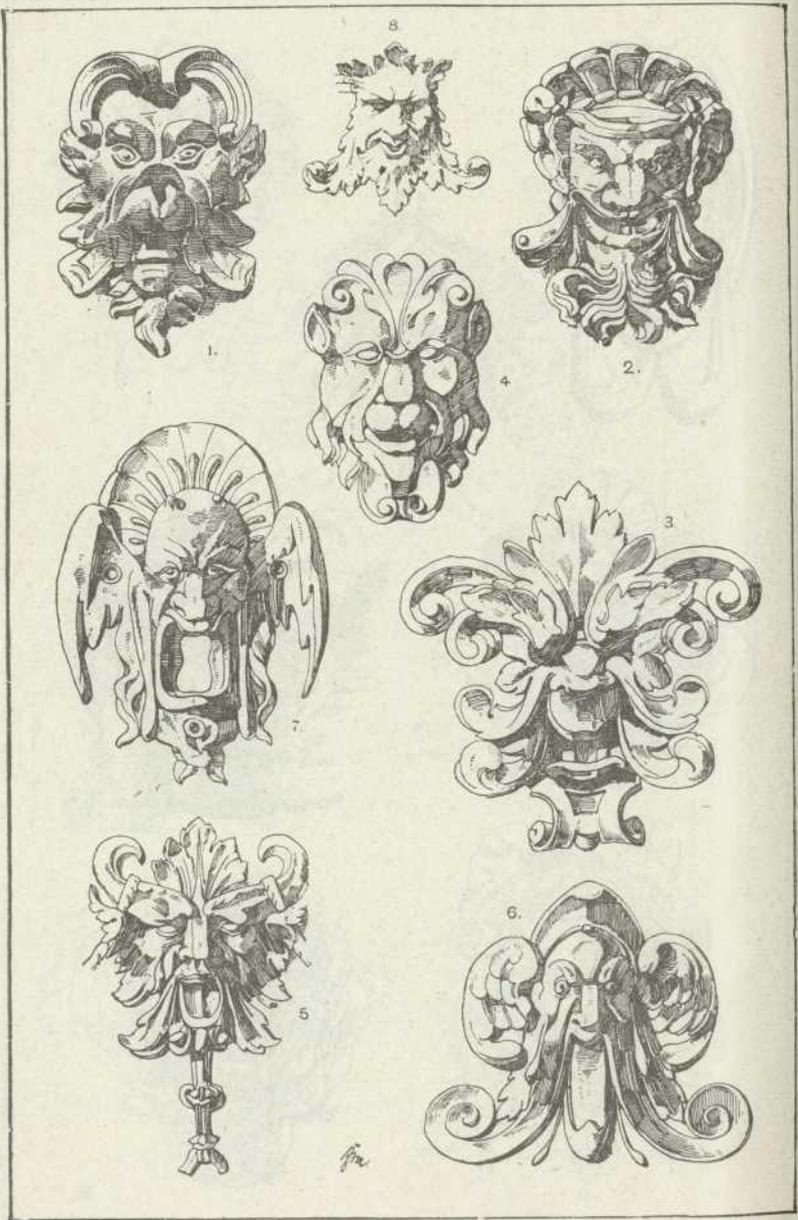


Lámina 65. — Máscaras y mascarones.

La cabeza de Medusa (LÁMINA 66)

Una particularidad entre las máscaras es la *cabeza de Medusa*. La Medusa (según la Mitología, una de las tres Gorgonas, a quien Perseo cortó la cabeza para ofrecérsela a Atenea como ornato del escudo) se usa en el arte antiguo para adornar corazas y escudos; la cabeza de Medusa se aplica sobre puertas y encima de arcos, en el fondo de pateras y tazas. Su semblante tiene la crispadura de la muerte; era creencia que su vista petrificaba; los cabellos aparecen surcados por serpientes, y bajo la barba hay dos serpientes entrelazadas; por lo general, se añaden unas alitas a los dos lados de la cabellera.

La interpretación más antigua, la arcaica, da a la cabeza de Gorgona expresión de fealdad, terrorífica y repulsiva; la época griega posterior (en el tiempo de Praxíteles) la reproduce con rígida y avasalladora hermosura. (Véase la Medusa llamada de Rondanini, que se conserva en la Glyptotheka de Munich.)

En los estilos modernos y del Renacimiento la cabeza de Medusa sólo tiene un fin decorativo y se emplea relativamente poco.

Lámina 66.

1. Taza llamada Farnesina. Patera de ónix que se conserva en el Museo de Nápoles. Arte romano.
2. Pieza central de una patera antigua. Arte romano.
3. Cabeza de Medusa en forma de medallón. Probablemente, francesa moderna.
4. Tímpano de las Tullerías, París. (Baldus.)

Grotescos (LÁMINA 67)

Los *grotescos* (de *grotta*) son figuras fantásticas, con frecuencia muy feas, resultantes de combinar organismos humanos, animales y vegetales en disposición caprichosa. Figuras aladas de mujer, acurrucadas y sin brazos; troncos humanos rematados en cola de pez, con cuellos interminables, retorcidos en varias vueltas, y extremidades que rematan en follaje son los tipos de este género de ornamentación. El origen de los grotescos se ha de buscar en la pintura decorativa de los romanos; Pompeya ofrece material copioso. Varios pintores del Renacimiento italiano, entre ellos Rafael, adoptaron y aplicaron la pintura antigua de grotescos (Logias de Rafael), a raíz de haberse



Lámina 66. — La cabeza de Medusa.



Lámina 67. — Grottescos.

descubierto en su tiempo las pinturas grotescas de las Termas de Tito en Roma (erigidas sobre la villa de Mecenas y sobre la *Domus aurea* de Nerón). (De estas criptas o grutas se deriva la denominación de grotescos.)

Los grotescos son un ejemplo elocuente del concepto jocoso y festivo que los antiguos tenían del Arte, y contrastan bruscamente con la burda comicidad artística de la Edad media. De la pintura decorativa pasaron a la plástica ornamental del Renacimiento. La readopción de la pintura decorativa italiana por nuestro arte moderno ha mantenido también el uso de estas formas.

Lámina 67.

1. Parte de un panel de pilastra. Renacimiento italiano. Por Benedetto da Majano.
2. Parte de un panel de pilastra. Sepulcro de Luis XII, en San Dionisio. Renacimiento francés.
3. Parte de un panel de pilastra. *Palazzo magnifico*, Siena. Renacimiento italiano. Por Barile.
- 4 y 5. Partes de columnas ornamentadas. *Palazzo Guadagni*, Florencia. (Schütz.)
6. Azulejo de mayólica italiano. Probablemente de Siena. Renacimiento italiano. (*L'art pour tous.*)
7. Sillería del coro de San Severino, Nápoles. Renacimiento italiano. Por Bartolomeo Chiarini y Bernardino Torelli da Brescia. (Schütz.)
8. De San Agustín, Perusa. Renacimiento italiano.

Medias figuras (LÁMINAS 68 y 69)

Desde los tiempos antiguos hasta hoy, vienen teniendo las *medias figuras* gran aceptación para arranques de ornamento. La mitad superior del cuerpo humano sufre relativamente pocas modificaciones en sus formas naturales; debajo del pecho o del vientre, a menudo delimitado por un cinturón, brota una especie de cáliz de acanto invertido, del cual nace el ornamento de zarcillos. No sólo en el ornamento plano y en el bajo relieve, sino también en la plástica de bulto se encuentran medias figuras; en este último caso, como brazos para candeleros, soportes de antorchas, aldabas, etc.

Lámina 68.

- 1 y 2. Paneles de un altar romano de tres caras.
3. Parte de un relieve romano.

4. Decoración de zócalo en un altar. Catedral de Orvieto. Renacimiento italiano. (*Gewerbehalle.*)
5. Parte de un relieve. Renacimiento italiano.

Lámina 69.

1. Brazo de bronce. Renacimiento italiano. El original se halla en el Museo de South Kensington, de Londres. (*Aroundel Society, objects of art.*)
2. Media figura pintada en un techo. Castillo de Santangelo, Roma. Renacimiento italiano.
3. De un dibujo a mano por Polidoro de Caravaggio. Siglo XVI. Renacimiento italiano. El original se halla en el Louvre de París.
4. Parte central de un relieve por Lettner. Catedral de Limoges. Renacimiento francés.
5. De un bajo relieve por J. Verchère. Arte francés moderno.

Esfinges y centauros (LÁMINA 70)

La *esfinge* es la unión del busto humano al tronco del león, ideada por los egipcios. Conocida es la esfinge colosal de la Ciudad de los Sepulcros, en Menfis, que se empezó a construir en tiempos de *Cheops*, fué labrada en la roca viva y completada en parte con fábrica de albañilería; hoy yace enterrada casi del todo por las arenas movedizas y alcanza la respetable longitud de 50 metros. En algunos casos, el busto, generalmente humano, se halla sustituido por una cabeza de carnero. Las esfinges son las guardianas de templos y sepulcros, ante los cuales es frecuente verlas dispuestas en hilera. En el Antiguo, el busto masculino aparece reemplazado por el femenino; adviértese un aditamento de alas (consecuencia, probablemente, de la influencia asiria) y la figura agazapada se transforma, a veces en otra a medio erguir. El Renacimiento emplea la esfinge en la pintura (también en figura doble, con una cabeza y dos cuerpos) y en estructuras libres (como morillo, etc.). La época barroca adorna jardines y pórticos con esfinges agarbadas (sólo el Parque de Schvetzing encierra una colección numerosísima).

Los *centauros* son figuras belicosas salvajes, con tronco humano y cuarto trasero de caballo. Entre los griegos simbolizaron originariamente una tribu de Tesalia que sobresalía por su destreza en la equitación. La Mitología describe sus combates con los Lapitas. En obras posteriores, como las pinturas murales pompeyanas, se repro-



1



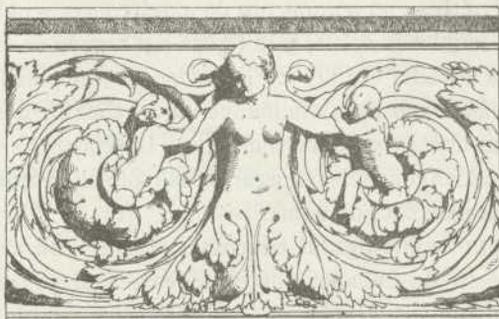
2



3



4



5

A

Lámina 68. — Medias figuras.

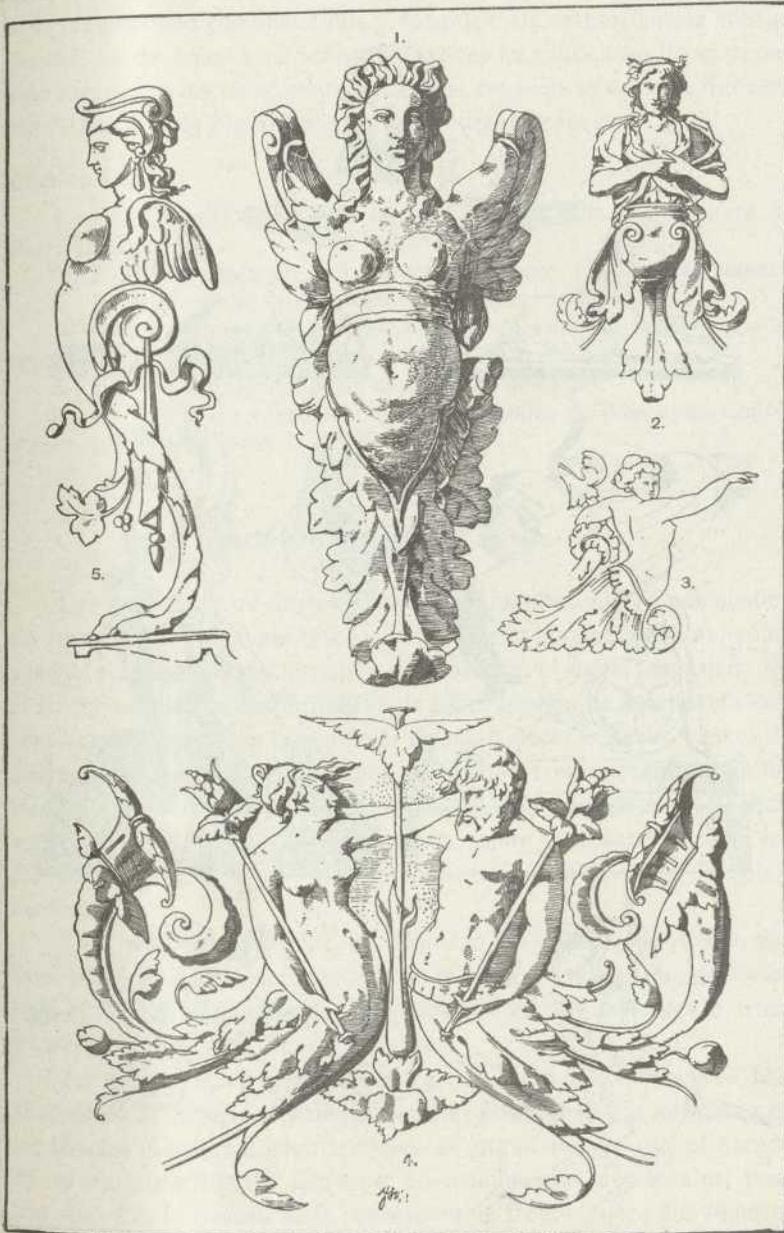


Lámina 69. — Medias figuras.

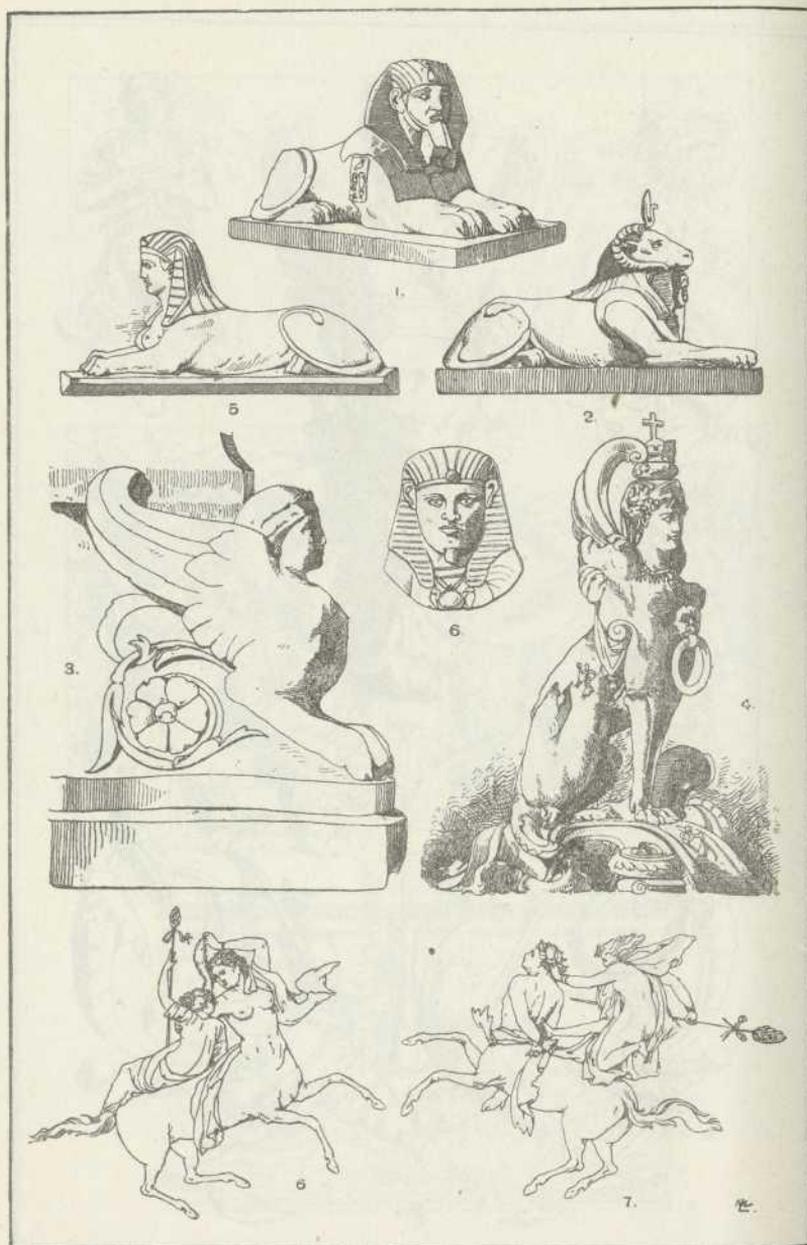


Lámina 70. — Esfinges y centauros.

duce a los centauros menos feroces, amansados en el culto de Dionysos, jugueteando con amorcillos y bacantes. La extraordinaria aptitud decorativa de estas creaciones fantásticas ha sido causa de su repetido empleo en los estilos más modernos; también sirven con frecuencia de asunto a la pintura y escultura contemporáneas.

Lámina 70.

1. Esfinge agazapada. Egipcia. El original se halla en el Louvre de París. (Raguenet.)
2. Esfinge agazapada con cabeza de carnero. Egipcia. (Raguenet.)
3. Remate angular inferior de un candelabro. Romano.
4. Esfinge sentada, francesa moderna. Morillo en bronce, por el escultor Piat. (*L'art pour tous.*)
5. Esfinge agazapada; de un bajo relieve moderno.
- 6 y 7. Centauros y bacantes. Pinturas murales de Pompeya. (*Chefs-d'oeuvre de l'art antique.*)

Asuntos varios (LÁMINA 71)

Las *máscaras de ángeles* (cabezas juveniles aladas, con nimbos en forma de anillo o de disco) se presentan por primera vez, como producto de la actividad artística religiosa, en el estilo bizantino. En el Renacimiento italiano primitivo la reproducción es de encantadora sencillez (recuérdese a Lucca della Robbia); decoran frisos y arcos de puertas, disimulan claves y llenan medallones; se encuentran en los marcos y en la talla en madera, durante la segunda época del Renacimiento, y constituyen un adorno que se repite constantemente en los monumentos sepulcrales y en la ornamentación religiosa de la época moderna.

Las *cabezas de perfil* de *Minerva*, de *Marte*, de *Apolo*, son asimismo frecuentes como centros de medallón; los rostros, de forma bella y corte ideal, aparecen coronados por yelmos de valiente traza y circuidos de rizos y cintas ondeantes.

La *calavera*, reliquia de tétrica mueca de una vida que se fué, símbolo de la caducidad y de la muerte, tiene su lugar adecuado en las Danzas Macabras, popularísimas en algún tiempo; en el escudo de la Muerte (Alberto Durero); en monumentos sepulcrales, tumbas, etc. Por lo común, se la representa de frente, sobre dos fémures cruzados.



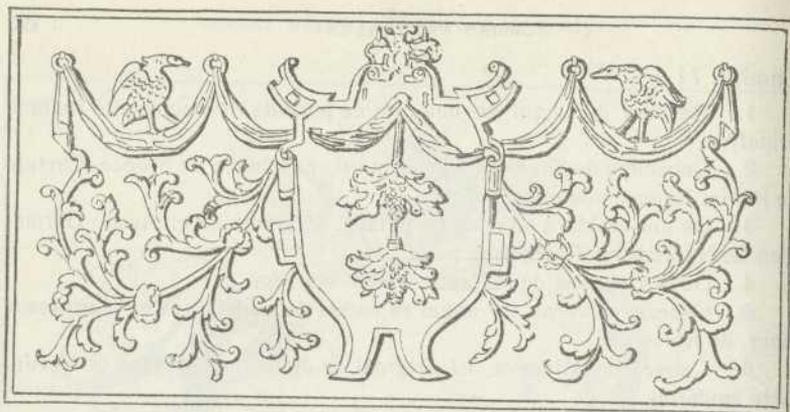


Lámina 71. — Cabezas humanas diversas.

Lámina 71.

1. Máscara de ángel en una orla de portada. Renacimiento italiano primitivo.
2. Cabecitas de ángel que decoran un candelabro de bronce. Cartuja de Pavía. Renacimiento italiano.
3. De una moldura en madera tallada, existente en el Museo Germánico de Nuremberg. Barroco.
4. De la Columna de la Peste, Viena. Barroco.
5. Cabeza moderna de ángel en forma de medallón. Por el profesor Heer, de Karlsruhe.
6. Cabeza de Minerva. El original es de mármol. Museo de Berlín. Arte moderno.
7. Cabeza de Minerva. Dibujo a mano moderno.
8. Cabeza masculina, de perfil. Panel del Louvre, París. (Baldus.)
9. Viñeta de «*Les arts decoratifs*», Lièvre.
10. Calavera; reducción del natural.





C. FORMAS ARTIFICIALES

Aparte las formas geométricas y los motivos aportados a la Ornamentaria por la naturaleza orgánica, hay objetos *artificiales*, debidos a la mano del hombre, que, por sí solos, o en unión de los citados anteriormente, sirven de modelos al arte decorativo. Sin embargo, no se ha de incluir en este grupo el uso accidental de innumerables utensilios en las representaciones alegóricas y en la *naturaleza muerta* del Arte mayor, sino únicamente las *vasijas, herramientas, armas, instrumentos, escudos, lazos, cintas*, etc., que aparecen *como* ornamento o *en* el ornamento, fundidos con él.

Fácilmente se comprende que los utensilios del culto pasaran a la decoración de los edificios religiosos, de las iglesias y los templos. En el Antiguo se emplean *altares, tripodes, candelabros, hachas de sacrificio, hisopos*, etc.; en los estilos cristianos, el *símbolo de la Cruz, insignias de dignidad sacerdotal, los instrumentos de la Pasión*, etc., para ornato de frisos, muros, paneles, etc. (véase la lámina 76, figuras 2 y 6).

Las agrupaciones ornamentales de pertrechos de caza y guerra reciben la denominación de *trofeos*, y las de herramientas, aparatos, etc., la de *emblemas*; afines a estos últimos son las insignias de gremios y corporaciones.

En las siguientes páginas trataremos más al detalle las materias mencionadas, así como algunas otras pertinentes a esta sección, que suelen presentarse más raras veces.

Trofeos (LÁMINAS 72 y 73)

Los griegos acostumbraban agrupar en haz contra los troncos de los árboles las armas abandonadas en el campo por el enemigo fugitivo; estas prendas de triunfo o *trofeos* han entrado igualmente a formar parte de la ornamentación. Ya en tiempo de los romanos se erigían trofeos simbólicos artificiales, de piedra o bronce, en forma de columnas, pirámides y otras construcciones arquitectónicas semejantes; desde entonces, no sólo se aplican al ornato de los monumentos alusivos a la lucha y al triunfo (arsenales, armerías, ministerios de la guerra, cuerpos de guardia y cuarteles, así como a la decoración de armas, en particular de escudos), sino que también se han venido usando hasta hoy bajo la forma de arreos bélicos elegantemente agrupados y con fines *puramente decorativos*, en la arquitectura ornamental de castillos, casas municipales y mausoleos, en taraceas del Renacimiento, en telas y tapices, como viñetas, y, sobre todo, en el ornamento de pilastras.

Era natural formar igualmente trofeos con los pertrechos de *caza*, tan afines a los de guerra, y también con el material de *marina*. Desde luego que, al hacerlo así, no se tomó ya en cuenta la significación original de la palabra (τρπαιον = señal de triunfo, de τροπή = vuelta, huída).

Lámina 72.

1-6. Trofeos de un plato de metal repujado. Renacimiento.

7 y 8. Trofeos de un tablero de reloj. Original repujado en cobre. Renacimiento francés. Estilo Luis XIII. (Lièvre.)

9 y 10. Paneles de una puerta. Departamento de Otto Heinrich en el castillo de Heidelberg. Renacimiento alemán. (Pfnor.)

Lámina 73.

1. Panel del sepulcro de Galeazzo Pandono, en Santo Domingo el Mayor, Nápoles. Renacimiento italiano. (Schütz.)

2. Parte de un panel de pilastra. Renacimiento italiano.

3. Parte de un panel de madera. Sillería de coro de Dordrecht. Renacimiento holandés.

4. Del pedestal del sepulcro de un margrave en Pforzheim. Por Hans von Trarbach. Renacimiento alemán.



Lámina 72. — Trofeos.



Lámina 73. — Trofeos.

5 y 6. Paneles de la fachada de las Tullerías de París, que mira al muelle. (Baldus.)

7. Trofeos del boceto para un mausoleo, por J. Ch. Delafosse.

Emblemas (LÁMINAS 74-78)

La agrupación de instrumentos y herramientas para representar simbólicamente un concepto determinado, conduce a la formación de los *emblemas*. Así encontramos (prescindiendo de los de guerra y caza, que hemos citado como trofeos) emblemas del *Arte*, tanto del *arte en general* como de las artes especiales: la *Música*, la *Pintura*, la *Escultura*, la *Arquitectura*, etc.; además, emblemas de la *Ciencia* considerada en conjunto, o simbolizando ciertas ramas de la misma, como las *Matemáticas*, la *Astronomía*, la *Química*, etc.; emblemas del *Tráfico*, del *Comercio*, de la *Técnica*, y finalmente, los de *Oficios* y *Gremios de artesanos*.

Así, por ejemplo, se simbolizan: el Canto, por la lira con papeles de música o sin ellos; la Música, por violines, flautas, trompas, caramillos, etc.; la Danza, por panderetas y castañuelas; el Arte escénico, por máscaras; la Pintura, por pinceles y paleta; la Escultura, por martillo, buril y obras del arte escultórico, como bustos, torsos, etc.; la Arquitectura, por escuadra, regla y compás, ordinariamente combinados con capiteles. El ferrocarril y la fuerza del vapor se representan por una rueda alada; la telegrafía, por rollos de alambre que despiden rayos; el Comercio, por toneles y fardos de mercancías, en los cuales se apoya el caduceo (vara ceñida por serpientes aladas), atributo de Mercurio; la Agricultura, por el arado, la hoz, la guadaña, etc.; la Viticultura, por la viga de lagar, y así sucesivamente.

Los distintos oficios eligen para símbolo, en parte, sus herramientas, en parte, sus productos. Los gremios y corporaciones de los últimos siglos pasados habían introducido cierto sistema en estos signos exteriores; en los actuales museos de artes e industrias se conservan numerosos cuadros gremiales de aquella época, algunos de muy bella e ingeniosa ejecución.

Con harta mayor detalle y minuciosidad de lo que permiten los límites de la presente publicación está tratado el asunto de los emblemas en la excelente obra de Gerlach, *Allegorien und Embleme*, de la cual hemos tomado algunas ilustraciones.

Lámina 74.

1. Ornamento angular en el Salón-teatro del Ministerio de Estado. Louvre, París. (Baldus.)
2. Del Louvre, París. (Baldus.)
3. Insignia corporativa de los constructores de violines de Klingenthal. Año 1716. (Gerlach, *Allegorien und Embleme.*)
- 4 y 5. Partes de paneles de pilastra, por el escultor Fomilini, de Florencia. Arte moderno.
- 6-9. Centros de medallón, por el escultor Lehr, de Berlín. Arte moderno.

Lámina 75.

1. Dintel de madera tallada. Arte francés. Siglo XVIII. (*L'art pour tous.*)
- 2 y 3. Emblemas de la Escultura y la Pintura, por el escultor Hauptmann, de Dresde. Arte moderno.
4. Del programa de la Exposición de Munich, 1876. Dibujo a mano por R. Seitz.
5. Dibujo a mano, por el dir. Hammer, de Nuremberg. Del membrete de una fábrica de colores.
6. Dibujo a mano, por el dir. Gotz, de Carlsruhe. Del título de una edición de las obras de Goethe.

Lámina 76.

1. Panel del patio del Palacio Ducal, Venecia. Escalera de los Gigantes. Renacimiento italiano. (Schütz.)
 2. Arte religioso.
 3. Arquitectura y Escultura.
 4. Pintura.
 5. Arte antiguo.
 6. Arte cristiano.
 7. Arte.
 8. Escultura.
- } Partes de pilastra, por el escultor Hauptmann, de Dresde. Arte moderno.
} Los originales se encuentran en la escalera de Museo de Dresde.

Lámina 77.

1. Estandarte de la escuela de Arquitectura del Politécnico de Carlsruhe.
 2. Emblema de la escuela de Química.
 3. Emblema de la escuela de Matemáticas.
 4. Emblema de la escuela de Ingenieros mecánicos.
 5. Emblema de la escuela de Ingenieros civiles.
 6. Emblema de la escuela de Ingenieros de montes.
 7. Emblema de la escuela de Correos y Comercio.
- Del Politécnico de Carlsruhe. Bocetos de G. Kachel.

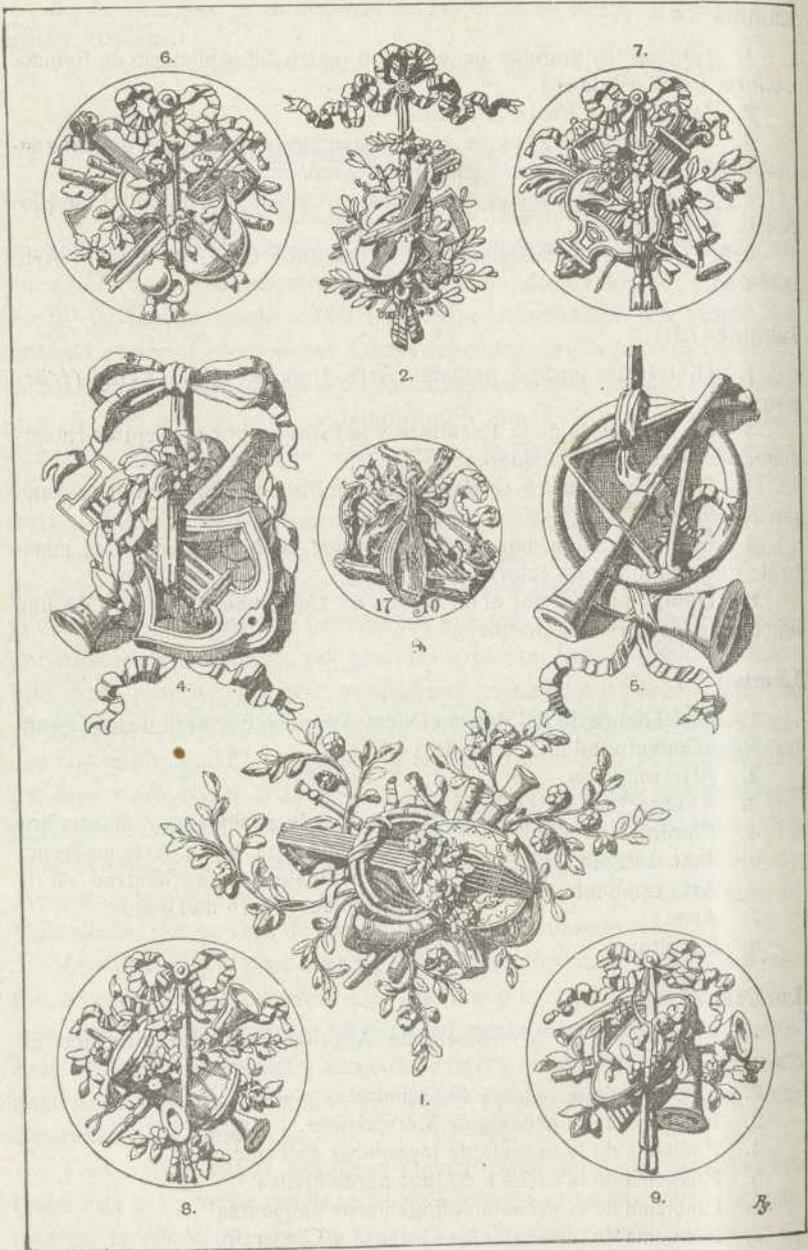


Lámina 74. — Emblemas del Canto y de la Música.

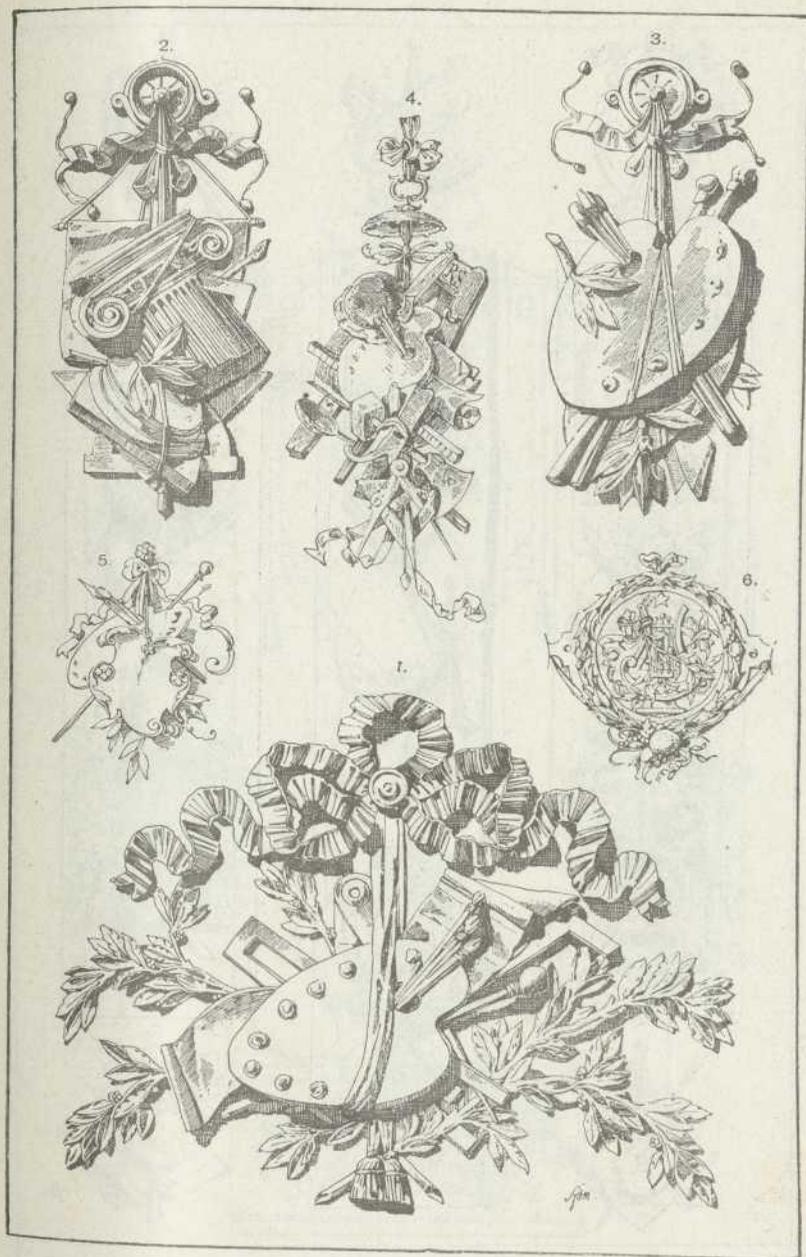


Lámina 75. — Emblemas de la Pintura y de la Escultura.

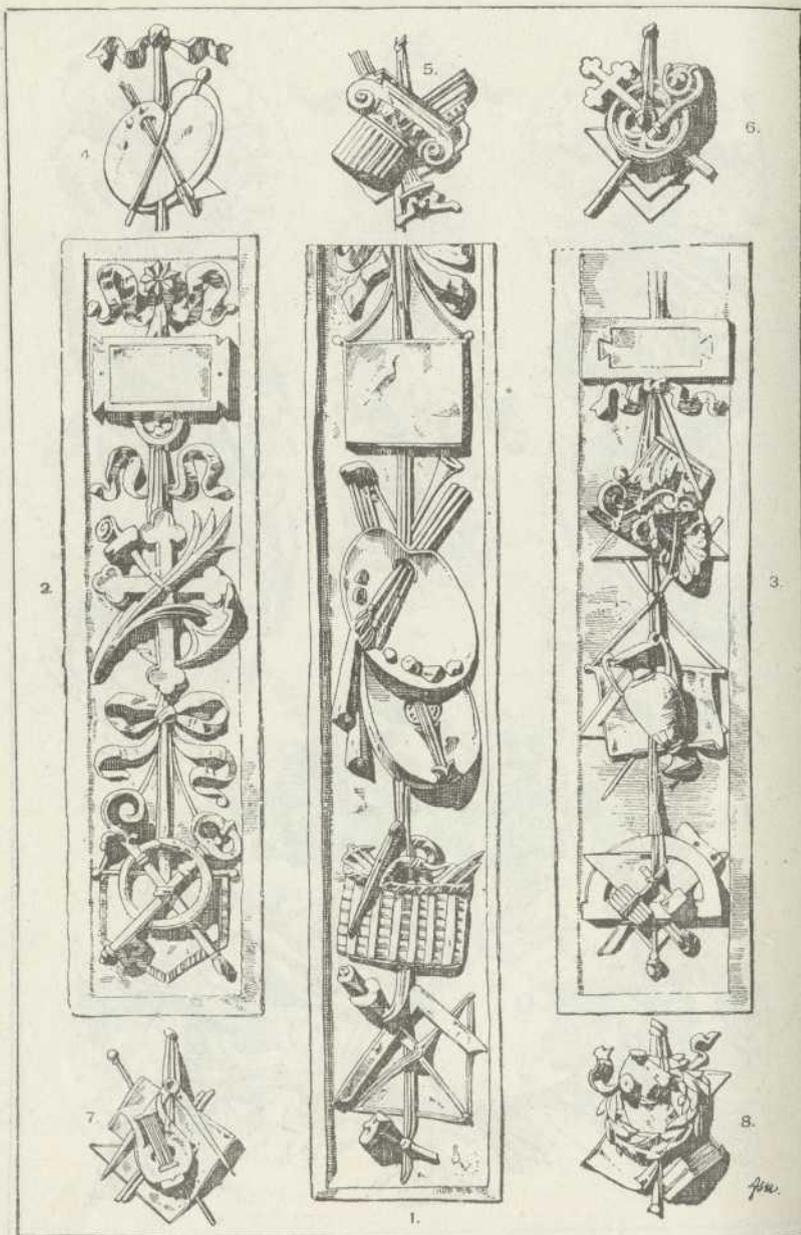


Lámina 76. — Emblemas de las Artes.

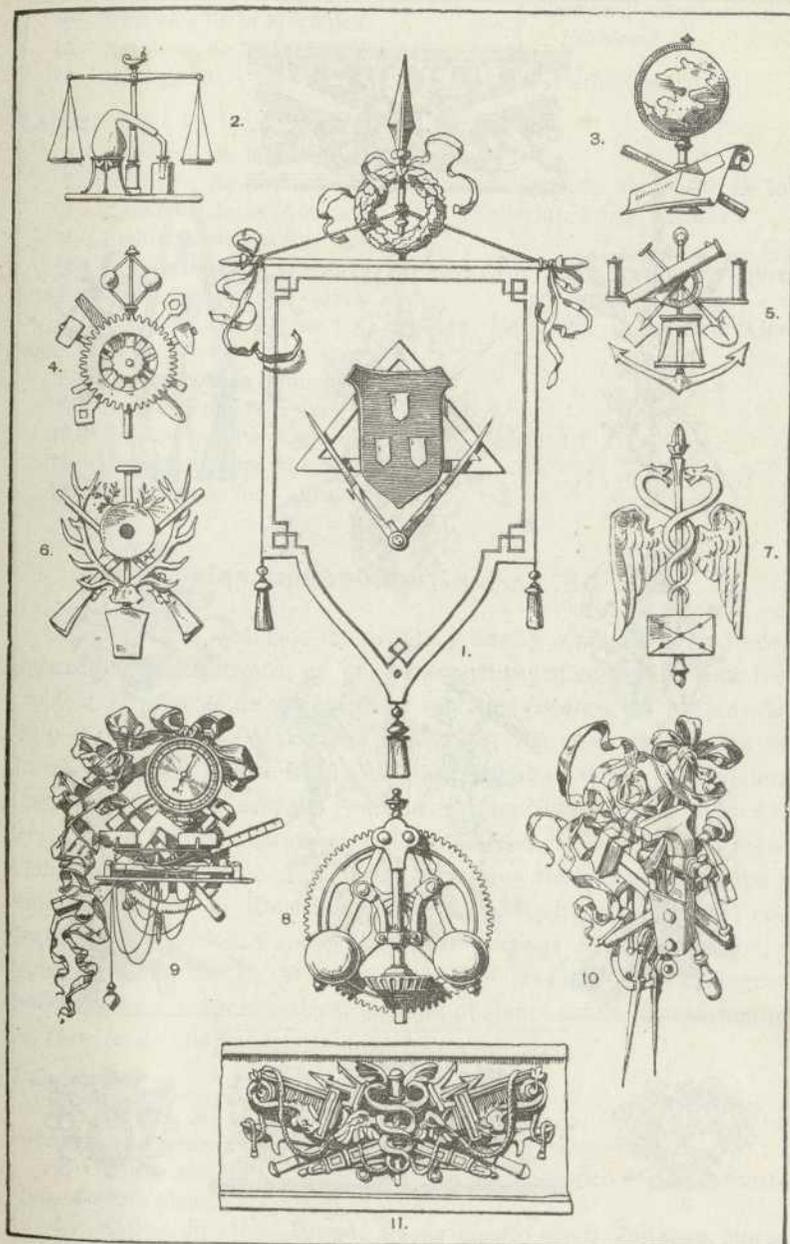


Lámina 77. — Emblemas de la Ciencia, de la Industria y del Comercio.

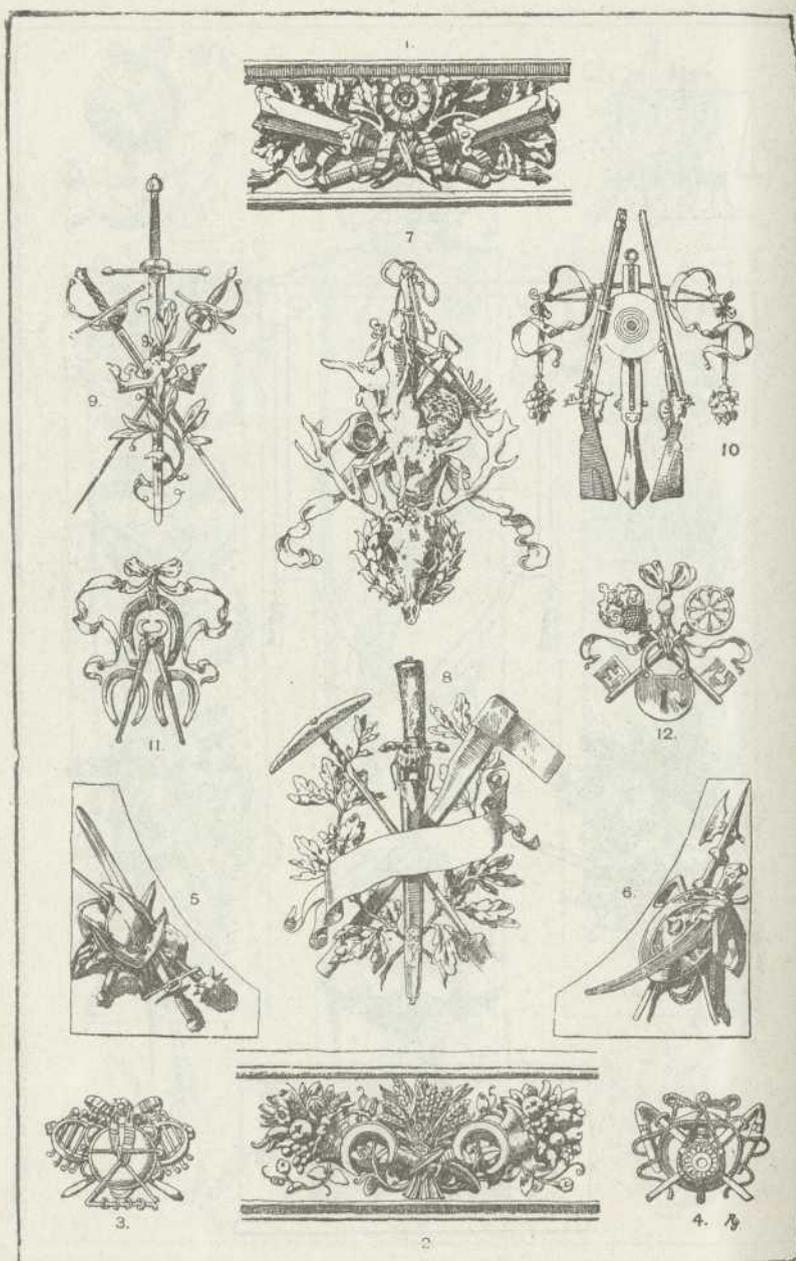


Lámina 78. — Emblemas de la Agricultura, de la Caza y de los Oficios.

8. Emblema de los Ingenieros mecánicos. } (Gerlach, *Allegorien und*
9. Emblema de la Mecánica. } *Embleme.*)
10. Emblema de la Cerrajería.
11. Navegación y Comercio. De las Tullerías, París. (Baldus.)

Lámina 78.

1. Emblema de la Navegación. }
2. Emblema de la Agricultura. } De la fachada del patio de las
3. Emblema de la Música. } Tullerías, París. (Baldus.)
4. Emblema de la Agronomía. }
- 5 y 6. Emblema de la guerra (trofeos). Orla de un grabado en cobre, por Enrique Goltzius (1558-1617).
7. Emblema de la caza y de la pesca. Por Stück, de Munich. (Gerlach, *Allegorien und Embleme.*)
8. Emblema de la Economía forestal. }
9. Emblema de los Espaderos. } (Gerlach.)
10. Emblema de los Armeros. }
11. Emblema de los Herradores. }
12. Emblema de los Cerrajeros. }

Cintas ondeantes (LÁMINAS 79 y 80)

Aunque, en realidad, las *cintas y lazos ondeantes* no tienen aplicación por sí mismos, en cambio, constituyen con grandísima frecuencia el adorno de guirnaldas y festones (véanse las láminas 39, 40 y 41), emblemas (véanse las láminas 72-78), o se desarrollan en forma de cartela (véase la lámina 79), destinada a llevar cualesquiera inscripciones. Las cintas del Antiguo son sencillas y terminan, por lo general, en botones esféricos o abellotados; en la Edad media, especialmente en el estilo gótico, presentan una configuración crespa y enmarañada; en el Renacimiento se despliegan profusamente, con trazo libre y airoso, y suelen aparecer partidas en los extremos, a guisa de banderola. En el estilo Luis XVI las cintas tienen pliegues peculiarmente característicos; mas, no obstante este amaneramiento, no carecen de cierto encanto decorativo.

Lámina 79.

1. Cartela del sello de la ciudad de Schiltach. Original en plata. Arte gótico. En la cinta se lee la inscripción «*S. opidi schilttach*».
2. Motivo de cinta. Arbol heráldico y genealógico de Jost Amman. Renacimiento alemán.
3. Motivo de cinta. Tomado de un cuadro por B. Zeitblom, que se conserva en la Galería de Carlsruhe. Arte gótico.



Lámina 79. — Cintas ondeantes.



Lámina 80. — Cintas ondeantes.



Lámina 81. — Jarrones y antorchas.

4. Extremo de una cartela. Tomado de un cuadro alemán antiguo. Escuela de Colonia. Galería de Carlsruhe.
5. Cartela sobre un carro triunfal, por Hans Burgkmair (1473-1530). Renacimiento alemán. (Hirth.)
6. Cartela de la obra de Alberto Durero titulada: «*Der Eulen seyndt alle Vögel neydig vnd gram*». Renacimiento alemán. (Hirth.)

Lámina 80.

1. Lazo de cintas del diseño para joya, por Daniel Mignot. Renacimiento alemán.
2. Lazo de cintas, estilo Luis XVI. (Lièvre.)
3. Lazo de cintas de un festón de frutas, por el profesor Sturm, de Viena. (*Storck's Zeichenvorlagen*)
4. Guirnalda de *draperie*. (Raguenet.)

Jarrones y antorchas (LÁMINA 81)

Entre las formas artificiales que se repiten con frecuencia en la decoración, especialmente en la de pilastras, podemos citar también aquellas estructuras a manera de candelabros y jarrones, de las cuales suele arrancar el ornamento vegetal ascendente. (Véanse las láminas 81 y 141.)

Además de jarrones, cuernos de la abundancia, antorchas cruzadas (véase la lámina 81) con penachos chispeantes de llamas, tablillas para inscripciones (véase la lámina 76) y otros asuntos aparecen como ornato de uso generalizado.

Lámina 81.

1. Ornamento de jarrón. Pilastra de ventana de la Cancellaria, Roma. Por Bramante. Renacimiento italiano. (De Vico.)
2. Ornamento de jarrón. Pilastra de puerta, de San Agustín, Roma. (De Vico.)
3. Ornamento de jarrón. Parte inferior de un panel. Renacimiento italiano.
4. Ornamento de jarrón. Pilastra del sepulcro de Luis XII en San Dionisio. Renacimiento francés.
5. Ornamento de jarrón. Estilo Luis XVI. (*F. A. M. cours d'ornement.*)
6. Antorchas cruzadas. Parte superior de un panel de pilastra, por Benedetto da Majano. Renacimiento italiano.
7. Antorchas cruzadas. Decoración del Renacimiento.



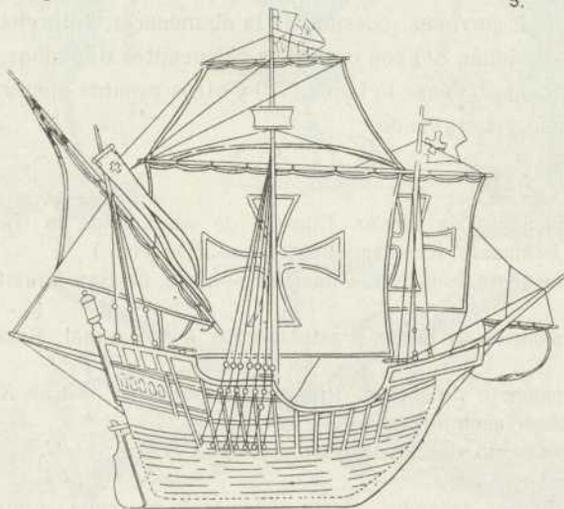
3.



4.



5.



6.

Lámina 82. — Navíos.



1.



2.



3.

Lámina 83. — Navíos.

Navíos (LÁMINAS 82 y 83)

En la decoración plana principalmente, los navíos han proporcionado bellos motivos ornamentales. El antiguo Egipto y la Hélade representaron con frecuencia sus embarcaciones como tema decorativo principal. Posteriormente, este motivo ha constituido un elemento estético de gran valor para la decoración del libro.

Lámina 82.

1. Viñeta grabada en madera, del «Llibre de Consolat». Barcelona, J. Luschner, 1502.
2. Viñeta grabada en madera, del libro «La vida de Santa Magdalena». Valencia, 1505.
3. Nao del manuscrito de las «Cantigas».
4. Aleluya de una imagen popular catalana. Siglos XVII-XVIII.
5. Barco de una vela, del manuscrito de las «Cantigas».
6. Supuesto modelo de una de las carabelas de Colón.

Lámina 83.

1. Ilustración grabada en madera, del libro de Pedro Medina, «Arte de Navegar». Valladolid, 1545.
2. Viñeta grabada en madera, del libro «Las Premáticas». Bilbao, Juan de Lorza, 1552.
3. Grabado en madera de una imagen popular catalana. Siglos XVII-XVIII.





SEGUNDA PARTE

El ornamento como tal

- A. Cintas.
- B. Remates libres.
- C. Soportes.
- D. Ornamento plano limitado (paneles).
- E. Ornamento plano ilimitado o continuo.



ADVERTENCIA PRELIMINAR

La segunda parte de la obra trata del ornamento como tal. En ella se ordenan las distintas formas ornamentales, con arreglo a sus *funciones*, y se consideran según las relaciones mutuas existentes entre la *forma* decorativa y su *aplicación*.

Quien haya echado un vistazo a la Ornamentaria, y reflexionado un poco al hacerlo, habrá advertido necesariamente que, en determinados objetos y en ciertos lugares de éstos, la ornamentación aparece siempre basada sobre el mismo principio. ya difieran mucho unos de otros los motivos elegidos, ya respondan al carácter de una época estilística particular. Tampoco en Ornamentaria se presta una misma cosa para todos los usos: cada objeto, aun el elemento decorativo más insignificante, busca su forma y decoración propia y adecuada, y el ornamentista concedor del estilo se las da, si bien inconscientemente muchas veces; a unos les dice el instinto artístico lo que otros necesitan aprender teóricamente.

Sea de ello lo que quiera, las relaciones existen. No es posible invertir una parte de zócalo y utilizarla, sin más preámbulos, como cornisa maestra; una forma de columna puede ser bella y hasta graciosa en la arquitectura monumental, y, en cambio, aplicada al mobiliario en escala reducida, parecer tosca; nadie opondrá el menor reparo a las 20 ó 24 estrías de la misma en la arquitectura, pero en la columnita de madera, cualquiera tendrá de sobra con la mitad, y así sucesivamente. Las producciones de aquellos períodos que no conocieron la conexión íntima entre la forma, la finalidad y el material, o, conocida, la olvidaron, son lo que no podían menos de ser. Citaremos como ejemplo la época llamada Imperio, la cual, obedeciendo órdenes superiores, restableció el Antiguo en la Ornamentaria, y al hacerlo produjo indudablemente obras que son clásicas, comparadas a sus amaneramientos estilísticos. Un templo griego y un sillón son dos cosas distintas; cada cual tiene sus peculiaridades y exige una estructura y una decoración en consonancia con ellas.

Es un problema insoluble dar una receta para cada caso, ni lo pretende siquiera el presente manual; pero sí intentaremos reunir algunos grandes grupos de toda la materia, para explicar con su auxilio el orden y la conformidad con las normas estilísticas. Las formas que sirven de orla y de cerco las incluimos en el grupo de las *cintas*; las configuraciones que rematan y coronan, en el de los *remates libres*; los elementos destinados a soportar cargas, en el de los *soportes*, y la ornamentaria plana la dividimos en *paneles* limitados y *muestras* continuas.



A. CINTAS

Comprende este grupo todas aquellas formas de ornamento que, en su aplicación, expresan la idea de *cercar, orlar o enlazar*.

Sirven de motivo figuras, en parte geométricas, en parte orgánicas, principalmente vegetales; las formas básicas artificiales son mucho menos frecuentes.

Las cintas no tienen, en rigor, posición determinada, y sí sólo una dirección ascendente o descendente; en el sentido de la longitud, carecen de límite preciso y son, según los casos, adornos relativamente estrechos, a manera de cordones o tiras.

Su oficio propio es el de encuadrar y separar compartimientos de techos, muros y suelos, paneles, etc.; se encuentran en determinadas construcciones arquitectónicas y en frisos; en el ábaco (tablero que corona el capitel) y en el plinto (tablero del zócalo) de las columnas, así como ciñendo el fuste de estas últimas; se usan también como dobladillos o ribetes en prendas de vestir, tapices y otras labores textiles, como orlas en tipografía, en el borde de platos y fuentes o como separación entre el fondo y el margen, etc.

Los principales ornamentos de este grupo son: el *meandro*, las *cintas de cadena y de trenza (lacierías)*, las diversas *cintas de follaje*, como son las de *roseta, palmeta, flores, hojas y zarcillos*, y asimismo las diferentes especies de *sartas de perlas y molduras decoradas o toros*.

La *cinta ondulada* (lámina 100) constituye, en cierto modo, el límite entre las cintas y los remates libres.

Las *ondas de follaje* y sus derivados, los *ovarios*, no son cintas propiamente dichas; expresan la mediación entre el soporte y la

carga, por lo cual se denominan también «elementos de conflicto». Para no tener que formar un grupo independiente por una sola lámina, las hemos incluido en el de las cintas. De hecho, aparecen a menudo con tal carácter (junquillo de hojas y ovas, como decoración marginal de platos, medallones, etc.).

El meandro (LÁMINAS 84-87)

El *meandro*, llamado también *greca*, es un ornamento específico griego y, en sus orígenes remotos, manifiestamente textil; así lo abonan las inflexiones en ángulo recto de su trazado y su acomodación a la red cuadrada.

Parece ser que debe su nombre a un río del Asia Menor (Meandros, actualmente Menderes), de curso sinuoso. Aun cuando los precursores del meandro se encuentran ya en los estilos asirio y egipcio, sin embargo, las pinturas de vasos griegas y las decoraciones de la arquitectura clásica son las que principalmente varían este ornamento hasta el infinito; esta última lo emplea también plásticamente. En el estilo romano aparece, entre otras formas, en la de mosaico de pavimentos y, con mucha frecuencia (contra el principio estilístico de la ornamentación plana), en ciertas representaciones de perspectiva paralela, que le dan aspecto de ornamento plástico (lámina 86, 8).

La Edad media apenas usa el meandro (ejemplo de ello es la lámina 86 9); en cambio, en los estilos chino y japonés son corrientes algunas formas semejantes (lámina 87, 7).

El Renacimiento lo restablece en el sentido clásico, inventa nuevas combinaciones y lo entrelaza a veces con motivos vegetales (lámina 86, 10). Aunque muy vulgar, tampoco en nuestros tiempos modernos deja de hacer buen efecto, empleándolo en el sitio debido.

Su construcción es sencillísima. Como, por lo regular (no siempre sucede así), la anchura de las fajas que forman el meandro es igual a la distancia entre dos de éstas, se dibuja una red cuadrada, con arreglo a la lámina 1, figura 1; se trazan primero todas las líneas horizontales (la única dificultad está en contar las divisiones longitudinales y observar la regularidad rítmica propia de este ornamento) y se unen después los extremos de éstas por medio de verticales (láminas 84 y 85).

Se pueden obtener *soluciones centrales* trazando en lugar conveniente un eje en el punto medio de una serie vertical de cuadrados y rebatiendo simétricamente una u otra parte (lámina 87, 6 y 10).

Las *soluciones angulares* se pueden lograr de modo análogo, cortando el meandro en sitio conveniente, en sentido diagonal a la red cuadrada, y rebatiéndolo (lámina 87, 3, 4 y 6). De todas maneras, siempre son más elegantes las soluciones construídas con mayor libertad, como las contenidas en la lámina 87, 1, 2 y 5.

En el meandro de una faja, el *extremo* se construye recortando ésta adecuadamente; si hay dos o más fajas que corren paralelas o se cruzan, se pueden obtener asimismo terminaciones cerradas, mediante la unión de aquéllas (lámina 87, 11).

El meandro se traza también algunas veces en derredor del círculo; sin embargo, este sistema está en absoluta contradicción con la naturaleza de dicho ornamento.

Cuando un meandro se ha de diseñar para un compartimiento determinado, no siempre es posible utilizar la red cuadrada. En este caso, se alargan o estrechan convenientemente las divisiones longitudinales, sustituyendo las líneas auxiliares a 45° (como lo indican las láminas 84 y 85) por otras de mayor o menor oblicuidad.

Lámina 84.

Meandros *disimétricos o continuos*, tomados de pinturas de vasos griegas.

1-4. Esquemas sencillos ordinarios.

5. Meandro *alargado*.

6. Meandro *oblicuo*.

9 y 10. Meandros *adornados* (con rosetas, estrellas, etc., intercaladas).

7-9. Meandros *impropios* (formados, no por una cinta continua, sino por trozos sueltos).

Lámina 85.

Meandros *simétricos*.

1-4. Esquemas sencillos ordinarios.

5. Meandro *doble de fajas paralelas*. Griego.

6. Meandro *entrecruzado*. Louvre, París.

7-10. Meandros *cerrados* (compuestos por figuras sueltas cerradas). Griegos y modernos.

7 y 9. Meandros *simétricos con relación a dos ejes*. Griegos.

10. Meandros *adornados*.

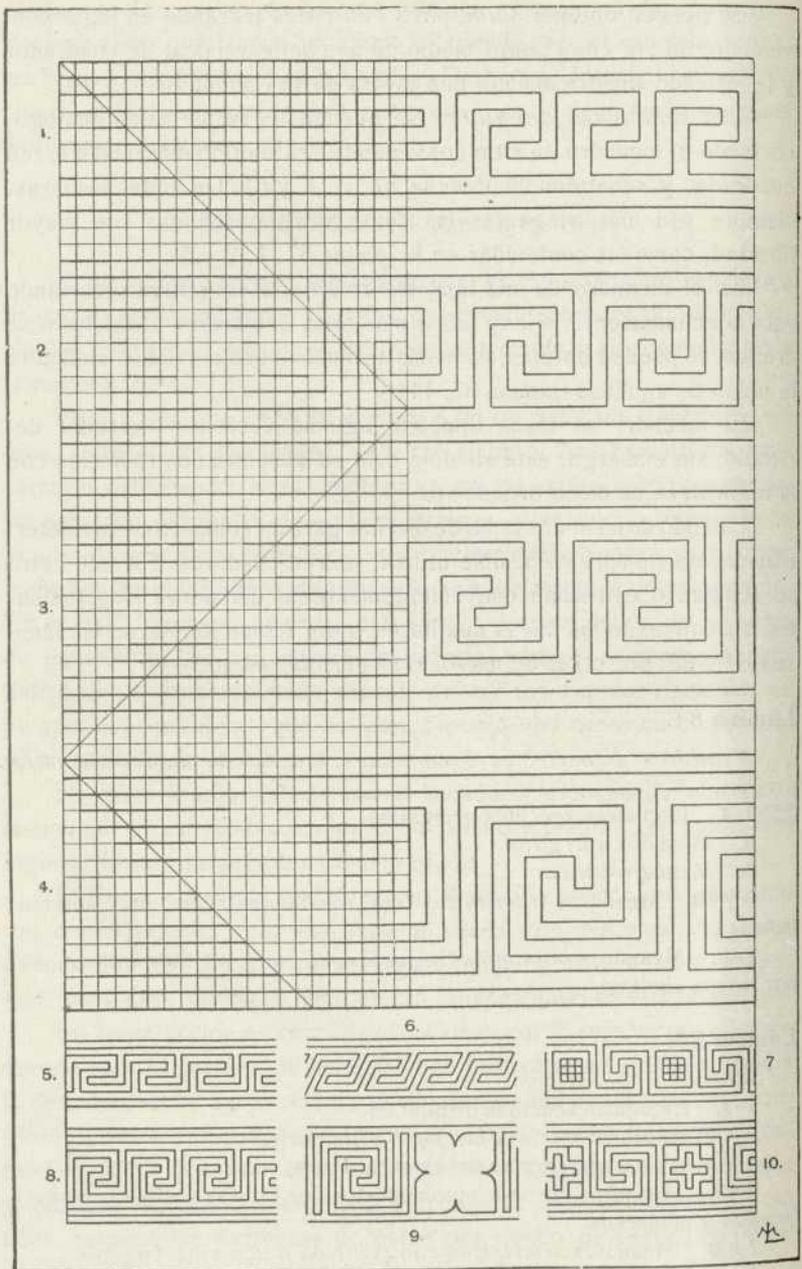


Lámina 84. — Meandros.

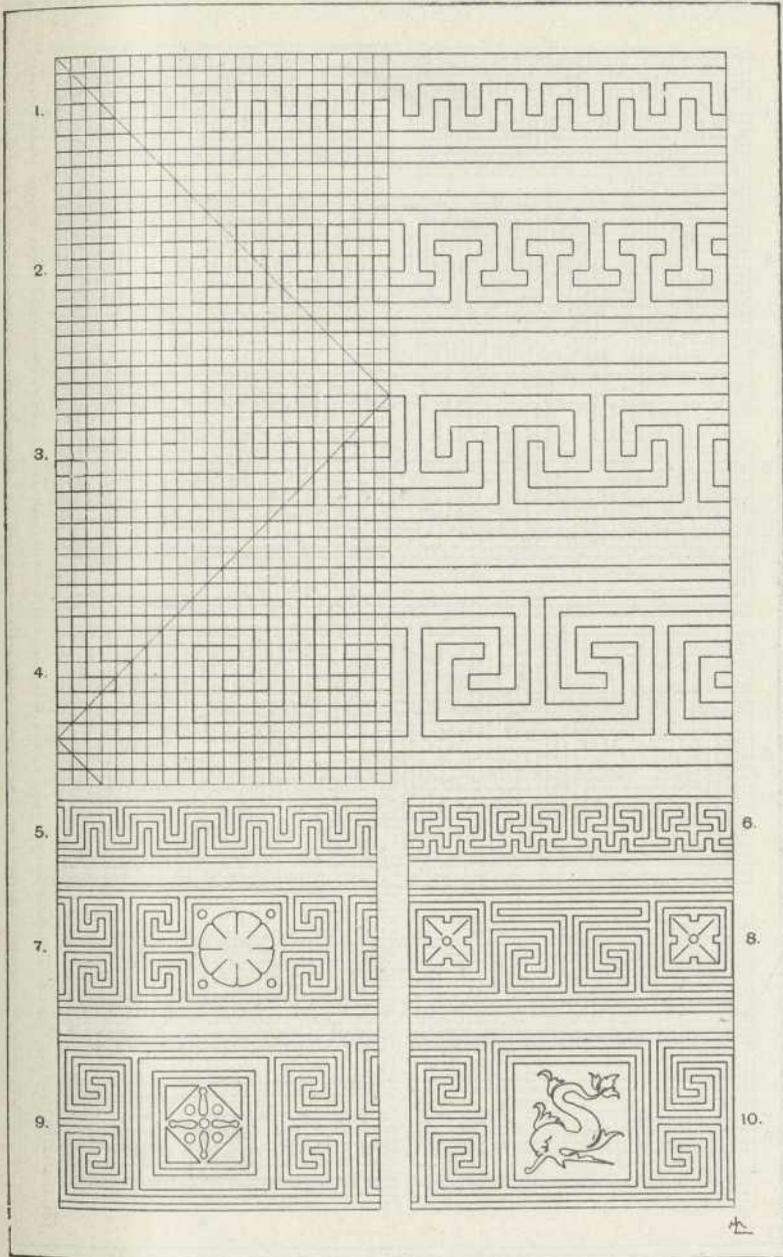


Lámina 85. — Meandros.

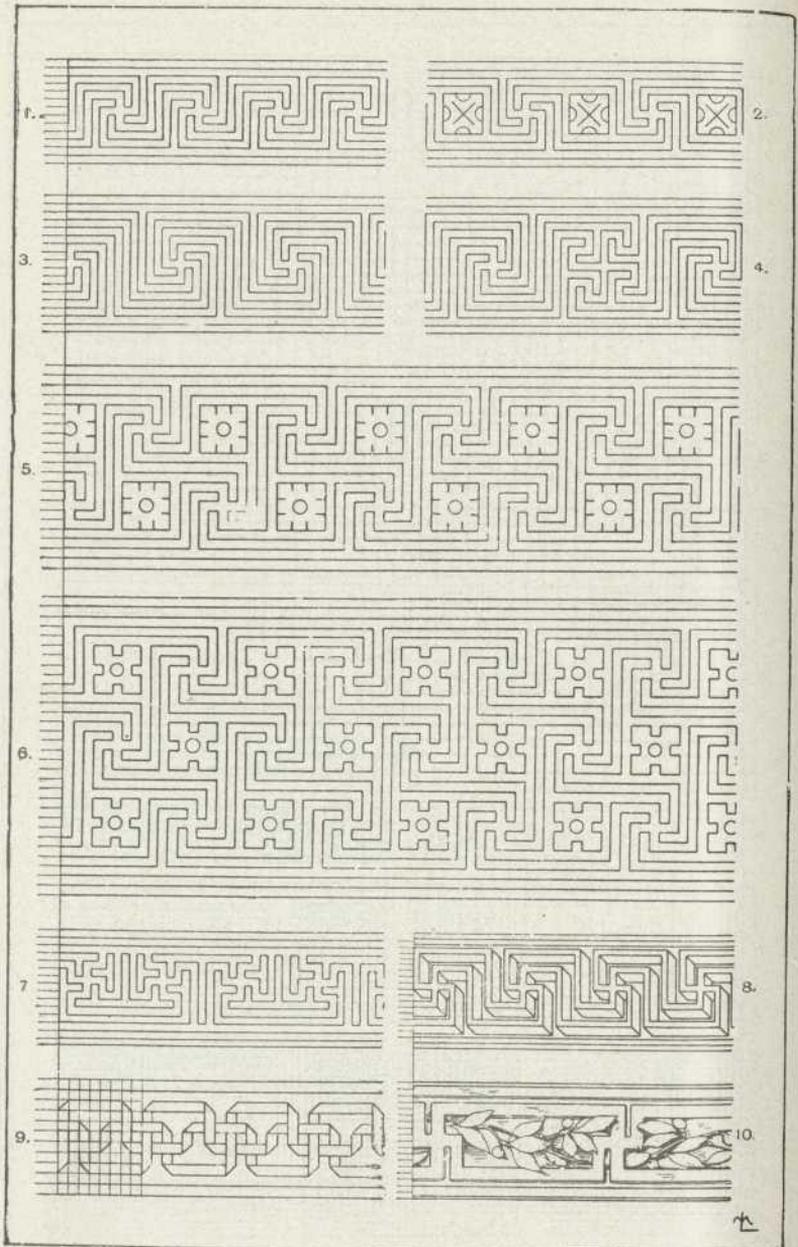


Lámina 86. — Meandros.

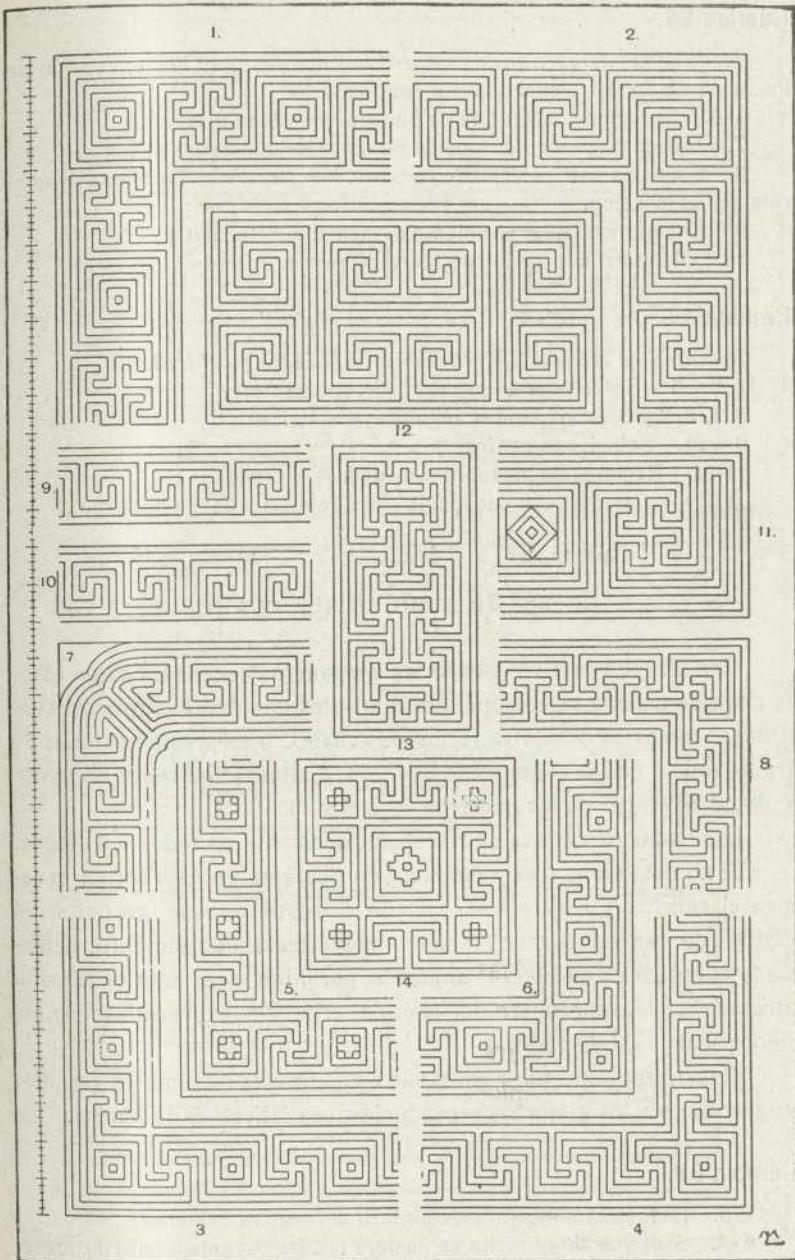


Lámina 87. — Meandros.



Lámina 86.

Meandros entrecruzados de dos o más fajas. (Con excepción de los números 7 y 10, disimétricos o continuos.)

- 1-6. Esquemas ordinarios en pinturas de vasos griegas.
7. Meandro *impropio*, tomado de una vasija metálica japonesa.
8. Esquema de meandro *de perspectiva paralela*. De un pavimento romano de mosaico.
9. Lacería medieval semejante al meandro. (Racinet.)
10. Meandro adornado con laurel. Louvre, París.

Lámina 87.

Remates de meandro, soluciones angulares y centrales.

1, 2 y 5. Soluciones angulares disimétricas *libres*.

3, 4, 6, 7 y 8. Soluciones angulares simétricas.

9 y 10. Soluciones centrales.

11-14. Remates de meandro y meandros cerrados.

Motivos clásicos, con excepción del 7 (chino) y del 8 (moderno).

Cintas de cadena (LÁMINA 88)

Constituyen motivo básico las verdaderas cadenas. Según esto, la cinta de cadena se compone de eslabones circulares, elípticos, cuadrados, rombales o de otra forma, los cuales, o se presentan todos de frente (como en los números 1, 2, 4 y 8), o alternativamente de frente y de perfil (como en los números 3, 5, 6 y 7).

Las cintas de cadena aparecen aisladamente en todos los estilos.

El no emplearse más a menudo, no obstante ser una forma ornamental sencilla y muy vistosa, puede consistir en que, ya por sí, el motivo de cadena parece en cierto modo demasiado violento, demasiado enérgico en su efecto; al menos, permiten sacar esta conclusión otras delicadezas propias del sentido artístico, expresadas inconscientemente casi siempre.

El procedimiento para construir estas formas de cinta es sencillo, y, en cuanto a los ejemplos reproducidos, se infiere de la lámina.

Lámina 88.

1-5. Esquemas conocidos de pintura decorativa moderna.

6-8. Motivos de un techo en madera tallada. Ayuntamiento de Jever. Renacimiento alemán.

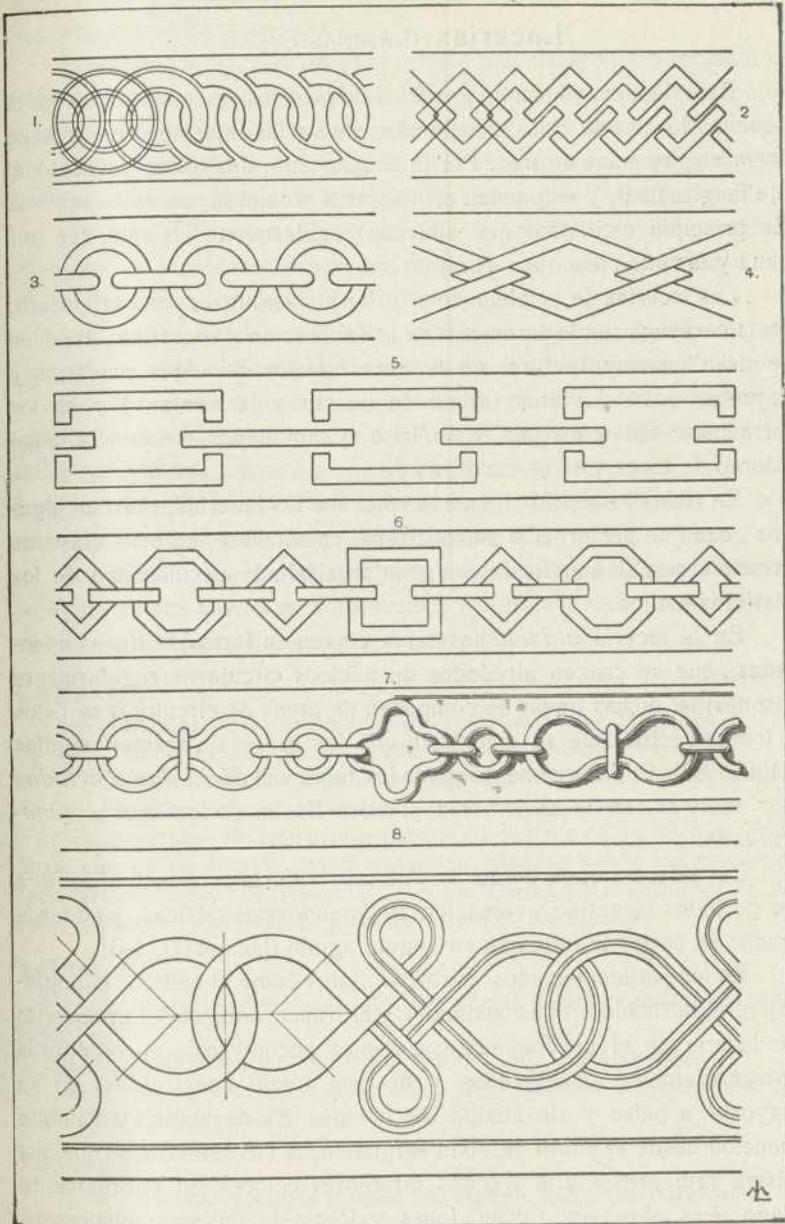


Lámina 88 — Cintas de cadena.

Lacerías (LÁMINAS 89-93)

Bajo la denominación genérica de lacerías se comprenden todas aquellas formas de cinta, compuestas de varias fajas que se enroscan o entrelazan unas a otras. Por lo común, son simétricas respecto al eje longitudinal, y se pueden prolongar a voluntad en este sentido. Es principio estilístico que alternen regularmente las que van por cima y las que pasan por debajo.

Las lacerías se emplean como orlas en la pintura, en el arte textil, en la cerámica, en la taracea y en la decoración caligráfica; también se usan en arquitectura, en la cara inferior de vigas maestras y viguetas, en arquivoltas (arcos de puerta y de ventana) y en los intradoses; más rara vez como friso, y con mayor frecuencia como adorno de toros y otras molduras.

En todos los estilos tienen aceptación las lacerías, pero en algunos gozan de preferencia marcadísima; cabalmente, en esta clase de ornamentaria se manifiesta con gran precisión la peculiaridad de los distintos estilos.

En la lacería *clásica* las fajas corren en forma de líneas onduladas, que se cruzan alrededor de núcleos circulares regularmente dispuestos; dichas líneas se componen de arcos de círculo, o de éstos y trozos rectos, que se empalman con los arcos sin formar ángulos (lámina 89). En el ornamento plano las fajas van *divididas u orladas por colores*; en la decoración plástica llevan *junquillos o canalladuras*.

Las lacerías de la *Edad media* (nos referimos principalmente a los períodos bizantino y románico) revisten formas clásicas, y no tarda mucho en surgir la inflexión en ángulo agudo (lámina 90, 1-3).

En los estilos llamados *nórdicos*, tales como el céltico, el anglosajón, el normando, el escandinavo y el franco antiguo, el ornamento de lacería es el predominante; en ellos encontramos enroscaduras extremadamente complicadas y de rica traza, construídas, en su mayoría, a pulso y sin auxilio del compás. Es de notar, y llama la atención desde el punto de vista estilístico, la circunstancia de que una misma faja presenta a trechos diferentes colores, en el ornamento plano. Las obras de Owen Jones y Racinet contienen numerosos ejemplos, tomados, la mayor parte, de adornos de manuscritos anti-

guos; nuestra lámina 90 (4-7) reproduce algunos de los más sencillos, reconstruídos a compás.

El estilo *morisco-arábigo* prefiere una clase particularísima de lacerías; son características en ella la inflexión de las fajas, siempre rectas, en ángulos de 90 o 135° y la adaptación a una red cuadrada, como la de la lámina 1, figura 5. Aquí debemos mencionar igualmente la coloración alternativa de las distintas fajas. En Owen Jones, Racinet y Prisse d'Avennes (*L'art arabe*) se encuentran innumerables ejemplos, de los cuales ofrece una modesta selección la lámina 91, en las seis primeras figuras.

Los demás estilos orientales ofrecen mayor variedad, en este respecto, y utilizan también formas redondeadas (lámina 91, 7 y 8).

El *Renacimiento* revela una amplia promiscuidad decorativa; junto a las formas tradicionales del Antiguo, aparecen nuevas estructuras *sui generis*, como las que se encuentran, sobre todo, en el arte de la incrustación, en el estampado de cubiertas para libros, en platos de peltre y en orlas caligráficas (lámina 92).

La *época moderna* toma algo de todos los estilos y, casi siempre, intercala en sus muestras aditamentos vegetales, como lo hicieron, a su vez, la Edad media y el Renacimiento (lámina 93).

Lámina 89.

- 1-3. Lacerías clásicas *ordinarias*, sencillas, dobles y triples.
- 4-6. Lacerías clásicas *alargadas*, sencillas, dobles y triples.
7. Lacería clásica, desigualmente ondulada, de doble enroscadura.
8. Lacería clásica de dos ramas. *Terracotta* pintada.

Construcción: Fijense primeramente los centros de los núcleos circulares, que, en las figuras 2 y 3, se hallan situados sobre los puntos de intersección de una red triangular, y en las figuras 5 y 6, sobre los de una red cuadrada en diagonal. El resto se infiere de las figuras.

Lámina 90.

1 y 2. Lacerías románicas. Motivos de una decoración de archivolta. Segovia.

3. Lacería bizantina. Motivo de Santa Sofía. Constantinopla.

4-7. Motivos nórdicos de lacerías. Decoraciones caligráficas de los siglos VIII y IX. (Racinet.)

Lámina 91.

1-6. Motivos moriscos sencillos de lacería. Alhambra (Granada).

7. Motivo de lacería, tomado de una vasija metálica persa. (Racinet.)

8. Lacería rusa oriental. (Viollet-le-Duc, *L'art russe*.)

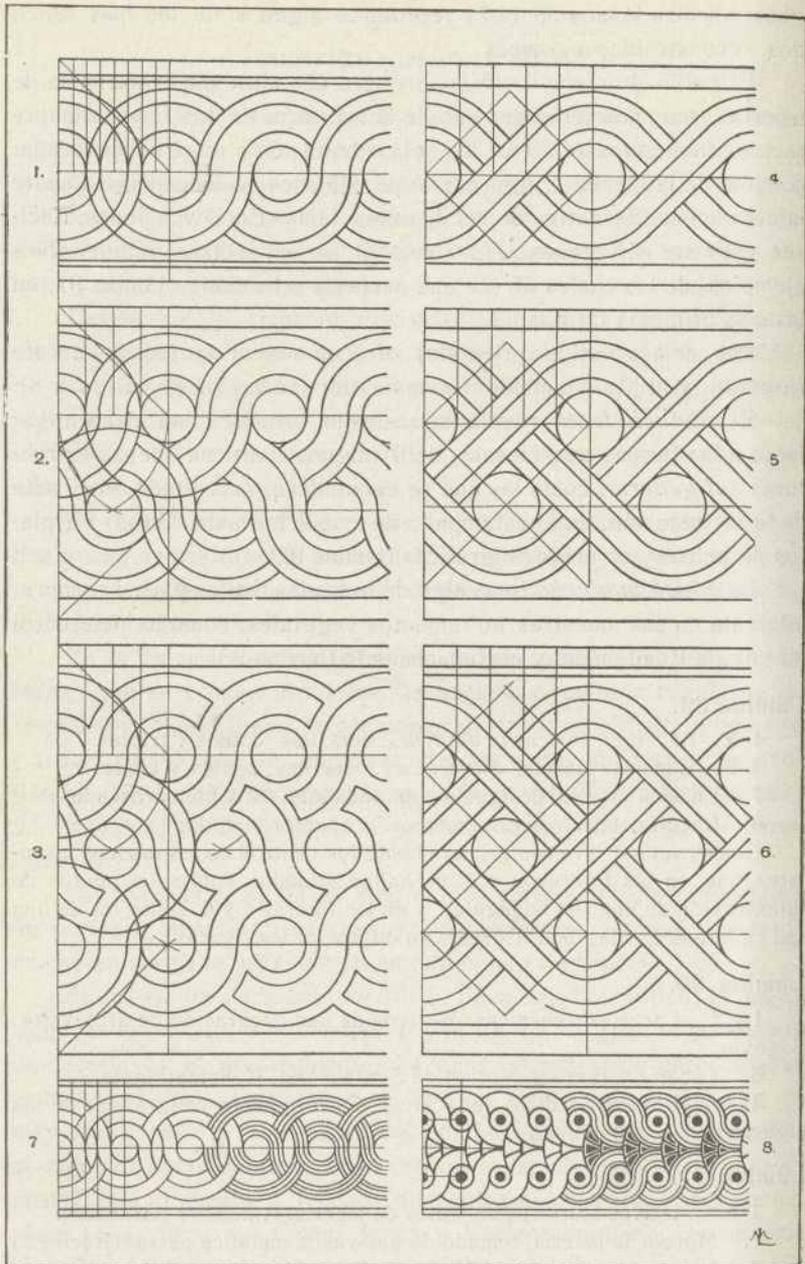


Lámina 89. — Lacerías.

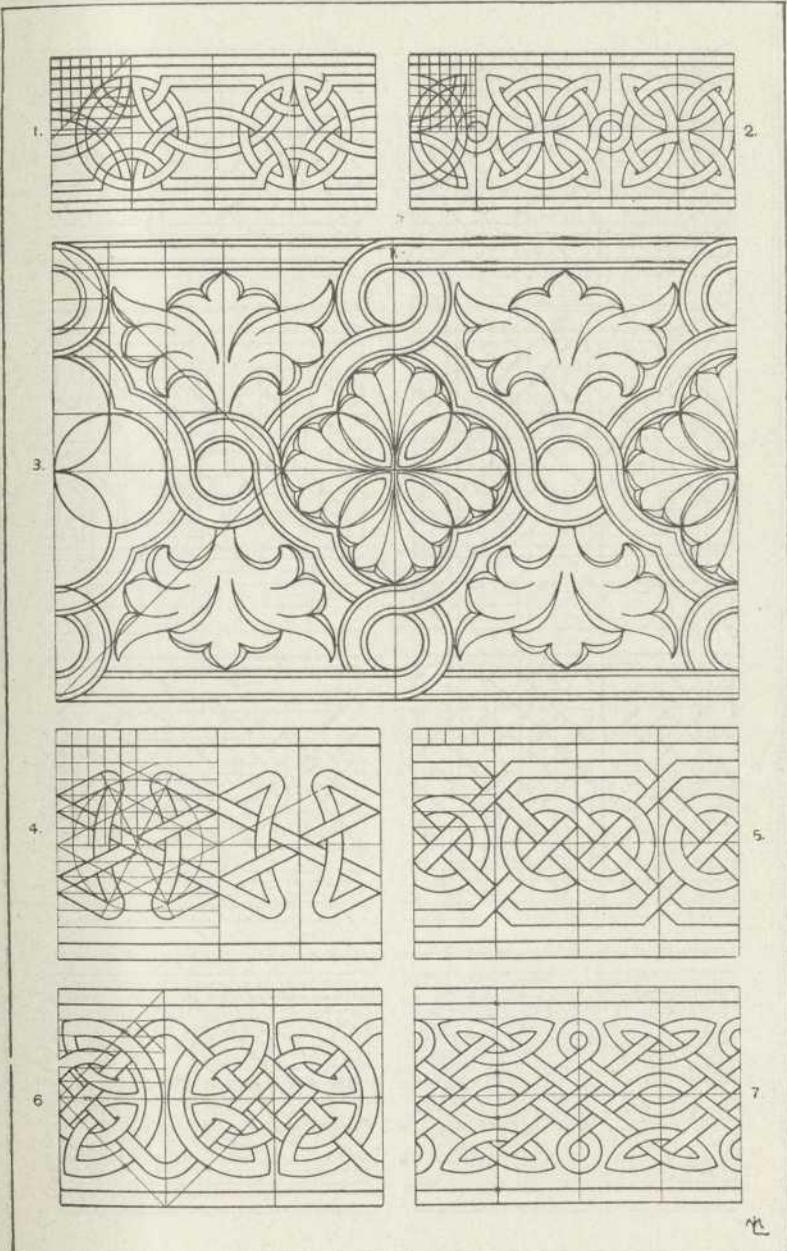


Lámina 90. — Lacerías.

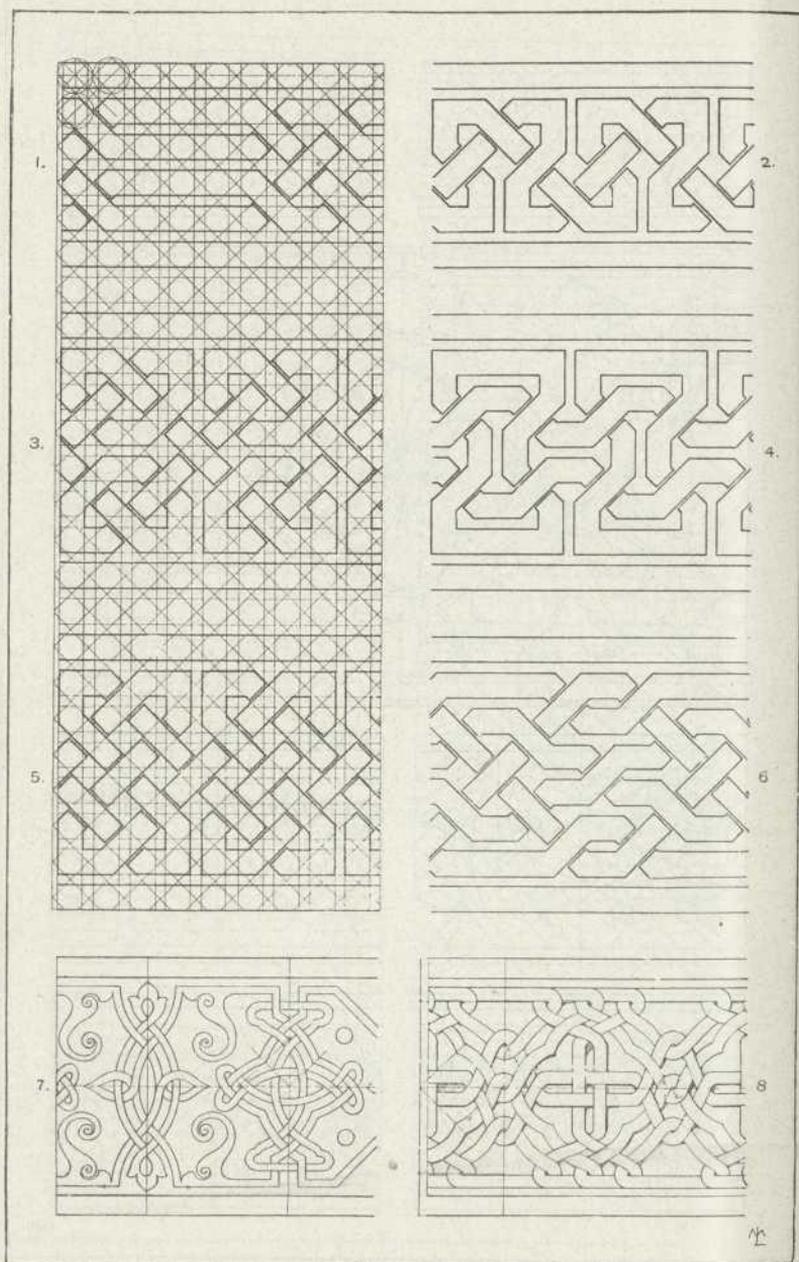


Lámina 91. — Lacerías.

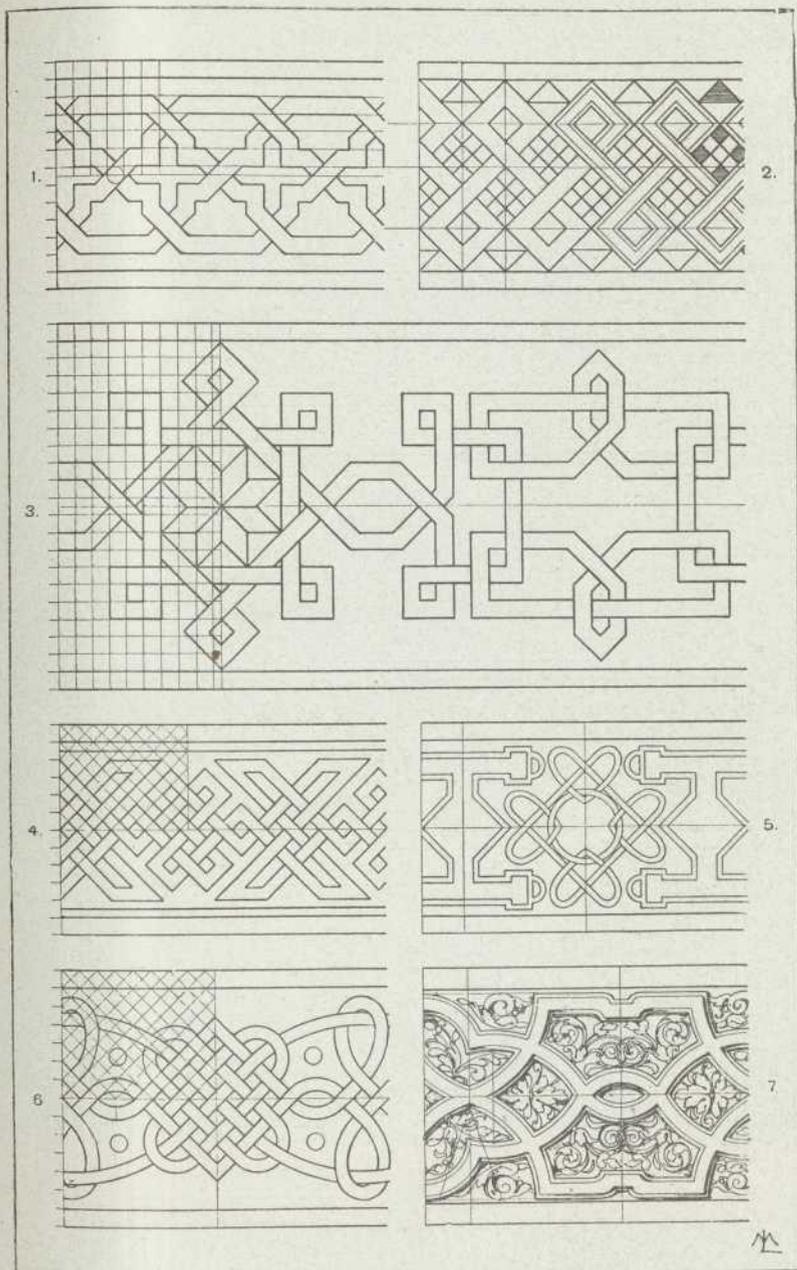


Lámina 92. — Lacerias.

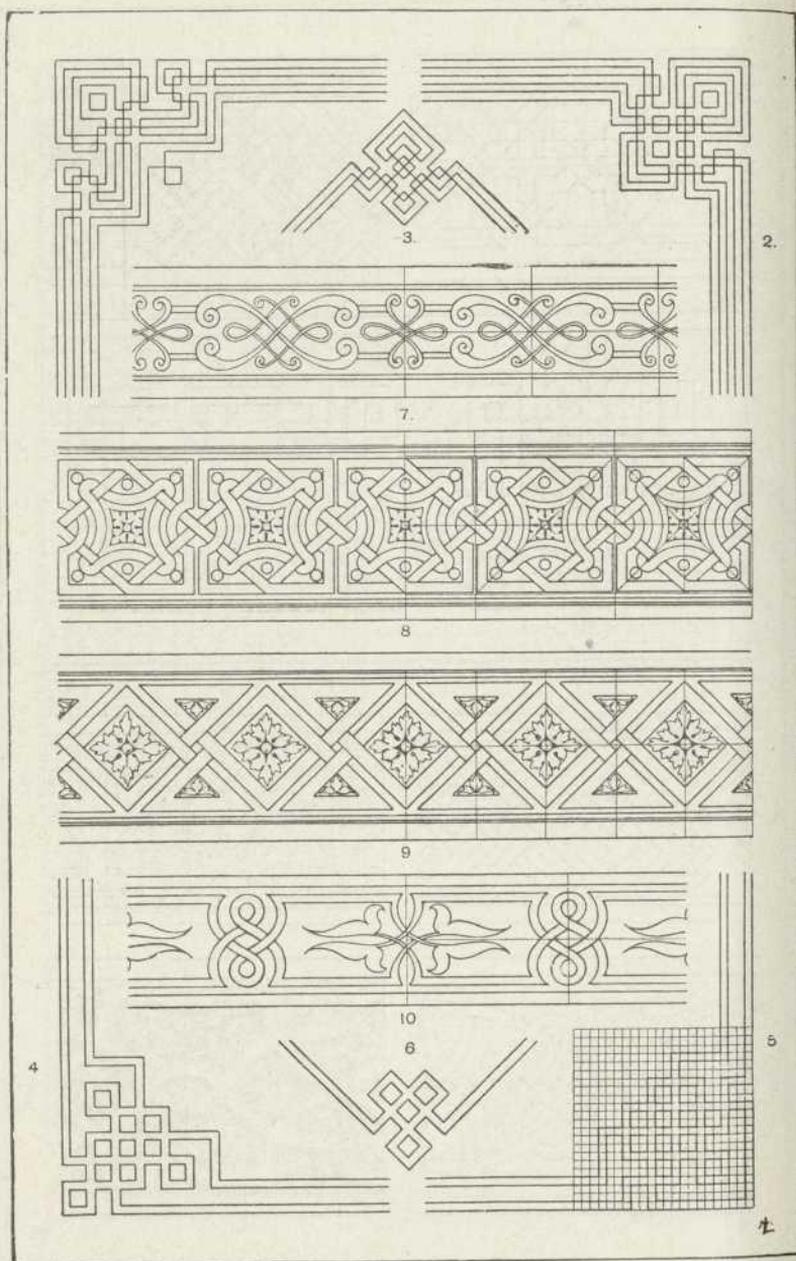


Lámina 93. — Lacerías.

Lámina 92.

1-3. Motivos de lacería, de incrustaciones en marfil y madera. Renacimiento italiano.

4. Lacería por Domenico de Fossi, Florencia. Siglo XVI. (Raguenet.)

5. Motivo de taracea. Santa María in Organo, Verona. (En el original, los intersticios van decorados con zarcillos de plantas.)

6. Motivo de orla. Título de una obra de Matemáticas, impresa en París. Oronce Finé. 1544. (Hirth.)

7. Ornamento de intradós en la entrada del edificio de Otto Heinrich, Heidelberg. 1556 a 1559. (*Musterornamente.*)

Lámina 93.

1-6. Estructuras angulares de encuadramientos en forma de lacería. Arte francés moderno. (Raguenet.)

7. Orillo de un bordado moderno en damasco, por Schmidt, de Munich. (*Gewerbehalle*)

8 y 9. Bordados modernos. (Bötticher, *Ornamentenbuch.*)

10. Taracea moderna en madera. Ihne y Stegmüller, de Berlín. (*Gewerbehalle.*)

Cintas de flores y de rosetas (LÁMINA 94)

La palabra «*cinta de flores*» denota, en su acepción general, todo ornamento a manera de orla, construido sobre la base de motivos vegetales; según esto, se puede tomar por denominación genérica para cintas de *rosetas*, de *palmetas*, de *hojas*, de *zarcillos*, etc., así como las denominaciones específicas de dichos ornamentos aluden en cada caso al predominio del carácter de roseta, palmeta, etc. En sentido más restringido, cinta de flores equivale a cinta de rosetas. Estas (que no son sino flores estilizadas) se presentan, o alineadas inmediatamente una tras otra (lámina 94, 1 y 3), o separadas por estrías (lámina 94, 2), cálices (lámina 94, 5, 7 y 12), tallos y zarcillos (lámina 94, 4, 6, 10 y 11). Las cintas de rosetas pueden ser continuas, es decir: con dirección lateral determinada, o *sin dirección* alguna, esto es, simétricas, no sólo de arriba abajo, sino también de derecha a izquierda. Disponiendo en imbricación una serie de rosetas, se obtienen cintas más o menos parecidas a la llamada *sarta de monedas* (lámina 94, 13 y 14).

Las cintas de rosetas se encuentran con particular frecuencia en el estilo asirio, en la pintura clásica de vasos, en los esmaltes medie-

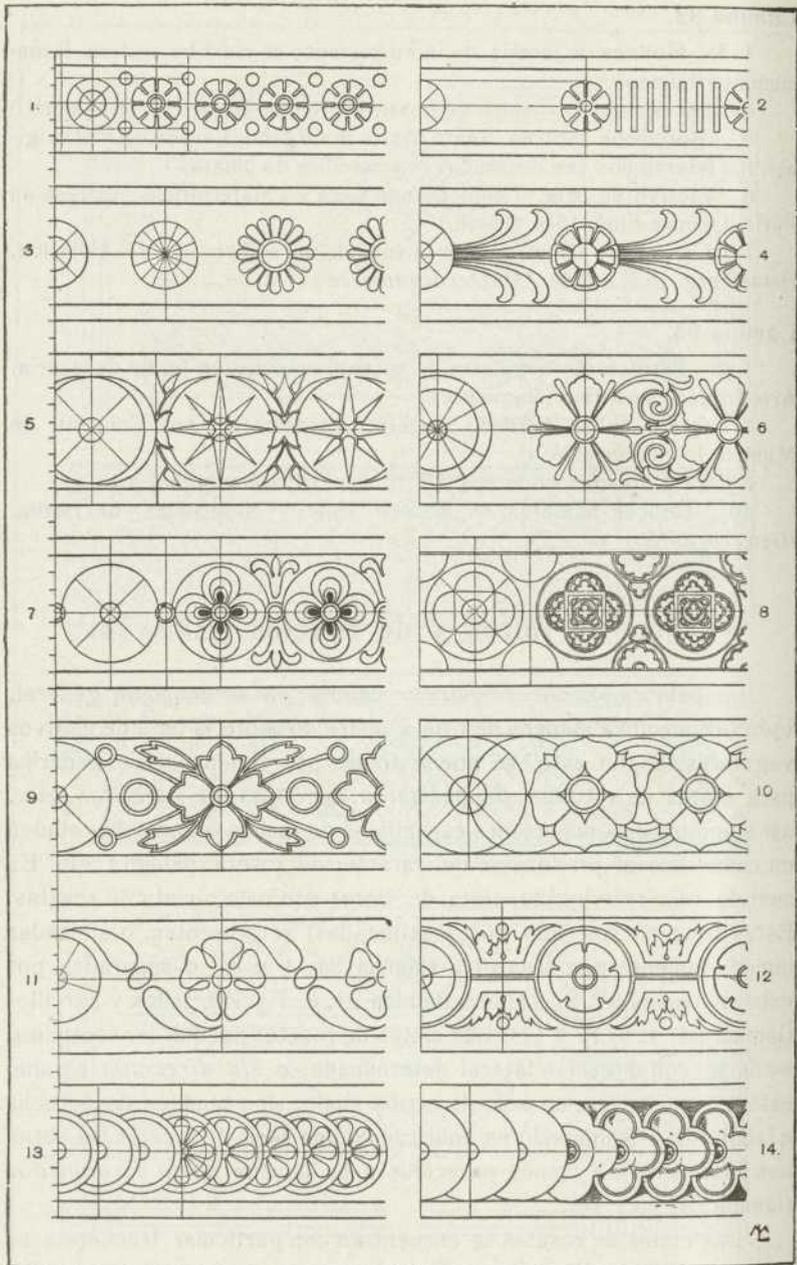


Lámina 94. — Cintas de flores y de rosetas.

vales (esmalte de Colonia), en el estilo indio y en los estilos del Renacimiento y moderno.

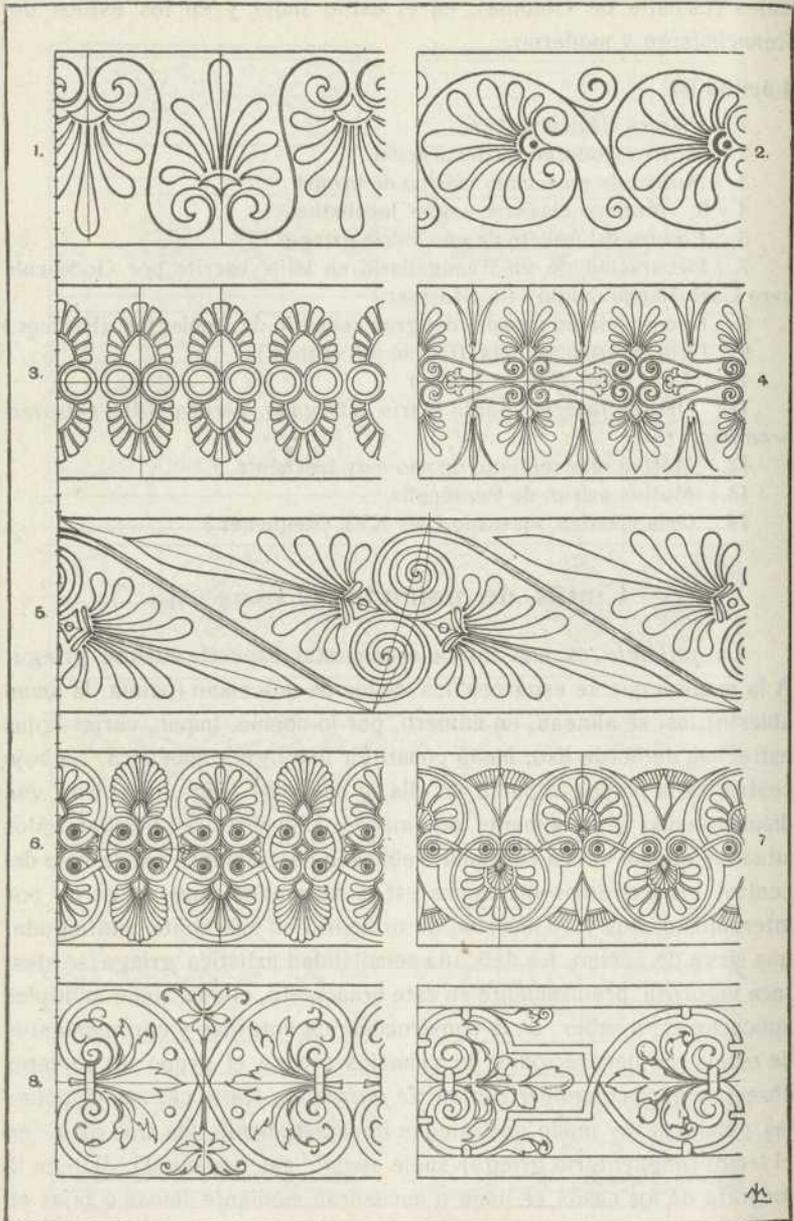
Lámina 94.

1. Pintura clásica de vaso.
2. Motivo moderno de decoración.
3. Motivo de un escudo clásico de bronce.
- 4 y 6. Motivos clásicos, según Jacobsthal.
5. Pintura del gollete de una hidria griega.
7. Decoración de un Evangelionario en latín, escrito por Godescald para Carlomagno. Siglo VIII. (Racinet.)
8. Decoración en esmalte del gran relicario de Aquisgrán. (Racinet.)
9. Orla de esmalte india. (Prisse d'Avennes.)
10. Talla india. (Owen Jones.)
11. Orla de taracea. Santa María in Organo, Verona. 1499. (*Muster-ornamente.*)
12. Motivo renacentista, de uso muy frecuente.
13. Motivo asirio, de Persépolis.
14. Orla plástica, en estilo Luis XVI. (Raguenet.)

Cintas de palmetas (LÁMINA 95)

La *palmeta* es una forma ornamental específicamente griega. A la manera que se esparcen los dedos de una mano (palma, la mano abierta), así se alinean, en número, por lo común, impar, varias hojas estrechas de borde liso, hasta constituir una figura simétrica. La hoja central es la mayor; a partir de ella, y hacia los lados, las otras van disminuyendo gradualmente de tamaño. Los vértices se hallan todos situados en una curva continua, rebasada casi siempre por la hoja del centro; los extremos inferiores están separados unos de otros por intervalos cortos y se insertan de ordinario en una hojita puntiaguda, que sirve de núcleo. La delicada sensibilidad artística griega se destaca vigorosa, precisamente en este ornamento, el cual tiene múltiples aplicaciones, a saber: en la construcción de antefijas y coronamientos de estela, en decoraciones de cimacios (véase el grupo de remates libres), y para componer *cintas de palmetas*. Rara vez se disponen las palmetas de modo que queden inmediatamente una tras otra—en el lecito (ungüentario griego) suele ocurrir así (lámina 95, 3);—en la mayoría de los casos se unen o encuadran mediante líneas o fajas en espiral (lámina 95, 1, 2, etc.).

Las cintas de palmetas son muy frecuentes en vasijas griegas,



Lamina 95. — Cintas de palmetas.

como también en los frisos de aquella arquitectura; cuando aparecen en estilos posteriores, es, casi siempre, aisladas y sin la severa belleza clásica.

Lámina 95.

- 1, 2, 3 y 5. Pinturas en vasijas de barro griegas.
- 4, 6 y 7. Frisos arquitectónicos griegos.
8. Motivo de taracea, muy en boga durante el Renacimiento italiano.
9. Motivo de orla de una reja moderna en hierro forjado.

Cintas de follaje y de zarcillos (LÁMINAS 96-99)

Las *cintas de follaje y de zarcillos* son extraordinariamente abundantes y variadas en todos los estilos, como lo son las maneras de aplicarlas. El motivo natural más próximo es el tallo revestido de hojas, con flores, frutos, etc., o sin ellos. Sirven de base las distintas plantas, unas veces con carácter simbólico y otras sin él. Las más utilizadas en el Antiguo son: el laurel, el olivo y la hiedra; en la Edad media, la vid, el trébol, el cardo y el arce; en el Renacimiento, el acanto. El Arte moderno ha añadido a estos modelos tradicionales otros varios, que se prestan especialmente para la interpretación naturalista: la correhuela, la pasionaria, el lúpulo, etc.

Así, encontramos en el Antiguo cálices dispuestos en serie (lámina 96, 1), tallos rectos, con hojas sueltas o adheridas (lámina 96, 2 y 3) o tallos ondulados, con hojas y frutos o flores alternativamente insertos (lámina 96, 4, 5 y 6).

Esta última disposición pasó a los estilos medievales; en el románico los tallos se comprimen más, y los lóbulos de las hojas se redondean por completo (lámina 96, 7, 8); en el gótico, los primeros se adelgazan y estiran, los segundos se hienden y aguzan. Son frecuentísimas las dos formas representadas en la lámina 97, 7 y 8. Característico del gótico moderno es el ejemplo 13 de la lámina 97; este género de ornamentación se presta excelentemente para las labores sencillas de talla en madera y los trabajos en cuero estampado.

Por lo que respecta a la interpretación oriental, dan una idea de conjunto (aparte las manufacturas textiles) los damasquinados y grabados en metal, indios y persas (lámina 97, 1-4).

La técnica de la taracea, la estampación en cuero, el tejido de

telas y la decoración de manuscritos ofrecen al Renacimiento coyuntura para utilizar y variar ventajosamente las cintas de flores (lámina 98). A menudo, se reúnen en un mismo ejemplo éstas y las lacerías (lámina 98, 5 y 6).

Como ejemplos de estilo moderno se pueden citar las orlas, tratadas a la manera naturalista, que reproduce la lámina 99, 9-12.

Lámina 96.

- 1-6. Pinturas en vasijas de barro griegas.
- 7 y 8. Pinturas murales francesas. Siglo XIII. (Racinet.)
9. De una vidriera de la catedral de Bourges. Siglo XIV. (Racinet.)
10. Cinta medieval de follaje.
11. Faja de taracea de Santa María in Organo, Verona. 1499.
12. Orla de plato francesa moderna.

Lámina 97.

- 1-3. Orlas de vasijas metálicas persas. (Racinet.)
4. Indio.
5. Mosaico bizantino de vidrio, San Marcos, Venecia. (*Musterornamente.*)
6. Decoración de inicial románica. Siglo XIII. Museo de Berlín.
7. Orla románica Portada de la catedral de Lucca. (*Musterornamente.*)
8. Talla gótica plana Fines del siglo XV. (*Musterornamente.*)
9. Pintura mural de una iglesia sueca. Edad media.
10. Pintura mural francesa. Siglo XIII. (Racinet.)
11. Ornamento francés de zarcillos. Gótico primitivo.
12. Decoración caligráfica gótica.
13. Talla plana gótica moderna. Siglo XV. (*Musterornamente.*)

Lámina 98.

- 1 y 2. Estampaciones en cuero. Siglo XVI. Biblioteca del Ayuntamiento de Schwäbisch-Hall. (*Musterornamente.*)
3. Friso de *terracotta*. Castillo de Schalaburg, Baja Austria. (*Wiener Bauhütte.*)
4. Friso de taracea, del mismo castillo.
- 5 y 6. Orillos de vestidura. Sepulcros existentes en Niederstetten y Lensiedel. Siglo XVI. (*Musterornamente*)
7. Decoración caligráfica del Renacimiento.
- 8 y 9. Orlas. Renacimiento alemán. (*Formenschatz.*)
10. Decoración de archivolta en una puerta. Edificio de Otto Heinrich, castillo de Heidelberg. Renacimiento alemán.
11. Decoración de friso. Renacimiento francés.

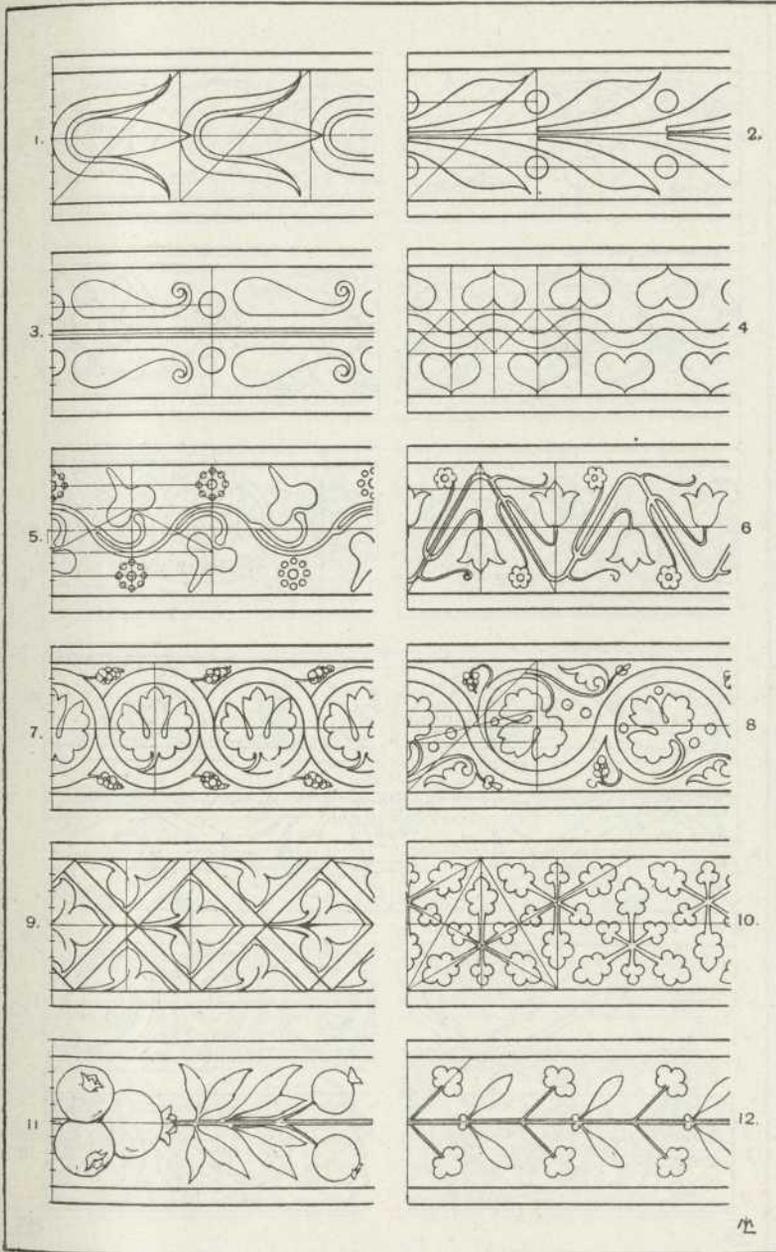


Lámina 96. — Cintas de follaje y de zarcillos.

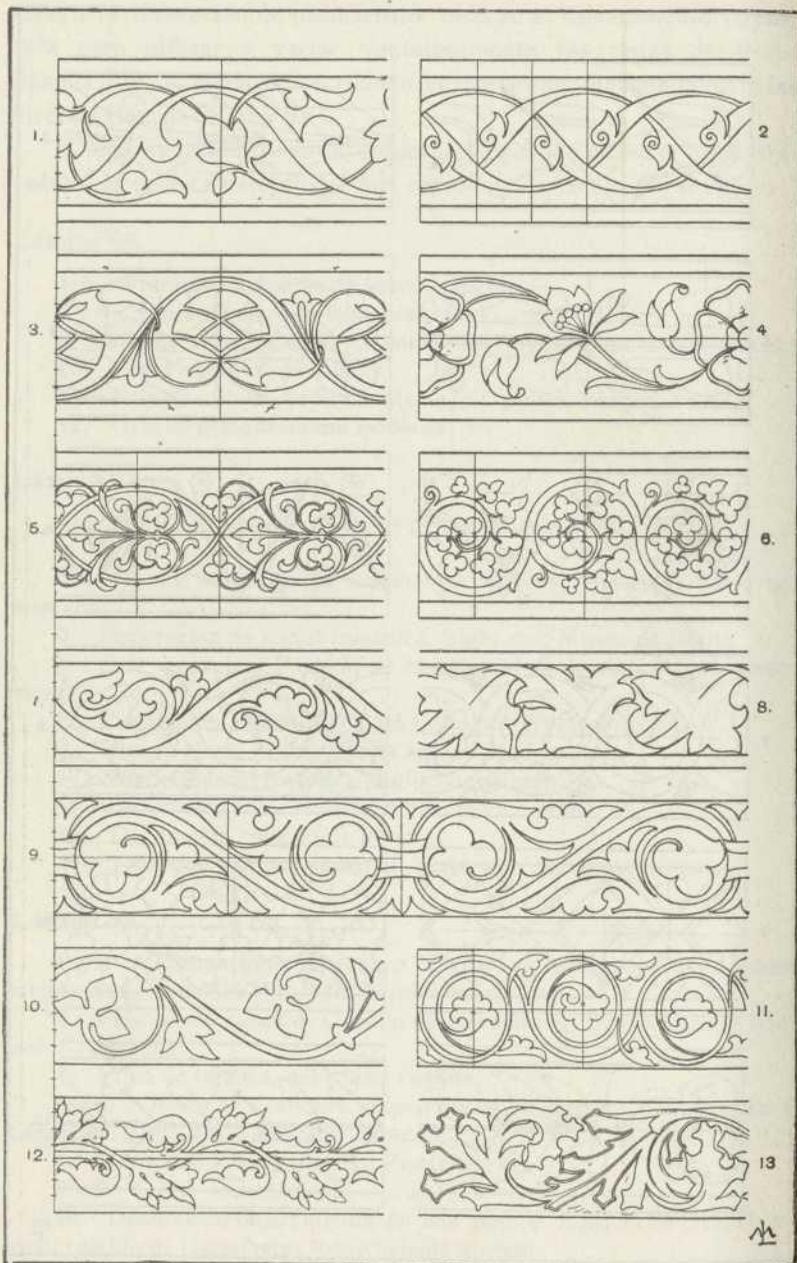


Lámina 97. — Cintas de follaje y de zarcillos.

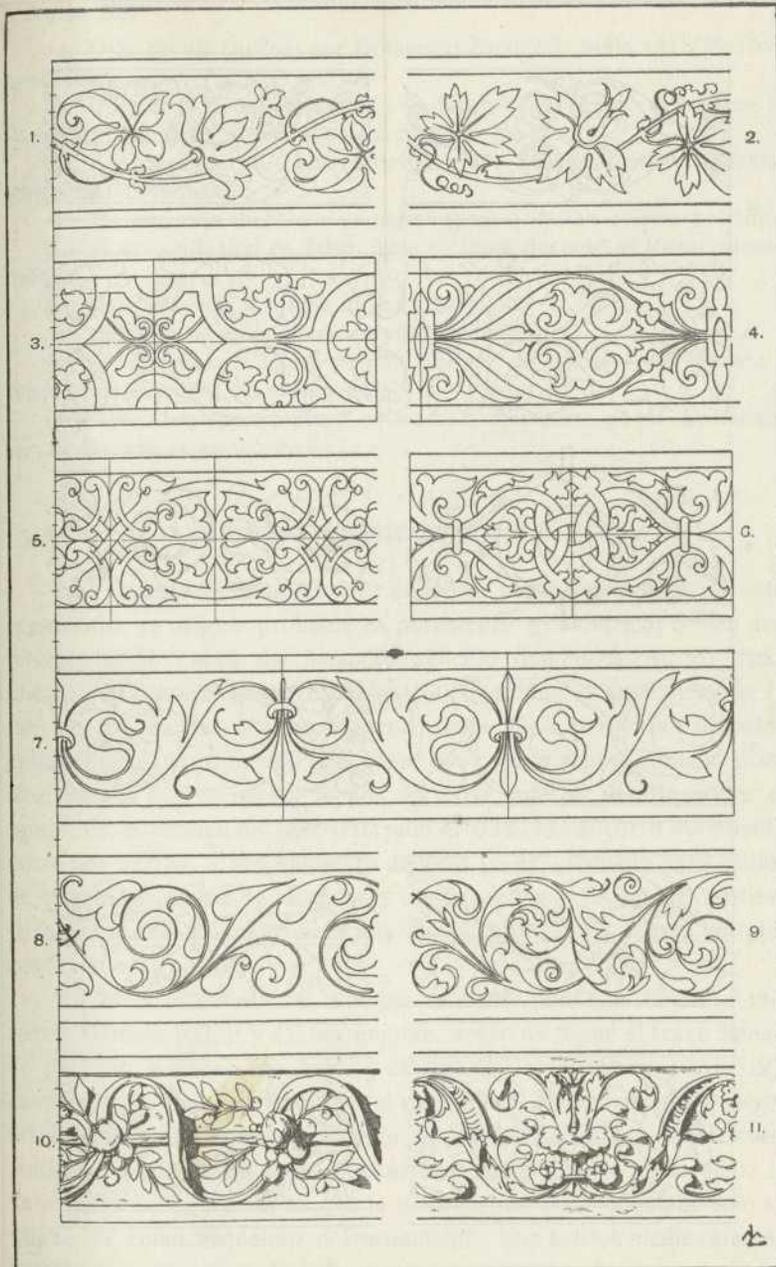


Lámina 98. — Cintas de follaje y de zarcillos.

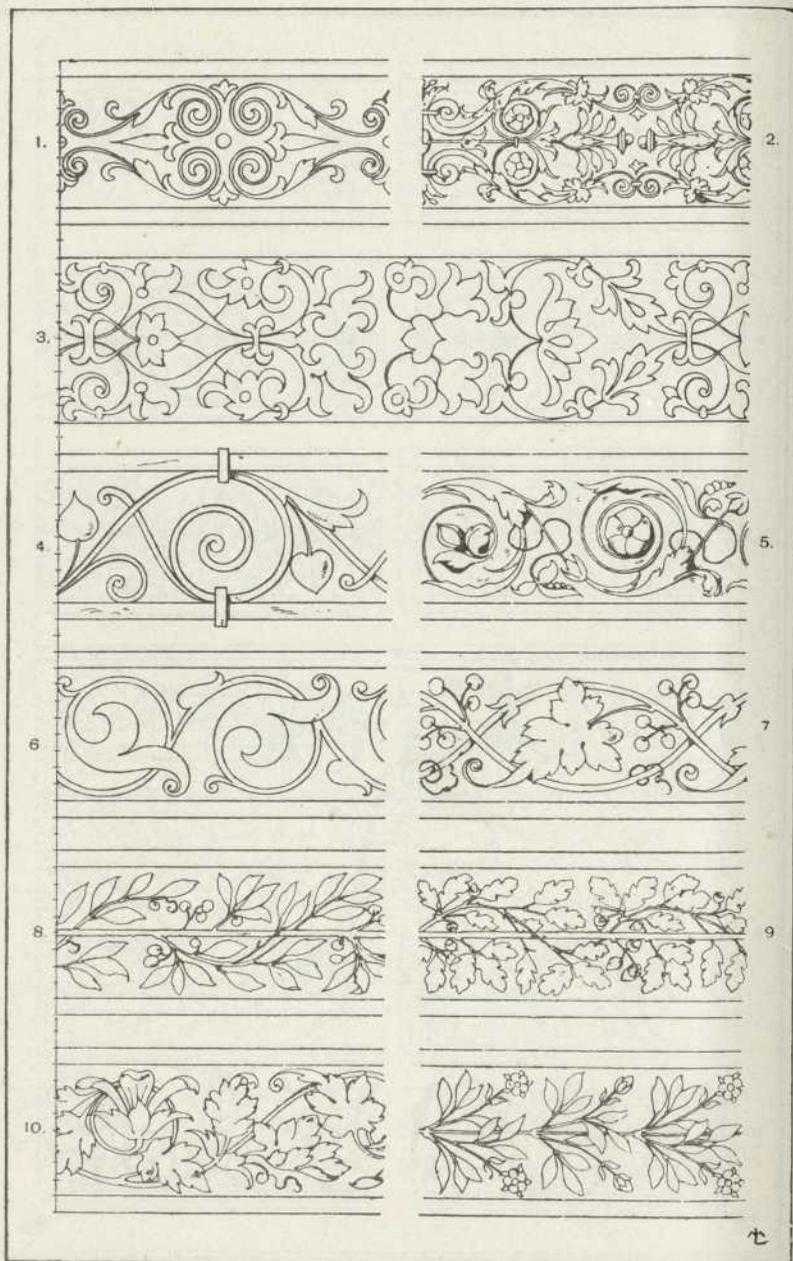


Lámina 99. — Cintas de follaje y de zarcillos.

Lámina 99.

1. Orla de un cuadro, por Domenico Zampieri. Siglo XVI. (*Muster-ornamente.*)
2. Cenefa de medias columnas con decoración plástica. Iglesia de la Santísima Trinidad, Florencia. (Renacimiento italiano.)
3. Friso de taracea. Sillería del coro de Santo Domingo, Bolonia. Renacimiento italiano.
4. De una reja de balcón en hierro forjado. Milán. (*Gewerbehalle.*)
5. Motivo plástico de friso, muy en boga durante el Renacimiento italiano.
6. Orla francesa moderna. (César Daly.)
7. Grabado en un anillo de servilleta moderno.
- 8 y 9. Cenefas de laurel y roble. Frisos de *parquet*, por Tasson y Washer, de Bruselas. (*Gewerbehalle.*)
- 10 y 11. Orlas para pintura en madera, diseñadas por E. Lottermoser, de Dresde. (*Gewerbehalle.*)

La cinta ondulada (LÁMINA 100)

Aun cuando se ha creído ver en la ola marina el motivo de este ornamento, su origen probable es puramente geométrico, o bien una interpretación curva del meandro sencillo (lámina 2, 8). El trazo lineal de la *cinta ondulada* (lámina 100, 1) divide la superficie de la faja en dos partes, que, en el ornamento plano, presentan distintas coloraciones (comúnmente azul sobre oro); en la representación plástica, para la cual se presta menos, la parte inferior resalta sobre el fondo. En la técnica del hierro forjado el trazo lineal corre libremente entre dos barras. Este elemento decorativo es adecuado para orillos de vestiduras, orlas de escudos y platos, ornamentación de vasijas, frisos, cimacios y lápidas en obras arquitectónicas, y cenefa de tapices y pinturas murales.

En los centros de las volutas se suele poner un círculo o una roseta (lámina 100, 2 y 4); las enjutas, a que da lugar el trazo lineal, se decoran a veces con hojas y cálices de flores (lámina 100, 9-12), como sucede principalmente en el período del Renacimiento, a cuyos artistas parecía demasiado sencilla la interpretación sin adornos del Antiguo. Hasta dónde llega en ocasiones este prurito decorativo lo demuestra la figura 14, en que la línea de la cinta ondulada sólo se utiliza ya como esqueleto del ornamento. Los estilos medievales no emplean en absoluto esta forma.

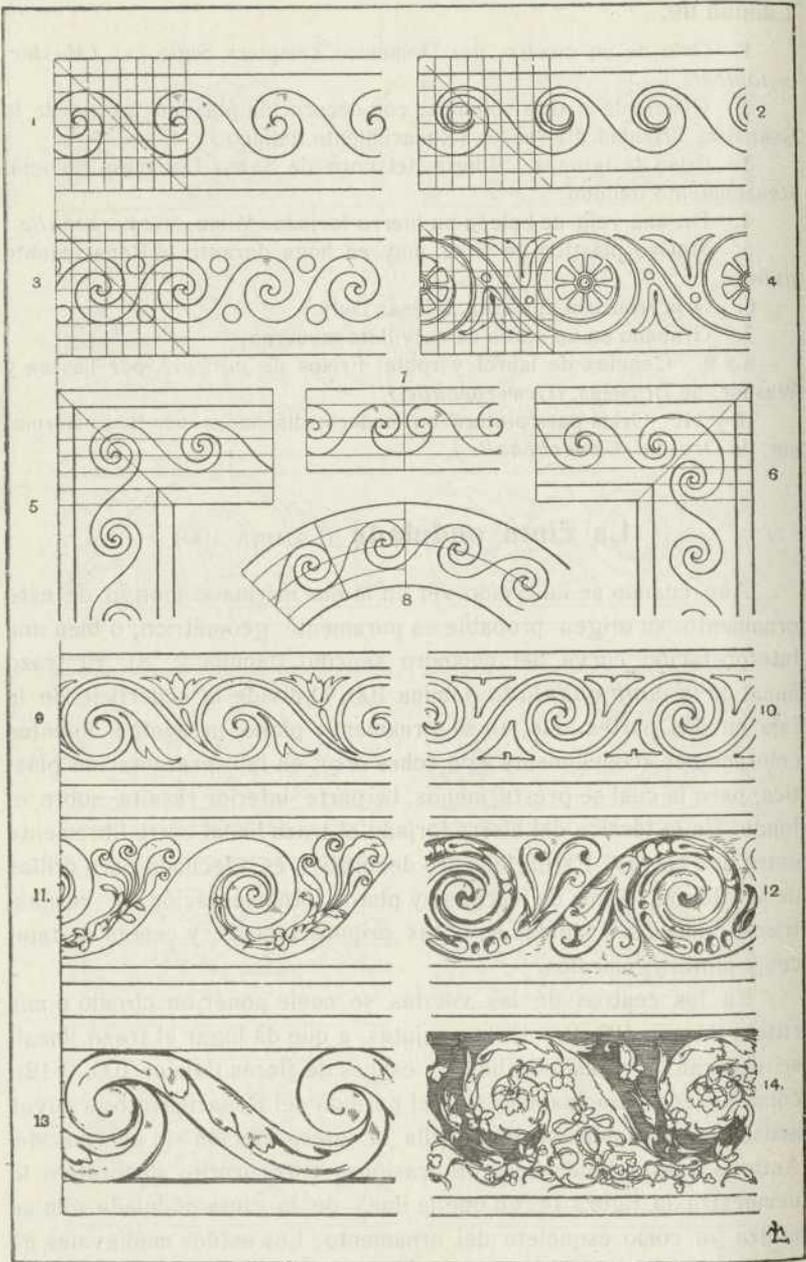


Lámina 100. — Cintas onduladas.

Las soluciones centrales y angulares se construyen según indican las figuras 5-7. La cinta ondulada se presta sobremanera para desarrollarla en anillo circular.

Lámina 100.

- 1-4. Pinturas de vasijas clásicas.
- 5 y 6. Soluciones angulares.
7. Solución central.
8. Parte de una cinta ondulada desarrollada en anillo circular.
9. Pintura de un azulejo de estufa; blanco y azul. Renacimiento alemán. Museo Germánico de Nuremberg.
10. Orla moderna.
11. Cinta ondulada, por Sebastián Serlio. Siglo XVI.
12. Decoración de friso. Edificio de Otto Heinrich, castillo de Heidelberg.
13. De una verja de hierro forjado. Templo de Apolo en el parque del castillo de Schwetzing.
14. Pintura mural. Palacio Ducal de Mantua. Renacimiento italiano.

Astrágalos (LÁMINA 101)

Se conocen con este nombre ciertas molduras pequeñas a manera de junquillo o cordón, constituidas por elementos sueltos, tales como perlas, etc., dispuestos en forma de sarta, o por correas y cuerdas retorcidas. Apenas se emplean más que en el arte plástico, y, por lo regular, no solos, sino debajo de ovarios, ornamentos de follaje y otras molduras semejantes de cornisa (lámina 103). También sirven de miembros intermedios entre el fuste y el capitel de algunas columnas.

Las sartas de perlas se componen de piezas esféricas, ovaladas o en forma de disco, que resaltan sobre el fondo algo más de la mitad. La más sencilla consiste en una serie de perlas redondas, dispuestas inmediatamente una tras otra, o dejando ver entre cada dos de ellas el hilo, representado por una barrita. Las piezas en forma de disco y las ovaladas casi no se usan solas, sino combinadas con perlas redondas, de tal modo que, por lo regular, a una perla corresponden dos discos, y a un óvalo, dos discos o dos perlas redondas (lámina 101, 1-7).

El Renacimiento simultanea los ejemplos clásicos sencillos con estructuras más ricas, ya decorando y perfilando a su vez más capri-

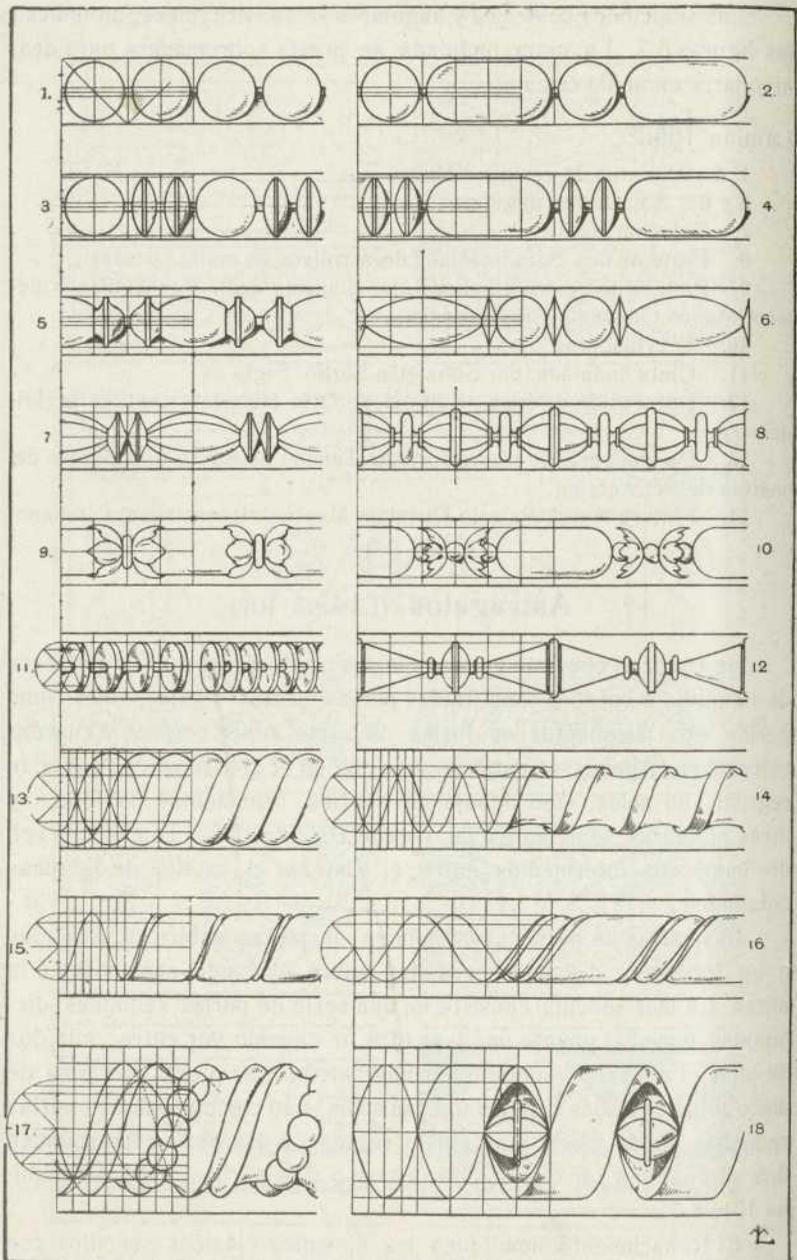


Lámina 101. — Astrágalos.

chosamente los distintos elementos (lámina 101, 8 y 12), ya engastándolos en pequeños cálices vegetales (lámina 101, 9 y 10). También la sarta de discos vistos en perspectiva se encuentra empleada en la talla en madera (lámina 101, 11).

Las cuerdas o cables, una vez determinado el perfil, se trazan al igual de un tornillo, como indican las construcciones auxiliares de las figuras 13-17. A veces decoran las partes cóncavas hojas o sargas de perlas, que van siguiendo la rosca (fig. 17).

Hay que incluir además en este grupo ciertas cintas que se enrollan en hélice de paso corto alrededor de vástagos, como las encontramos en el Arte de la Edad media y del Renacimiento (fig. 18). Las juntas angulares se suelen disimular por medio de hojitas superpuestas.

Lámina 101.

- 1-7. Sarta clásica sencilla de perlas.
- 8-12. Molduras más ricas de perlas, sobre motivos del Renacimiento.
- 13-17. Astrágalos en forma de cable.
- 18. Cinta en hélice. Louvre, París.

Toros decorados (LÁMINA 102)

Se llaman *toros* aquellas molduras redondas, de mayor tamaño y sección semicircular o semiéptica, como las usadas por la Arquitectura, especialmente en basas de columnas y pilastras, en zócalos, en arcos medievales de puertas y ventanas, en perfiladuras de techos renacentistas y modernos, etc. Mientras que los astrágalos se adornan con perlas y cuerdas retorcidas, estas molduras mayores van decoradas, bien por aditamentos semejantes a un haz de cañas atado con cintas en sitios adecuados (figs. 1 y 2), bien por lacerías o redes ceñidas en derredor (figs. 3, 4 y 7), bien por revestimientos de follaje (figuras 6, 9 y 10), bien por combinación de los diversos sistemas (figs. 8 y 11). En los estilos modernos es muy frecuente decorar los toros mediante festones de frutas a la manera naturalista. Para las decoraciones de follaje se utilizan casi siempre las llamadas hojas acuáticas (hojas sencillas, lisas, con borde reforzado), el laurel, el roble, la hiedra y el acanto. Al igual que los festones de frutas, también los toros revestidos de follaje van ceñidos en lugar conveniente por cintas helicoidales o cruzadas (figs. 5, 6 y 12).

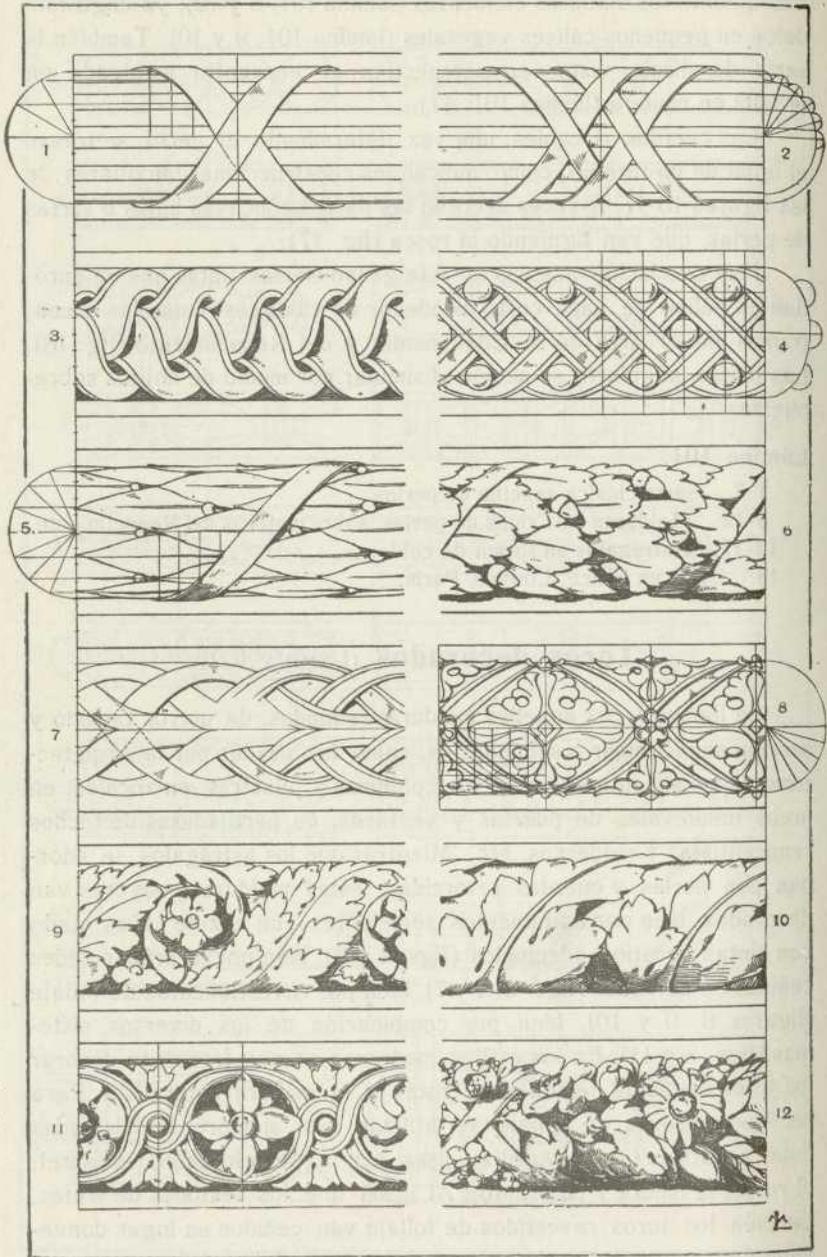


Lámina 102. — Toros decorados.

Para construir todos estos ejemplos, se señalan primero las correspondientes divisiones sobre el perfil trazado al margen, como indican las figuras.

Lámina 102.

- 1 y 2. Ejemplos de estucado moderno.
- 3 y 4. Lacerías de toro clásicas.
- 5 y 6. Toros clásicos, adornados con laurel y roble.
7. Decoración medieval de toro. Talla en marfil.
8. Motivo medieval de ornamentación, muy común para toros de archivolta. (Gelnhausen, siglo XIII.)
9. Tomado del templo de Júpiter Tonante, Roma.
- 10-12. Toros exornados. Louvre, París. Renacimiento francés. (Baldus.)

Molduras de follaje y óvolos (LÁMINA 103)

Las *molduras de follaje* y los *óvolos* adornan en Arquitectura el equino de los capiteles y los miembros inferiores de los cornisamentos y frisos, así como los perfiles, similares a cornisas, de diferentes encuadramientos; en los dos primeros casos armonizan el soporte con la carga; en el último cumplen un fin puramente decorativo, y se pueden considerar como orlas.

Su origen se explica del modo siguiente: una fila de hojas de crecimiento ascendente soporta la carga y se encorva hacia afuera bajo la presión de ésta (fig. 1). Si la encorvadura es sólo parcial, tenemos la forma dórica (fig. 2), la cual se decora merced a la pintura; si las hojas se encorvan hacia abajo hasta su borde inferior (figura 3), se originan formas como la figura 4, que reproduce un ejemplo jónico, conocido con el nombre de cimacio lébico.

Por falsa interpretación, que consiste en seguir considerando el primitivo perfil de hoja como forma meramente geométrica, surgen después las aberraciones de los estilos griego posterior y romano (figuras 5a, 6a y 6b).

Sustituyendo la hoja acuática sencilla por las de acanto, más ricas en dientes, se obtienen ejemplos como el de la figura 7.

Si se *omite el nervio central*, se refuerza desproporcionadamente el borde y se comba hacia afuera el limbo, tenemos el *ovario plano* (fig. 8), del que, andando el tiempo, se derivan todas las variedades más o menos equivocadas. No es raro que las hojas interme-

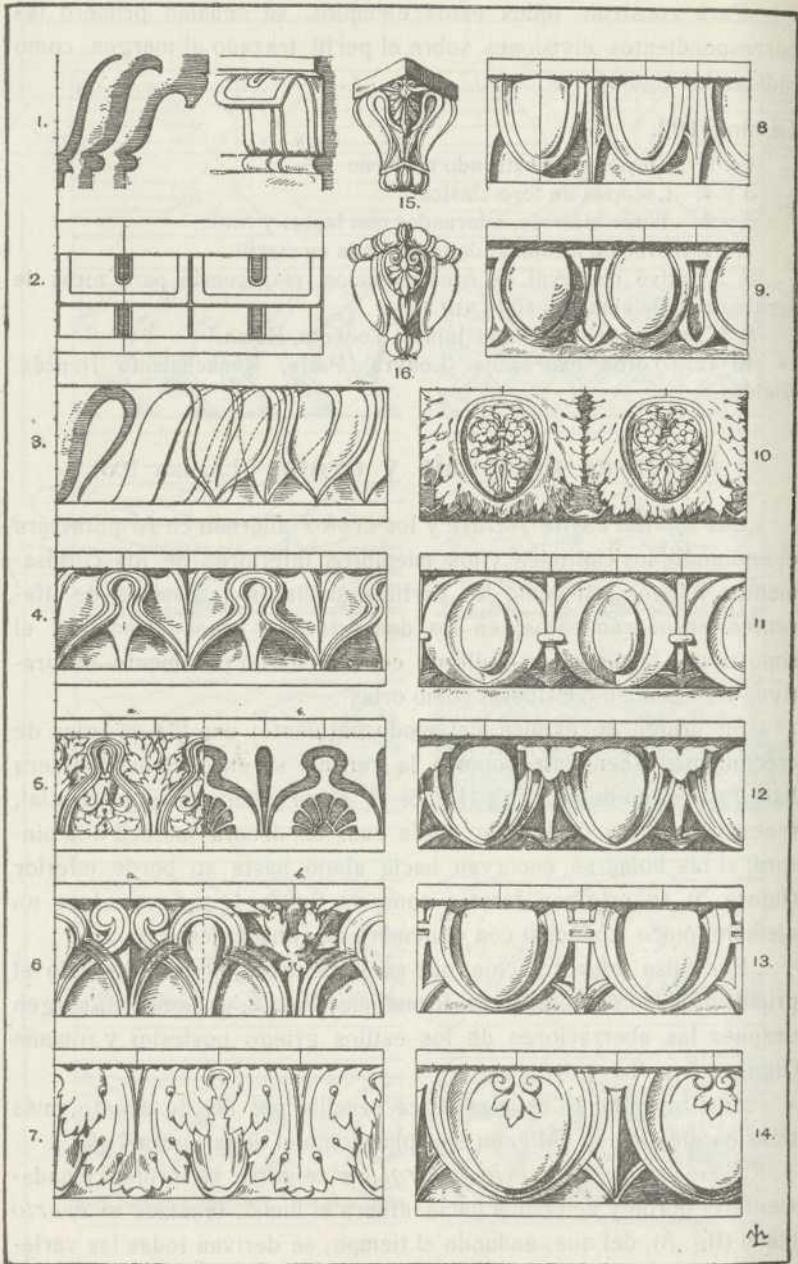


Lámina 103. — Molduras de follaje y óvolos.

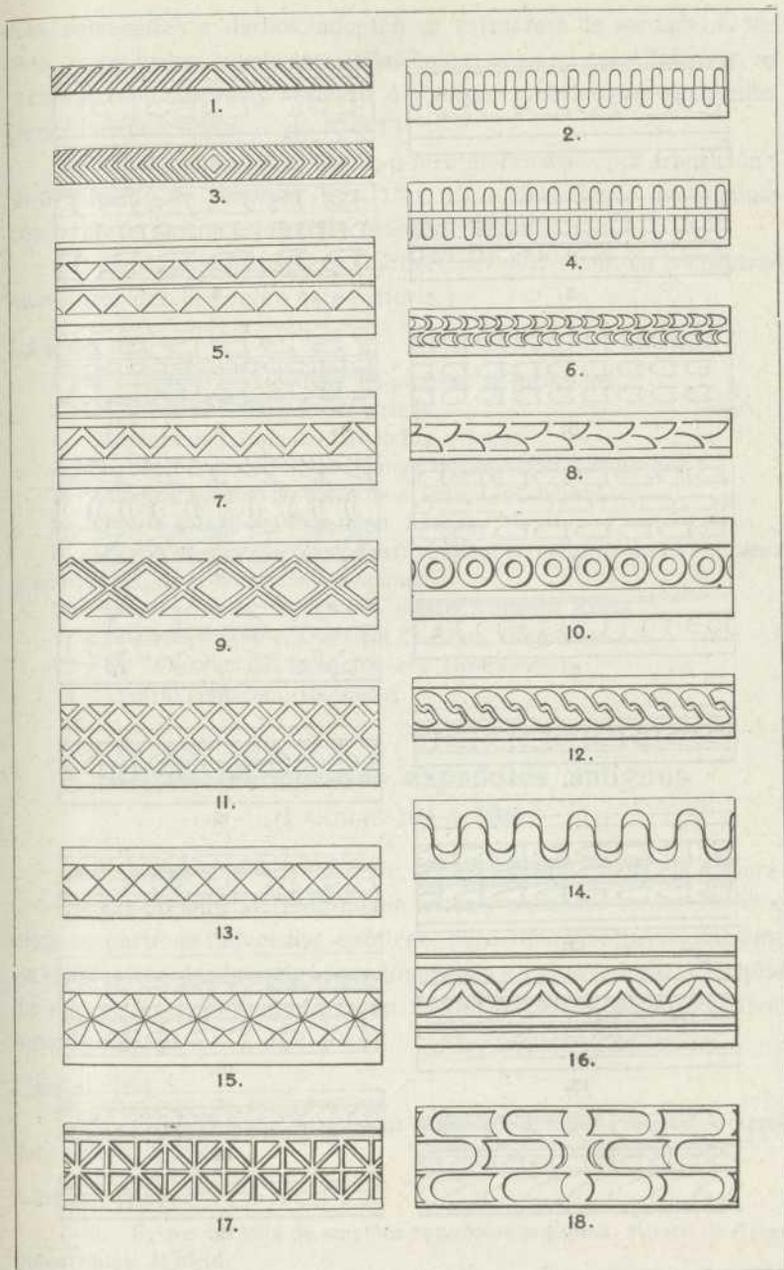


Lámina 104. — Frisos de muebles españoles antiguos.

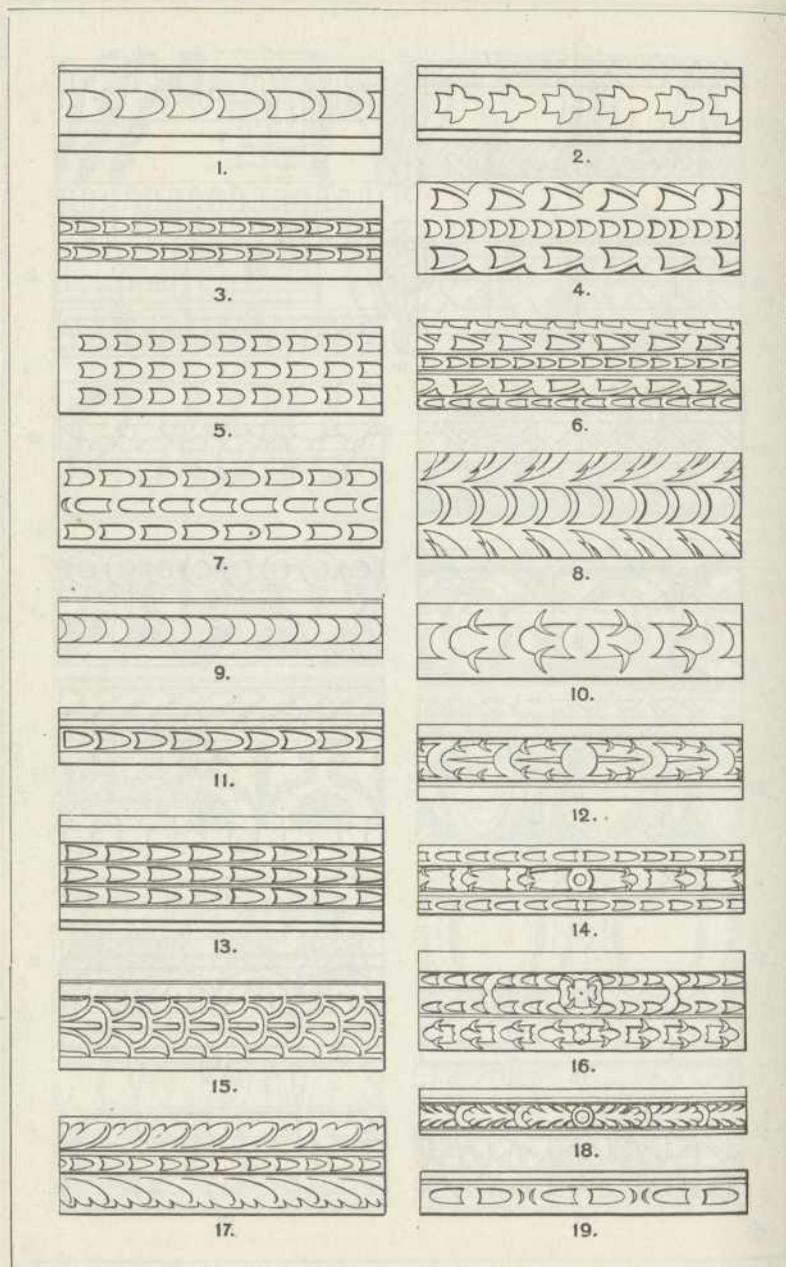


Lámina 105. — Frisos de muebles españoles antiguos.

días, semejantes a dardos, adopten la estructura de verdaderas flechas, y los limbos combados de las hojas, o, en su caso, las ovas, se recubran (con desprecio absoluto del origen prístino) de ornamentaciones independientes (figs. 10 y 14).

La solución angular se logra, o bien libremente, por transición a un ornamento de *palmeta* (figs. 15 y 16), o disimulando las esquinas con hojas de acanto en sentido descendente.

(En la obra de Bötticher, *Tektonik der Hellenen*, se encuentran numerosos detalles sobre esta materia.)

Lámina 103.

- 1 y 3. Figuras explicativas del proceso de formación.
2. Moldura de follaje dórica griega.
4. Moldura de follaje del Erecteion, Atenas.
- 5 y 6. Molduras de follaje clásicas degeneradas. (Bötticher.)
7. Moldura romana de hojas de acanto. (Jacobsthal.)
8. Ovario griego del Erecteion, Atenas.
9. Ovario llamado de Campana (existente en multitud de *terracottas* grecoitalicas, de la colección Campana).
10. Ovario colosal. Templo de Júpiter Tonante, Roma.
11. Ovario románico. Catedral de Arles. (Raguenet.)
- 12 y 13. Ovarios del Renacimiento. (Raguenet.)
14. Ovario moderno. (Raguenet.)

Frisos de muebles españoles antiguos

(LÁMINAS 104 y 105)

En España, el arte del mueble, y en general la talla en madera, produjeron durante la Edad media frisos y molduras característicos, hijos en parte de influencias exóticas, pero fundados principalmente en dibujos que desde antiguo predominaban en el arte local. Ejemplos de ello se encuentran todavía en muebles de construcción relativamente reciente.

Lámina 104.

1-18. Frisos de talla de muebles españoles antiguos. Museo de Artes decorativas. Madrid.

Lámina 105.

1-19. Frisos de talla de muebles españoles antiguos. Museo de Artes industriales. Madrid.



B. REMATES LIBRES

Aquellas formas ornamentales que, en su aplicación, sugieren la idea de *terminar*, de *cesar*, de modo estilísticamente correcto, se pueden reunir en un grupo, al cual, adoptando una denominación ya admitida, llamaremos «*remates libres*», en la inteligencia de que el adjetivo «libre» debe denotar precisamente que no se trata de un remate *forzado*, sino de una «*solución*» estilísticamente correcta.

Esta puede ser en sentido ascendente, descendente o lateral, y el carácter de la ornamentación dependerá de dichas modalidades. Predominan los ornamentos terminales en sentido ascendente; y, como para éstos se prestan mejor los motivos vegetales, con su crecimiento ascendente, de aquí que predomine también el ornamento vegetal en *cimacios*, *antefijas*, *coronamientos de estela* y *florones*.

Las *cruces*, los *botones*, las *rosetas* y los *pinjantes* se suelen construir sobre base puramente *geométrica*.

Para *borlas* y *flecos*, que rematan en sentido descendente, dicho se está que queda excluído el motivo vegetal orgánico; en cambio, para el *encaje* (textil, de bolillos, etc.) se utilizan ambos géneros de motivos, ya solos, ya combinados.

Las *frondas* son excrecencias vegetales, muy frecuentes en el estilo gótico para decorar los nervios y las aristas de edificios arquitectónicos.

Los vierteaguas denominados *gárgolas*, tan abundantes en la arquitectura de la Edad media y del Renacimiento, son asimismo remates libres en sentido lateral; a menudo, representan figuras; más rara vez, revisten la forma de vasijas y canalones decorados.

Remates continuos (LÁMINAS 106-109)

Llamamos continuo a un remate cuando no se limita a un lugar determinado, sino que remata en cierto modo *todo* un trayecto. Así, son remates continuos en Arquitectura las decoraciones de *cimacio* o gola y las *cresterías*, como lo son en el arte textil las *puntillas* y *flecós*. Hay además ornamentos continuos ampliables a voluntad, con dirección definida ascendente o descendente, que se emplean, a semejanza de las cintas, como orlas de tapices, platos y paneles, como cenefas de paredes, pavimentos y techos (en este caso el remate es, casi sin excepción, de dentro afuera), en el cuello, la panza y el pie de vasijas, y, con frecuencia, en frisos arquitectónicos.

También son muy adecuadas para la construcción de remates continuos las palmetas unidas por arcos de círculo o por volutas, típicas en las vasijas y frisos arquitectónicos del Antiguo, y que tienen sus precursores en los estilos egipcio y asirio, bajo la forma de flores y cálices de loto dispuestos en serie.

Los remates continuos se encuentran en todos los estilos, como ornamento plano y en reproducción plástica; a menudo, en disposición de lacería o combinados con ésta.

Por lo general, estos remates se componen de partes aisladas iguales y que se repiten simétricamente; las interpretaciones disimétricas y naturalistas son más raras (la lámina 106, 10, ofrece un ejemplo de esta última especie).

Lámina 106.

1. Parte de un bajo relieve asirio pintado, procedente de Khorsabad.
2. Decoración marginal externa de un cilix griego. (Lau.)
3. Decoración de la panza de una hidra griega. (*L'art pour tous.*)
4. Ornamento de cimacio griego.
5. Ornamento bizantino de mosaico. San Marcos, Venecia. (*Muster-ornamente.*)
6. Pintura mural medieval de una iglesia sueca. (Racinet.)
7. Bordado antiguo de Eisleben. (*Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.*)
8. Ornamento pintado sobre madera. Catedral de Brandeburgo. (*Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.*)
9. Decoración de un Corán árabe. Tumba del sultán El-Ghoury. Siglo XVI. (Prisse d'Avennes.)

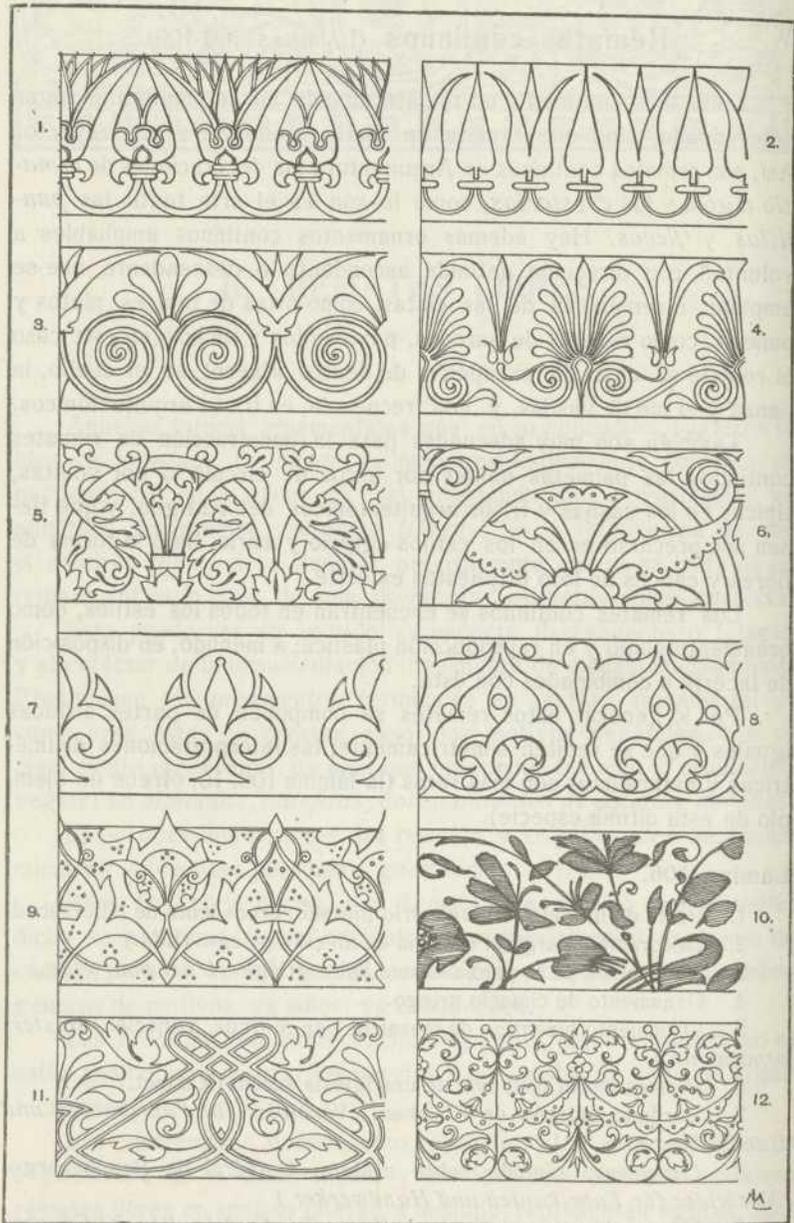
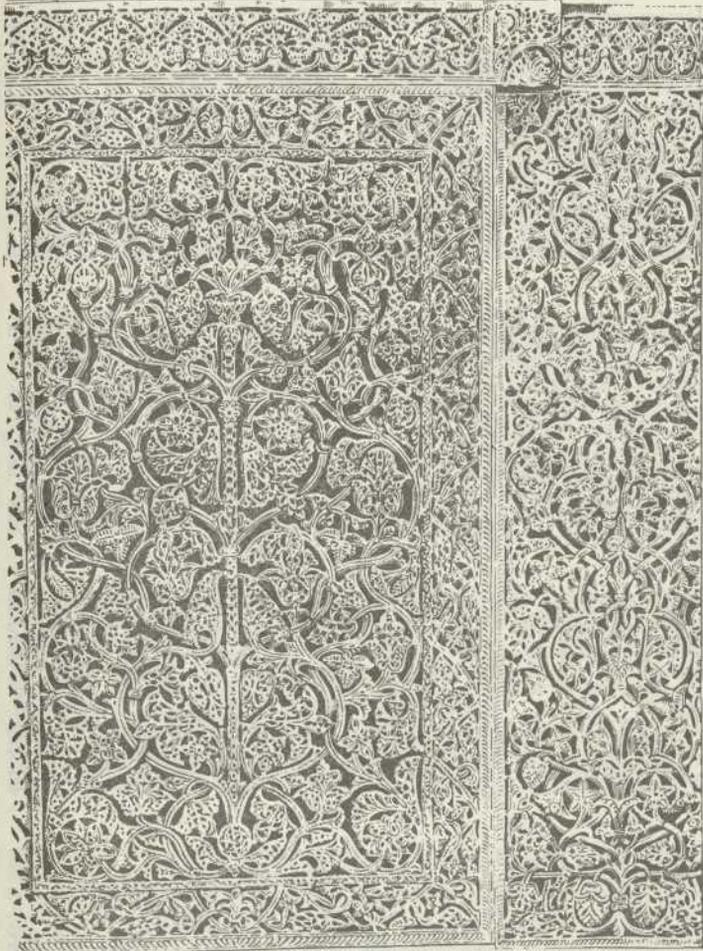


Lámina 106. — Frisos.

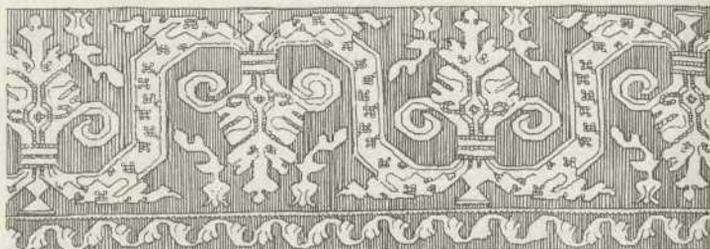


1.



2.

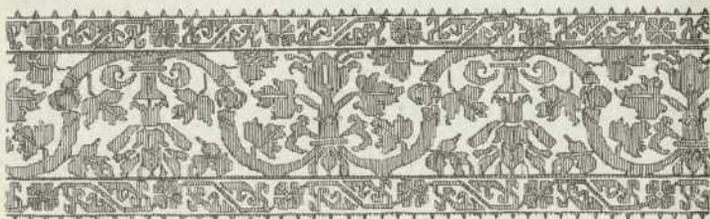
Lámina 107. — Zócalos y cenefas.



1.



2.



3.



4.

Lámina 108. — Cenefas.

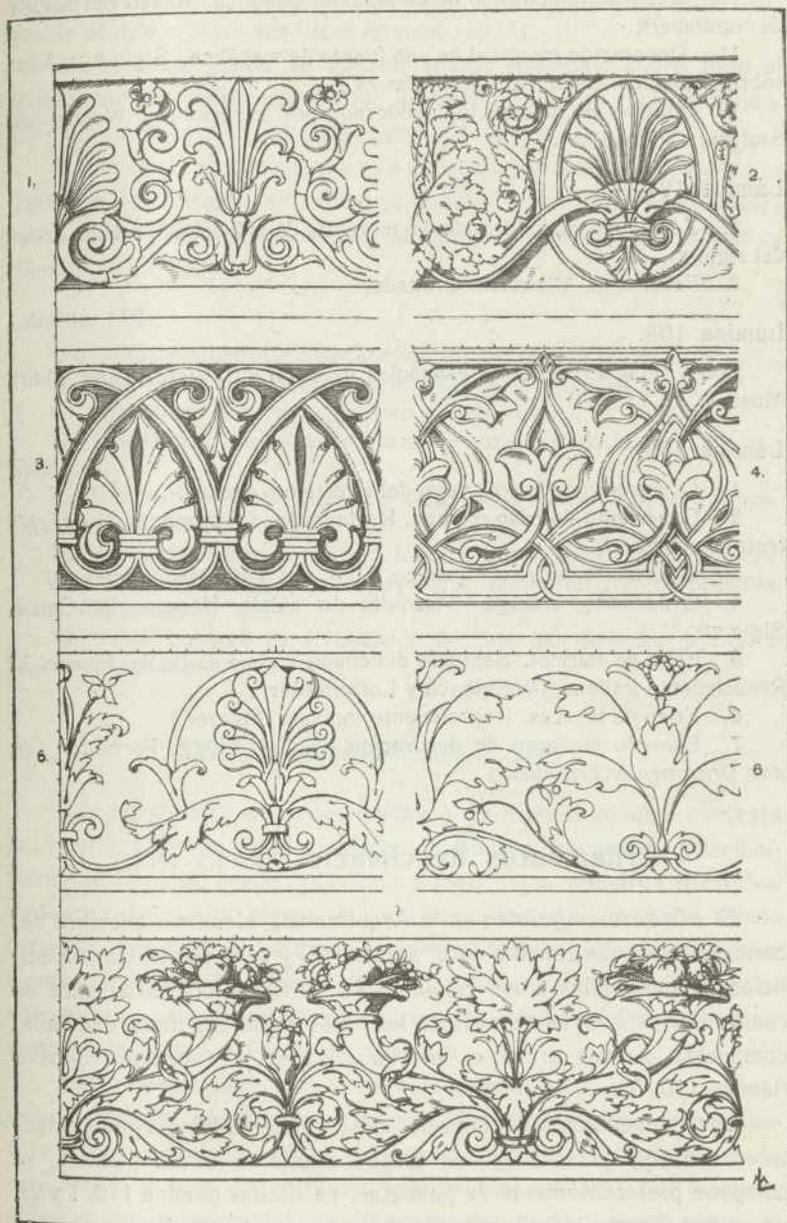


Lámina 109. — Frisos.

10. Decoración marginal de un plato de mayólica. Museo Germánico de Nuremberg.

11. Decoración marginal de una fuente de mayólica. Siglo XVI. Azul sobre fondo azul claro. (*Kunsthandwerk.*)

12. Motivo de decoración moderno; por Eisenlohr y Weigle, de Stuttgart. (*Gewerbhalle.*)

Lámina 107.

1. Zócalo en alabastro de la mezquita de Córdoba. Trabajo árabe del siglo XI.

2. Friso de la Alhambra, Granada.

Lámina 108.

1-4. Tejidos y bordados españoles del siglo XVI. Victoria and Albert Museum.

Lámina 109.

1. Ornamento de friso griego del Erecteion, Atenas.

2. Ornamento de friso romano. Restaurado. (*Fragments de l'architecture antique.*)

3. Ornamento de friso románico. Siglo XIII. (*Musterornamente.*)

4. Ornamento arábigo. Mezquita del sultán Hassan. El Cairo. Siglo XIV.

5. Friso de mármol. Sepulcro del conde Ugone en Badia, Florencia. Renacimiento italiano. (Weissbach y Lottermoser.)

6. Friso de taracea. Renacimiento italiano. (Meurer.)

7. Ejemplo moderno de decoración. (Kolb y Högg, *Vorbilder für das Ornamentzeichnen.*)

Ornamentos de cimacio (LÁMINA 110)

El *cimacio* o *gola* es en la Arquitectura el último miembro del cornisamento, que remata éste por arriba, y se suele utilizar en edificios monumentales como canalón. Su perfil es ordinariamente un cuadrante, pero en la mayoría de los casos sigue una línea ondulada, compuesta de dos arcos: el inferior convexo y el superior cóncavo (lámina 110, 3).

La ornamentación del cimacio clásico, que en los períodos primitivos era sólo pintada, y más tarde revistió la forma plástica, se compone preferentemente de palmetas, ya sueltas (lámina 110, 1 y 2), ya unidas (lámina 110, 3, 5, y 6), alineadas una tras otra y separadas por cálices de palmeta; más raras son las hojas de acanto con ten-

dencia ascendente y contiguas al perfil, entre las cuales asoman cálices de acanto u hojas acuáticas (lámina 110, 4).

En la Edad media se aplican ambos sistemas, sobre todo el último, con las modificaciones que imponen el distinto corte de hoja y los motivos vegetales indígenas (lámina 110, 7 y 8).

También el Renacimiento y la época moderna siguen en esto la tradición del Antiguo; sin embargo, dan al ornamento de palmetas formas más ricas, como cuadra a la nueva interpretación estilística (lámina 110, 8-12).

Lámina 110.

- 1-4. Decoraciones de cimacio clásicas. (Bötticher.)
5. Decoración de la cornisa en un altar romano de tres caras.
6. Ornamento de *terracotta* grecoitalico. (Lièvre.)
7. Decoración románica de cornisa en una casa de Metz. Siglo XII. (Raguenet.)
8. Decoración gótica primitiva de cornisa. Nuestra Señora, París. Siglo XIII. (*Musternamente.*)
- 9 y 10. Ornamentos de cimacio. Louvre, París. Renacimiento francés.
11. Friso de mármol en un sepulcro. Santa María sopra Minerva, Roma. Renacimiento italiano.
12. Gola moderna para fundición de zinc, por Gropius, de Berlín. (*Arch. Skizzenbuch.*)

Cresterías (LÁMINA 111)

Las *cresterías* están destinadas a exornar la cumbre o cresta del tejado, y se han venido usando con mucha frecuencia, principalmente en Francia, desde el período gótico hasta nuestros días. Son de labor calada, o, al menos, de contorno efectista por arriba. Como material, se emplea la piedra, el plomo, el hierro forjado y, recientemente, también la fundición de zinc. Ornamentos análogos a éstos se encuentran como remates superiores de entablamentos y áticos, y también en las balaustradas de galerías.

Decoraciones parecidas se presentan en altares góticos, santuarios, chimeneas, etc.; se hallan además, fundidas en hierro, en nuevas estufas modernas, verjas de sepulturas, etc. El Antiguo no usa esta forma, si bien encontramos estructuras similares, por ejemplo, sobre el entablamento del conocido mausoleo de Lisikrates; merecen, en cambio, citarse los remates continuos descendentes que se ven en

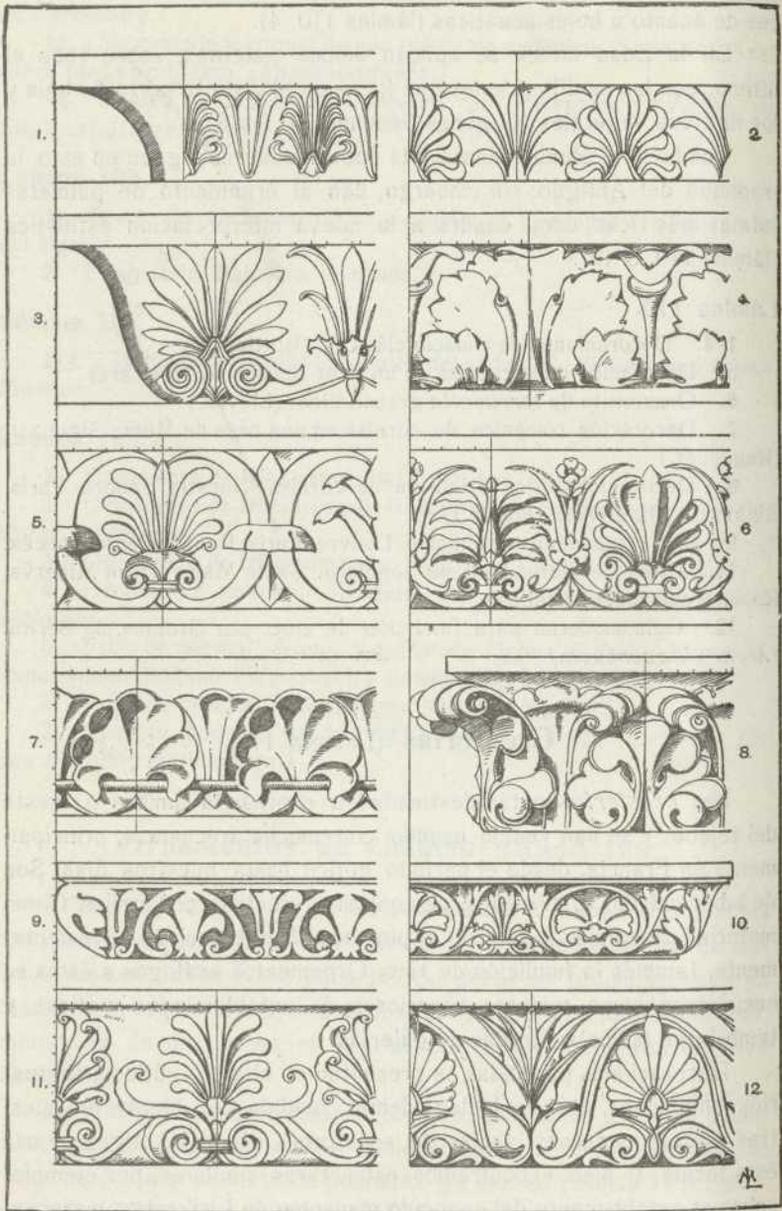


Lámina 110. — Cimacios.

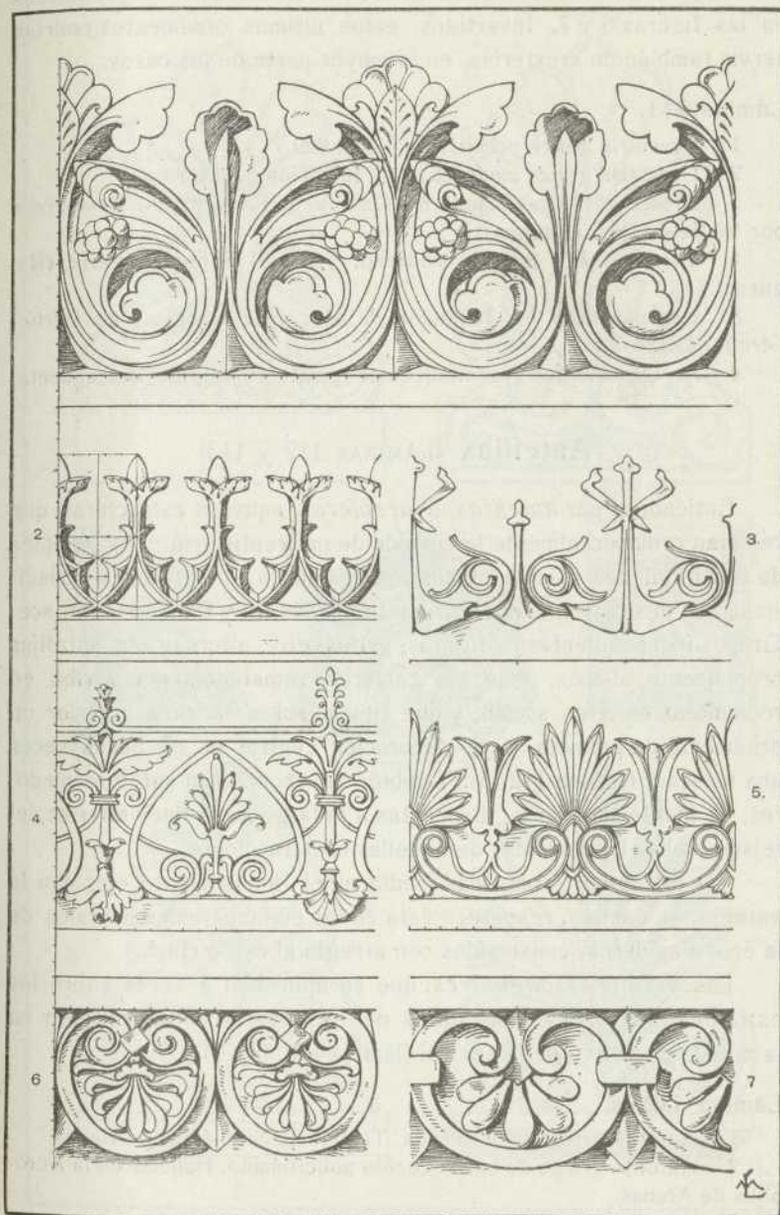


Lámina 111. — Cresterías.

los relieves de *terracotta* de la Colección Campana. reproducidos en las figuras 6 y 7. Invertidos, estos últimos ornamentos podrían servir también de cresterías, en la mayor parte de los casos.

Lámina 111.

1. Crestería gótica primitiva. (Jacobsthal.)
2. Crestería gótica moderna, para fundición de hierro.
3. Crestería francesa moderna. Castillo de Pierrefonds. Restaurada por Viollet-le Duc. (Raguenet.)
4. Coronamiento francés moderno. Tribunal Supremo, París. (Raguenet.)
5. Coronamiento en fundición de zinc, por Gropius, de Berlín. (*Arch. Skizzenbuch.*)
- 6 y 7. Ornamentos grecoitalícos de remate en sentido descendente.

Antefijas (LÁMINAS 112 y 113)

Entiéndese por *antefijas* o *acróteras* aquellas estructuras que rematan ornamentalmente la cúspide de un frontispicio. Los templos de la antigüedad clásica ostentan este adorno en materiales variadísimos: en piedra, en *terracotta*, pintado, plástico y fundido en bronce. Grupos independientes de figuras, grifos, etc., alternan con antefijas propiamente dichas, esto es, tableros rematados por arriba en redondo o en arco agudo, y que llevan sobre la cara anterior un ornamento de palmeta, cuya decoración central es no pocas veces una máscara (lámina 112, 5). También se encuentran antefijas menores, de índole semejante, dispuestas a lo largo de la línea inferior del tejado, sobre las fachadas de aquellas construcciones.

Por lo regular, ni la Edad media ni el Renacimiento emplean la antefija; en cambio, reaparece ésta en los edificios monumentales de la época moderna, construídos con arreglo al estilo clásico.

Las *acróteras angulares*, que se aplicaban a veces sobre los extremos inferiores de las líneas del frontispicio, solían consistir en la mitad del motivo de la central (lámina 112, 6 y 7).

Lámina 112.

1. Antefija griega policromada. Templo de Nike Aptera. Atenas.
2. Antefija griega de barro cocido policromado. Hallada en la Acrópolis de Atenas.
3. Antefija griega del Partenón, Atenas. Mármol.
4. Coronamiento de una lápida sepulcral griega, en forma de antefija.

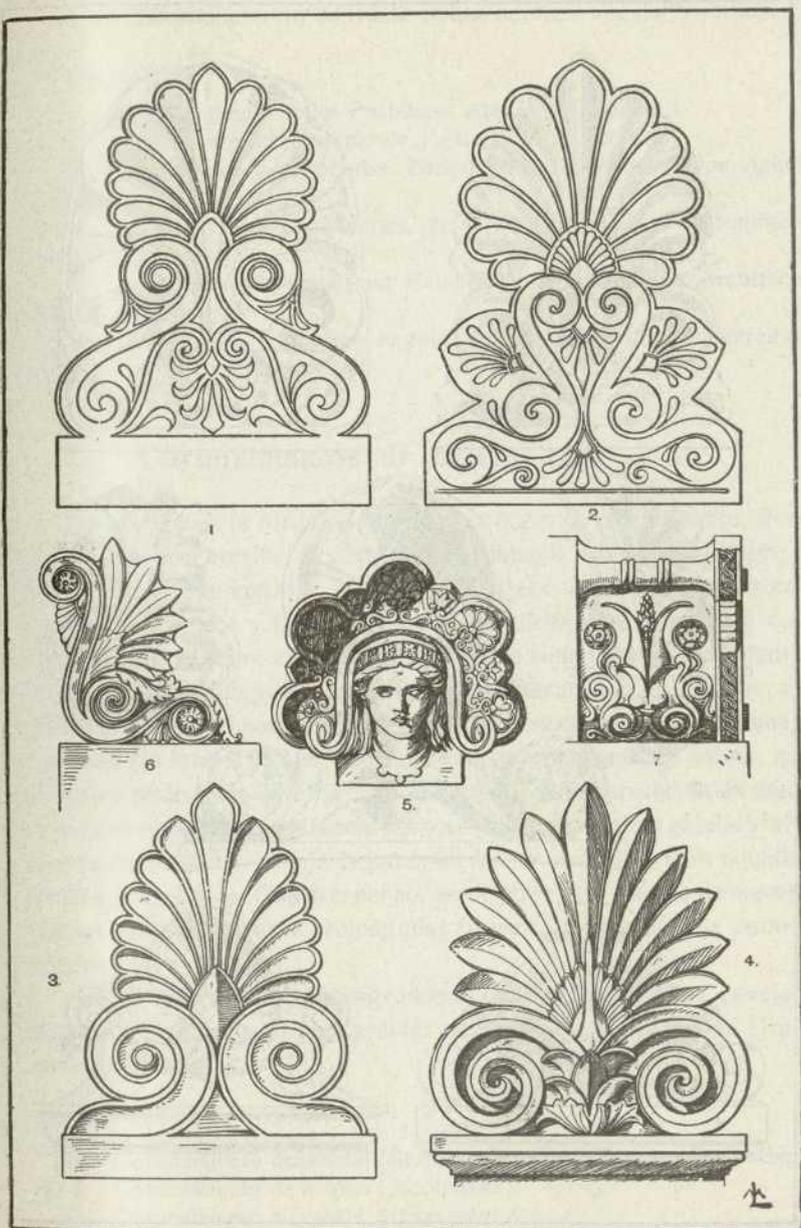


Lámina 112. — Antefijas.

13. — ORNAMENTACIÓN.

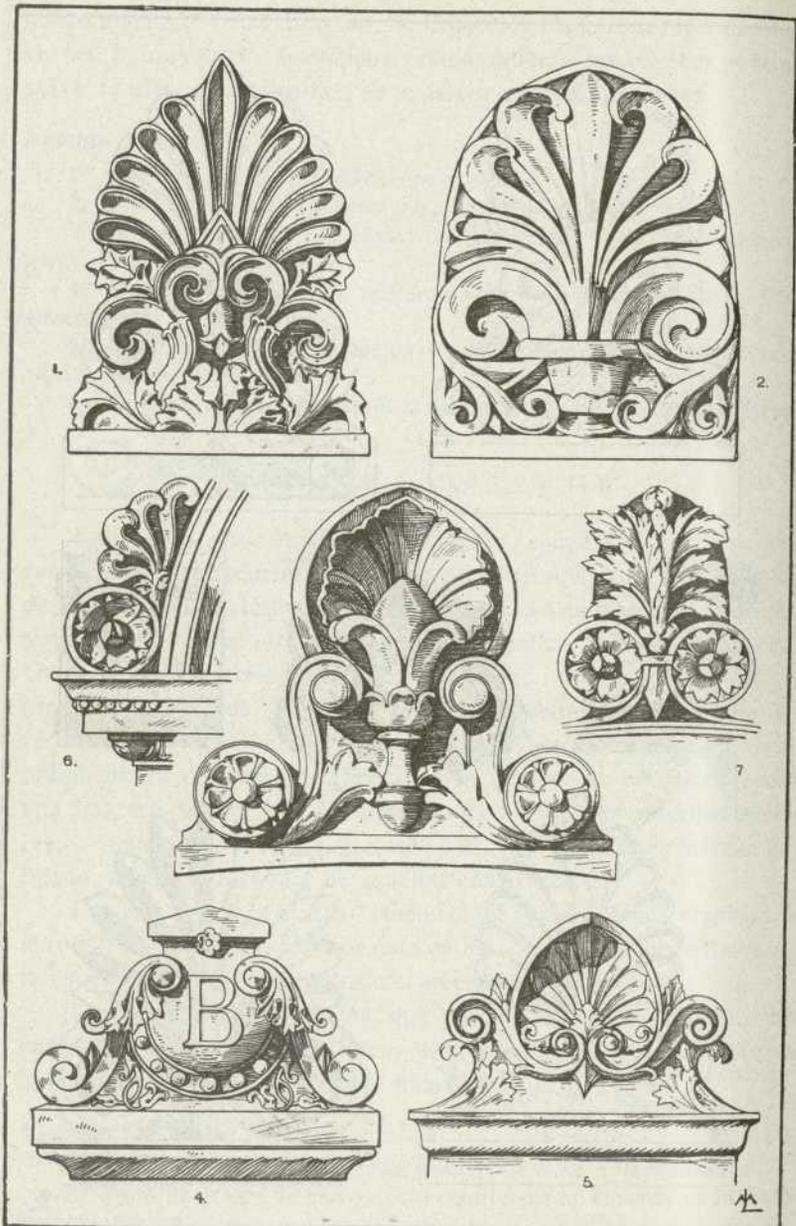


Lámina 113. — Antefijas.

5. Antefija grecoitalica de barro cocido. Museo de Perusa.
6 y 7. Vistas lateral y de frente de una acrótera angular. (Bötticher.)

Lámina 113.

1. Antefija griega de los Propileos, Atenas. (Raguenet.)
2. Antefija romana. Templo de Júpiter Stator, Roma.
3. Antefija francesa moderna. *Théâtre des Célestines*, Lyon. Arquitecto André. (Raguenet.)
4. Antefija francesa moderna, en una casa de París. Arquitecto Renaud. (Raguenet.)
5. Antefija francesa moderna. Estación de Orleáns, París. Arquitecto Renaud. (Raguenet.)
- 6 y 7. Acrótera y acrótera angular de una fuente. Cartuja, cerca de Florencia. Renacimiento italiano.

Coronamientos de estela (LÁMINA 114)

La *estela* es la *lápida sepulcral griega*. Ordinariamente, tiene la forma de losa vertical (a veces, en disminución ascendente), sobre la que va escrito el epitafio. A menudo, aparece también decorada con rosetas, guirnaldas y figuras. Por cima de dicha losa corre una cornisa sencilla, y sobre esta última hay, como remate de coronamiento, un ornamento análogo a la antefija. Aun cuando, por lo regular, las antefijas y los coronamientos de estela presentan formas enteramente comunes (la lámina 112, 4, reproduce un coronamiento de estela, que lo mismo podría ser antefija), sin embargo, la interpretación de éstos es más severa, y (circunstancia característica de muchas estelas) falta el consabido centro, la hoja de palmeta, que ostentan siempre aquéllas (lámina 114, 2 y 3). Con frecuencia se dispone este remate de manera que las partes angulares prolongadas formen un todo con la central (lámina 114, 1 y 4).

Estos monumentos, consagrados al culto de los difuntos, revelan, acaso como ningún otro, el carácter peculiar y la belleza de la Ornamentaria griega.

Lámina 114.

1. Coronamiento de estela. (Stuart y Revett, Vulliamy, Jacobsthal.)
2. Coronamiento de estela. (Jacobsthal.)
3. Coronamiento de estela. (*L'art pour tous.*)
4. Coronamiento de estela. (Lièvre.)

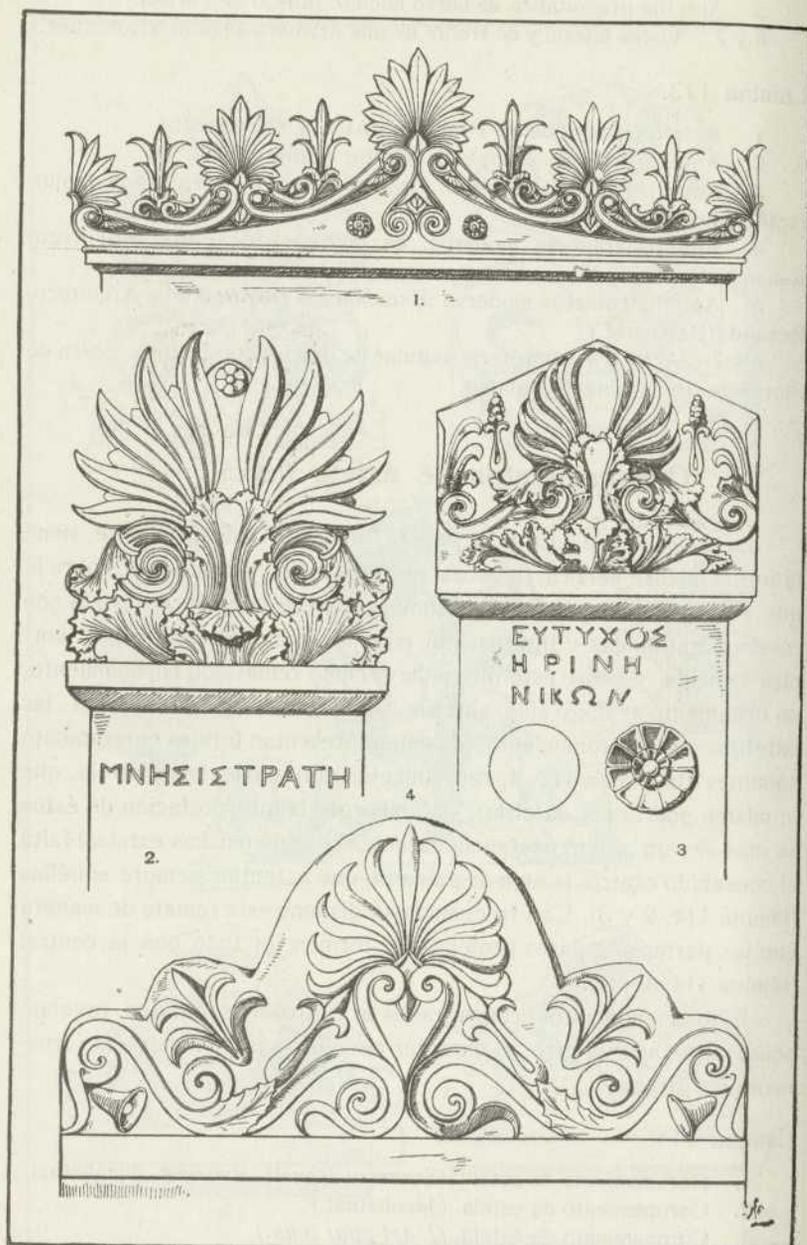


Lámina 114. — Coronamientos de estela.

Festones y cresterías de madera (LÁMINA 115)

En las edificaciones modernas de madera, reciben el nombre de «*cresterías*» y *festones* ciertos revestimientos de tabla, recortados o calados a sierra, cuyo destino es rematar o cubrir ornamentalmente el frente de la construcción.

A la correa del frontispicio se antepone un *pináculo*; a los extremos inferiores de las líneas de aquél se aplican adornos angulares más pequeños; las cabezas de los cabios que vuelan sobre el paramento van igualmente provistas de guardacabios, tanto por razones *decorativas*, como para *protegerlas* contra los rigores de la intemperie. Los primeros presentan la configuración de *cresterías*; los segundos muestran *tendencia descendente*. También las líneas oblicuas del frontispicio y las horizontales del tejado se revisten con guardacabios, que, en este caso, adoptan la forma de cresterías corridas.

El material requiere un tratamiento particular, en cuanto las formas ornamentales han de ser grandes y amplias y tener entre sí *la mayor conexión posible*.

Se encuentran ornamentos de este género en pabellones, garitas de guardagujas, granjas, casas de campo al estilo suizo, etc.

Entre los tratados de Arquitectura, referentes a edificaciones de madera, y, sobre todo, al decorado de las mismas, podemos citar la obra de H. Bethke, *Details für dekorativen Holzbau*, de donde están tomadas casi todas las figuras de la lámina 115.

Lámina 115.

1. Pináculo, por el arquitecto Eisenlohr, de Carlsruhe.
- 2-7. Cresterías y festones diversos. (Bethke.)

Cruces de piedra (LÁMINA 116)

La *crux* (en latín *crux*, en francés *croix*) es el emblema más relevante del Arte cristiano; simboliza la persona de Cristo, el Cristianismo y la fe en las creencias. Sus aplicaciones ornamentales son innumerables y extraordinariamente variadas.

Distínguense diversas formas básicas de cruz, a las que se ha designado con nombres particulares. La cruz *griega* consiste en dos

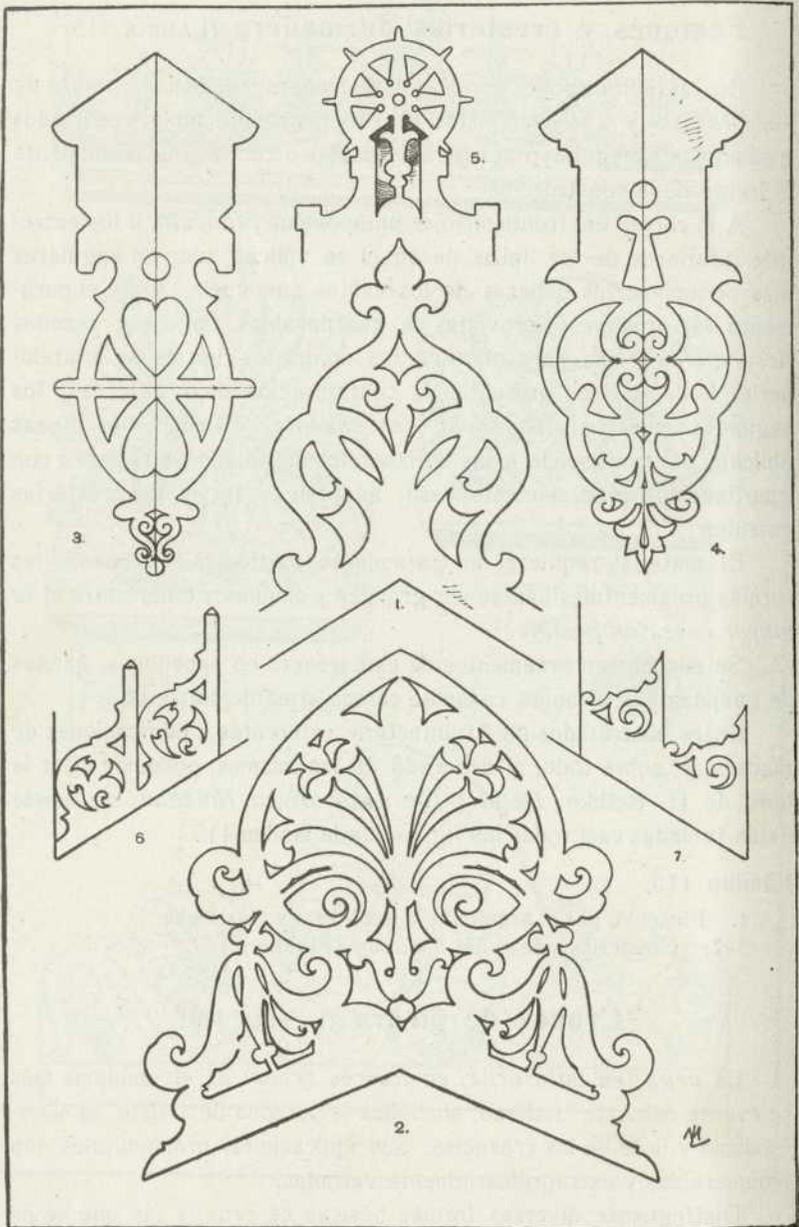


Lámina 115. — Festones y cresterías de madera.

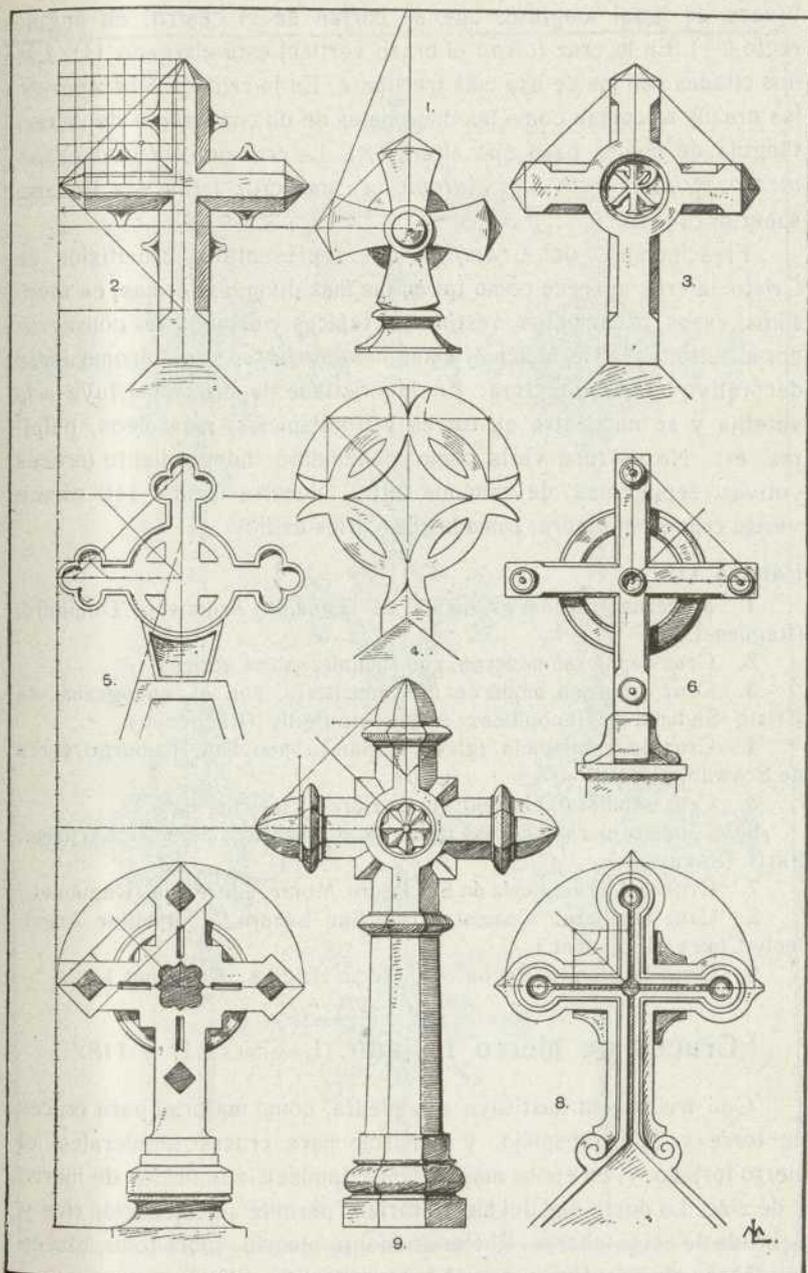


Lámina 116. — Cruces de piedra.

brazos de igual longitud, que se cortan en el centro, en ángulo recto (+). En la cruz *latina* el brazo vertical está alargado (†). Las dos citadas son las de uso más frecuente. En la cruz de *San Andrés*, los brazos se cortan como las diagonales de un cuadrado o de un rectángulo de menos base que altura (X). La cruz del *Antiguo Testamento*, *egipcia* o de *San Antonio*, es una cruz latina sin la rama superior (T), etc.

Prescindiendo del *Crucifijo*, que representa la crucifixión de Cristo, la cruz aparece como tal en las más diversas formas, en utensilios, vasos, ornamentos, vestiduras, tapices y estandartes consagrados al culto, en la Heráldica, y como *remate libre*, para coronamiento decorativo en arquitectura. En la cristiana, la cruz sustituye a la antefija y se encuentra en torres y frontispicios, mausoleos, púlpitos, etc. No es raro verla como monumento independiente (cruces votivas, sepulcrales, de caminos, etc.). Nuestra lámina 116 ofrece varias cruces en piedra, tomadas de varios estilos.

Lámina 116.

1. Moderna francesa. Cartuja de Glandier. Arquitecto Douillard. (Raguenet.)
2. Cruz sepulcral moderna, con reminiscencias góticas.
3. Cruz francesa moderna de cementerio, con el monograma de Cristo. Se halla en Genouilleux. Arquitecto Bailly. (Raguenet.)
4. Cruz de frontispicio. Iglesia de San Urbano. Unterlimburgo, cerca de Schwäbisch-Hall.
5. Cruz sepulcral. Cementerio de Baret. Fines del siglo XI.
6. Cruz sepulcral francesa moderna. Cementerio del Père Lachaise, París. (Raguenet.)
7. Cruz de torre. Iglesia de San Pedro, Montrouge, París. (Raguenet.)
8. Cruz sepulcral. Cementerio de San Lázaro, Montpellier. Arquitecto Claire. (Raguenet.)
9. Cruz de granito, Becon. Arquitecto Brignet. (Raguenet.)

Cruces de hierro forjado (LÁMINAS 117 y 118)

Con frecuencia sustituye a la piedra, como material para cruces de torre y de frontispicio, y asimismo para cruces sepulcrales, el hierro forjado, y, en época más reciente, también la fundición de hierro y de zinc. La ductilidad del hierro forjado permite una ejecución rica y delicada de estas labores. El Renacimiento alemán, sobre todo, ofrece un venero abundantísimo en este respecto.

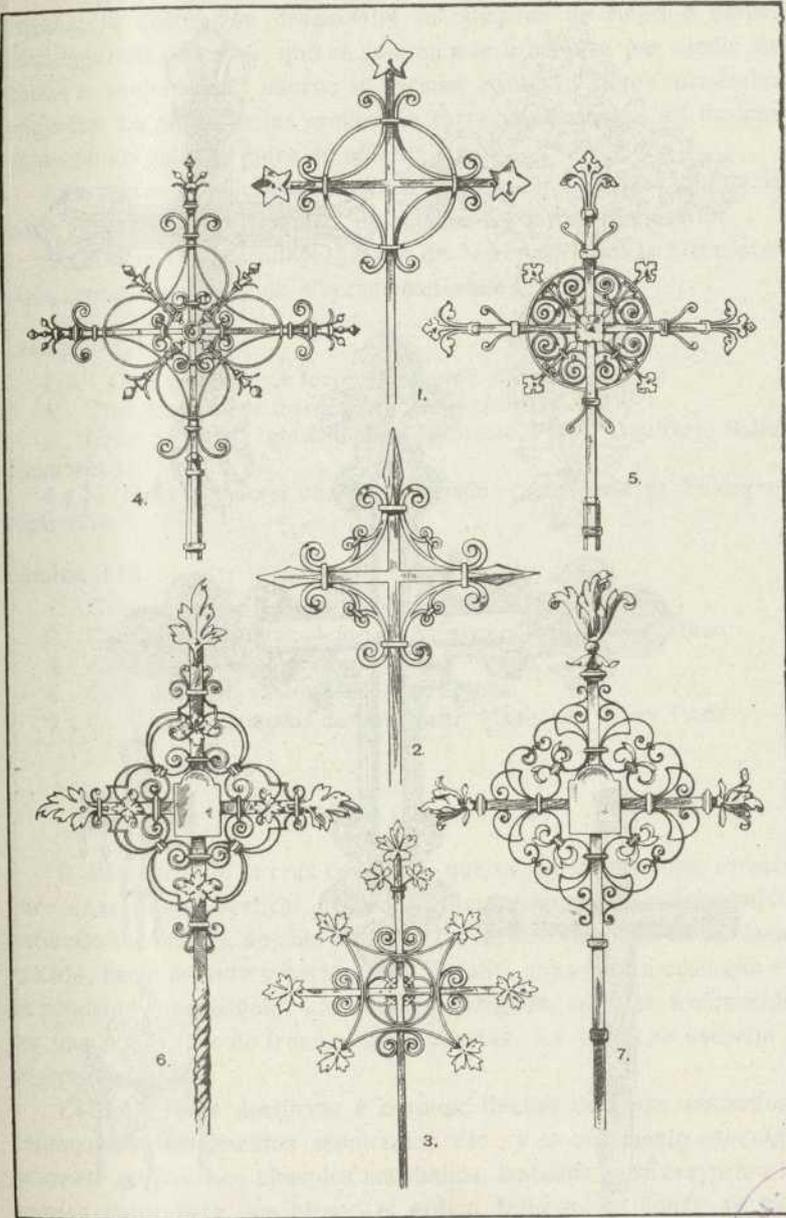


Lámina 117. — Cruces de hierro forjado.



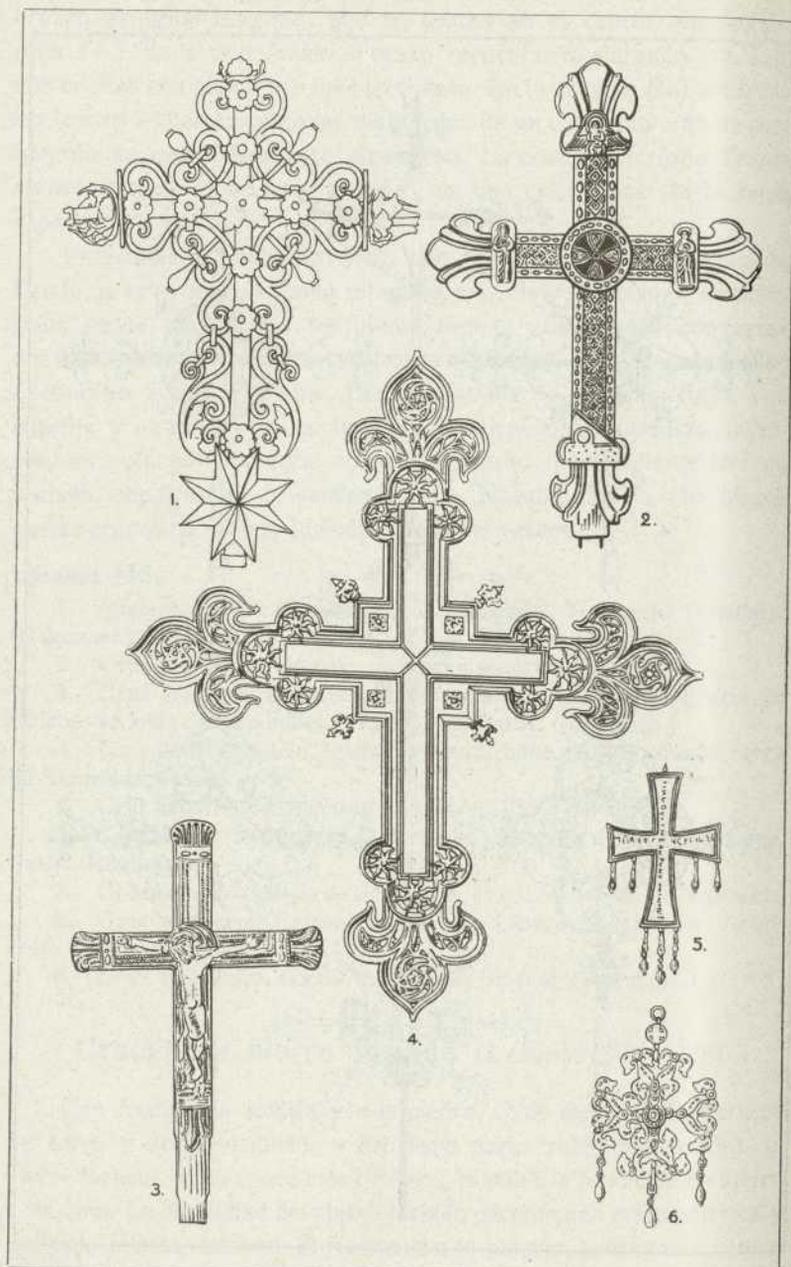


Lámina 118. — Cruces españolas de diversos materiales.

La armadura suele consistir en barras cuadradas de hierro gruesas; la decoración ornamental se compone de flejes o barras redondas, más delgadas, que se sujetan a la armadura por medio de grapas o roblones. El adorno lo forman rosetas y flores terminales repujadas. La punta de las cruces de torre va decorada en muchos casos con un gallo, a guisa de veleta.

Las cruces sepulcrales llevan a menudo en el centro cajitas de chapa susceptibles de cerrarse, destinadas a guardar el epitafio.

La lámina 117 reproduce cruces de hierro forjado; la 118 representa cruces españolas de diversos materiales.

Lámina 117.

- 1-3. Cruz medieval de torre. Franconia. (*Gewerbehalle.*)
4. Cruz moderna de torre. (*Bad. Gewerbezeitung.*)
5. Cruz de torre. Iglesia de San Ambrosio, París. Arquitecto Ballu. (Raguenet.)
- 6 y 7. Cruz sepulcral de hierro forjado. Cementerio de Thiengen. Siglo XVIII.

Lámina 118.

1. Cruz de hierro forjado. Arte popular. Siglo XVI.
2. Cruz románica procedente de Avinyonet. Museo Diocesano.
3. Cruz románica de cobre repujado.
4. Cruz del siglo XVI. Academia de Lisboa.
- 5 y 6. Cruces visigodas de Guarrazar. Museo de Cluny, París.

Florones (LÁMINA 119)

A diferencia de la cruz corriente, que se desarrolla como remate libre en el plano vertical, el *florón* forma una cruz en el horizontal; extiende sus brazos, no sólo hacia los lados, sino también, en la misma medida, hacia delante y hacia atrás. El tallo, cuya figura ordinaria es de pirámide cuadrangular u octagonal alargada, aparece guarnecido por una o más filas de frondas superpuestas. La punta se asemeja a una yema de hoja.

El florón está destinado a coronar flechas de torre, pináculos, baldaquinos, monumentos sepulcrales, etc., y es ornamento *espectivamente gótico*. Los ejemplos más bellos, tratados en su mayoría a la manera naturalista, los ofrece el gótico francés, de donde se han tomado casi todas las ilustraciones de nuestra lámina.

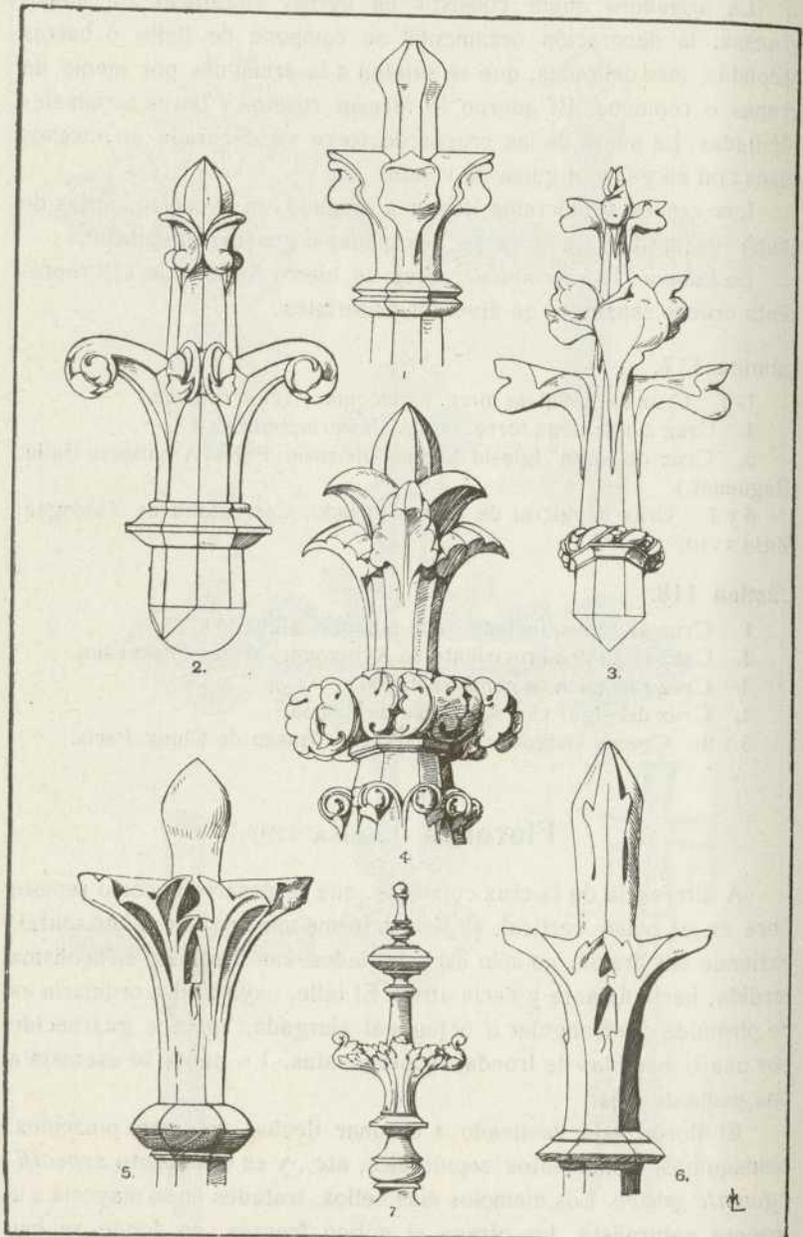


Lámina 119. — Florones.

Lámina 119.

1. Florón sencillo gótico moderno.
2. Florón gótico primitivo. (Jacobsthal.)
3. Florón gótico francés. (Viollet-le-Duc.)
4. Florón gótico primitivo. Torre sur de la catedral de Chartres.

Siglo XIII. (*Musterornamente.*)

- 5 y 6. Florones. (Viollet-le-Duc.)
7. Florón moderno para repujado o fundición en metal. (Bosc.)

Flores de hierro forjado (LÁMINA 120)

Los artifices forjadores de la Edad media, del Renacimiento y de los tiempos actuales han labrado remates bellísimos en forma de *flores estilizadas*. Estos adornos aparecen como puntas de verjas, en los coronamientos de puertas, en soportes de brazo y candelabros, en soportes de gárgolas, etc.

En torno al eje de hierro se agrupan hojas, zarcillos en voluta, campánulas y espigas; la parte central está formada, en muchos casos, por hélices fusiformes de alambre (fig. 5).

Lámina 120.

1. Parte angular de una verja medieval. (Viollet-le-Duc.)
2. Parte de una verja. Catedral de Tolosa (Francia). Siglo XV. (Viollet-le-Duc.)
3. Coronamiento de una fuente. Museo de Cluny, París. Siglo XV. (*L'art pour tous.*)
4. Parte de una verja española. Siglo XIV. (*L'art pour tous.*)
5. Parte de una cancela de púlpito. Catedral de Friburgo. Siglo XVI. (*Schauinsland.*)
6. Flor de hierro forjado. Siglo XVI. (Guichard.)
7. Remates de un soporte de brazo. Brujas. Siglo XVII. (*Ysendyck, documents classés de l'art.*)
8. Flor moderna de hierro forjado. Ihne y Stegmüller. Berlín.
9. Coronamiento de montante en una verja moderna; por Ende y Boekmann, Berlín. (*Gewerbehalle.*)
10. Coronamiento de hierro forjado. Limburgo del Lahn. Siglo XVII. (*Kachel, kunstgewerbliche Vorbilder.*)
11. Coronamiento de una verja moderna; por C. Zaar, de Berlín.

Bolas y jarrones de coronamiento (LÁMINA 121)

Llamamos *bolas de coronamiento* a los remates ornamentales que afectan la estructura de cuerpos de revolución perfilados, capullos naturalistas, piñas, etc.

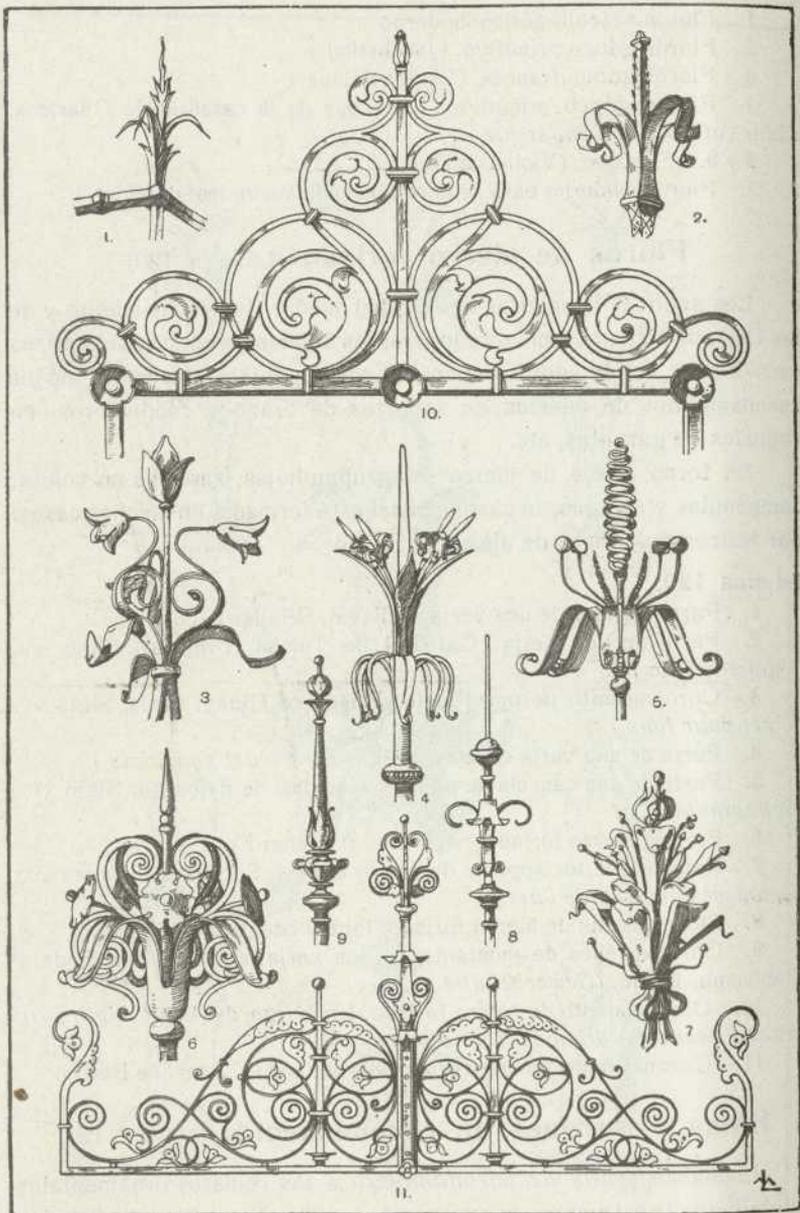


Lámina 120. — Flores de hierro forjado.

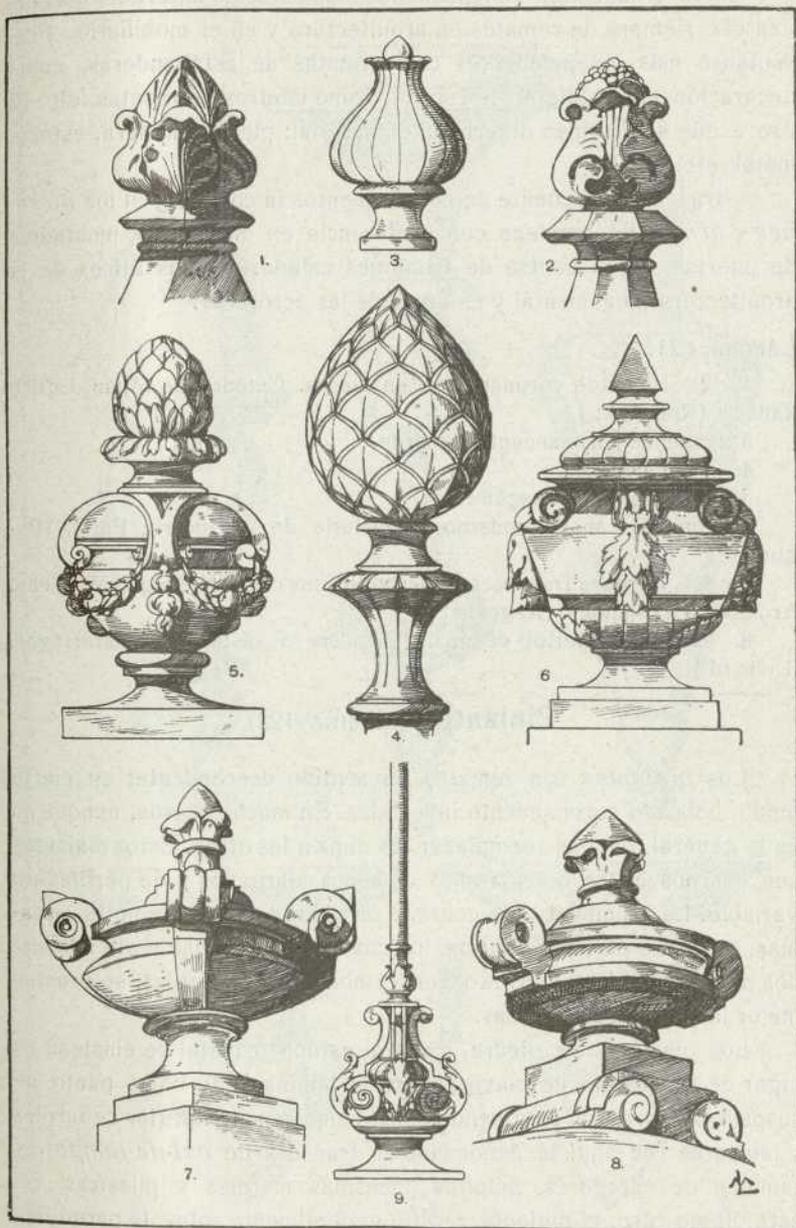


Lámina 121. — Bolas y jarrones.

Estos ornamentos son pequeños elementos subalternos, que sirven casi siempre de remates en arquitectura y en el mobiliario. Presentanse más independientes como puntas de astabanderas, como decoración en ombligos de escudo, como centros de rosetas, etc. El uso a que se destinen determina el material: piedra, madera, estuco, metal, etc.

Otra clase frecuente de coronamientos la constituyen los *jarrones* y *urnas*. Se emplean con preferencia en mausoleos, montantes de puertas, en el centro de frontones calados, en los áticos de la arquitectura monumental y en lugar de las acróteras.

Lámina 121.

1 y 2. Bolas de coronamiento en piedra. Catedral de Milán. Gótico italiano. (Raguenet.)

3. Bola de coronamiento moderna.

4. Piña moderna.

5. Urna moderna, según Bosc.

6. Jarrón francés moderno. Ministerio de la Guerra, París. (Raguenet.)

7 y 8. Jarrones franceses modernos en una casa del Parque Monceau. Arquitecto Tronquois. (Raguenet.)

9. Extremo inferior de un astabandera o vástago de pararrayos. (Liènard.)

Pinjantes (LÁMINA 122)

Los *pinjantes* son remates en sentido descendente; en cierto modo, bolas de coronamiento invertidas. En muchos casos, aunque no es lo general, pueden reemplazar los unos a los otros. Estos pinjantes son cuerpos de revolución, más o menos alargados y de perfiladura variable. La ornamentación consiste en el aditamento de hojas, escamas, sartas de perlas y ovarios, los cuales son especialmente adecuados para los perfiles convexos; en cambio, para las golas, se prestan mejor las formas acanaladas.

Los pinjantes de piedra, madera, estuco o metal se emplean en lugar de las rosetas de clave (véase la lámina 123), como punto de suspensión para arañas y pendolones; como remate inferior de faroles y lámparas (de aquí la denominación francesa de *cul-de-lampe*), y también de miradores, púlpitos, ménsulas murales y pilastras. En este último caso, el pinjante resalta generalmente sobre la pared una mitad o tres cuartas partes.

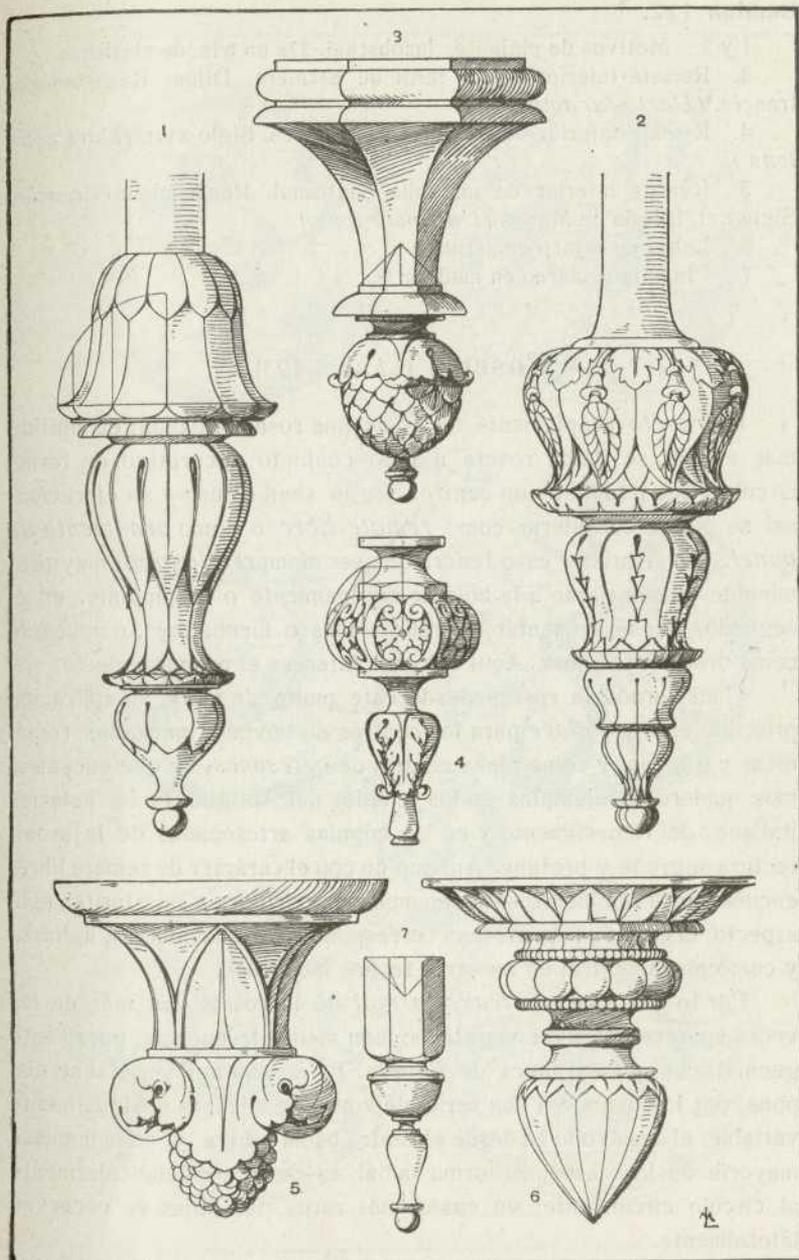


Lámina 122. — Pinjantes.

14. — ORNAMENTACIÓN.

Lámina 122.

- 1 y 2. Motivos de pinjante. Jacobsthal. De un trípode clásico.
3. Remate inferior de un farol de escalera, Dijón. Renacimiento francés. (*L'art pour tous.*)
4. Remate inferior de una araña de bronce. Siglo XVII. (*L'art pour tous.*)
5. Remate inferior de una pila bautismal. Renacimiento francés. Siglo XVI. Iglesia de Moret. (*L'art pour tous.*)
6. Labor de estuco moderna.
7. Pinjante moderno en madera.

Rosetas (LÁMINA 123)

La *roseta* propiamente dicha es una rosa estilizada; en sentido más amplio, se llama roseta a todo conjunto decorativo de forma circular, que irradia de un centro. Según sean su uso y su ejecución, así se puede considerar como *remate libre* o como *ornamento de panel*. En el primer caso tendrá que ser siempre *plástica*, muy prominente y asemejarse a la bola de coronamiento o al pinjante; en el segundo, puede presentar un relieve más o menos bajo, o aplicarse como ornamento plano. Aquí sólo nos interesa el primer aspecto.

Considerada la roseta desde este punto de vista, su aplicación principal es como *clave* para los centros de bóvedas nervadas románicas y góticas, y como pieza central de *artesonos*, de que encontramos numerosos ejemplos en los templos del Antiguo, en los palacios italianos del Renacimiento y en las cúpulas artesonadas de la arquitectura sagrada y profana. Aunque no con el carácter de remate libre, encuéntranse también rosetas en muebles, portones y puertas (en este aspecto, el empleo más profuso corresponde al Renacimiento italiano) y como pieza central en nuestros techos modernos.

Por lo que toca a la *traza formal* de la roseta, las más de las veces aparecen motivos vegetales; con menos frecuencia, puramente geométricos, y casi nunca de figuras. El ornamento vegetal se dispone, por lo común, en una serie de zonas de anchura desigualmente variable; el desarrollo es desde el centro hacia afuera, y, en la inmensa mayoría de los casos, en forma radial, es decir, perpendicularmente al círculo circundante; en casos más raros, las hojas se encorvan lateralmente.

La roseta admite cualquier número de divisiones, aunque las

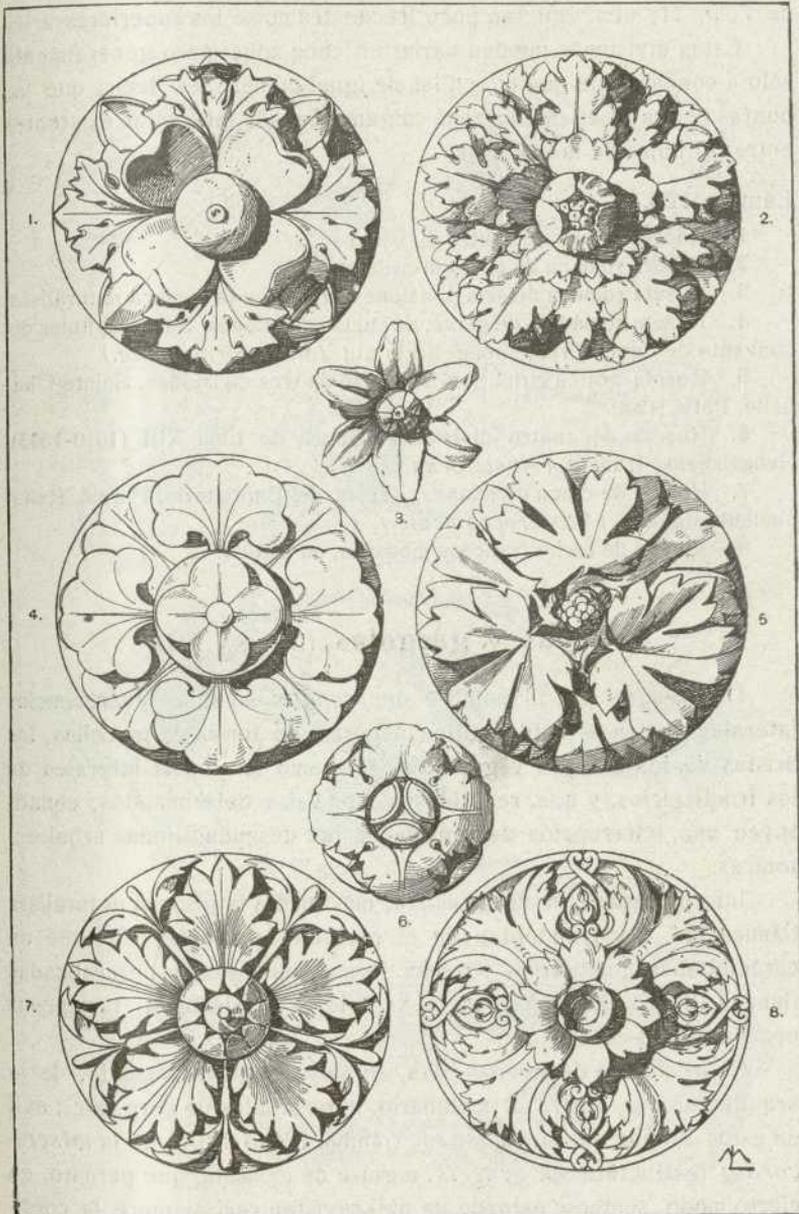


Lámina 123. — Rosetas.

usuales son 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 ó 16; las divisiones en número de 7, 9, 11, etc., son tan poco frecuentes como las superiores a 16.

Estas divisiones pueden variar en cada zona; pero generalmente sólo a condición de que *casen* las de igual número, es decir, que las puntas de las hojas de una zona caigan sobre los intervalos existentes entre las hojas de la contigua.

Lámina 123.

1. Roseta griega de cuatro divisiones.
2. Roseta romana de cinco divisiones.
3. Roseta romana de seis divisiones, tratada a la manera naturalista.
4. Roseta románica de clave, de cuatro divisiones. Sala Capitular del convento de Santa Cruz, Viena. Siglo XIII. (*Musterornamente.*)
5. Roseta gótica primitiva de clave, de tres divisiones. Sainte-Chapelle, París. 1240.
6. Roseta de cuatro divisiones. Epoca de Luis XIII (1610-1643). Renacimiento francés. (*Musterornamente.*)
7. Roseta de cinco divisiones. Puerta del Baptisterio, Parma. Renacimiento italiano. (*Musterornamente.*)
8. Roseta de techo francesa moderna, en estuco.

Frondas y gárgolas (LÁMINA 124)

Designanse con el nombre de *frondas* aquellas excrecencias laterales que en el estilo gótico decoran, en forma de macollas, las aristas de los piñones y gabletes, así como las líneas laterales de los frontispicios, y que, repetidas a intervalos determinados, constituyen una interrupción decorativa de las desnudas líneas arquitectónicas.

Interpretadas, en un principio, más bien a la manera naturalista (lámina 124, 3 y 4), adoptan en el período decadente del estilo un carácter más geométrico y toman formas bulbosas desnaturalizadas (lámina 124, 5), que, en Francia, Inglaterra y Alemania, tienen sus peculiaridades específicas.

El ornamento de frondas pasa, en mayor o menor medida, de la arquitectura en piedra al mobiliario, a los sitiales de coro, etc.; así, en estos últimos, tanto los *brazos* (lámina 124, 6-10) como la *miseri-cordia* (estructura *sui generis*, a guisa de ménsula, que permite, en cierto modo, sentarse estando de pie) revisten casi siempre la configuración de frondas.

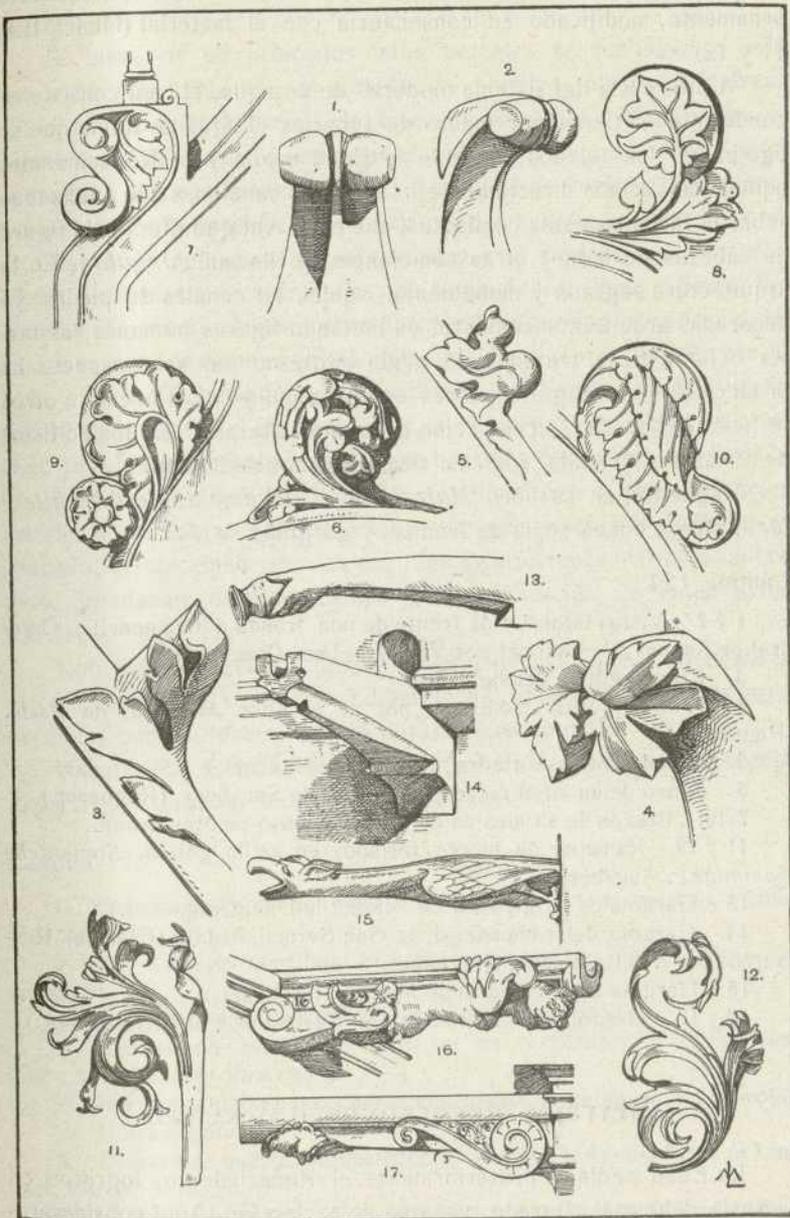


Lámina 124. — Frondas y gárgolas.

También la metalurgia, sobre todo la forja del hierro, utiliza este ornamento, modificado en consonancia con el material (lámina 124, 11 y 12).

A diferencia del sistema moderno de desagüe, el cual consiste en conducir a la tierra por medio de tuberías el agua de lluvia que se agolpa en los tejados, durante la Edad media y el Renacimiento, aquélla se vaciaba directamente *al aire* por canalones que avanzaban sobre la fachada; estos conductos, que en el Antiguo afectan la figura de cabezas de león y otras semejantes, se llaman *gárgolas*. En la arquitectura sagrada y monumental, suelen ser canales de piedra, ya decoradas arquitectónicamente, ya imitando figuras humanas, animales o fantásticas, tratadas de modo grotesco (en este aspecto ha producido el Arte gótico obras estupendas), y cuyas bocas, u otros orificios del cuerpo, sirven como desagües naturales. En los edificios destinados a vivienda, son casi siempre caños de hojalata.

Raguenet, en su libro *Materiaux et documents de l'Architecture*, ofrece buena copia de frondas y gárgolas.

Lámina 124.

1 y 2. • Vistas lateral y de frente de una fronda gótica sencilla. Catedral de Amiens. Restaurada por Viollet-le-Duc. (Raguenet.)

3. Fronda gótica del siglo XIV.

4. Fronda gótica moderna; por el escultor Martrou, de París. (Raguenet.)

5. Fronda gótica. Catedral de Milán. (Raguenet.)

6. Brazo de un sitial de coro. Catedral de Salisbury. (Raguenet.)

7-10. Brazos de siales de coro. Monasterio de Maulbronn.

11 y 12. Ramajes de hierro forjado, en estilo gótico. *Soytersche Sammlung*, Augsburg.

13. Gárgola de la iglesia d'Eu. Viollet-le-Duc. (Raguenet.)

14. Gárgola del campanario de San Sermin, Tolosa (Francia). Restaurada por Viollet-le-Duc. (Raguenet.)

15. Gárgola de la catedral de Meaux. (Raguenet.)

16 y 17. Gárgolas del ábside de San Eustaquio, París. (Raguenet.)

Herrajes decorativos (LÁMINA 125)

La Edad media, y posteriormente el Renacimiento, lograron en la forja del metal el grado supremo de perfección. Aquí consideraremos principalmente los diversos géneros de herrajes, conocidos en la

técnica bajo los nombres de bisagras, flejes, etc., según sea su configuración.

Si bien, en un principio, estos herrajes se limitaban a unir con solidez la tablazón subyacente de puertas, portones, cofres, arcas, etc., pronto hubieron de trocar este papel utilitario por el decorativo, tanto más, cuanto que el sistema gótico de construcción en madera, con sus listones estrechos a modo de duelas o machihembrados, era poco propicio a la ornamentación artística.

Partiendo del gozne, se desarrollan, con carácter de *remates libres*, delicadas series de líneas que terminan en hojas y flores; las cabezas de los remaches y tornillos necesarios (conformadas, a su vez, a manera de rosetas en los ejemplares más ricos) contribuyen al buen efecto. El período gótico utiliza por lo regular la bisagra de palas largas (figs. 7 y 8); en cambio, el Renacimiento, fiel a su principio del encuadramiento en las construcciones de madera, prefiere la de palas cortas (figs. 11 y 12). En la última época, las superficies metálicas son objeto de ornamentación más profusa, mediante el grabado, el cincelado, el niel, etc.; las guarniciones de libros, sobre todo, brindaban extenso campo a la aplicación de estas artes más finas.

Con justicia dedica nuestra época moderna mayor atención a estos objetos y los reintegra al dominio del arte, del cual estuvieron excluidos por diferentes razones durante casi un siglo.

Nuestra lámina 125 ofrece una pequeña selección del abundante material existente en museos y publicaciones.

Lámina 125.

1. Herraje gótico de una puerta. Iglesia de Viersen, junto a Colonia. Principios del siglo xv.
- 2 y 3. Remates sencillos de herraje. Colección Hefner-Alteneck. Siglo xvi.
- 4 y 5. Remates de herrajes. Ayuntamiento de Munster.
6. Remate de herraje (bronce) en un reclinatorio. Gelnhausen. Siglo xv. (*Musterornamente.*)
7. Herraje gótico en una puerta de armario. Ayuntamiento de Zwolle.
8. Herraje gótico.
9. Bisagra de puerta. Renacimiento. Antiguo almacén, junto al Limmat, Zurich. 1618.
10. Bisagra de puerta. Renacimiento. Ayuntamiento de Augsburg. Principios del siglo xvii. (*Musterornamente.*)

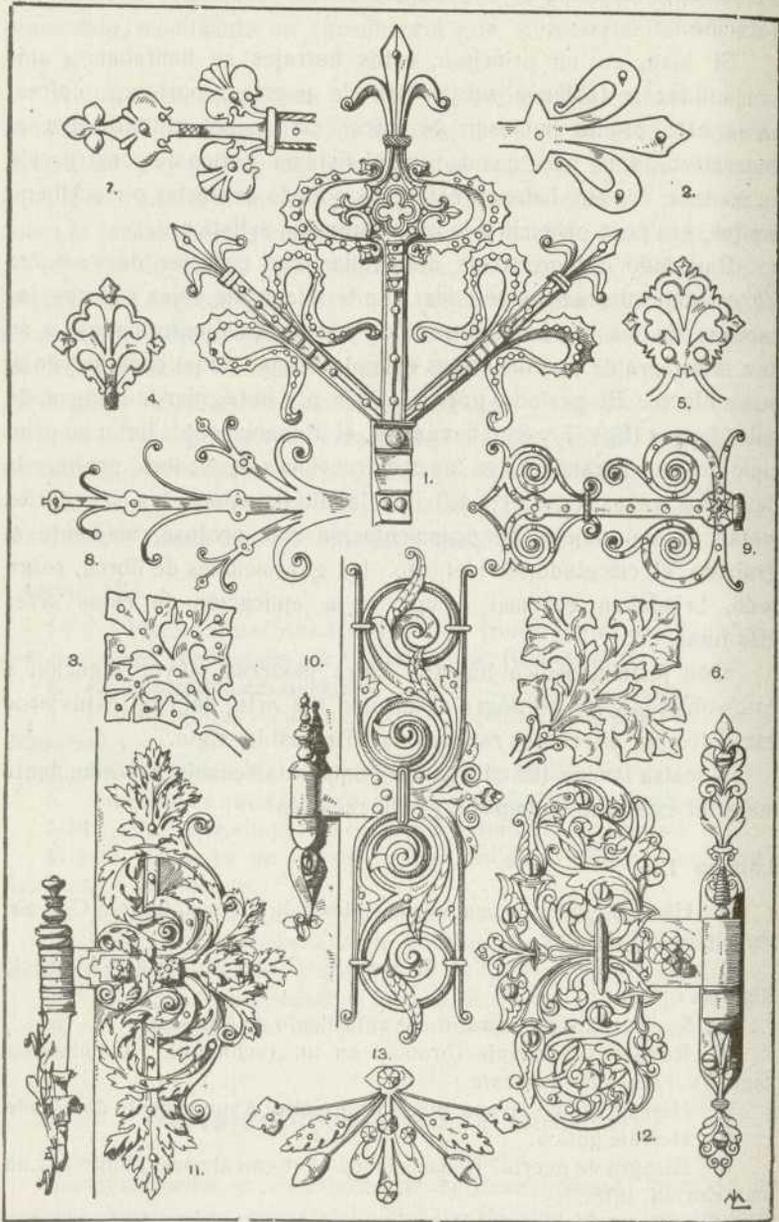


Lámina 125. — Herrajes.

11. Bisagra del Renacimiento, en una puerta de Ettlingen. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
12. Bisagra de puerta. Renacimiento alemán, 1580. Imitación libre, por el profesor Storck. (*Zeichenvorlagen.*)

Borlas (LÁMINA 126)

El arte textil enriquece el grupo de los remates libres, principalmente con *borlas*, *flecos* y *encajes*. Mientras que los dos últimos son remates corridos, las primeras presentan estructura *central* y concretan la terminación a un punto determinado (por lo regular, al extremo inferior de cordones o a ciertas partes de telas y vestidos terminados en pico). Así, se ven aplicadas en *cinturones*, *tiradores de campanilla*, *abrazaderas de cortinas*, *banderas*, *estandartes*, *lambrequines*, *almohadones*, *tapetes de mesa*, *paños mortuorios*, *marquesinas*, *escarcelas*, *capuchas*, *gorras*, *arneses*, etc.

La *borla* consiste en un haz de hilos o cordones, que pende verticalmente de un núcleo de madera esférico, cónico, cilíndrico o de perfil más complicado, al cual se adorna recubriéndolo con hilos entretejidos o trenzados. El modelo puede ser muy bien la cuerda con un nudo sencillo, destinado a evitar que ésta se destuerza. El origen de estas formas artísticas se remonta manifiestamente a época muy remota; los relieves hallados en Khorsabad, Nínive y otros lugares, prueban que los antiguos asirios eran grandes admiradores de este género de pasamanería. Aun cuando posteriormente no se vuelve a registrar un empleo tan profuso, no sería difícil aducir ejemplos de borlas de todas las épocas.

No es sólo la *forma* la que ha de cooperar al efecto del ornamento, sino también el *color*, por lo cual las reproducciones de nuestra lámina no dan idea de la realidad sino a medias. En la obra de Teirich, *Blätter für Kunstgewerbe*, año 1875, hay un estudio detallado de Jacob Falke sobre pasamanería.

Lámina 126.

1. Cinturón francés de señora. Siglo XII. (Viollet-le-Duc.)
- 2 y 3. Borlas, por Holbein. (Teirich.)
4. Borla de un arnés turco. Siglo XVII. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
5. Borla de un estandarte antiguo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

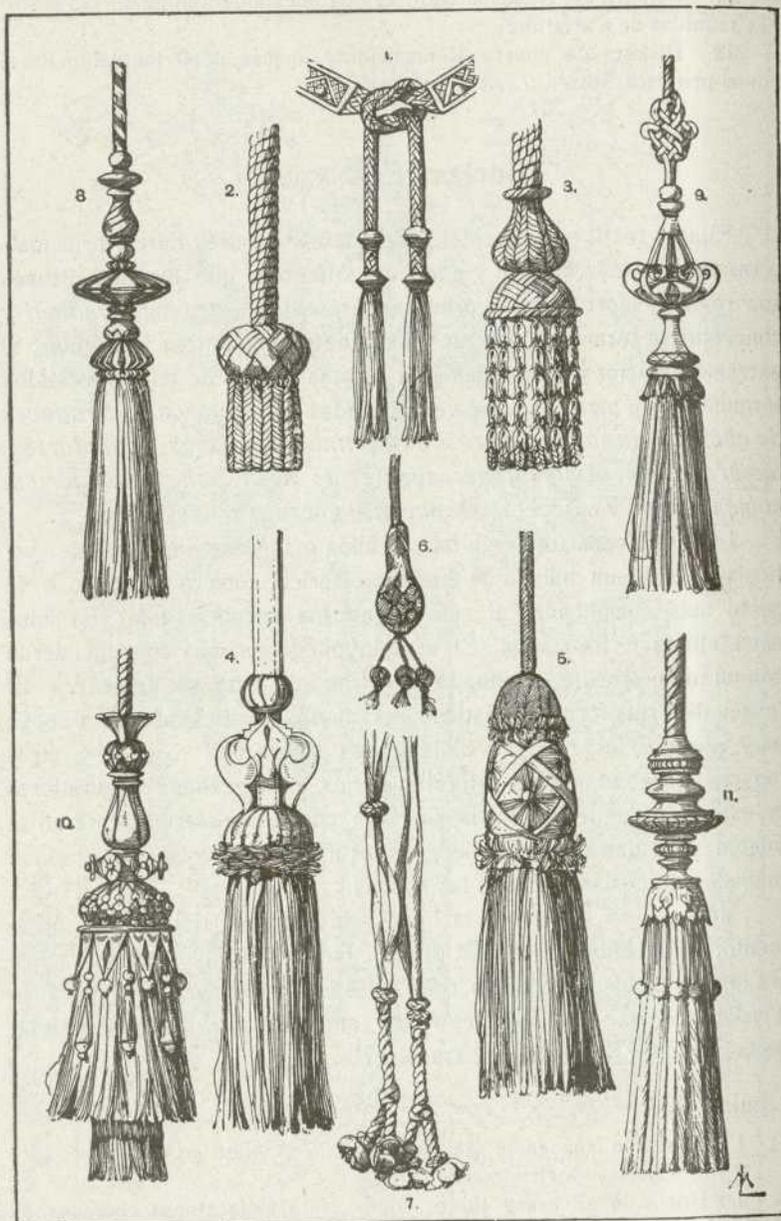


Lámina 126. — Borlas.

6. Borla de una pistola tunecina. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Borla de cuero en un bolsillo de señora. Renacimiento alemán.
- 8-10. Borlas modernas. Diseños de Augusto Töpfer. (*Gewerbehalle.*)
11. Borla moderna, por A. Seder, de Munich.

Flecos y lambrequines (LÁMINA 127)

Cuando al borde de una tela se sacan los hilos paralelos al mismo, los que quedan en sentido perpendicular forman el *fleco* más sencillo imaginable; si, a fin de dar mayor consistencia al borde, se enlazan o anudan en grupos los hilos, se origina el fleco común. Sin embargo, no siempre se hace el fleco en la misma tela; muchas veces se confecciona aparte, y se cose después al orillo.

Se pueden obtener tipos *más ricos* de fleco, bien mediante agrupaciones de distintas longitudes, alternadas rítmicamente en un solo plano vertical (lámina 127, 2), bien disponiendo filas de borlas, unas detrás de otras y a diferentes alturas (lámina 127, 4).

El fleco largo estará en su sitio adecuado allí donde se necesite un remate colgante; en otros casos (cuando la tela haya de ir en posición horizontal, como sucede en manteles pequeños, servilletas, etc.), es preferible el corto.

Este ornamento se ha usado desde tiempos antiquísimos; pero también son los orientales (en particular, los asirios) quienes lo utilizan con preferencia. Los flecos se repiten sin interrupción en diversos trajes nacionales y en los vestidos modernos de señora.

El Renacimiento introdujo el fleco como guarnición de muebles (especialmente sillas y butacas), si bien no siempre con recto sentido del estilo.

Entendemos por *lambrequines* ciertos remates textiles colgantes, que corren en dirección horizontal; el borde inferior aparece recortado ornamentalmente y guarnecido a veces por cordones, borlas, bordados, etc.; el superior suele ir sujeto a una moldura llamada galería.

Encuétranse lambrequines rematando interiormente los intradoses de ventanas, en camas imperiales, baldaquinos, palios, marquesinas, etc., y recientemente se vienen usando como guardamalletas en toldos, persianas y celosías (por cierto, que en este último caso, la chapa recortada y estampada no guarda la debida proporción con la forma).

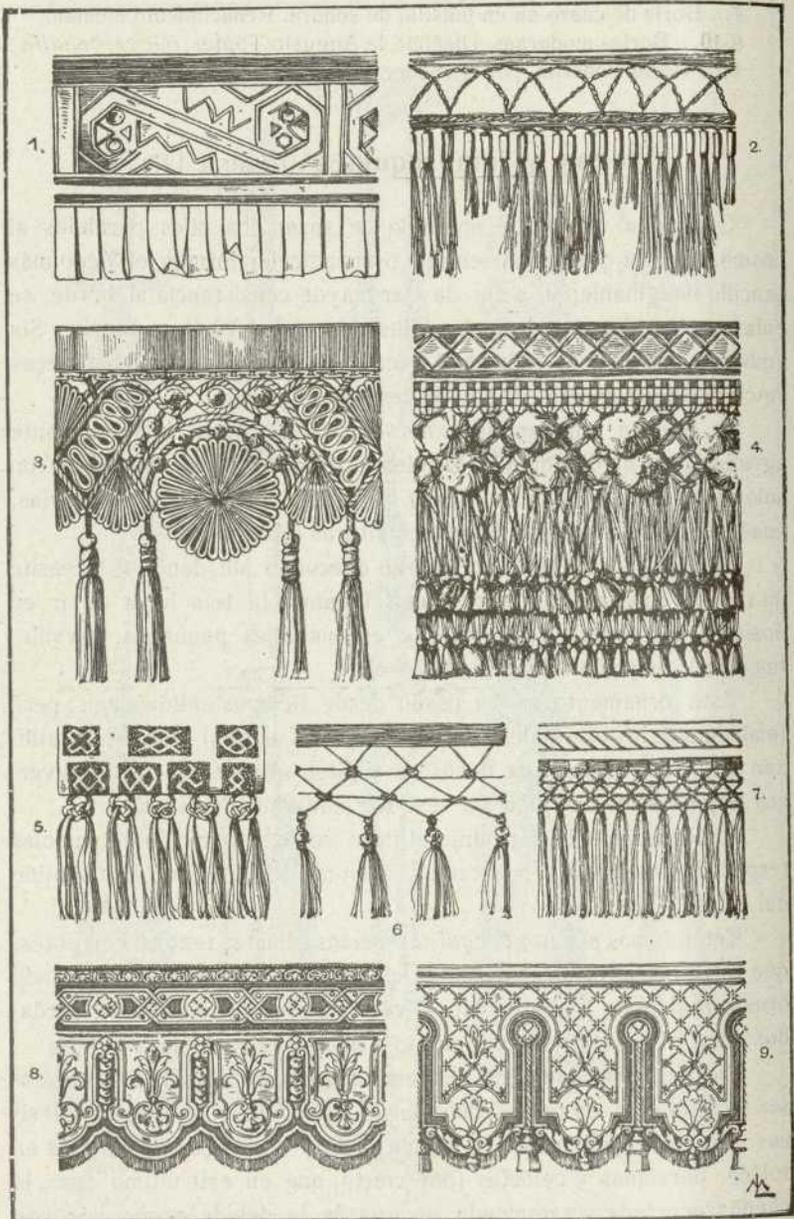


Lámina 127. — Flecós y lambraguines.

Lámina 127.

1. Fleco sepulcral. Enterramiento incaico en Ancón, Perú. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
2. Fleco de un bolsillo indio-mejicano. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
3. Fleco egipcio. (Ebers.)
4. Fleco del Renacimiento. Siglo XVI. (Storck.)
5. Fleco de un manípulo medieval. (Teirich.)
6. Fleco de una gualdrapa turca. Año 1690. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Fleco de plata. Renacimiento.
- 8 y 9. Motivos modernos de lambrequín, en estilo Luis XVI, por Eugenio Prignot.

Encajes (LÁMINAS 128 y 129)

Entre todos los productos del arte textil, los más interesantes son los *encajes*. Al igual de las flores, tienen algo de poético; la asociación de la muestra estilizada, con aquellos rasgos accidentales que el trabajo manual imprime al material ligero y delicado, les da un encanto peculiar. Nadie sabe hoy exactamente quién inventó esta labor, ni a qué año se debe atribuir su invención; el encaje se cuenta entre las cosas que nos ha legado el *Renacimiento*, sin haberlas adquirido del Antiguo. La iniciativa y la base para su manufactura habría que buscarlas en las labores manuales de la Edad media, tales como se ejecutaban, principalmente en los conventos de monjas, con destino a fines eclesiásticos.

El encaje es, en la mayoría de los casos, un *remate libre*; más rara vez se confecciona como aplicación, con carácter de cinta, o para usarlo por sí mismo en forma de chal, manteleta, etc. Sus usos, comparados con los del fleco, son más libres y varios, y en modo alguno lo reducen a la condición de remate colgante. Las diversas maneras de emplearlo se pueden suponer sabidas de todo el mundo.

Prescindiendo de las labores afines a gancho, las cuales no son pertinentes en este lugar, cabe distinguir dos grupos, en cuanto a la manufactura: 1.º, *encajes cosidos* o *de aguja* (*points*), y 2.º, *encajes de bolillos* o *de almohadilla* (*dentelles*). Por el primero de ambos procedimientos se han hecho célebres, principalmente, Italia, España y Francia; por el segundo, la Costa de Levante, Francia, Holanda, Schleswig, Suiza y Sajonia.

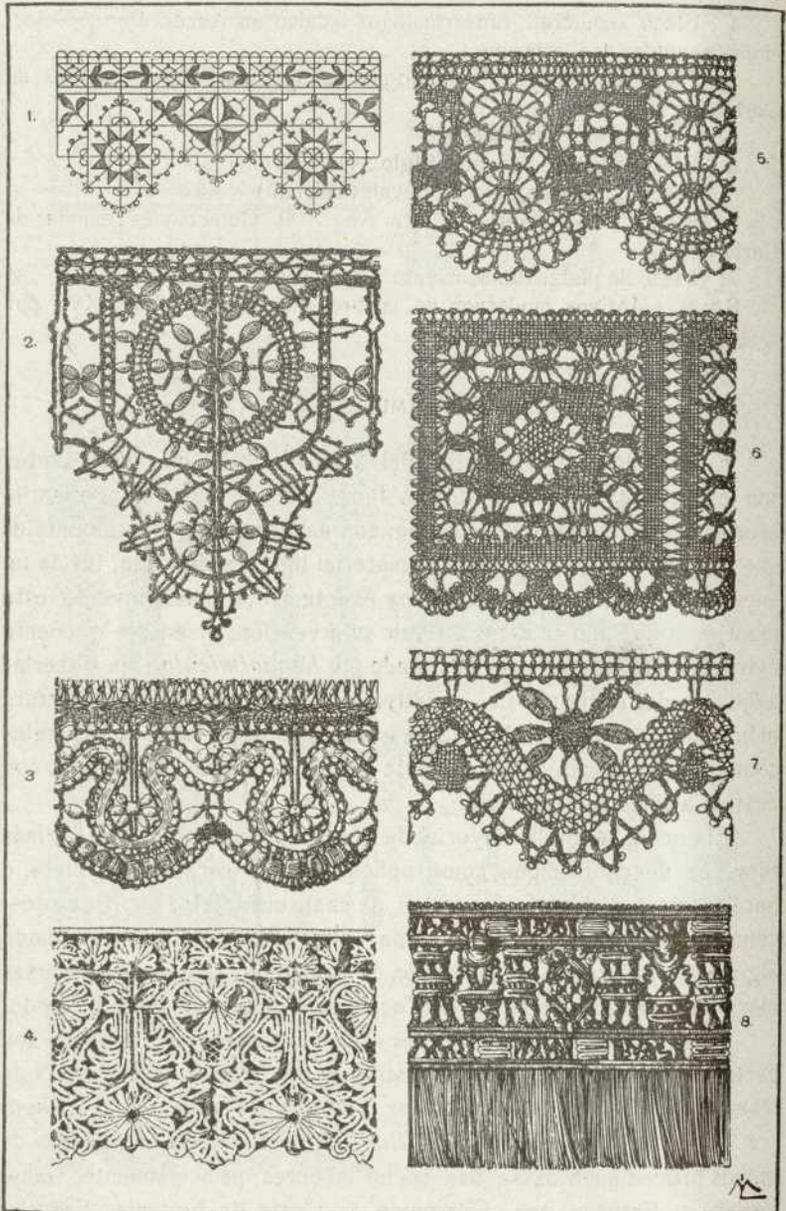


Lámina 128. — Encajes.



Lámina 129. — Bordado español del siglo XVI.

Centros famosos de la industria encajera fueron, y siguen siendo en parte: Arenys de Mar, Venecia, Génova, Milán, Ragusa, Alençon, Valenciennes, Bruselas, Malinas, Binche, Tondern, Annaberg, etc.

Paralelamente a lo sucedido en otros ramos, los encajes de fábrica han relegado hoy, desgraciadamente, a límites modestos la labor manual, desde luego más cara, pero también muchísimo más valiosa.

De los múltiples géneros de encaje, cuya nomenclatura no está aún determinada ni es definitiva para todos, citaremos aquí algunos, especialmente antiguos, entre los cuales se encuentran los mejores modelos:

Encajes recortados (punto tagliato, point coupé): se obtienen recortando el fondo de tela y ribeteando los bordes con la aguja.

Encajes de malla o red (punto a maglia quadra, point comp-té): se obtienen rellenando compartimientos aislados de una red cuadrangular anudada o tejida.

Encajes deshilados (punto tirato, point tiré): se obtienen entresacando los hilos del tejido de lienzo, uniendo entre sí los restantes y cosiéndolos alrededor.

Encajes griegos (punto a reticella, point coupé): se obtienen entretejiendo y uniendo grupos de hilos tensos, longitudinal y transversalmente, a manera de red.

Encajes de nudo (punto a groppo, point noué): se obtienen trenzando y anudando los hilos.

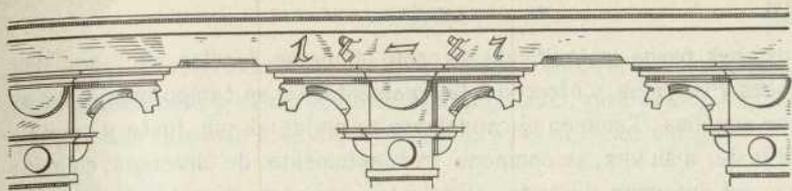
Encajes de cordoncillo (point lace): se obtienen cosiendo unos a otros los hilos, siguiendo el dibujo, y uniéndolos entre sí por medio de bridas. (Esta clase de encaje es casi la única que se puede encontrar hoy en los costureros de las señoras.)

Lámina 128.

1. Encaje veneciano de *guipure*, tomado de un muestrario antiguo.
2. Encaje de nudo. Fines del siglo xv.
- 3 y 4. Encajes antiguos de cordoncillo.
- 5-7. Encajes modernos de bolillos. imitando modelos antiguos.
8. Encaje moderno de nudo con fleco (*macramé*).

Lámina 129.

1. Tela bordada española. Siglo xvi. Victoria and Albert Museum.



C. SOPORTES

Todos aquellos elementos del arte decorativo, que expresan el concepto de *soportar* o *sostener*, los reunimos en un grupo especial, al cual designamos con la denominación de *soportes*.

Soportes, en el sentido estricto de la palabra, son los *pilares* y las *columnas*. Sin embargo, no es propósito de la presente obra considerar estas formas desde el punto de vista arquitectónico, ni entrar en pormenores sobre las cualidades características, las proporciones, etc., de los llamados *órdenes arquitectónicos*; cuanto se necesite, en este respecto, se encuentra en tratados especiales de Arquitectura, por ejemplo: *Tektonik der Hellenen*, Bötticher; *Die architektonischen Ordnungen*, Mauch y Lohde, así como también en Vignola, Laurey, Durm y otros autores. Prescindiremos, pues, de las formas no decoradas y sólo estudiaremos los *detalles ornamentales* de estos soportes.

A la manera que el árbol consta de raíz, tronco y copa, así también los pilares y las columnas ostentan, como partes integrantes necesarias, un *pie* (basa), un *fuste* y un *capitel* (la columna dórica griega constituye una excepción, en cuanto carece de basa). Sirve de modelo natural al pilar y a la columna el tronco de árbol, tallado en forma cilíndrica o prismática. Las canaladuras y junquillos del fuste de un soporte están inspiradas en las estrías y filetes de las plantas endógenas.

Los soportes, que, como los pilares y columnas, se hallan destinados a resistir grandes cargas, suelen presentar una estructura más recia, prismática o cilíndrica, y casi siempre en disminución ascendente; en cambio, las formas básicas del *candelabro*, calculadas para

sostener pesos insignificantes, como lámparas, faroles, etc., son más libres y variadas, y ofrecen a la ornamentación un campo más extenso que aquéllos. También el candelabro se divide en pie, fuste y capitel. El fuste, a su vez, se compone frecuentemente de diversos elementos que integran un todo. (En la tercera parte de esta obra, grupo Utensilios, trataremos más detalladamente del candelabro en sí.)

Los *balaustres* son formas pequeñas, a modo de columnas, pilares o candelabros, usadas, por lo regular, en la construcción de balaustradas, y, en este caso, sólo tienen que soportar un barandal.

A diferencia de los balaustres, que afectan formas achatadas, los *barrotes de barandilla*, por el contrario, son cuerpos de revolución esbeltos, decorados como los candelabros y adornados no pocas veces con aditamentos a modo de zarcillos.

Son formas de soporte peculiares los *trapezóforos* o patas de mesa clásicas; las *patas de mueble* modernas se asemejan más a los balaustres o a los hermes.

Se entiende por *hermes* ciertos soportes ensanchados hacia arriba, a manera de pirámide invertida, y rematados en un busto o en un capitel.

A más de las formas básicas geométricas y vegetales, sirve también como motivo de soporte la figura humana. Las figuras masculinas de este género se llaman *atlantes*, y las femeninas, *cariátides*.

Las múltiples formas de *ménsulas* enriquecen fundamentalmente el grupo de los soportes.

Formas naturales de soporte (LÁMINA 130)

Ya hemos indicado cómo el reino vegetal suministra los motivos para la formación de los soportes; los *juncos* y las *cañas*, los *troncos arbóreos*, con sus nudos, y el *arbusto de acanto* procuran al Antiguo modelos de gran utilidad.

Las pinturas murales pompeyanas ofrecen estructuras ligeras y airoas, con soportes sumamente esbeltos, tratados a la manera naturalista. Los candelabros y lampadarios de bronce, destinados a sostener lámparas, son casi siempre imitaciones naturalistas directas de troncos vegetales, mientras que los grandes candelabros suntuarios romanos presentan, como decoración preferente, el follaje de acanto. Las épocas posteriores del Arte han introducido pocas variaciones

esenciales en este respecto; por lo general, y en cuanto a delicadeza en el tratamiento y moderación en el naturalismo, rara vez han igualado, y más rara vez todavía, aventajado a los modelos antiguos.

Lámina 130.

1. Pináculo del monumento corágico a Lysikrates, Atenas (destinado a sostener un trípode de bronce). Griego.

2. Parte del fuste de un candelabro suntuario romano de mármol. Museo del Vaticano, Roma.

3 y 4. Partes de soportes tomados de pinturas murales pompeyanas. (Jacobsthal.)

5. Portalámparas de bronce grecoitalico.

6. Parte superior de un fuste de candelabro grecoitalico. Colección Brøndsted. (Vulliamy.)

Canaladuras (LÁMINA 131)

Las columnas, los pilares, los candelabros y otros soportes análogos suelen presentar *estrías* o *canaladuras*, así como también *convexidades*, a manera de *junquillo* o *listeles*, cuyo fin es dar animación al fuste liso y hacer resaltar el principio del sostén; esto último reza principalmente con las estrías.

En la columna dórica son éstas poco profundas (figs. 1 y 2), se hallan contiguas, y sólo las separa unas de otras una arista viva; las columnas jónicas y corintias tienen las estrías más hondas (figs. 3 y 4), separadas unas de otras por los listeles que forma la convexidad restante del fuste. Las canaladuras terminan por arriba a modo de nicho, con arcos de medio punto o rebajados (fig. 5); son menos frecuentes las soluciones naturalistas, como las de la figura 13. La terminación por abajo es igual o semejante a las de las figuras 6-8.

El número de estrías en el fuste de la columna varía de 18 a 24; en el arte menor y en el mobiliario, en los balaustres, etc., suele haber menos, pero rara vez en número inferior a 8. Las estrías se estrechan proporcionalmente con el fuste. Las pilastras y los hermes llevan de 3 a 9. Mientras que, en estricta arquitectura, la riqueza y combinación de estrías y listeles (figs. 7-11) antes perjudican que favorecen, en los candelabros y en las golas de los cornisamentos, a menudo producen buen efecto. Cuando se aplican estrías y listeles a toros y cavetos, conviene tener presente que las primeras son más adecuadas para superficies cóncavas, y los segundos para superficies convexas.

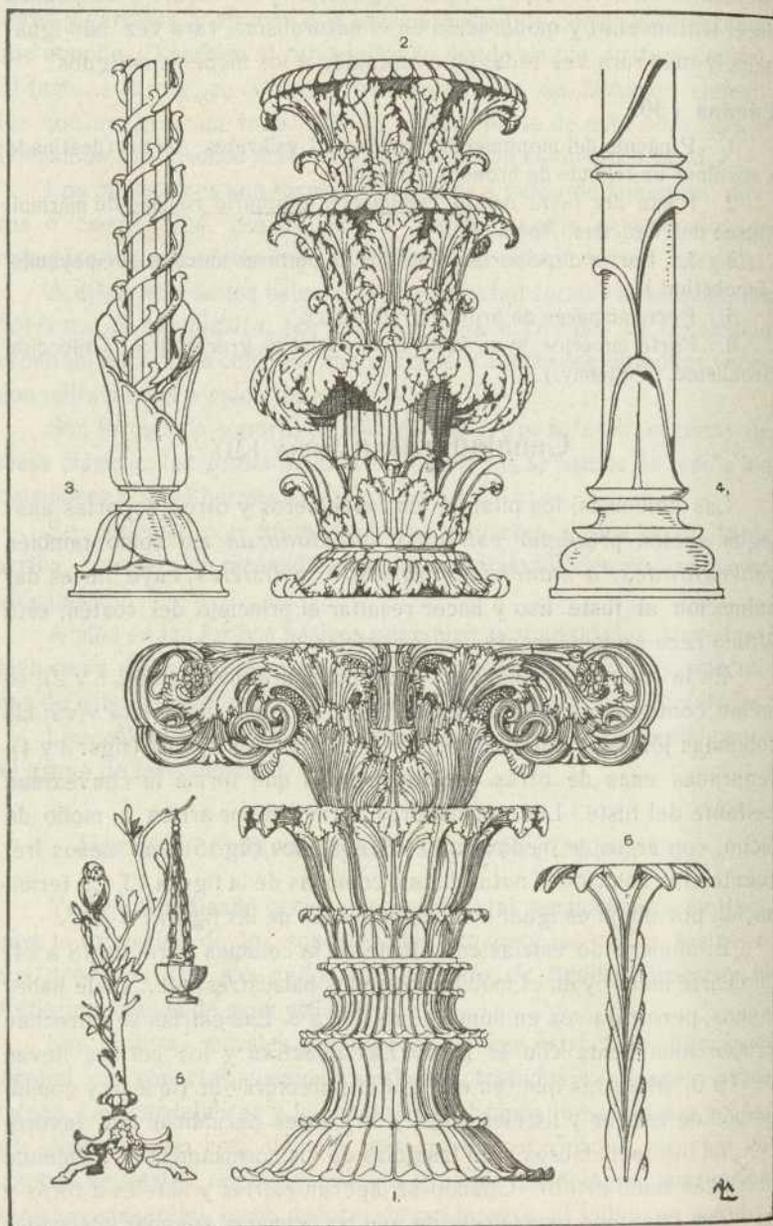


Lámina 130. — Formas naturales de soporte.

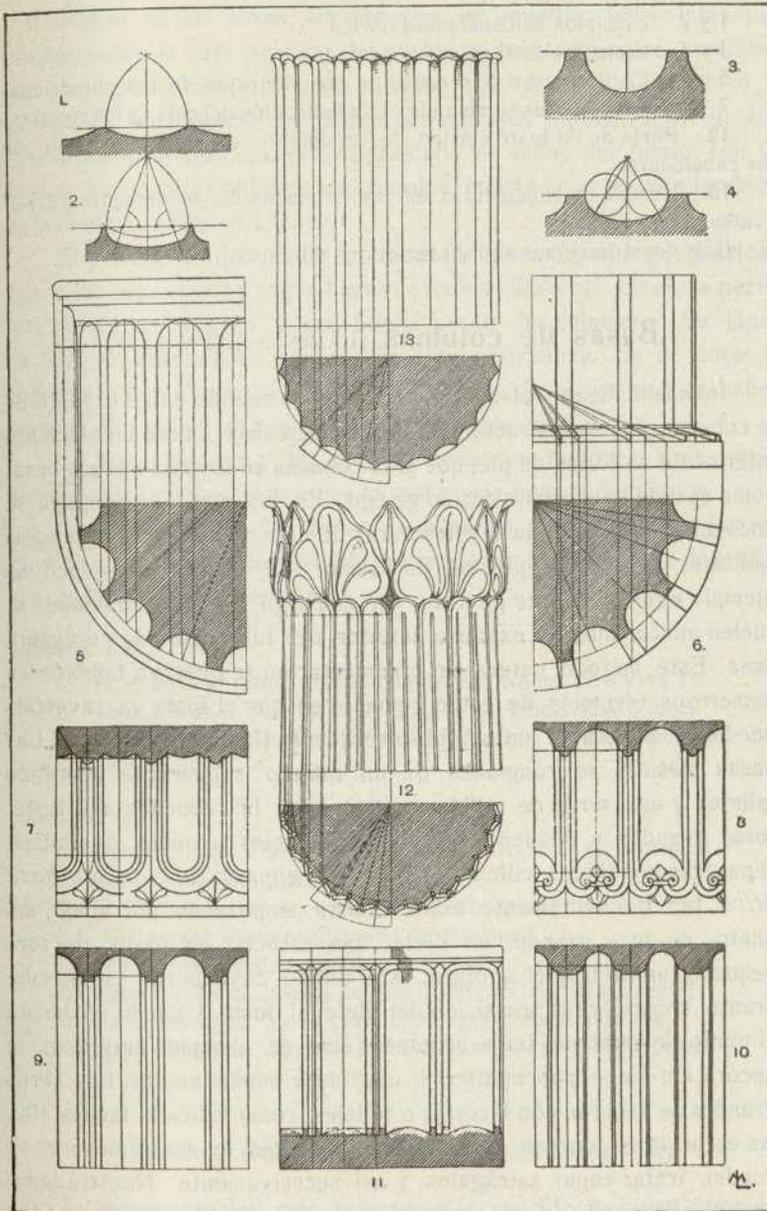


Lámina 131. — Canaladuras.

Lámina 131.

- 1 y 2. Ejemplos de canaladura dórica.
 - 3 y 4. Ejemplos de canaladura profunda.
 - 5 y 6. Construcción de remates de canaladura en fustes cilíndricos.
 - 7-11. Canaladuras combinadas, con indicación del corte y los remates.
 - 12. Parte de un fuste clásico de candelabro, con estrechamiento de las canaladuras.
 - 13. Remate de canaladuras en las columnas del monumento a Lysikrates, Atenas.
- (Las construcciones se infieren de los dibujos.)

Basas de columna (LÁMINAS 132 y 133)

Indudablemente, el efecto es más bello cuando entre el fuste de la columna y la subestructura sobre que descansa existe un elemento intermedio en forma de pie, que si la columna se levanta sin esa basa, como sucede en el estilo dórico griego. En los estilos orientales se encuentran con frecuencia estructuras de basa, inspiradas en las hojas radicales de algunas plantas (la lámina 133, fig. 1, reproduce un ejemplo egipcio de este género); sin embargo, estas decoraciones se suelen aplicar más al extremo inferior del fuste que a la verdadera basa. Este método natural de ornamentación se observa también en numerosos ejemplos de estilo romano, en que el fuste va revestido por hojas de acanto en sentido ascendente (lámina 132, fig. 3). Las basas clásicas se componen de un tablero subyacente cuadrado (plinto) y una serie de molduras que siguen la redondez del fuste; toros grandes y pequeños alternan con golas u ondas de follaje, separadas por filetes cilíndricos. Así, por ejemplo, la conocida *basa ática*, tan frecuentemente usada, consta, empezando por abajo, del plinto, un toro grande, un filete, una escocia, un filete, un toro pequeño, un filete y el apófigo; este último, cuyo perfil es un cuadrante, constituye la transición del filete al fuste. Cuando se decora el plinto, lo cual no suele acontecer sino en ejemplos muy ricos, la decoración tiene por motivo, o una cinta o una voluta. Los toros grandes se decoran con lacerías o follajes, como indica la lámina 102; las escocias se adornan con hojas ascendentes; los toros menores se pueden tratar como astrágalos, y así sucesivamente. Nuestra lámina 132 ofrece tres ricos ejemplos romanos. Otros más se pueden hallar en la obra de Bötticher, *Tektonik der Hellenen*.

Las épocas bizantina y románica se inclinan al Antiguo en el tratamiento de las basas; sin embargo, en aquéllas, las enjutas que quedan sobre la cara superior del plinto cuadrado aparecen recubiertas con aplicaciones de hojas (lámina 133, figs. 3, 7, 8 y 10) o exornadas por figuras pequeñas de animales (lámina 133, 9). En época posterior (gótica), el toro traslapa los lados del plinto, con lo cual se reducen las enjutas; los ángulos de éste se resuelven también como indica la lámina 133, 6.

El período gótico da la preferencia a las formas geométricas sobre las orgánicas, y logra buenos efectos mediante diversos perfiles colocados a gran altura sobre haces de columnas. La lámina 133, 11, muestra un ejemplo de esta naturaleza. Es de notar la semejanza con el ejemplo chino de la figura 2, al cual parece haber servido de modelo un haz de postes hincados en la tierra.

El Renacimiento y los estilos modernos recurren a la copia directa del Antiguo, pero no usan casi nunca formas decoradas.

La estructura de las basas de pilares y pilastras suele corresponder a la de las columnas; por tanto, podemos prescindir de tratar separadamente este capítulo.

Lámina 132.

1. Basa ática romana. Museo Capitolino, Roma. (De Vico.)
2. Basa romana. Templo de la Concordia, Roma. (De Vico.)
3. Basa romana. Baptisterio de Constantino, Roma. (*Vorbilder für Fabr. und Handw.*)

Lámina 133.

1. Basa egipcia. Templo de Thutmes III, Karnak. (Raguenet.)
2. Basa china. (Raguenet.)
3. Doble basa románica. Iglesia de Schwarzach.
- 4-6. Diversas basas medievales de columna.
7. Basa románica de columna.
8. Basa románica. Iglesia de San Remy, Reims. (Raguenet.)
9. Basa románica. Monasterio cisterciense de Maulbronn.
10. Basa románica. Abadía «des Dames», Caen. (Raguenet.)
11. Basa gótica. Iglesia de Brou-Asn. (Raguenet.)

Fustes de columna (LÁMINAS 134 y 135)

La ornamentación más natural, más sencilla y, quizá también, más bella de la columna es la *canaladura*, de la cual no suele apar-

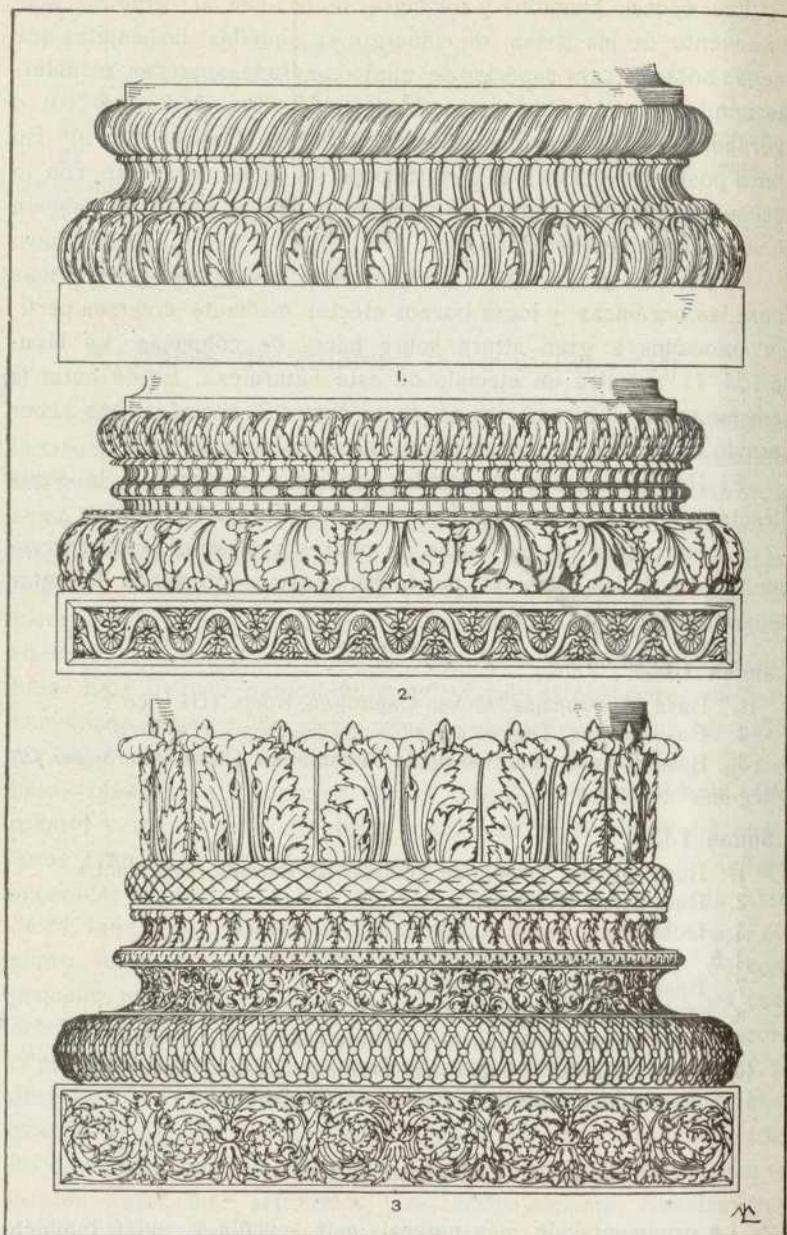


Lámina 132. — Basas de columna.

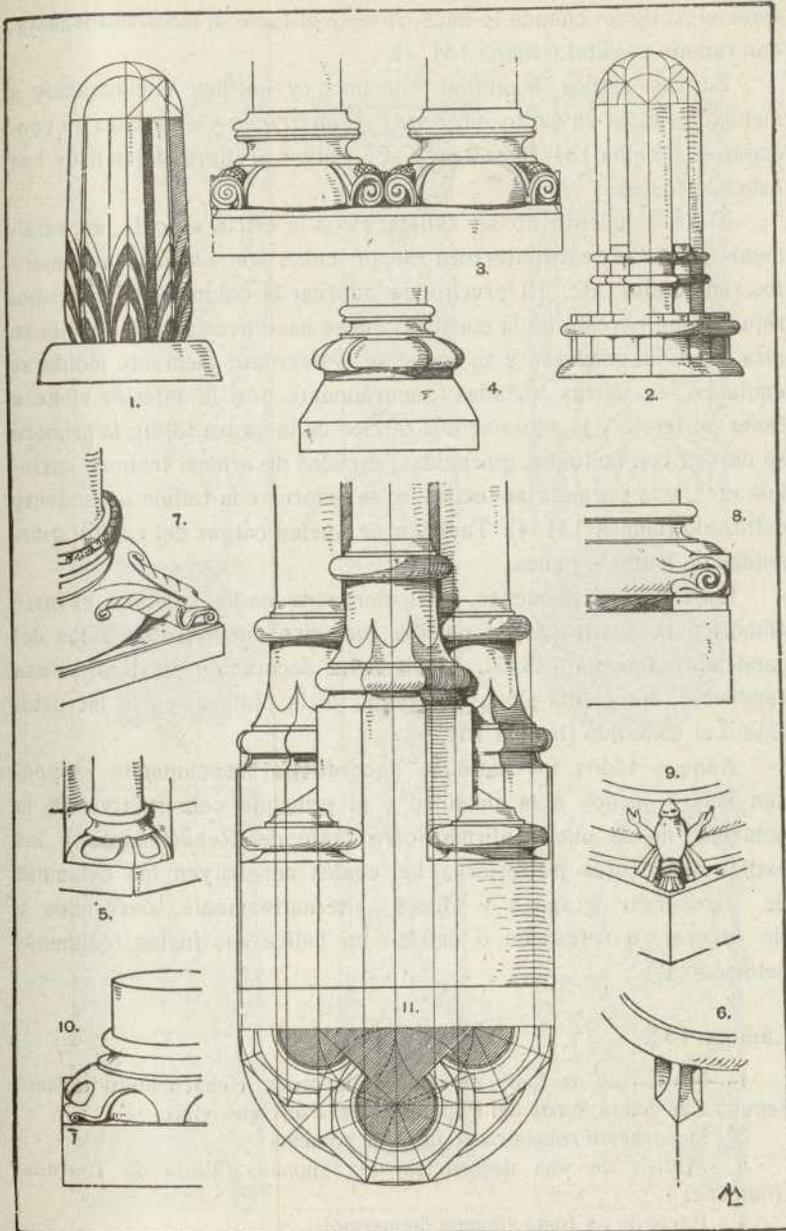


Lámina 133. — Basas de columna

tarse el Antiguo; cuando lo hace, reviste el fuste al modo naturalista, con ramaje vegetal (lámina 134, 1).

En los estilos bizantino, románico y nórdico encontramos a menudo el fuste envuelto en *redes geométricas* y exornado en consonancia (lámina 134, figs. 2 y 3). El gótico prefiere dejar lisos sus esbeltos fustes.

El Renacimiento no se satisface con la estría sencilla, especialmente en obras de arquitectura menor, como son altares, monumentos sepulcrales, etc. El prurito de adornar la columna con la misma riqueza que el resto de la construcción se hace irresistible: aquélla se alza sobre un pedestal, y su fuste se *fracciona*, mediante molduras anulares, en partes aisladas (generalmente dos: la inferior viene a tener un tercio y la superior dos tercios de la altura total); la primera se decora con festones, guirnaldas, escudos de armas, trofeos, cartelas, etc., y la segunda se estría o se adorna con follaje ascendente estilizado (lámina 134, 4). También se suelen colgar del capitel guirnaldas de frutas o paños.

En columnas pequeñas, particularmente en los muebles, el fuste cilíndrico se sustituye por perfiles más ricos, semejantes a los del candelabro (lámina 135, 5). Amén de la decoración plástica, se usa también el ornamento plano, utilizando ya la pintura, ya la incrustación o el embutido (lámina 134, 5).

Aunque todos los métodos decorativos mencionados responden más o menos a la finalidad y al principio constructivo de la columna, no se puede afirmar otro tanto del Renacimiento y los estilos decadentes posteriores, los cuales construyen las columnas de «tambores» grandes y chicos, alternativamente, decorados y sin decorar, o retuercen o estrían en hélice sus fustes (columnas salomónicas).

Lámina 134.

1. Motivo de un fuste de columna decorado. Renacimiento italiano. Sepulcro en Santa María del Pópulo, Roma. Por Sansovino.
2. Decoración románica de fuste de columna.
3. Motivo de una decoración de columna. Iglesia de Tournus. (Raguenet)
4. Parte de un fuste romano de mármol.
5. Columna con decoración de taracea. Renacimiento alemán. (Hirth.)

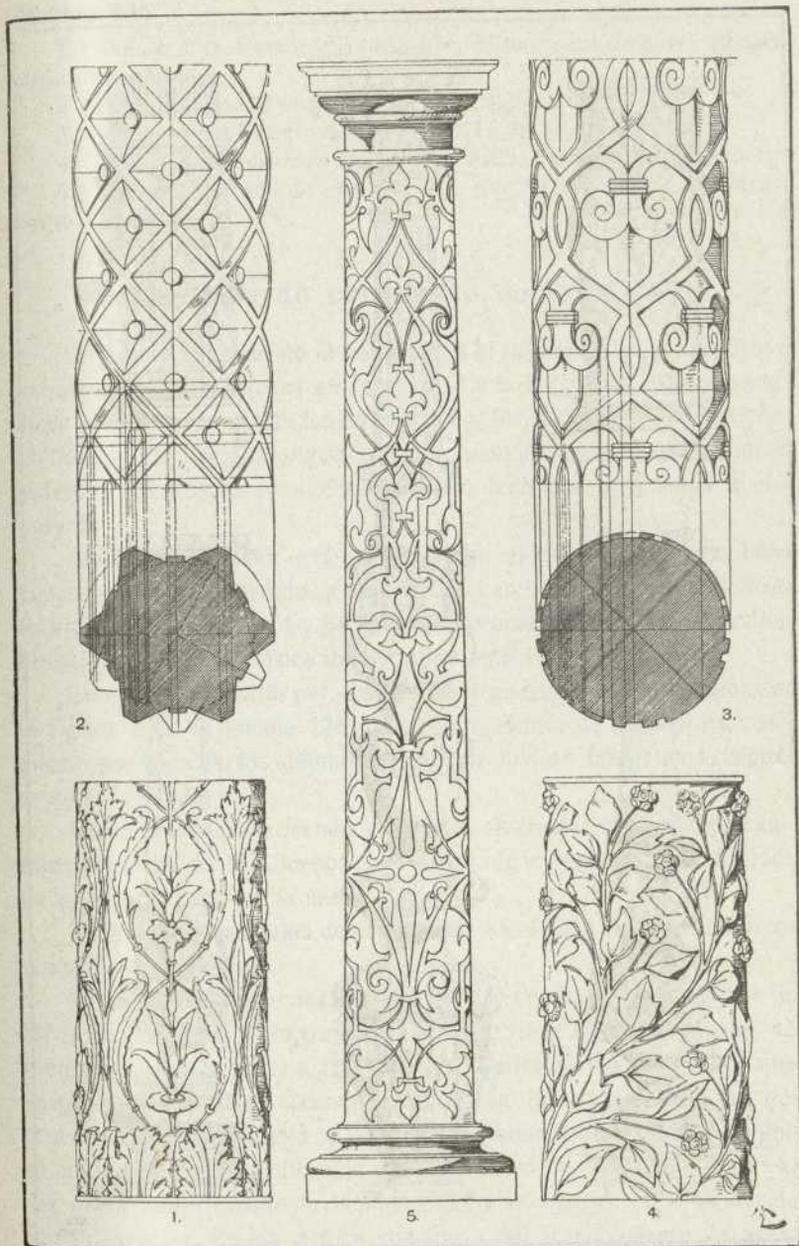


Lámina 134. — Fustes de columna.

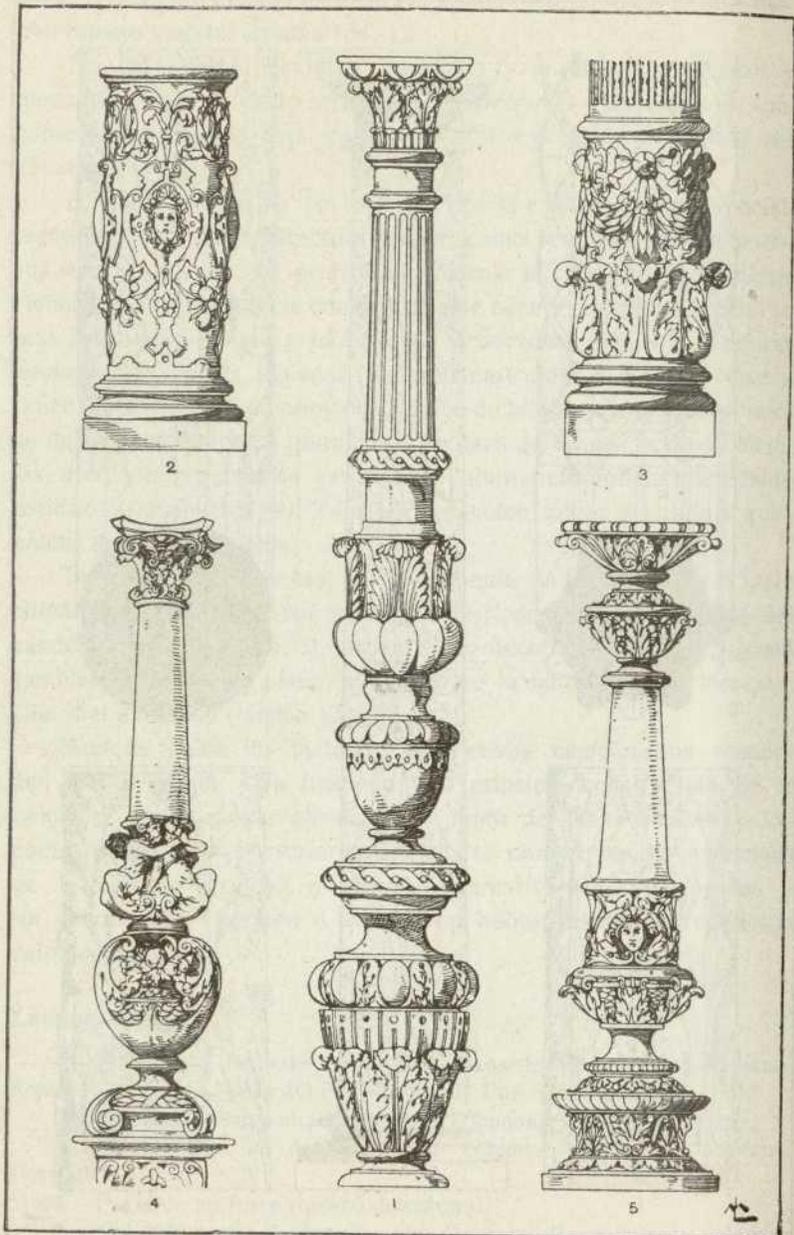


Lámina 135. — Fustes de columna

Lámina 135.

1. Columna en forma de candelabro, en una cama de dosel. Renacimiento francés.
2. Parte inferior de una columna. Catedral de Maguncia.
3. Columna del Palacio del Comercio, Lyon. (Raguenet.)
4. Columna tomada de un diploma, por el dir. Hammer, de Nuremberg.
5. Columna tomada de una alegoría, por Antón Seder, de Estrasburgo. (Gerlach)

Capiteles de columna (LÁMINAS 136-140)

El remate superior de la columna es el *capitel*, el cual constituye un elemento de transición entre el fuste y la carga que éste soporta; dicha transición se puede lograr merced a formas *constructivas geométricas* o a formas *orgánicas*. A menudo se simultanean ambos sistemas, y entonces sólo cabe, en rigor, decir que predomina el uno o el otro.

El capitel egipcio está inspirado en el haz de cañas, que unas veces se presenta cerrado, a manera de capullo, en figura *canopial invertida* (lámina 136, 4 y 5), y otras florecido, a manera de gavilla, revistiendo la forma básica del *cáliz* (lámina 136, 2 y 3).

En el antiguo estilo persa se encuentran capiteles extravagantes: la figura 1 de la lámina 136 ofrece un ejemplo, de Persépolis, compuesto por los cuartos delanteros de *unicornios* fantásticos (capitel de silla de montar).

Como ejemplos de formas orientales se pueden citar los dos capiteles moriscos de la Alhambra (llamados de campana), reproducidos en las figuras 6 y 7 de la misma lámina.

Tres tipos principales de capitel emplea el Arte clásico: el dórico, el jónico y el corintio.

El capitel *dórico* consta de un tablero cuadrado (ábaco) y de un toro circular (equino); la transición al fuste tiene lugar por medio de filetes, o de escocias y astrágalos. El capitel dórico griego hay que imaginárselo pintado. Cuando se decoran las caras laterales del ábaco, se utiliza para ello un esquema de meandro (136, 8). El equino es un miembro intermedio, una onda de hojas completamente curvadas hacia abajo (véase la lámina 103), y se exorna en consonancia con su carácter. En los estilos romano y del Renacimiento, la ornamentación plástica sustituye a la pintura, y la onda de hojas se trans-

forma en ovario (136, 10). A veces se usan también hojas con las puntas hacia arriba (lámina 136, 9). Por cima del ábaco corre una moldura de follaje más pequeña, y, entre el capitel y el fuste, se intercala un collarino, decorado casi siempre con rosetas. Rosetas semejantes adornan las enjutas de la cara inferior del ábaco (lámina 136, 9 y 10).

En el capitel *jónico* el ábaco cuadrado se halla sustituido por un cojinete, enrollado lateralmente en grandes volutas, y los huecos que quedan entre el ovario y el cojinete aparecen cubiertos con palmetas. En este capitel, lo mismo que en el dórico, se puede añadir un collarino, decorado, por lo regular, con un ornamento corrido de palmetas (138, 4 y 5). Visto de lado, presenta el cojinete perfiladuras lisas (lámina 138, 1), que, en ejemplos más ricos, se recubren, a manera de cáliz, con follaje o con escamas. El capitel jónico tiene 2 caras frontales y 2 laterales; por esta razón no se ha generalizado su empleo. Así, por ejemplo: su aplicación al ángulo saliente y al entrante dificulta una solución correcta. En cuanto a la génesis del capitel jónico, quédese sin resolver el problema, ya que, sobre este punto, hay completa disparidad de opiniones.

El capitel *corintio* adopta la forma básica del cáliz, y se decora por dos procedimientos: o revistiendo la parte inferior cilíndrica del capitel con una fila de hojas de acanto o dos filas superpuestas alternativamente, y, en este caso, la transición al ábaco cuadrado consiste en hojas acuáticas sencillas estilizadas (a esta especie pertenecen el capitel de la Torre de los Vientos en Atenas y otro hallado en la isla de Milo, reproducido en la lámina 138, 7), o mediante ramajes en voluta, que, arrancando de las filas inferiores de hojas, se unen dos a dos bajo cada uno de los ángulos del ábaco. Entonces, éste se deforma en el sentido de que los lados se arquean hacia dentro y los ángulos sufren una truncadura, cobrando así la planta el aspecto de un octógono semirregular. Los centros de los lados del ábaco se decoran con palmetas o rosetas (lámina 138, 8 y 9).

La fusión del capitel jónico con el corintio en una forma nueva ha dado origen al *capitel compuesto*, cuya aparición es más interesante que bella (lámina 138, 10).

El arte cristiano primitivo y, en parte, el bizantino y el románico, siguen al Antiguo en cuanto se refiere a la estructura del capitel. Principalmente sirve de modelo el corintio, cuyos detalles se simplifi-

can y embastecen en consonancia (lámina 139, 6-11). Sin embargo, junto a estas reminiscencias clásicas, aparecen también nuevas estructuras independientes. El antagonismo entre la parte inferior circular y el extremo superior cuadrado, se armoniza por procedimientos geométricos; así se originan el *capitel cúbico* y el *capitel trapecial*. El primero, que es específicamente románico, consiste en una especie de hemisferio, cortado por abajo y por los cuatro costados mediante planos secantes.

En la lámina 139, 1, aparece en su forma escueta; su ornamentación es, en parte, geométrica (139, 2 y 12), en parte, orgánica y de figuras (139, 5). Una variante del capitel cúbico es el *capitel de doble cubo* (139, 4). El capitel trapecial es específicamente bizantino; en éste, el fuste circular se enlaza con el ábaco cuadrado por adaptación directa, con lo cual las caras frontales del capitel toman figura de trapecio (139, 3). Es frecuente que estos capiteles trapeciales aparezcan ricamente decorados con figuras.

La disposición de fustes estrechos y apareados, muy común en la Edad media, conduce a la formación de *capiteles dobles*, los cuales se presentan, unas veces, como composiciones independientes (139, 10), y otras, como acoplamiento de dos capiteles ordinarios con un mismo ábaco.

En el estilo gótico, sobre todo, en su época posterior, el ábaco es de planta octogonal; en el núcleo caliciforme se insertan florones sueltos a modo de fronda, cuyos enérgicos relieves dan al capitel la forma de una campana invertida (*capiteles de campana*), lámina 139, 13 y 14.

A más de los capiteles dórico y jónico, el Renacimiento emplea con preferencia el corintio, tomado directamente del Antiguo; pero las formas se hacen más libres y variadas, y adquieren mayor naturalidad y sencillez, si se las compara con los ejemplos romanos, recargados a veces. Las volutas angulares se constituyen en formas independientes, y, a menudo, se las reemplaza por delfines, cuernos de la abundancia, figuras de animales y fantásticas, de lo cual tampoco faltan modelos aislados en el Antiguo. La arquitectura moderna, al igual del Renacimiento, sigue también estas tradiciones.

Lámina 136.

1. Capitel de silla de montar persa antiguo. Persépolis.
2. Capitel egipcio. Templo de Koom-Ombos.

3. Capitel egipcio. Templo de Philae.
4. Capitel egipcio. Memnonium, Tebas.
5. Capitel egipcio. Templo de Luxor. (Owen Jones.)
- 6 y 7. Capiteles moriscos de la Alhambra, Granada. Sala de las Dos Hermanas. (Raguenet.)
8. Capitel de columna dórico griego.
9. Capitel de columna dórico romano. Termas de Diocleciano. (Mauch y Lohde.)
10. Capitel de columna dórico. Renacimiento italiano. Barozzi da Vignola.

Lámina 137.

- 1-4, 6 y 7. Capiteles árabes de la Alhambra, Granada.
- 5, 8 y 9. Capiteles árabes de la Aljafería, Zaragoza.

Lámina 138.

1. Capitel normal jónico griego. (Jacobsthal.)
2. Capitel jónico. Templo de Bassa.
3. Capitel jónico, Pompeya.
4. Capitel jónico romano. (*Musterornamente.*)
5. Capitel jónico griego del Erecteion, Atenas.
6. Capitel jónico. Louvre, París.
7. Capitel corintio clásico, hallado en Milo. (*Vorb. für Fabr. u. Handw.*)
8. Capitel corintio griego, del monumento a Lysikrates, Atenas.
9. Capitel corintio romano de los Palacios Imperiales, Roma.
10. Capitel compuesto romano. Louvre, París.

Lámina 139.

1. Capitel cúbico románico de San Gereón, Colonia. (Otte.)
2. Capitel cúbico románico de la Abadía de Laach. (Otte.)
3. Capitel bizantino. Santa Sofía, Constantinopla.
4. Capitel románico de doble cubo. Iglesia de Rosenheim. Siglo XI.
5. Capitel cúbico románico.
6. Capitel románico. Catedral de Friburgo.
- 7-9. Capiteles románicos. Antiguo claustro de la iglesia de Schwarzach.
10. Capitel románico doble.
11. Capitel románico.
12. Capitel cúbico románico. Monasterio de Lippoldsberg.
- 13 y 14. Capiteles de estilo gótico florido. Catedral de Friburgo de Brisgovia (triforium del coro).

Lámina 140.

1. Capitel del Renacimiento. Dibujo a mano por Holbein. (Guichard.)
- 2 y 3. Capiteles del Renacimiento. Bocetos por Enrique Vogtherr. (Hirth.)

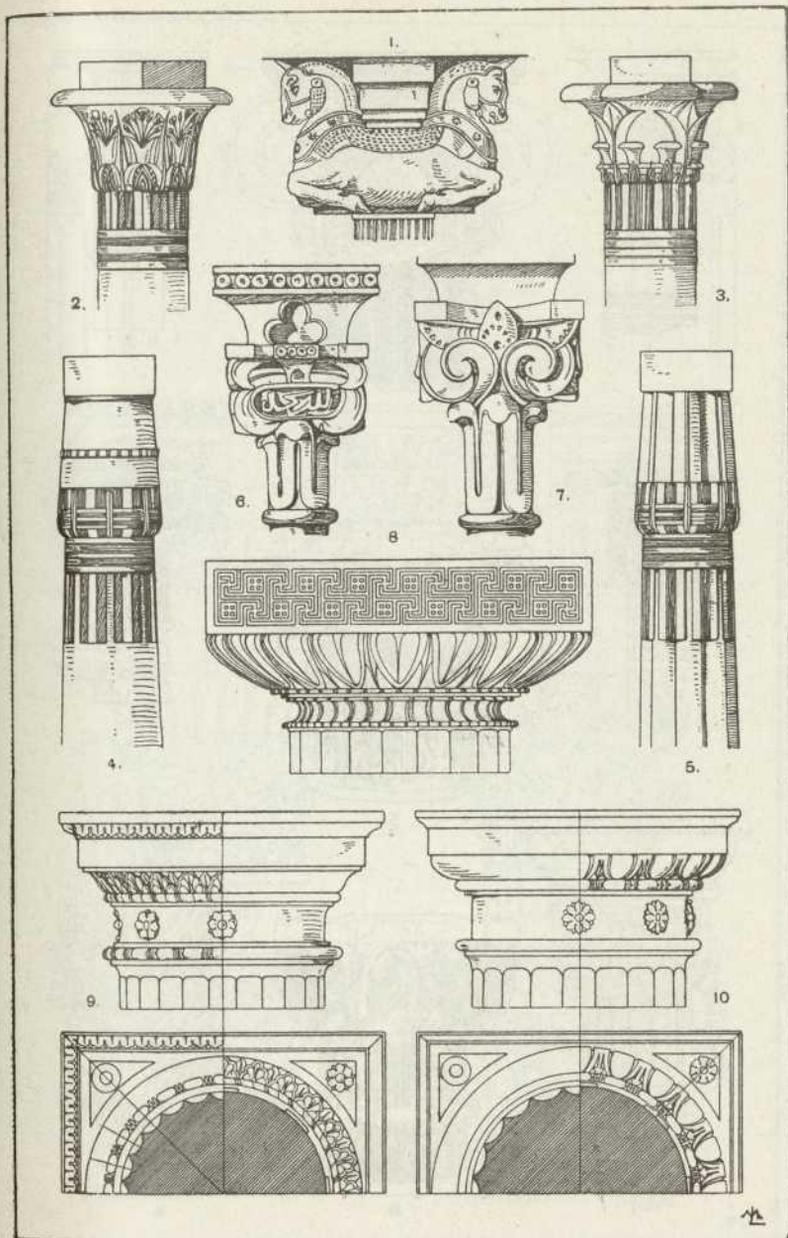


Lámina 136. — Capiteles de columna

16. — ORNAMENTACIÓN.

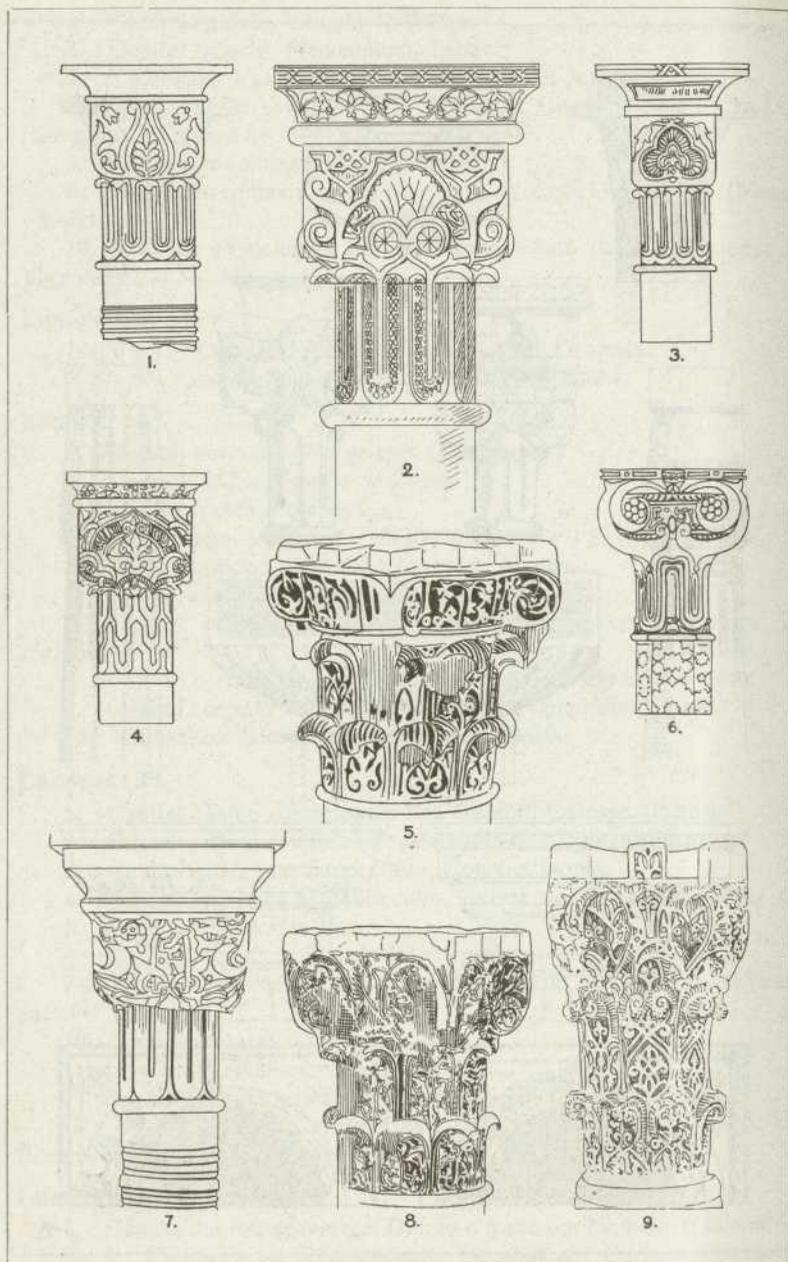


Lámina 137. — Capiteles de columna

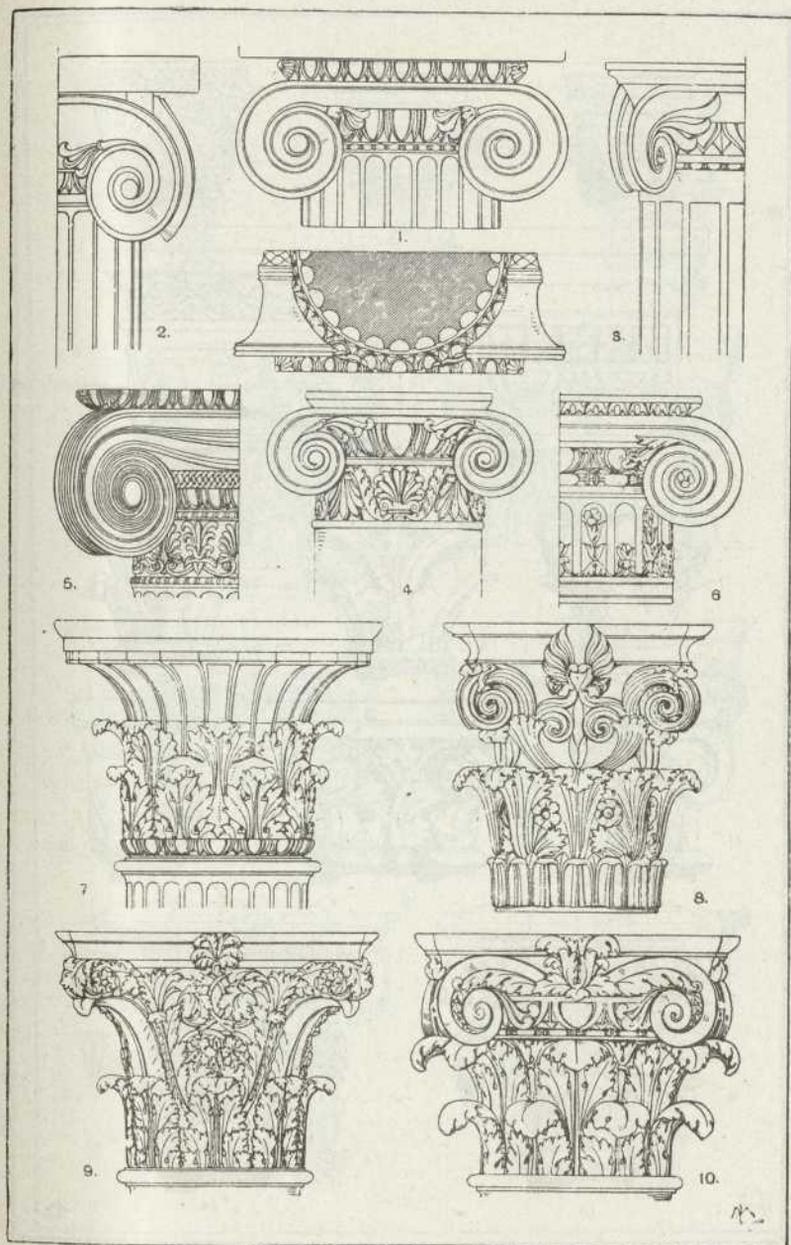


Lámina 138. — Capiteles de columna.

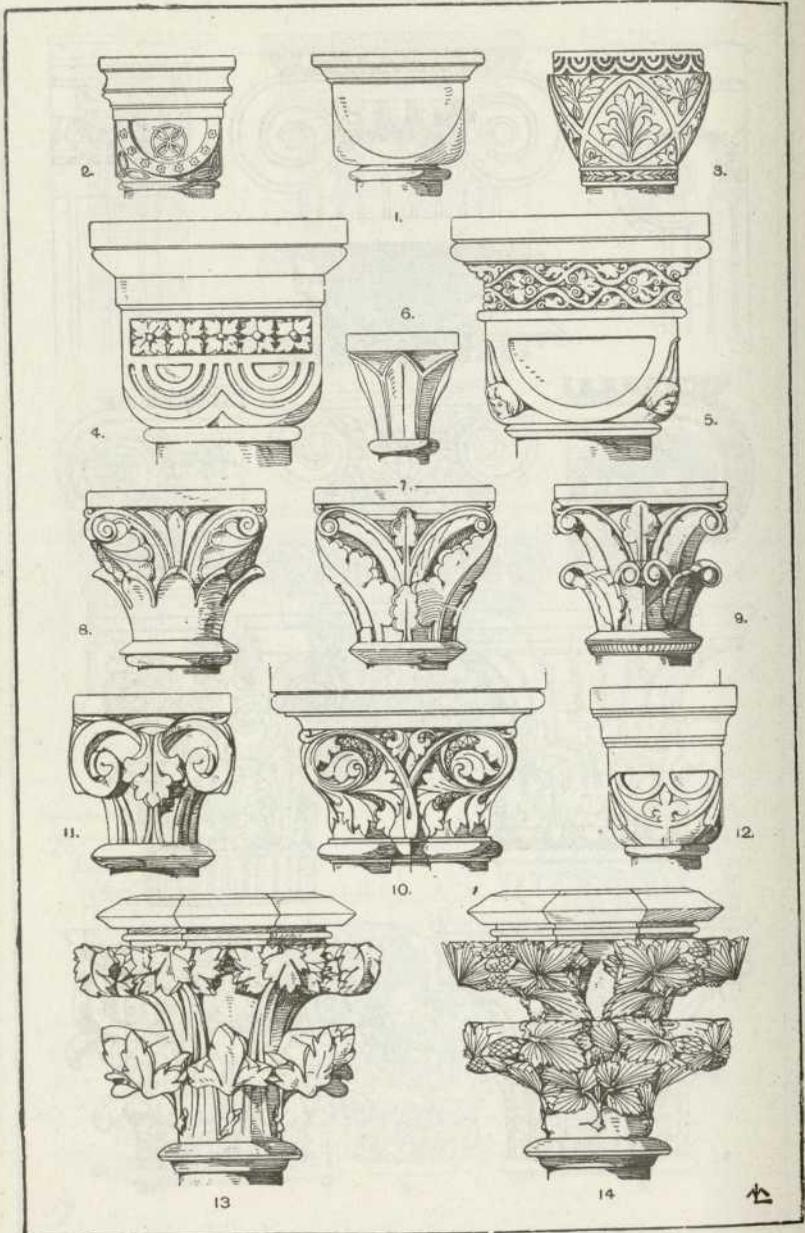


Lámina 139. — Capiteles de columna

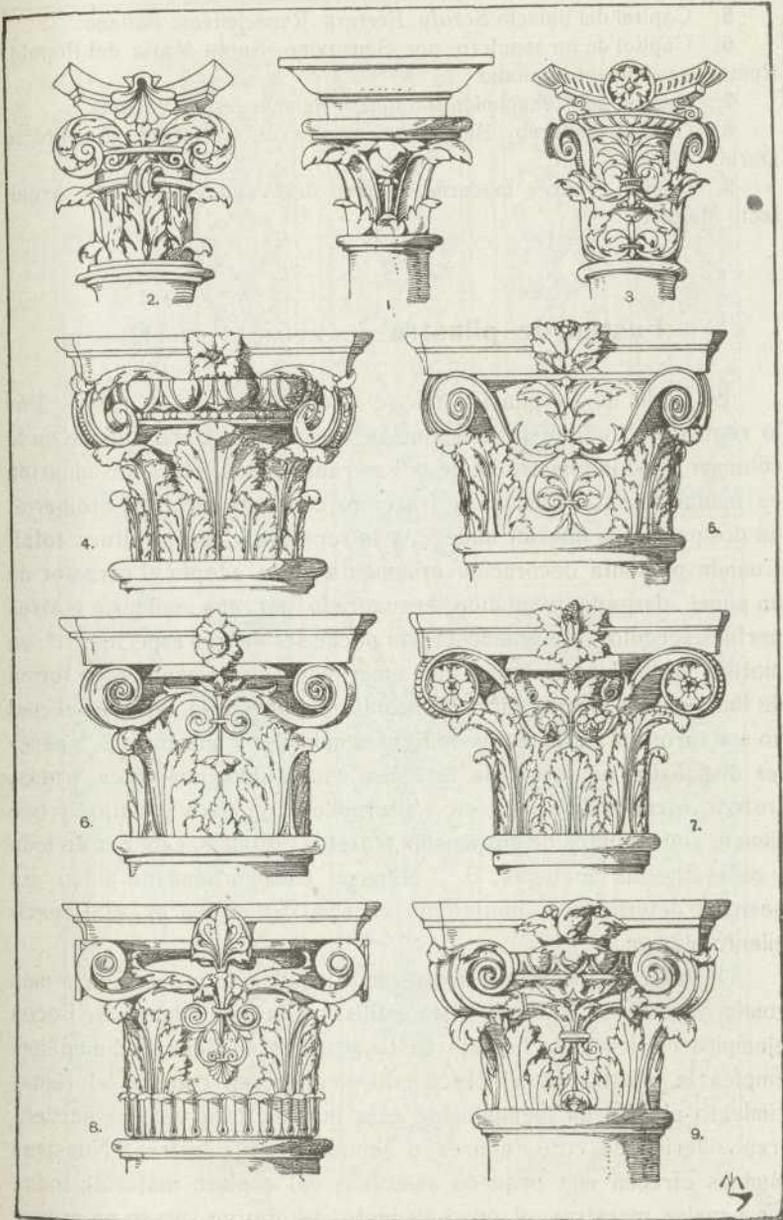


Lámina 140. — Capiteles de columna.

4. Capitel compuesto. Renacimiento italiano.
5. Capitel del palacio Scrofa, Ferrara. Renacimiento italiano.
6. Capitel de un sepulcro, por Sansovino. Santa María del Pópolo, Roma. Renacimiento italiano.
7. Capitel del Renacimiento italiano. Palacio Zorzi, Venecia.
8. Capitel moderno. Baños municipales de Carlsruhe. Arquitecto Durm.
9. Capitel francés moderno. Teatro del Vaudeville, París. Arquitecto Magne.

Fustes de pilastra (LÁMINAS 141 y 142)

El *fuste* de la pilastra no se decora en muchos casos. Por lo regular, no existe la disminución ascendente, como sucede en la columna; y, si la pilastra ha de llevar canaladuras, dicha disminución es inadmisibles. La pilastra se fracciona con frecuencia; de ordinario, en dos partes: la inferior mide $\frac{1}{3}$ y la superior $\frac{2}{3}$ de la altura total. Cuando presenta decoración ornamental, ésta adopta el carácter de un panel alargado y hundido, encuadrado por una moldura u otros perfiles sencillos. La ornamentación puede ser de tres especies: 1.^a, un motivo vegetal ascendente, que emerge simétricamente o en forma de línea ondulada, de cálices de acanto, jarrones, etc., caso en el cual no son raros los aditamentos de figuras animales y humanas; 2.^a, paneles dispuestos en forma de festones, constituídos por flores, frutas, trofeos, escudos de armas, etc., alternados con lazos y cintas, y que tienen, como puntos de suspensión, rosetas, argollas, cabezas de león y otras figuras análogas; 3.^a, el panel como ornamento plano, sin posición determinada, motivo de especial aplicación en el Renacimiento alemán.

De las tres ornamentaciones mencionadas, la primera es la más común y, desde el punto de vista estilístico, la más adecuada. Pocos ejemplos clásicos han llegado hasta nosotros; la Edad media apenas emplea la pilastra en el precedente sentido; en cambio, el Renacimiento abunda en ejemplos de esta índole. Rara vez se encuentran sillerías de coro, altares o sepulcros sin pilastras. Nuestras láminas ofrecen una pequeña selección del copioso material; todos los paneles muestran el procedimiento decorativo citado en primer término.

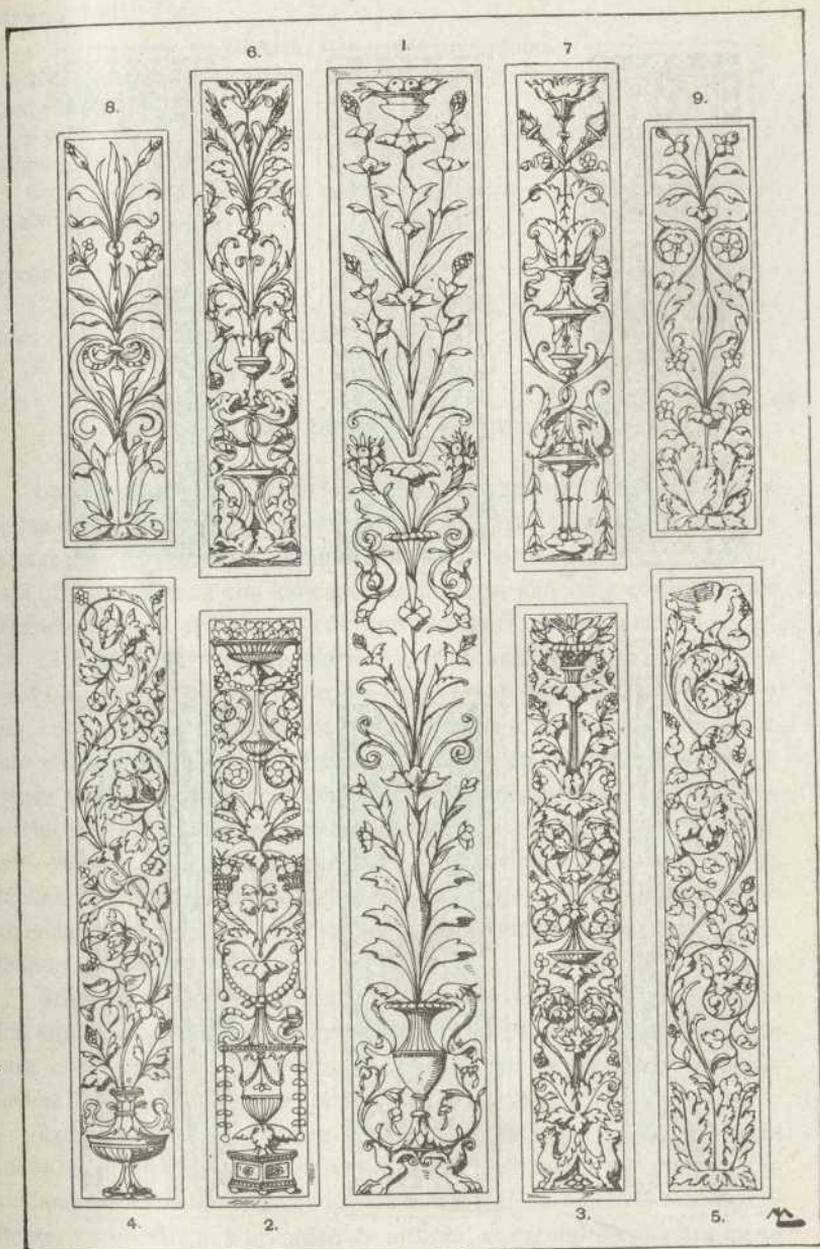


Lámina 141. — Fustes de pilastra.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Lámina 142. — Fustes de pilastra.

Lámina 141.

1. Ornamento de pilastra. Renacimiento italiano.
- 2-5. Paneles de pilastra. Santa María dei Miracoli, Venecia. Renacimiento italiano.
- 6 y 7. Paneles de pilastra, por Benedetto da Majano. Renacimiento italiano.
- 8 y 9. Paneles modernos, a modo de pilastra, en el estilo del Renacimiento italiano.

Lámina 142.

- 1-6. Tableros decorativos de la Aljafería, imitando pilastras. Zaragoza. Siglo XI. Museo provincial.

Capiteles de pilastra (LÁMINAS 143-145)

La estructura de dichos capiteles corresponde, en general, a la de los de columna, y es, en cierto modo, un traslado al plano de las formas plásticas de estos últimos. Por lo que respecta al Renacimiento, esta afirmación reza con los capiteles dóricos, jónicos y corintios; por lo que se refiere al Antiguo, sólo con los mencionados en último lugar.

El capitel de pilastra *dórico* está constituido por una o más molduras de follaje o por ovarios, que corren por bajo del ábaco y van cubiertos en los ángulos con palmetas u hojas de acanto. Bajo esta parte propia del capitel se suele añadir un collarino de mayor o menor altura, decorado con rosetas o con adornos a guisa de remates corridos de coronamiento (lámina 143, 1). En capiteles modernos de este orden también son frecuentes los collarinos con estrias cortas (lámina 145, 7), y el centro del capitel suele llevar una ornamentación suplementaria, merced al aditamento de máscaras, emblemas, etc. (lámina 145, 7 y 8).

Mientras el Renacimiento apenas varía en la pilastra la forma del capitel de columna jónico (lámina 145, 4), el Antiguo adopta para este orden un tipo, que, por su figura, ha recibido la denominación de «capitel de sofá» (lámina 143, 2).

Los capiteles de pilastra más numerosos, más variados y más bellos se hallan en el orden *corintio*. La perfiladura y la disposición fundamental son las mismas que en el capitel de columna correspondiente; sin embargo, a igualdad de alturas, el capitel de pilastra suele ser más ancho. La parte inferior va recubierta por una fila de hojas

de acanto, que, a veces, queda prácticamente reducida a las dos hojas angulares sobre que descansan las volutas. Estas últimas son de índole muy diversa, y se sustituyen a veces por cuernos de la abundancia, delfines, quimeras y otras figuras (láminas 143, 8, y 144, 5). Sobre el eje central del capitel se disponen simétricamente ornamentos de acanto o de palmeta, jarrones y guirnaldas de frutas, etc.; el centro del ábaco va decorado con cálices vegetales (lámina 143, 4-8), máscaras (lámina 144, 4, 5 y 8), etc. En el capitel corintio son raros los collarinos (lámina 144, 7). Los ovarios, que, en algunos ejemplos clásicos, corren por la parte inferior (lámina 143, 4 y 5), son reminiscencias del gusto dórico; así, pues, estas formas se pueden considerar también como una especie de capiteles compuestos.

Lámina 143.

1. Capitel de pilastra dórico griego, del Erecteion, Atenas.
2. Capitel de pilastra jónico griego.
3. Capitel de pilastra corintio griego.
- 4-6. Capiteles de pilastra corintios romanos. (Bötticher.)
7. Capitel de pilastra corintio romano, del Panteón, Roma.
8. Capitel de pilastra corintio romano. Templo de Marte. Ultor, Roma. (De Vico.)

Lámina 144.

1. Capitel de pilastra corintio. Patio de la Scala dei Giganti, Venecia. Renacimiento italiano. (*Wiener Bauhütte.*)
2. Capitel de pilastra corintio. Santa María dei Miracoli, Venecia. Renacimiento italiano.
3. Capitel de pilastra corintio, de la Cartuja, Florencia. Renacimiento italiano.
4. Capitel de pilastra corintio, por Pietro Lombardo. Escuela de San Marcos, Venecia. Renacimiento italiano.
- 5 y 6. Capiteles de pilastra corintios, tallados en madera. Capilla del Palazzo Vecchio, Florencia. Renacimiento italiano. (*Musterornamente.*)
7. Capitel de pilastra corintio. Renacimiento italiano.
8. Capitel de pilastra corintio. Sepulcro de Luis XII en San Dionisio. Renacimiento francés.

Lámina 145.

1. Capitel de pilastra corintio. Portada de San Miguel, Venecia. Renacimiento italiano.
- 2 y 3. Capiteles de pilastra corintios. Palacio Ducal de Venecia. Renacimiento italiano.
4. Capitel de pilastra jónico. Renacimiento francés. (Lièvre.)

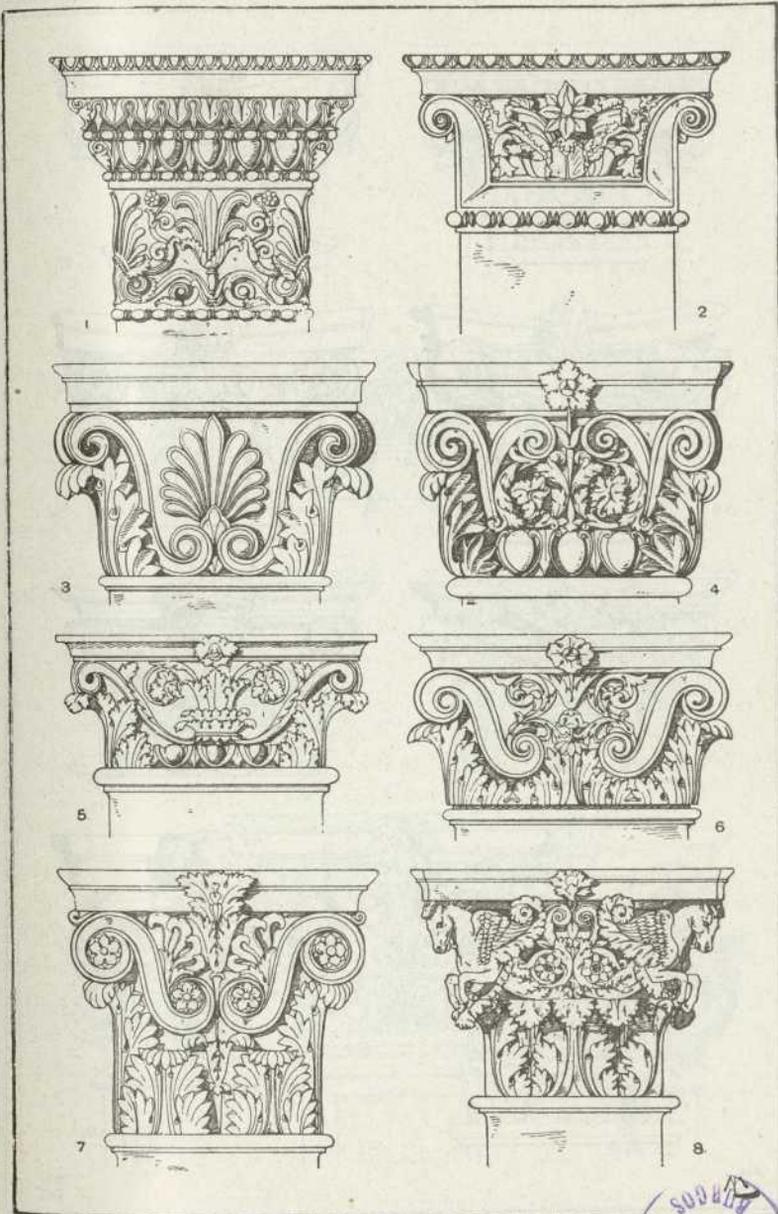


Lámina 143. — Capiteles de pilastra.



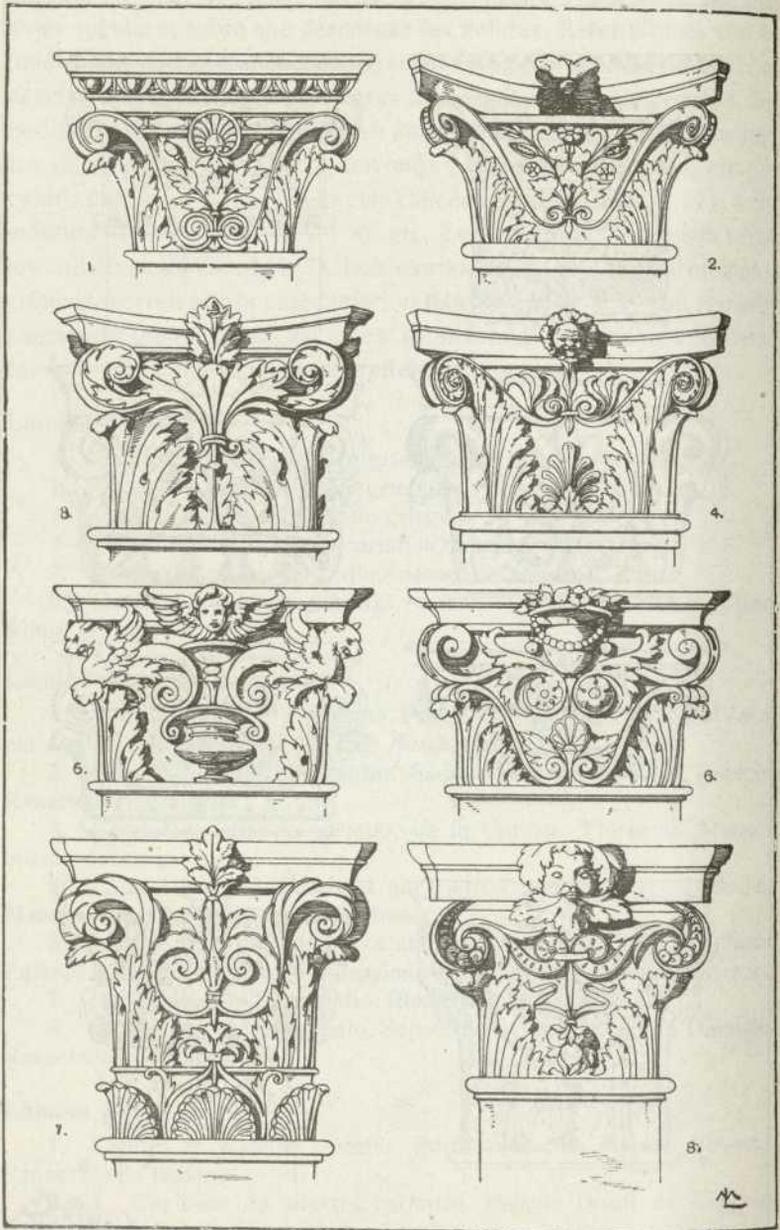


Lámina 144. — Capiteles de pilastra.

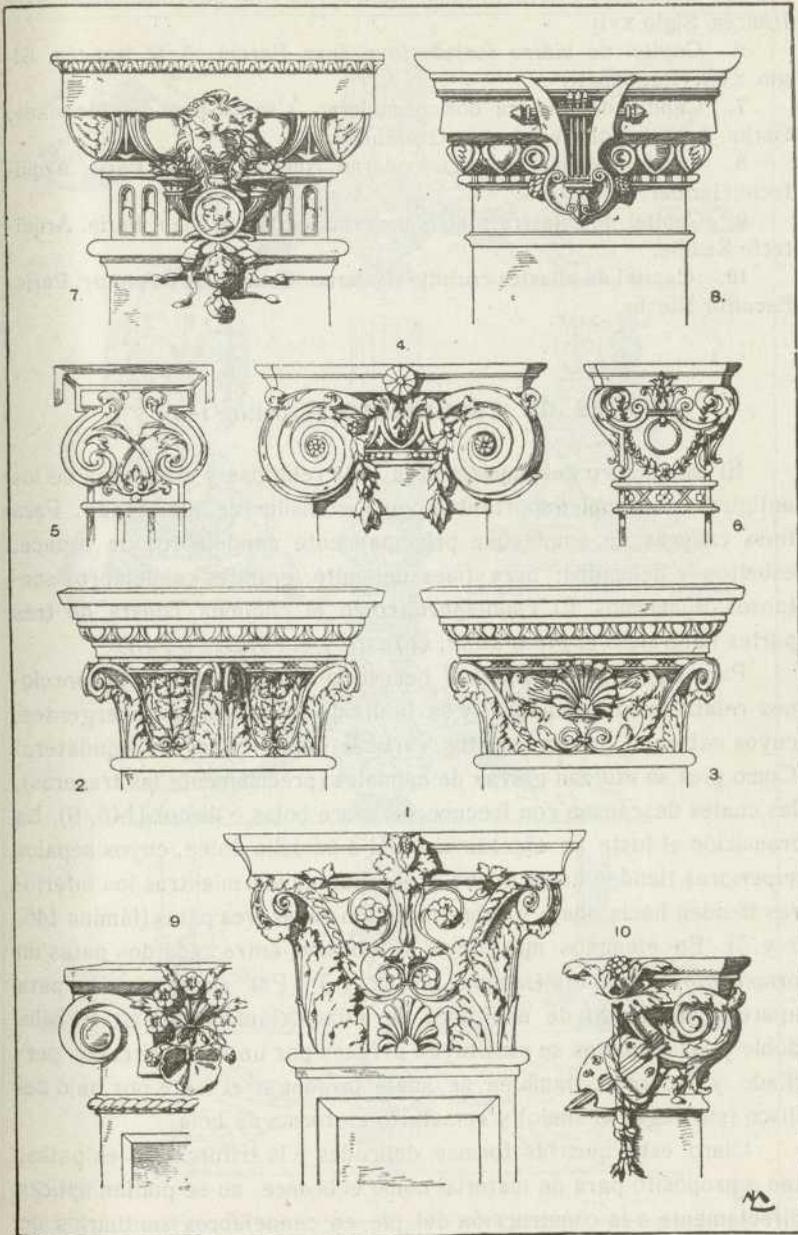


Lámina 145. — Capiteles de pilastra.

5. Capitel de hierro forjado. Reja del castillo de Athis-Mons. Arte francés. Siglo XVII.
6. Capitel de hierro forjado, por Juan Berain. Arte francés. Siglo XVII. (Raguenet.)
7. Capitel de pilastra dórico moderno. Casa «Spinn und Mencke», Berlín. Arquitectos Kayser y v. Grossheim.
8. Capitel de pilastra dórico moderno. Nueva Opera de París. Arquitecto Garnier.
9. Capitel de pilastra jónico moderno, en la rue Dieu, París. Arquitecto Sedille.
10. Capitel de pilastra corintio moderno. Estudio de un pintor. París. Escultor Bloche.

Pies de candelabro (LÁMINA 146)

El candelabro desempeña en la vida religiosa y doméstica de los antiguos un papel importante, como utensilio de alumbrado. Para fines caseros, se empleaban principalmente candelabros de bronce, esbeltos y delicados; para fines del culto, grandes candelabros suntuosos de mármol. El candelabro, como la columna, consta de tres partes naturales: el *pie* o *base*, el *fuste* y el *capitel* o *cáliz*.

Para lograr la *estabilidad* necesaria se dan a la base proporciones relativamente grandes, y se la divide en tres patas divergentes, cuyos extremos determinan los vértices de un triángulo equilátero. Como pies se utilizan garras de animales (precisamente las traseras), las cuales descansan con frecuencia sobre bolas o discos (lámina 146, 6). La transición al fuste se efectúa merced a un cáliz doble, cuyos sépalos superiores tienden hacia arriba y abrazan aquél, mientras los inferiores tienden hacia abajo y cubren la unión de las tres patas (lámina 146, 1 y 5). En ejemplos más ricos, se observa entre cada dos patas un ornamento de palmeta (lámina 146, 2 y 3). Por excepción, la pata aparece surgiendo de una boca de animal (lámina 146, 6). El cáliz doble y las palmetas se sustituyen a veces por un disco circular perfilado y decorado; también se suele prolongar el fuste por bajo del disco (sin llegar al suelo) y rematarlo en forma de bola.

Claro está que las formas delicadas y la trifurcación en patas, tan a propósito para un material como el bronce, no se podían aplicar directamente a la construcción del pie en candelabros suntuarios de mármol; sin embargo, se advierten reminiscencias de aquélla en la

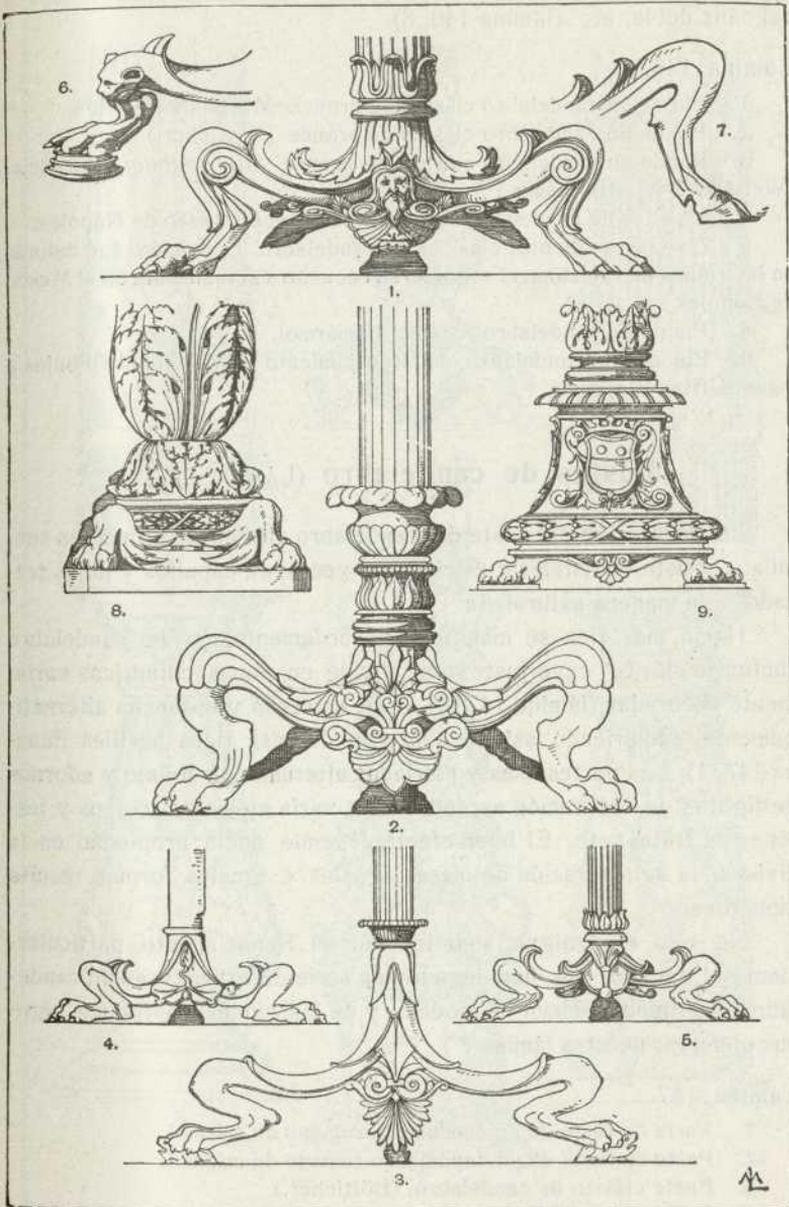


Lámina 146. — Pies de candelabro.

conservación de la planta triangular, de las garras en escala reducida, del cáliz doble, etc. (lámina 146, 8).

Lámina 146.

1. Pie de un candelabro clásico de bronce. Museo de Nápoles.
2. Pie de un candelabro clásico de bronce. (Bötticher.)
3. Pie de un candelabro clásico de bronce. *Studj publici*, Florencia. (Weissbach y Lottermoser.)
- 4 y 5. Pies de candelabros clásicos de bronce. Museo de Nápoles.
- 6 y 7. Garras de pies clásicos de candelabro. El primero fué hallado en las ruinas de Paestum; el segundo se encuentra actualmente en el Museo de Nápoles.
8. Pie de un candelabro romano de mármol.
9. Pie de un candelabro del Renacimiento. Colección de dibujos a mano. Uffizi, Florencia.

Fustes de candelabro (LÁMINA 147)

La decoración del fuste del candelabro clásico de bronce es sencilla: consiste en listeles o estrías, y a veces, en capullos y hojas tratados a la manera naturalista.

Harto más rica se manifiesta la ornamentación del candelabro suntuario clásico, cuyo fuste, o se divide en zonas cilíndricas variamente decoradas (lámina 147, 2), o se estrecha y ensancha alternativamente, adquiriendo así un contorno de más ricos perfiles (lámina 147, 1). Las partes lisas y estriadas alternan con follaje y adornos de figuras; la decoración ascendente se varía mediante trofeos y festones de frutas, etc. El buen efecto depende de la propiedad en la división; la aglomeración de masas iguales e iguales formas resulta monótona.

No sólo el Antiguo, sino también el Renacimiento, particularmente el italiano, nos han legado una serie de estructuras de candelabro, que pueden servir de modelo, y de las cuales reproduce algunos ejemplos nuestra lámina.

Lámina 147.

1. Parte de fuste de un candelabro romano de mármol.
2. Parte de fuste de un candelabro romano de mármol.
3. Fuste clásico de candelabro. (Bötticher.)
4. Decoración del fuste de un portamástil en la Plaza de San Marcos, Venecia. Bronce. Renacimiento italiano.

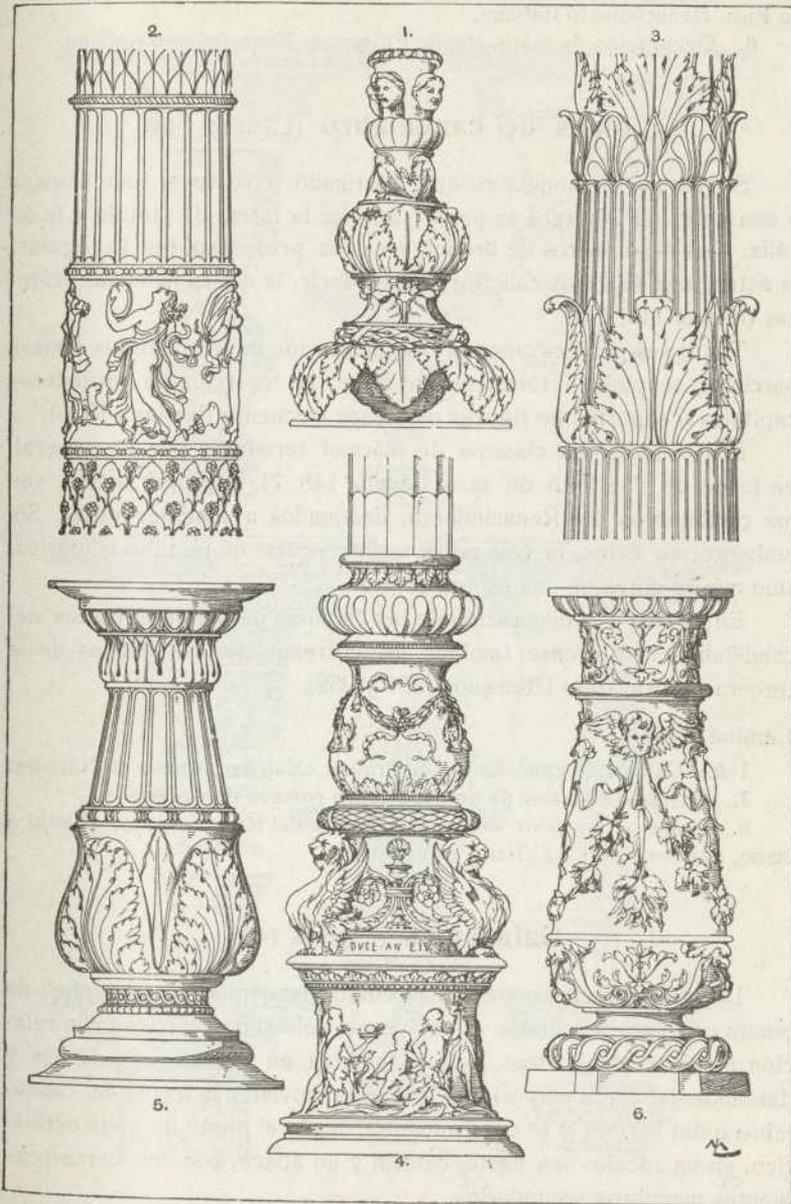


Lámina 147. — Fustes de candelabro.

17. — ORNAMENTACIÓN.

5. Pie a modo de candelabro, de una pila de agua bendita. Catedral de Pisa. Renacimiento italiano.

6. Decoración de fuste. Badía, Florencia. Renacimiento italiano.

Cálices de candelabro (LÁMINA 148)

Según que el candelabro esté destinado a sostener una lámpara o una vela, así afectará su parte superior la forma de platillo o la de cáliz. Los candelabros de bronce clásicos presentan, por lo regular, la estructura de vasos caliciformes, es decir, la de las llamadas cráteras (lámina 148, 1-5).

Tanto sus perfiles como la ornamentación de las distintas formas parciales se pueden tomar por modelos; la inserción de verdaderos capiteles o soportes de figuras es menos frecuente (lámina 148, 6).

Los candelabros clásicos de mármol terminan, por lo general, en forma de platillo o de taza (lámina 148, 7); lo propio sucede con los candelabros del Renacimiento, destinados a sostener velas. Sin embargo, en éstos, la vela no se suele encajar en un tubo cilíndrico, sino que se clava en una espiga cónica.

En cuanto a la decoración de las distintas partes integrantes del candelabro, consúltense también las correspondientes láminas de la tercera parte, grupo Utensilios (251 y 252).

Lámina 148.

1-6. Cálices de candelabros de bronce clásicos. Museo de Nápoles.

7. Extremo superior de un candelabro romano de mármol.

8. Extremo superior de un candelabro del Renacimiento. Dibujo a mano, existente en los Uffizi, Florencia.

Balaustres (LÁMINA 149)

Los *balaustres* son pequeñas columnas o pilares achatados, de planta circular o cuadrada. Unas veces, sólo son simétricos con relación al eje central; otras, lo son también en sentido ascendente y descendente. En la mayoría de los casos, revisten la forma del candelabro o del hermes y se descomponen, desde el punto de vista estilístico, en un zócalo, una parte central y un ábaco, con los correspondientes miembros secundarios.

El Renacimiento y el arte moderno emplean los balaustres,

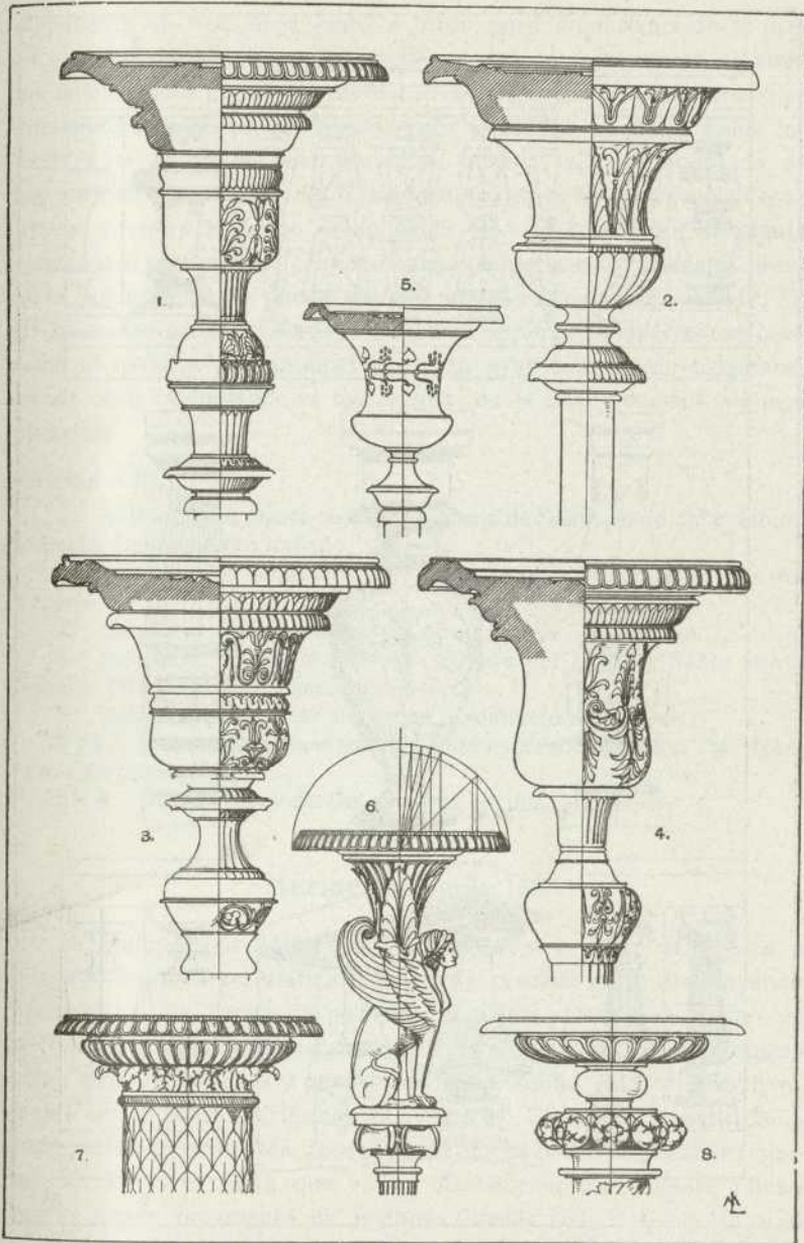


Lámina 148. — Cálices de candelabro.

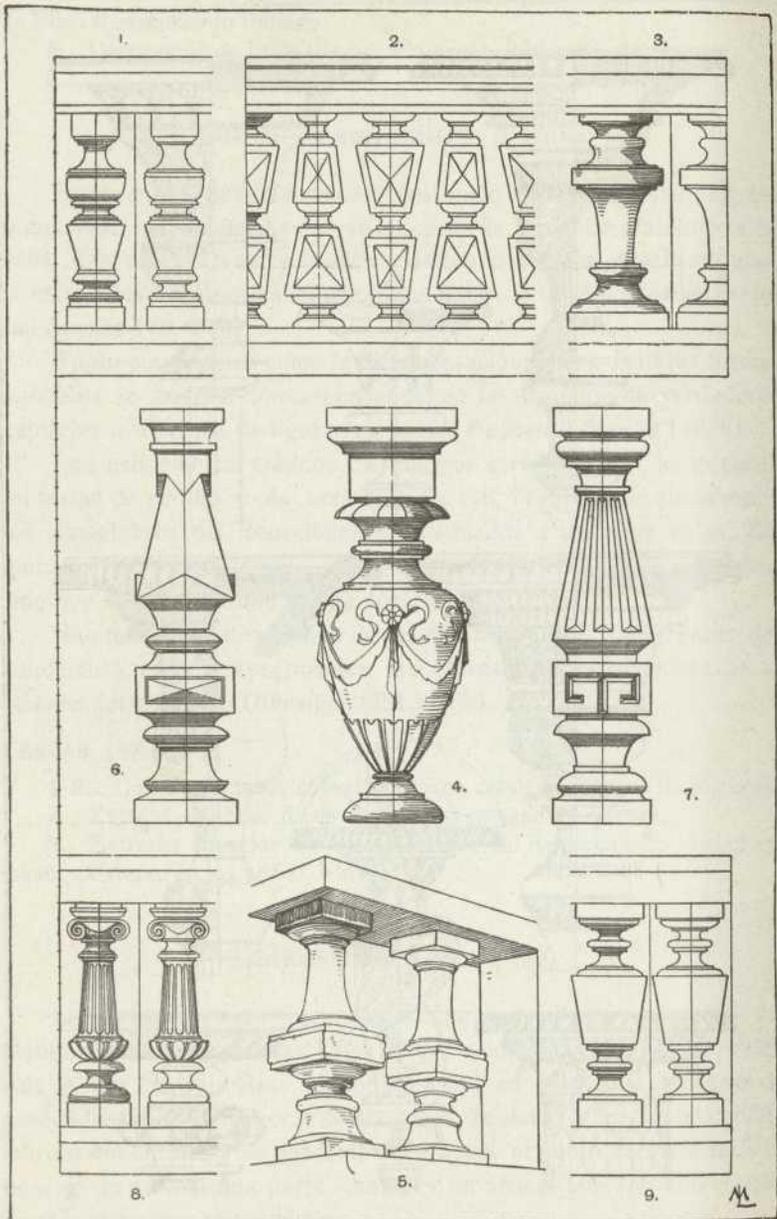


Lámina 149. — Balaustres.

dispuestos en fila, unos junto a otros, para la construcción de pretilos, balaustradas, barandas, balcones, áticos y escaleras. Cuando las balaustradas han de seguir el tiro ascendente de la escalera, o se cortan oblicuamente los zócalos y los ábacos, o se da a todos los perfiles la oblicuidad del tiro. Este último método, adoptado en los períodos decadentes del Renacimiento, no tiene justificación estilística, y, sobre todo, no es aplicable sino en balaustres de planta cuadrada o rectangular. Simultaneando elementos estructurales circulares y cuadrados, se puede obtener mayor variedad (lámina 149, 5). El balaustre se usa aisladamente como soporte en sillerías de coro y en el mobiliario. Raguenet presenta gran número de balaustres en su obra *Documents et matériaux*, de la cual tomamos algunos ejemplos.

Lámina 149.

1. Balaustre de planta cuadrada. Iglesia de Santa María della Salute, Venecia. Renacimiento italiano.

2. Sistema de balaustres de planta cuadrada. Palacio Pesaro, Venecia.

3. Balaustre moderno de planta circular. Via Alfieri, núm. 7, Turín.

4. Balaustre tallado en madera. Sillería del coro de Santa María Novella, Florencia. Renacimiento italiano.

5. Balaustres franceses modernos. Arquitecto Roux, París.

6 y 7. Balaustres en madera, de planta cuadrada. (Bethke, *Der dekorative Holzbauer*.)

8 y 9. Balaustres modernos de barro cocido.

Hermes (LÁMINA 150)

Se entiende por *hermes* ciertos soportes a modo de pilares y pilastras, cuya característica fundamental consiste en ir disminuyendo hacia abajo, en forma de pirámide invertida. Deben su nombre al hecho de que las construcciones similares, usadas por el Antiguo como piedras miliarias y para otros fines, solían rematar primitivamente con el busto de Hermes o Mercurio. El hermes consta de la base perfilada, sostenida de ordinario por un pedestal peculiar (lámina 150, 3 y 7); el fuste, que va en disminución descendente y lleva por lo común ornamento de festones (lámina 150, 3, 4, 5 y 10), y el capitel, sustituido a menudo por un busto (lámina 150, 1-3) o una media figura (lámina 150, 4, 5 y 9), y entonces el soporte toma apa-

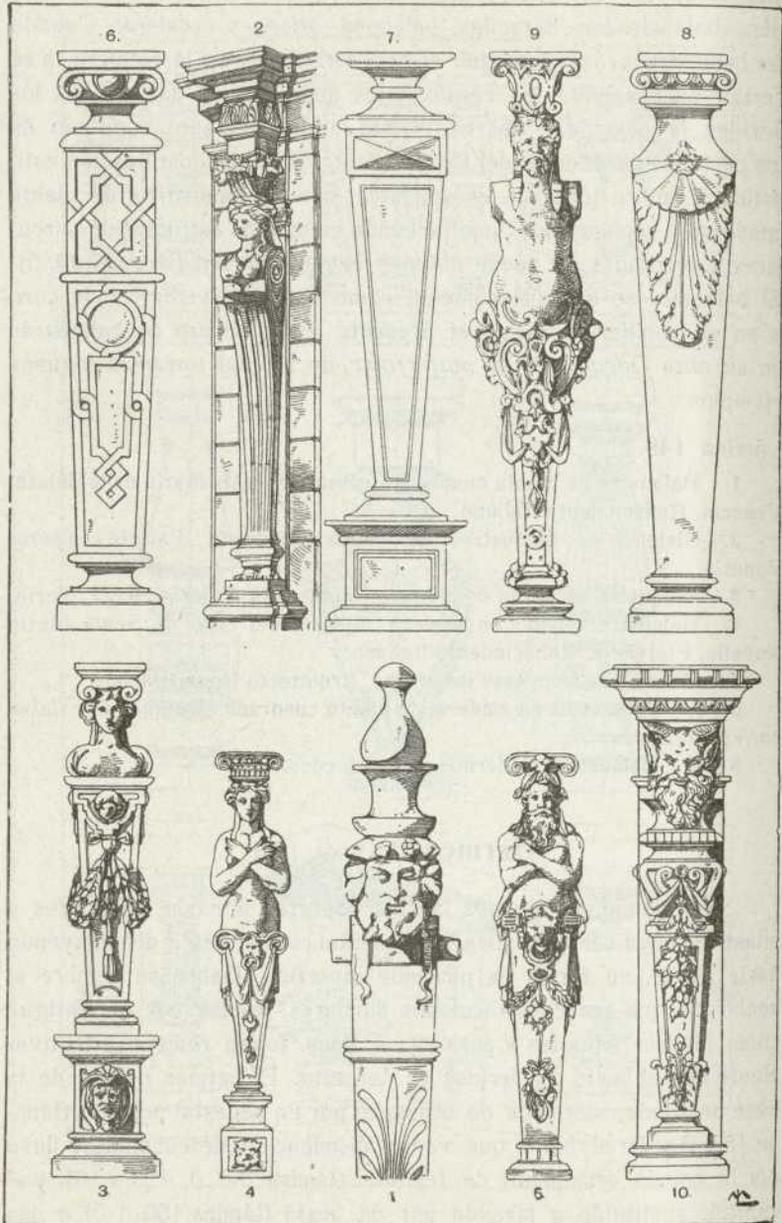


Lámina 150. — Hermes.

riencia de cariátide. Aislado, sirve de pedestal para bustos y lámparas, para poste de verjas y como figura decorativa en jardines y terrazas. En la época del rococó tuvo frecuentísima aplicación este último motivo. Adosado a la pared, reemplaza muchas veces a la pilastra; sobre todo, en el mobiliario y en pequeñas construcciones arquitectónicas del Renacimiento. Tampoco es raro hallarlo en utensilios, trípodes, tenazas de chimenea, sellos para lacrar y otra porción de objetos.

Lámina 150.

1. Parte superior de un hermes clásico, perteneciente al tesoro de plata de Hildesheim. Museo de Berlín. (Procede, seguramente, de un trípode romano.)

2. Hermes de piedra. Renacimiento italiano. Villa Massimi, Roma. (Raguenet.)

3. Hermes de piedra. Renacimiento alemán. Gran chimenea del Ayuntamiento de Lübeck.

4. Hermes de piedra. Renacimiento alemán. Edificio de Otto-Heinrich, castillo de Heidelberg.

5. Hermes de piedra, que decora uno de los monumentos a los Margraves en la capilla del castillo de Pforzheim. Renacimiento alemán.

6-8. Hermes de madera. Mobiliario del Renacimiento.

9. Hermes pequeño. Renacimiento alemán. Museo Nacional de Munich.

10. Hermes de una chimenea moderna. (*Gewerbhalle.*)

Balaustradas (LÁMINA 151)

Aparte las balaustradas constituídas por filas de balaustres, merecen especial mención las disposiciones más independientes en piedra calada, en madera recortada a sierra y en hierro fundido y forjado. Para balaustradas de piedra, el estilo gótico utiliza con predilección las tracerías; el Renacimiento, las volutas y las cartelas (lámina 151, 1 y 3). Las balaustradas en madera recortada a sierra, características en la arquitectura suiza, se forman con listones de tabla, de contornos más o menos ricos, cuidando de dar también a los espacios intermedios perfiles agradables a la vista.

La construcción de balaustradas en forma de verjas de hierro estuvo muy extendida durante el Renacimiento, y se ha conservado en todos los estilos posteriores hasta la época actual; sin embargo,

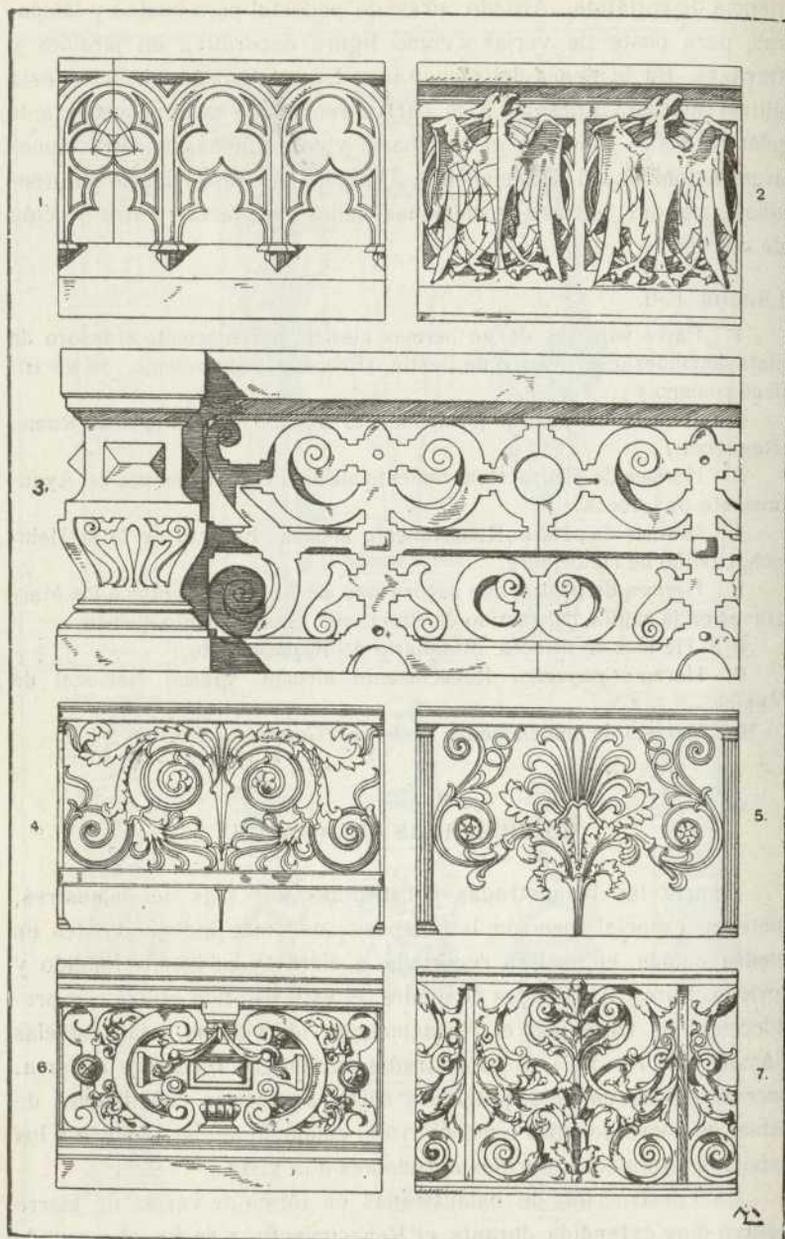


Lámina 151. — Balaustradas.

el carácter de soportes no lo ponen de manifiesto sino los motivos con tendencia ascendente. Esto no excluye en absoluto el uso de formas ornamentales, que sólo aparecen como paneles. Raguenet muestra numerosos ejemplos.

Lámina 151.

1. Balaustrada gótica moderna (piedra). Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
2. Balaustrada gótica moderna (piedra). Viollet-le-Duc. Castillo de Pierrefonds. (Raguenet.)
3. Balaustrada de piedra. Torrecilla de Dagoberto en el Castillo Nuevo de Baden-Baden. Renacimiento alemán.
- 4 y 5. Verjas de balaustrada. Diseños de Schinkel. (*Vorb. f. Fabr. u. Handw.*)
6. Balaustrada francesa moderna. Hotel Mirabaud, París. Arquitecto Magne. (Raguenet.)
7. Verja barroca de balaustrada en hierro forjado. Francesa.

Barrotes de barandilla (LÁMINA 152)

Ciertos géneros de barandillas (y, en primer término, las de escalera) están constituidos por filas de barrotes aislados; éstos son más esbeltos y delicados, y sustituyen al recio balaustre.

A diferencia de éste, cuyo material más corriente es la piedra, la *terracotta* y la madera, al barrote de barandilla hemos de imaginárnoslo en metal, y, en sus formas más sencillas, también en madera. Durante los últimos decenios, el material predominante fué el hierro fundido; en la actualidad, se vuelve al hierro forjado, por ser más plástico. La ornamentación está en consonancia con el material elegido. Mientras la forja del hierro adorna el barrote con aditamentos de zarcillos y volutas, el de fundición presenta decoraciones en bajo relieve, semejantes a las del fuste de candelabro.

Cuando el barrote ha de alzarse sobre un plano horizontal, son preferibles estructuras de pie como las reproducidas en la lámina 152, figuras 3, 4 y 5; cuando ha de ir lateralmente sujeto a las huellas de la escalera, se precisan disposiciones como las indicadas en las figuras 2, 7 y 8. Si el extremo superior ha de soportar el pasamano, se pueden adoptar soluciones independientes con arreglo a las figuras 2 y 5. Como de uso práctico y general, se recomiendan las cabezas esféricas (fig. 4).

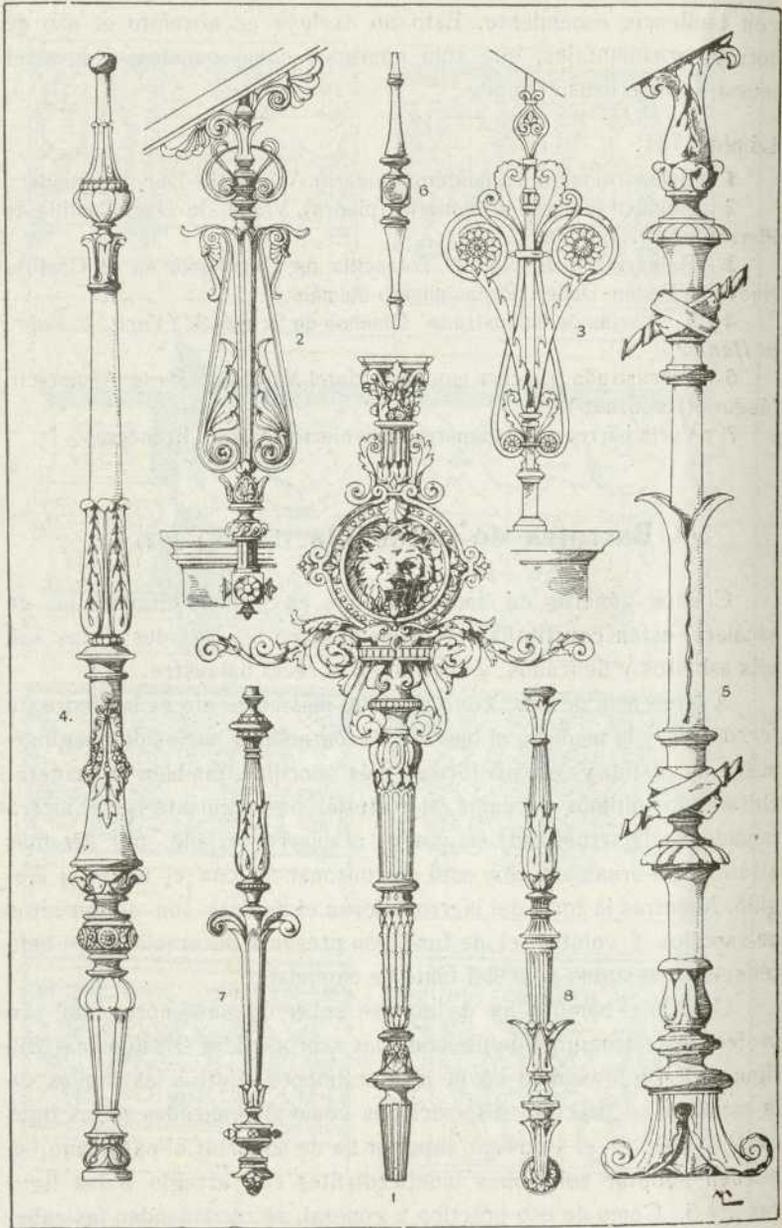


Lámina 152. — Barrotes de barandilla.

Lámina 152.

1. Barrote de barandilla moderno (fundición en metal). Arquitecto von Leins, de Stuttgart. (*Gewerbehalle.*)
2. Barrote de barandilla moderno (fundición en metal). Arquitecto von Hoven, de Francfort. (*Gewerbehalle.*)
3. Barrote de barandilla moderno. Hierro forjado. (*Gewerbehalle.*)
4. Barrote de barandilla moderno. Fundición en metal.
5. Barrote de barandilla moderno, por los arquitectos Gropius y Schmieden.
6. Barrote de barandilla sencillo (madera).
- 7 y 8. Barrotes de barandilla modernos (fundición en metal). Arquitecto von Hoven, de Francfort.

Patas de muebles (LÁMINA 153)

Las patas que se ven en los muebles de madera se pueden dividir en dos clases, según su altura: las mesas y las sillas, butacas, sofás, etc., presentan patas altas; las bajas sirven de soportes para arcas, bargueños, cofres, etc.

El esquema general es el cuerpo de revolución, a modo de balaustre, tal como sale del banco del tornero; pero también se usan formas de planta cuadrada.

Las patas altas se decoran a menudo con ornamento de talla en madera; las bajas se dejan lisas, lo cual responde perfectamente a su naturaleza.

Para muebles pequeños, tales como arquillas, etc., se suelen emplear también pies metálicos.

Cuando las patas han de descansar sobre el suelo, es conveniente aguzarlas hacia abajo (lámina 153, 5-10); cuando reposan sobre tarimas y no hace falta mover de sitio el mueble con frecuencia, es preferible ponerles debajo un zócalo (fig. 1). Recientemente se ha generalizado el uso de roldanas metálicas; sobre todo, en pianos, butacas y sillones pesados.

Lámina 153.

1. Pata de mueble moderna. Arquitecto Boerner. (Schwenke, *Möbel- und Zimmereinrichtungen.*)
2. Pata de mueble moderna. Arquitecto Ziem. (Schwenke.)
3. Pata de mueble moderna. Arquitecto Th. Müller. (Schwenke.)
4. Pata de mueble moderna. (Schwenke.)
- 5-10. Diversos pies de mueble, tomados de motivos antiguos.

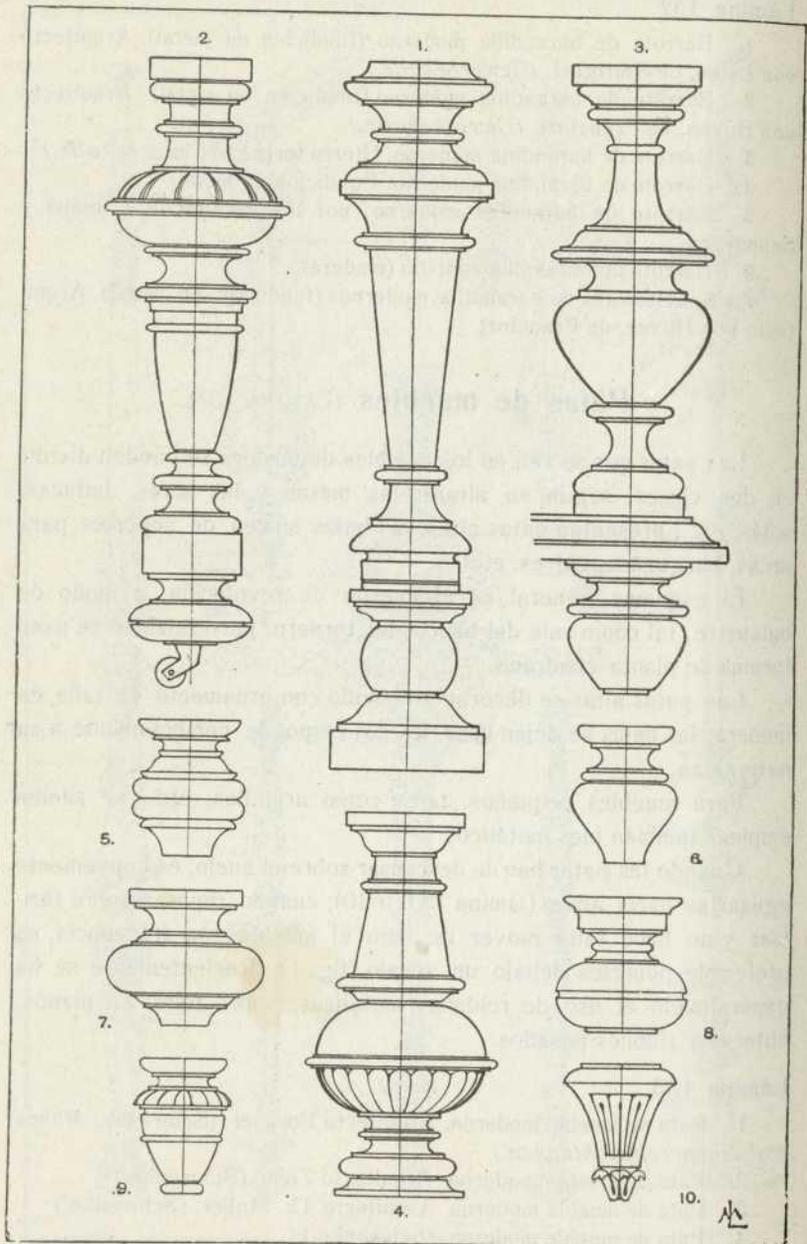


Lámina 153. — Patas de muebles.

Trapezóforos (LÁMINAS 154 y 155)

Se designa con el nombre de *trapezóforo* el soporte de la mesa clásica; generalmente los trapezóforos eran de mármol, y los tableros, planchas de madera o losas de piedra, decoradas con incrustaciones de mosaico.

Dos especies diferentes de mesas clásicas se suelen distinguir: la mesa circular de tres patas (véase la lámina 154, 1) y la mesa rectangular, sostenida por dos soportes terminales (véanse las láminas 154, 2, y 155, 6). En las mesas circulares, la parte inferior del soporte consiste en una gran garra de animal, que descansa sobre un zócalo pequeño y suele resolverse por arriba en un cáliz de acanto, del cual surgen cabezas de león, pantera, lince, etc., en escala reducida (154, 5-10); a veces, se sustituyen las cabezas de animal por la del hombre (155, 5), o por figuras humanas de medio cuerpo, como el Genio que lleva una vasija, reproducido en la lámina 155, figuras 2-5. En los tiempos primitivos del Antiguo se encuentran formas de carácter más arquitectónico, como las de la lámina 155, figura 1. El soporte terminal para la mesa rectangular es una duplicación simétrica del motivo de la pata sencilla antes mencionado, con aditamento de alas; el espacio que queda entre las formas animales se rellena con figuras u ornamentos (láminas 154, 2-4, y 155, 6). En los dos tipos de soporte llama la atención la diferencia de escala de los distintos elementos combinados; fenómeno éste, que suele presentarse igualmente en otras manifestaciones del arte romano.

Respecto de estos trapezóforos, consúltese también la tercera parte, grupo Mobiliario, lámina 298.

Lámina 154.

1. Mesa de tres patas romana; las patas son de mármol, y el tablero de mosaico

2 y 3. Vistas de frente y laterales de un soporte de mesa romano, hallado en el atrio de la casa de Cornelio Rufo en Pompeya. (*Fragments de Parchitecture*)

4. Soporte de mesa clásico.

5 y 6. Pata de mesa romana (mármol); cabeza y garra de lince. Altura: 0,84 metros. Museo de Nápoles.

7 y 8. Pata de mesa romana (mármol); cabeza y garra de pantera. Altura: 0,78 metros. Museo Británico, Londres.

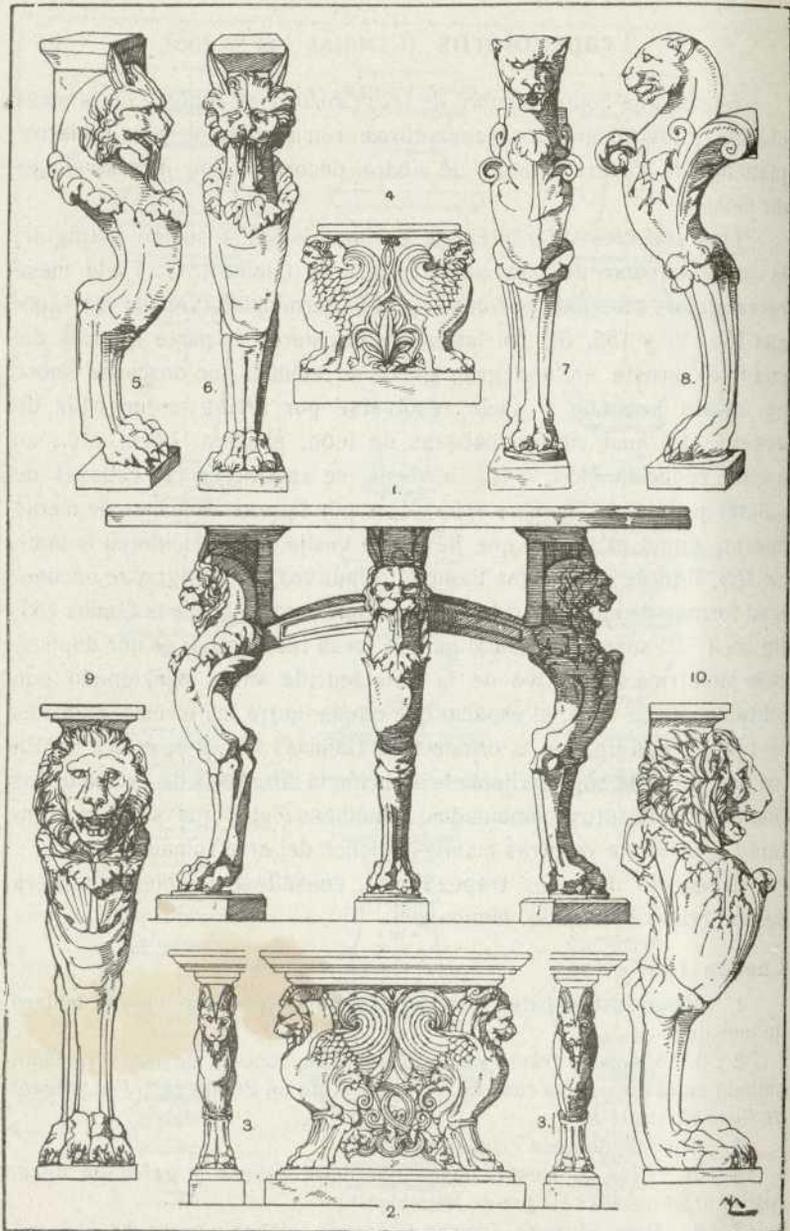


Lámina 154. — Trapezóforos.

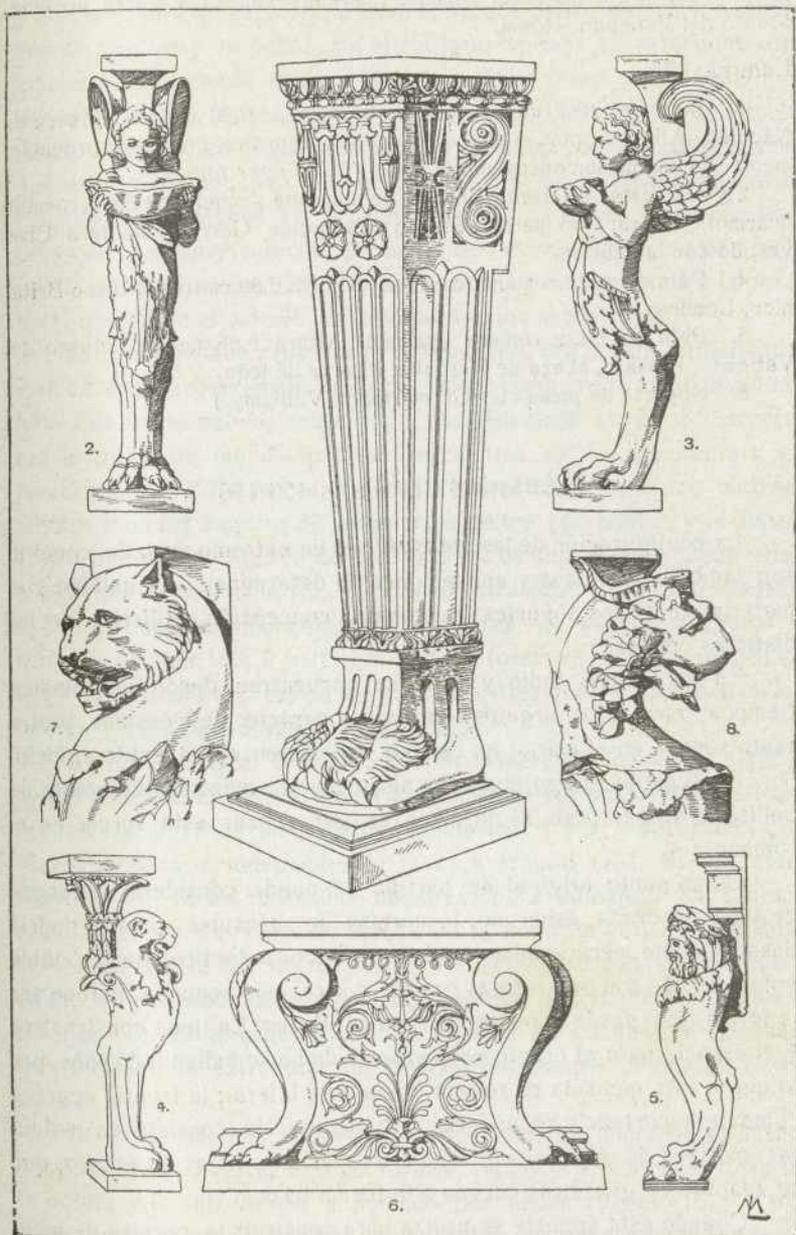


Lámina 155. — Trapezóforos.

9 y 10. Pata de mesa romana (mármol); cabeza y garra de león. Museo del Vaticano, Roma.

Lámina 155.

1. Pata de mesa clásica (mármol). Altura: 0,80 metros. Museo de Nápoles. A juzgar por el simbolismo del ornamento, proviene, probablemente, de una mesa consagrada a Zeus. (*L'art pour tous.*)

2 y 3. Vistas de frente y lateral de una pata pequeña de mesa romana (mármol). Altura: 0,65 metros. Museo de Nápoles. Garra de pantera; Eros vestido con la nébrida.

4. Pata de mesa romana (mármol). Altura: 0,80 metros. Museo Británico, Londres.

5. Pata de mesa romana (mármol). Altura: 0,68 metros. Museo del Vaticano, Roma. Cabeza de Hércules y garra de león.

6. Soporte de mesa clásico (mármol). (Vulliamy.)

Ménsulas (LÁMINAS 156-158)

La configuración de las *ménsulas* es en extremo variada, como lo son también sus usos y aplicaciones; la determinan la finalidad y el material de dichos soportes, así como la concepción estilística de las distintas épocas.

En los estilos indio y chino se encuentran, desde los primeros tiempos, elementos arquitectónicos con carácter de ménsulas, y otro tanto sucede en el asirio; en cambio, no existen en el estilo egipcio.

En el estilo griego aparecen aisladamente ménsulas de voluta de bellísima traza; pero el primero en generalizar esta forma es el romano.

Como punto original de partida se puede considerar la cabeza de viga decorada; asimismo, la cornisa de ménsulas romana podría pasar por una mera ampliación de la estructura denticulada. La doble voluta en **S**, con una espiral grande y otra más pequeña, parece ser la forma tipo, desde el punto de vista estilístico. La línea constructiva y el espacio para el ornato propiamente dicho se hallan indicados, por lo que a esta ménsula se refiere, en la cara lateral; la frontal aparece como de importancia secundaria, y su decoración consiste en molduras, motivos de imbricación, sartas de perlas y hojas de acanto, que se adaptan en graciosas curvas a la forma básica.

Cuando este soporte se utiliza para construir la cornisa de ménsulas, o como repisa de balcón, su posición es apaisada; erguido

y con la voluta grande hacia arriba, se usa para sostener los saledizos de puertas y ventanas. En el Antiguo apenas se le conoce otro empleo. Un ejemplo de excepcional belleza, y que puede pasar por solución modelo, es la ménsula de puerta en el Erecteion de Atenas (lámina 156, 1 y 2). Ejemplos romanos notables de ménsulas apaisadas son los reproducidos en las figuras 3-8 de la misma lámina. El ejemplo de las figuras 3 y 4, perteneciente a la última época romana, presenta una ornamentación accesoria de figuras. La curvatura de la voluta se aparta aquí del esquema normal y se aproxima a la parábola, que exige el cálculo estático para estos soportes.

El arte cristiano primitivo y el románico, tan pronto utilizan formas clásicas, groseramente interpretadas, como crean otras distintas, a medida de las nuevas exigencias. Encuétranse en ellos estructuras a guisa de modillones, tan frecuentes en la arquitectura en madera de la Edad media, usadas principalmente bajo los cornisamentos y en los ángulos de las puertas, entre las jambas y el dintel. Como tipo representativo de este género de soportes se puede citar el ejemplo de la lámina 157, 11. Otros presentan un núcleo central, aguzado hacia abajo, como los pinjantes, de planta poligonal o redonda (lámina 158, 1 y 2). Esta última forma se empleó también en el estilo gótico para repisa de las imágenes que se adosaban a los pilares y a los intradoses de las portadas.

El Renacimiento transforma a su manera las ménsulas últimamente mencionadas, pero muestra preferencia por las formas clásicas, invirtiendo a veces las volutas (lámina 157, 1 y 2) y decorando con mayor riqueza e independencia la cara frontal (157, 6). La combinación de varias ménsulas menores, para constituir un sistema (lámina 157, 5), es *reciente*. Así como la ménsula gótica de pinjante remeda al capitel caliciforme, así, el Renacimiento convierte en ménsulas, simplificándolos, los capiteles dórico, jónico y corintio (lámina 158, 4-6). En la arquitectura en madera se encuentran ménsulas que adoptan la estructura de riostras ricamente decoradas (lámina 157, 4).

El estilo barroco, que sigue al Renacimiento, aumenta asimismo esencialmente la riqueza de las formas; renuncia a la severa línea de la voluta y la interrumpe a menudo por líneas rectas (157, 7-10). El triángulo colgante se trata como motivo de ménsula (158, 3 y 8). Una innovación de este período es la ménsula de tríglifo (158, 7).

La época del rococó se aparta también, en este respecto, de las formas tradicionales, y sacrifica la línea constructiva al capricho pintoresco; en ella se ven, haciendo de soportes, motivos de concha y espirales disimétricas.

Nuestro arte contemporáneo retoca los modelos de los estilos precedentes, sin añadir innovaciones esenciales, a menos que se considere novedad la costumbre de colocar bustos, relojes, chucherías, etc., sobre ménsulas independientes, dispuestas para colgarse.

Diremos por último que la ménsula, en sus formas más variadas, ha tenido aplicación en casi todos los estilos, como clave, en dinteles de puertas y ventanas, donde realmente no hace oficio de soporte, pues nada tiene que soportar.

Se debe reputar inadmisibles, en el terreno estilístico, disponer bajo los sofitos de frontispicios cornisas con ménsulas oblicuamente aplastadas, como lo ha hecho en casos aislados el período romano posterior y, a imitación de éste, el Renacimiento.

En la obra de Raguenet se pueden hallar numerosos ejemplos de ménsulas pertenecientes a las más diversas épocas, y un estudio detallado sobre la ménsula, por el Dr. P. F. Krell, en la *Gewerbehalle*, 1870, núm. 10.

Lámina 156.

1 y 2. Vistas de frente y lateral de una ménsula griega. Puerta del Erecteion, Atenas.

3 y 4. Vistas lateral y de frente de una ménsula romana. Museo del Vaticano, Roma.

5 y 6. Vistas lateral y de frente de una ménsula romana procedente del Templo de Júpiter Stator, Roma. Museo del Vaticano.

7 y 8. Vistas lateral y de frente de una ménsula romana. Museo del Vaticano, Roma.

Lámina 157.

1 y 2. Vistas laterales de una ménsula del Renacimiento. Museo del Vaticano, Roma.

3. Ménsula del Renacimiento. *Hôtel d'Assezat*, Tolosa (Francia). Siglo XVI. (Raguenet.)

4. Ménsula de madera. Renacimiento francés. *Hôtel d'Assezat*, Tolosa (Francia). (Raguenet.)

5. Ménsula en caliza de Istria. Renacimiento veneciano. Museo de Hamburgo.

6. Vista anterior de una ménsula de mármol. Renacimiento italiano. Santa María dei Miracoli, Venecia. (Gropius.)

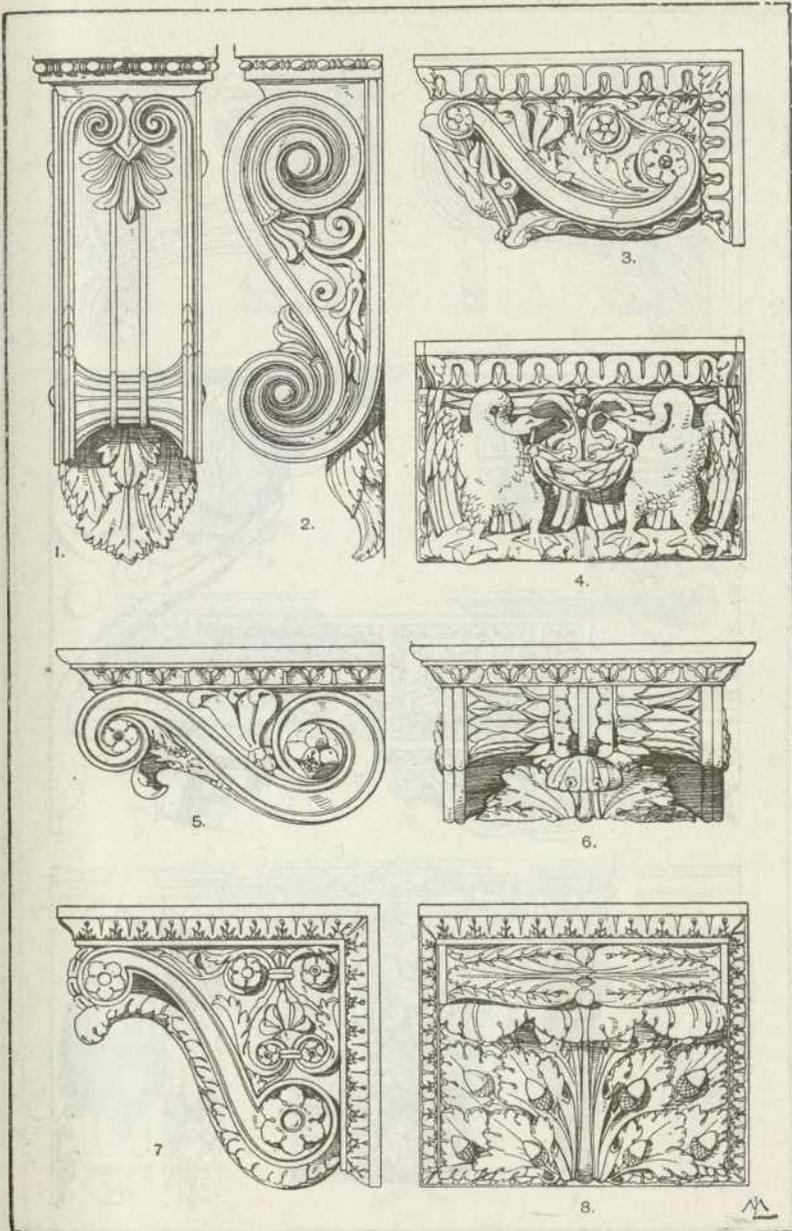


Lámina 156. — Ménsulas

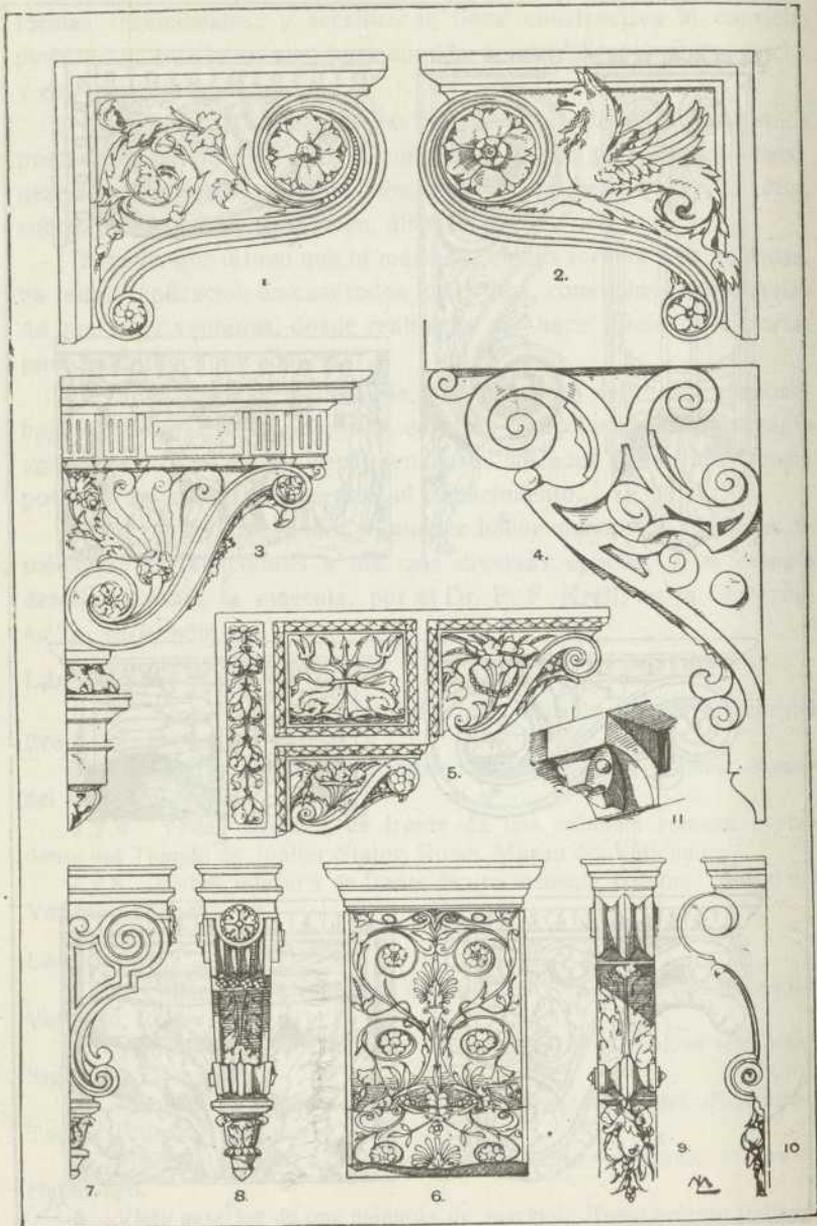


Lámina 157. — Ménsulas.

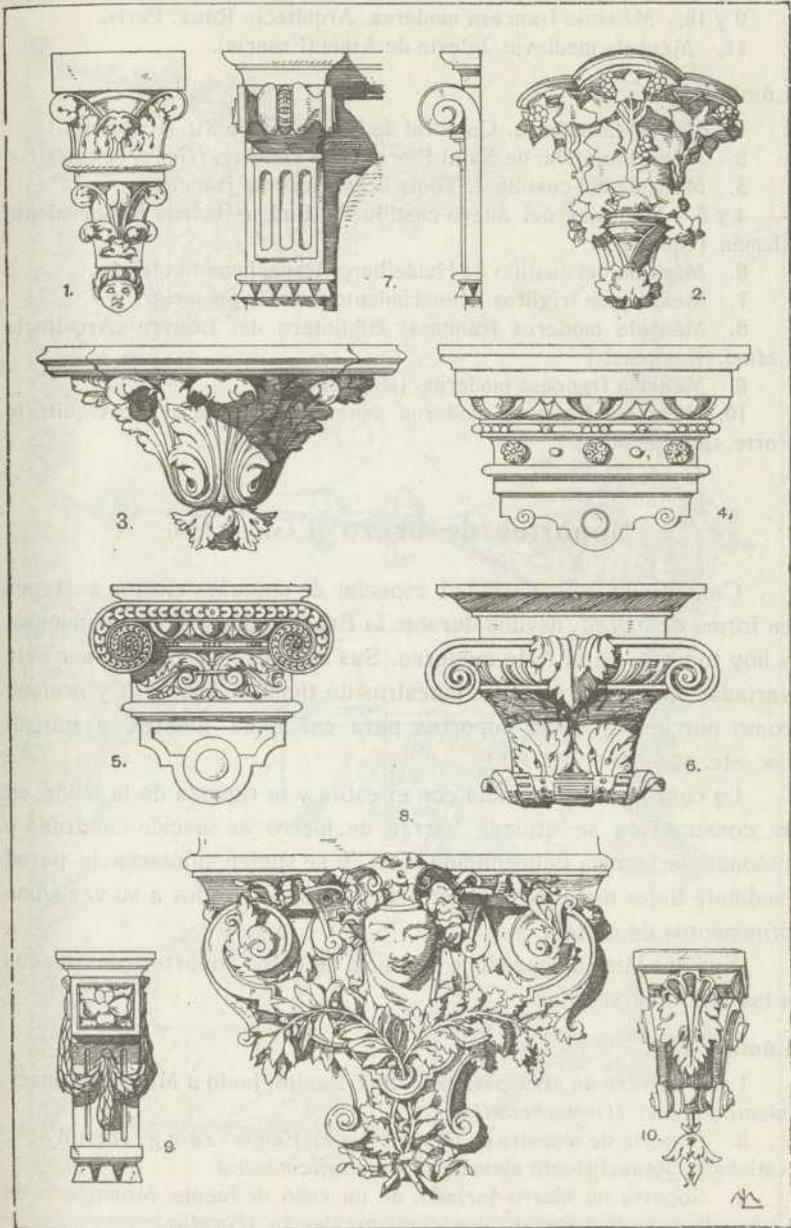


Lámina 158. — Ménsulas.

- 7 y 8. Ménsula francesa moderna. Arquitecto Roux. París.
 9 y 10. Ménsula francesa moderna. Arquitecto Roux. París.
 11. Ménsula medieval. Iglesia de Athis (Francia).

Lámina 158.

1. Ménsula románica. Catedral de Noyón. Siglo XII. (Raguenet.)
2. Ménsula gótica, de Saint Pierre sous Vezélay. (*Gewerbehalle*.)
3. Ménsula del castillo de Blois. Renacimiento francés.
- 4 y 5. Ménsulas del nuevo castillo de Baden-Baden. Renacimiento alemán. (Gmelin.)
6. Ménsula del castillo de Heidelberg. Renacimiento alemán.
7. Ménsula de tríglifos. Renacimiento francés posterior.
8. Ménsula moderna francesa. Biblioteca del Louvre. Arquitecto Lefuel. (Raguenet.)
9. Ménsula francesa moderna. (Raguenet.)
10. Ménsula francesa moderna. Nuevo Casino de Lyon. Arquitecto Porte. (Raguenet.)

Soportes de brazo (LÁMINA 159)

Constituyen una variedad especial de soportes ciertos sostenes en forma de *brazo*, usados durante la Edad media y el Renacimiento, y hoy todavía, en el Arte moderno. Sus aplicaciones pueden ser muy variadas: sirven para colgar muestras de tiendas, lámparas y arañas, como percheros, como soportes para caños de fuentes y gárgolas, etc.

La configuración cambia con el estilo y la riqueza de la labor; en su construcción se utilizan barras de hierro de sección cuadrada o redonda, la técnica del repujado, etc., y se suelen sujetar a la pared mediante flejes metálicos, a modo de cintas, decorados a su vez como ornamentos de cartela.

Nuestra lámina reproduce algunos de estos soportes, destinados a los más diversos fines.

Lámina 159.

- 1 y 2. Brazo de atril para leer. San Benito, junto a Mantua. Renacimiento italiano. (*Gewerbehalle*.)
3. Soporte de muestra en hierro forjado. Fonda «zum grauen Wolf», Ratisbona. Renacimiento alemán. (*Musterornamente*)
4. Soporte en hierro forjado, de un caño de fuente. Monasterio de Lichtenthal, junto a Baden. Renacimiento alemán. (Gmelin)
5. Soporte en hierro forjado. Pila de agua bendita en una cruz

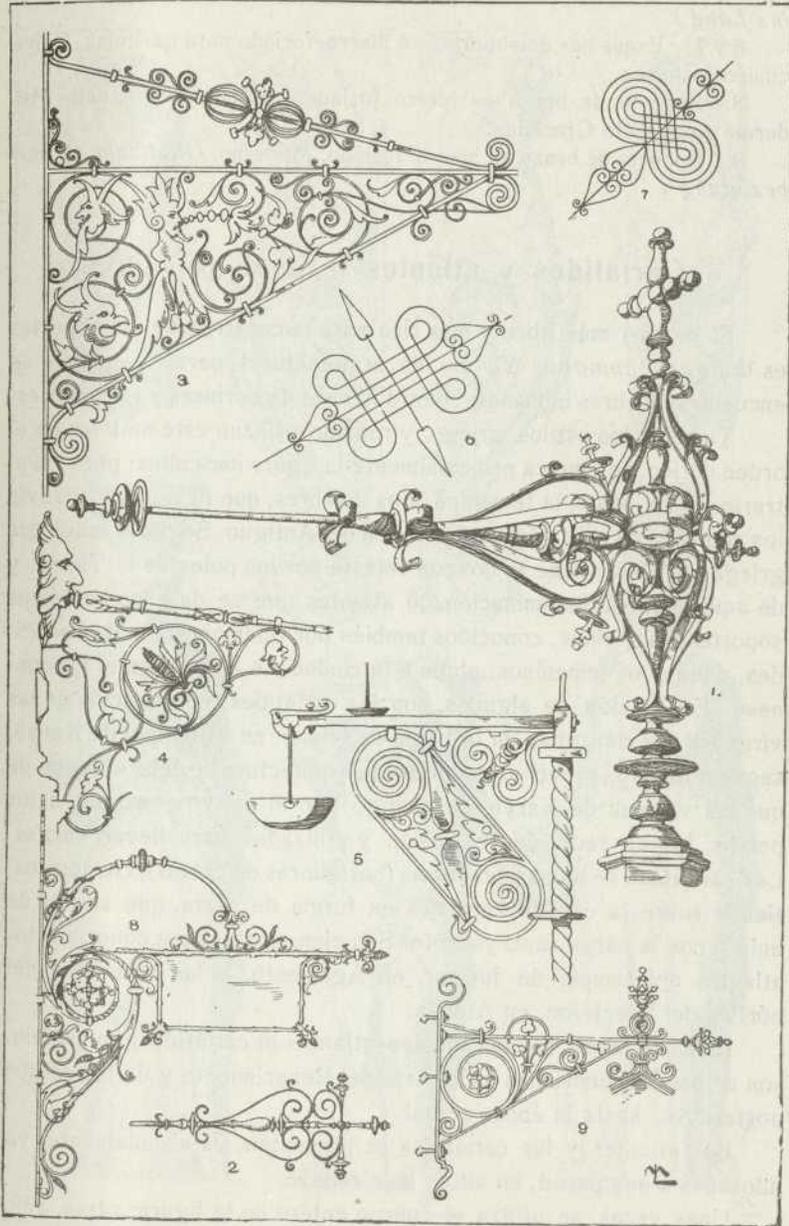


Lámina 159. — Brazos de metal.

sepulcral del cementerio de Kirchgarten. Renacimiento alemán. (*Schau-ins-Land*)

6 y 7. Esquemas de soportes en hierro forjado para gárgolas. Renacimiento alemán.

8. Soporte de brazo en hierro forjado, con muestra colgante. Moderno. Arquitecto Crecelius.

9. Soporte de brazo en hierro forjado. Moderno. (*Badische Gewerbezeitung*)

Cariátides y atlantes (LÁMINAS 160 y 161)

El motivo más libre y más rico para la construcción de soportes es la *figura humana*. Ya en las arquitecturas persa y egipcia se encuentran figuras humanas, como sostenes de cornisas y techumbres.

También los estilos griego y romano utilizan este motivo; en el orden dórico, se emplea principalmente la figura masculina; por el contrario, en el jónico, la femenina. Los nombres, que llevan hoy todavía los soportes de este género, proceden del Antiguo. Según la mitología griega, Atlas sostiene la bóveda celeste por los polos de la Tierra, y de aquí viene la denominación de atlantes que se da a los hercúleos soportes masculinos, conocidos también por telamones; la de cariátides, dada a los femeninos, alude a la ciudad de *Karyä*, en el Peloponeso. En opinión de algunos, son las cariátides reproducción de las vírgenes que danzaban en la fiesta de Diana, en el templo de *Karyä*; según Vitruvio, su introducción en la Arquitectura se debe al hecho de que las vecinas de *Karyä*, en castigo por el apoyo prestado a los persas, fueron reducidas a prisión y utilizadas para llevar cargas. Las cariátides se llaman canéforas (portadoras de cestas), cuando sostienen sobre la cabeza capiteles en forma de cesta, que sirven de enlace con la carga superyacente. Son ejemplos clásicos conocidos los atlantes del templo de Júpiter, en Agrigento, y las cariátides del pórtico del Erecteion, en Atenas.

La Edad media apenas emplea atlantes ni cariátides; en cambio, son de uso frecuentísimo en el Arte del Renacimiento y de los estilos posteriores, hasta la época actual.

Los atlantes y las cariátides se presentan, ya aisladamente, ya adosados a una pared, en alto y bajo relieve.

Unas veces, se utiliza el cuerpo entero de la figura; otras, sólo la mitad superior, en unión con una ménsula (lámina 160, 4-7) o un



Lámina 160. — Cariátides y atlantes.





Lámina 161. — Cariátides.

pedestal a manera de hermes (lámina 161, 4 y 5). También los sopor-tes compuestos, en forma de dobles cariátides, constituyen un motivo muy socorrido, como lo prueba el ejemplo de la lámina 161, tomado del Louvre de París.

Lámina 160.

1. Cariátide griega. Pórtico del Erecteion, Atenas. (*Vorb. f. Fabr. u. Handw.*)

2. Cariátide clásica de la Villa Mattei. Piranesi. (*Vorb. f. Fabr. u. Handw.*)

3. Atlante francés moderno, en una casa de París. Escultor Caillé. (Raguenet.)

4 y 5. Vistas lateral y de frente de una cariátide moderna. Ziegler y Weber, de Carlsruhe.

6 y 7. Vistas lateral y de frente de un atlante moderno. Pareja de la figura anterior.

Lámina 161.

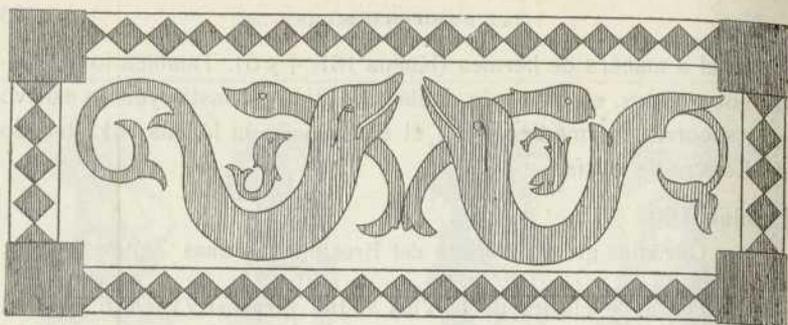
1. Doble cariátide del Louvre, París. (Baldus.)

2 y 3. Cariátides que decoran la entrada principal del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de Paris. Escultor E. Robert. (Raguenet.)

4 y 5. Cariátides modernas, por el director C. Hammer, de Nuremberg.

6 y 7. Cariátides modernas, por C. Hammer, de Nuremberg.





D. ORNAMENTO PLANO LIMITADO (PANELES)

Llamamos *ornamento plano limitado* al método decorativo que consiste en adornar y recubrir ornamentalmente una superficie plana mediante la pintura, la incrustación, el grabado a buril o al agua fuerte, el bajo relieve, etc.

Puede ser de dos clases: o se dispone para llenar, con sujeción a reglas artísticas, un *espacio limitado definido* (una *figura*, como, por ejemplo, un rectángulo), de modo que encaje exactamente sólo en dicho espacio, y entonces se trata del *ornamento plano limitado o panel*; o se extiende, *susceptible de ampliarse en todos sentidos, repitiéndose en sus detalles*, sin atender a una delimitación determinada, y entonces nos hallamos en el caso del *ornamento plano ilimitado o continuo*, como sucede, por ejemplo, en el *papel de pared*.

Si atendemos en primer término al *ornamento plano limitado o panel*, hay que considerar sobre todo, aparte las formas limitadas *arbitrariamente o a capricho*, las siguientes figuras: el *cuadrado*, los demás *polígonos regulares*, el *círculo*, el *rectángulo*, la *elipse* y el *arco carpanel*, el *semicírculo o luneto*, las diversas formas de *enjuta*, el *rombo* y el *triángulo*.

Pueden servir de base motivos geométricos, naturales y artificiales, ya aplicados aisladamente, ya en combinación. El método decorativo puede tener carácter *naturalista*, o ajustarse en forma *estilizada* a las líneas principales de la figura. Los ejemplos de la primera

especie no son de nuestra incumbencia; en cuanto a los de la segunda, distinguiremos dos disposiciones fundamentales distintas: o la figura tiene una *parte superior* y otra *inferior*, y está construída *simétricamente, con relación a un solo eje*, o el ornamento arranca del centro, extendiéndose por igual en todas direcciones, y es *simétrico, con relación a dos o más ejes*. En el primer caso, el panel se llama *vertical*; en el segundo, *central*. En este último es frecuente hacer resaltar el centro, aplicándole un adorno *plástico* de roseta y conservando plana la decoración de la superficie restante. A menudo nos encontramos con pequeñas alteraciones de la simetría y regularidad absolutas; pero aquéllas no afectan sino al detalle, y la impresión de estas dos cualidades se mantiene en el conjunto.

Con ayuda de las láminas siguientes, aclararemos mejor estas observaciones y otras particularidades, que se desprenden de la materia tratada. En general, nos atenderemos a las figuras más conocidas y frecuentes y sólo presentaremos alguno que otro ejemplo de paneles caprichosos.

El cuadrado (LÁMINAS 162-168)

Las líneas naturales del cuadrado, en que puede apoyarse la decoración, son las dos *diagonales* y las dos *transversales* que unen los centros de los lados opuestos. Dichas líneas se cortan en un punto común, el centro de la figura, formando una estrella de ocho rayos, de longitudes alternativamente desiguales, y dividen al cuadrado en ocho compartimientos iguales, cuya forma es de triángulo rectángulo isósceles; estos compartimientos se suelen decorar de la misma manera, y constituyen así un panel central (véase la lámina 162, figuras 2-6 y otras). Este procedimiento decorativo es el predominante, en cuanto al número de casos. Menos frecuente es el que consiste en dividir nuevamente los ángulos, con lo cual se descompone el cuadrado en 16 triángulos (véase la lámina 166, figura 7). El panel más sencillo imaginable es la estrella de muchos rayos, llamada el Uraniscus, en los artesonados griegos (estrella de oro sobre fondo azul). (Véase la lámina 162, figura 1.) El centro de la figura suele adquirir mayor realce mediante el aditamento de una roseta, y el desarrollo de los motivos vegetales tiene lugar desde el centro hacia fuera (lámina 162, figuras 2, 3, 5, 6 y otras), o, alternativamente, de dentro afuera y

viceversa (véase la lámina 162, 4). Algunas ligeras infracciones de la rigurosa simetría y regularidad son debidas, en parte, a la aplicación de *lacerías* geométricas (lámina 164, 3 y 4); en parte, son el resultado, ya previsto, de la libertad artística en la interpretación (láminas 163, 2, y 162, 7). El último ejemplo es sumamente notable, en este respecto, y su originalidad puede servir de modelo; representa a la vez un caso extraordinario, en que el ornamento es simétrico con relación a la *diagonal*.

Otra decoración del cuadrado consiste en descomponerlo, por divisiones lineales, en compartimientos aislados, cada uno de los cuales se adorna independientemente. Las láminas 9 y 11 de este libro reproducen algunas de estas divisiones; en cuanto a un método decorativo pertinente a este lugar, véanse las figuras 8 de la lámina 162, y 6 y 7 de la lámina 164, etc. La decoración del cuadrado como panel *vertical*, simétrico con relación a un eje, pertenece a la misma categoría que la correspondiente al rectángulo, y nos remitimos a lo que se dirá más adelante respecto de esta última figura.

Los paneles cuadrados se encuentran en todos los estilos; tomamos algunos ejemplos relevantes de los artesonados del Antiguo y del Renacimiento, de los enlosados de la Edad media, y de la rejería del Renacimiento y de la época moderna.

Lámina 162.

1. Uraniscus de un artesón griego. Propileos, Atenas.
2. Bajo relieve romano, hallado con ocasión del encauzamiento del Tíber cerca de la Farnesina, Roma, en 1879. Museo Tiberino.
3. Losa de pavimento asiria, de Konyunjik. (Owen Jones.)
- 4 y 5. Paneles de artesones griegos, de los Propileos, Atenas.
6. Panel de artesón griego, Atenas.
7. Panel de artesón del Partenón.
8. Pavimento romano de mosaico. Pompeya. (Owen Jones.)
9. Bajo relieve bizantino. Basílica de San Marcos, Venecia. (Owen Jones.)

Lámina 163.

1. Motivo de una decoración de libro. Siglo x. Biblioteca del duque de Devonshire. (Racinet.)
2. Bajo relieve nórdico de una cruz de piedra celta. Cementerio de Meigle, Angushshire. (Owen Jones.)
3. Bajo relieve del sepulcro de «*Pierre le Vénéable*». Museo de Cluny. Siglo xii. (*L'art pour tous.*)

4-7. Losas de pavimento medievales en barro cocido. (Owen Jones, Racinet, etc.)

8. Losa de pavimento. Monasterio cisterciense de Bebenhausen.

9. Motivo de un panel cuadrado morisco.

10. Losa de pavimento gótica. Iglesia de Bloxham, Inglaterra. Siglo XV.

Lámina 164.

1 y 3. Labores de incrustación. Siglos XIV o XV. Colección Sauvageot. (Racinet.)

2. Mosaico árabe. (Prisse d'Avennes.)

4. Ornamento morisco de la Alhambra. Siglo XIV.

5. Bajo relieve en una puerta árabe de madera. Siglo XVI. (*L'art pour tous.*)

6. Panel de taracea. Renacimiento alemán. (Hirth, *Formenschatz.*)

7. Panel de taracea moderno, por A. Bembé, de Maguncia.

8 y 9. Mosaicos en madera. Sillería de Santa María Gloriosa ai Frari, Venecia. Siglo XV. (*Musterornamente.*)

Lámina 165.

1-10. Paneles cuadrados, labrados en talla, de muebles antiguos españoles. Museo de Artes industriales. Madrid.

Lámina 166.

1. Motivo de una vestidura existente en la sacristía de Santa Croce, Florencia. Renacimiento italiano.

2. Loseta de barro esmaltada. Colección del conde de Yvon. Renacimiento. (Racinet.)

3. Motivo tomado de Pedro Flötner. Renacimiento alemán.

4. Mosaico de pavimento. Catedral de Spoleto. (Jacobsthal; el centro modificado.)

5. Panel de taracea. Sillería de la Cartuja de Pavía. Renacimiento italiano.

6. Loseta de mayólica. Santa Catalina, Siena. Renacimiento italiano.

7. Panel de taracea. Puerta de la Lonja, Perusa. Por Antonio Metcatello. 1500. Renacimiento italiano.

8-10. Paneles de puerta. Iglesia de la Madonna di Galliera, Bolonia. Renacimiento italiano. (*Musterornamente.*)

Lámina 167.

1-3. Paneles árabes en bajo relieve.

6. Bajo relieve peruano.

4 y 5, 7-10. Tejidos peruanos. (*Historia del Arte en el antiguo Perú,* por Lehmann.)

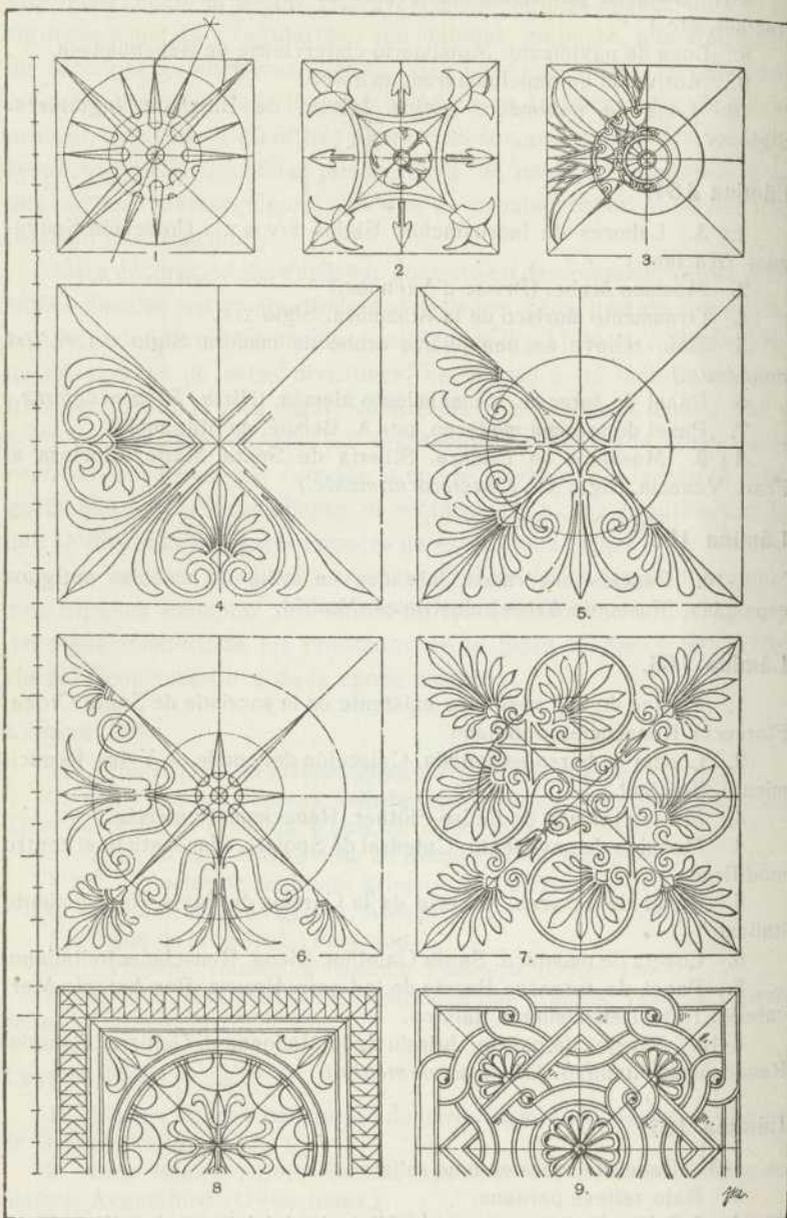


Lámina 162. — El cuadrado.

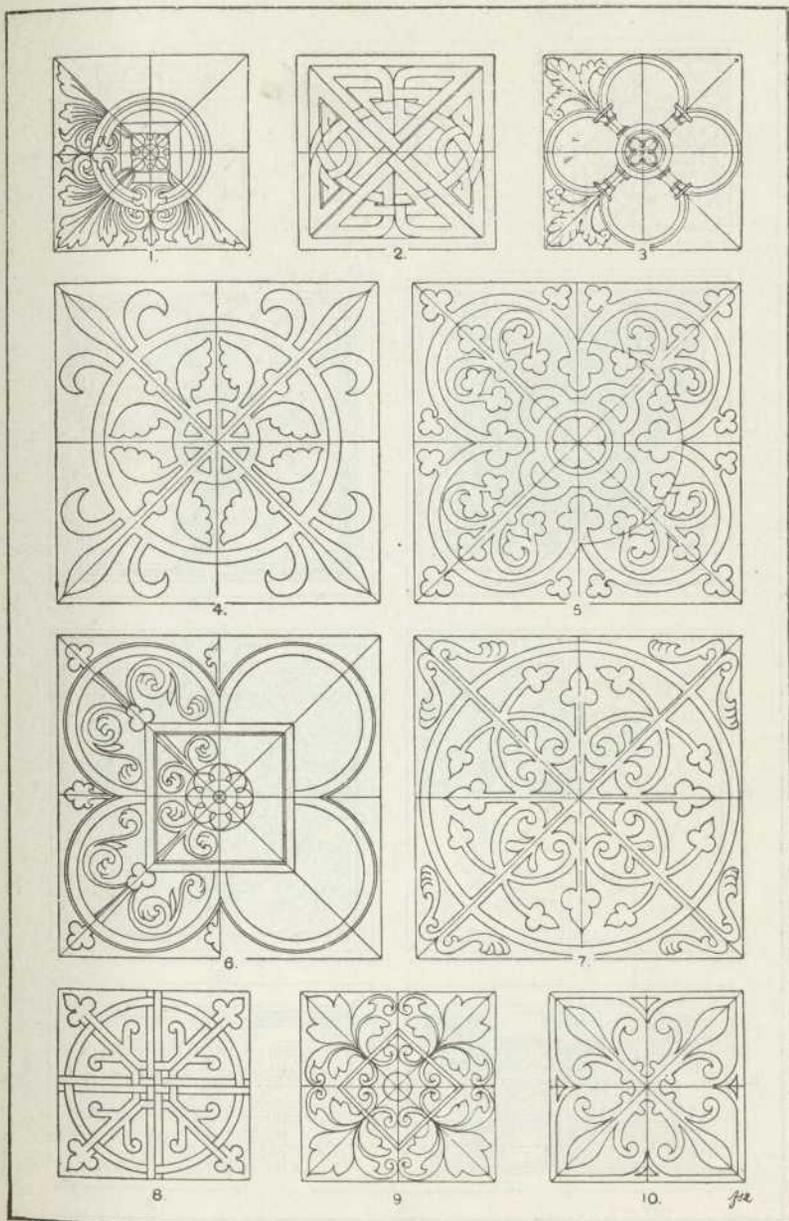


Lámina 163. — El cuadrado.

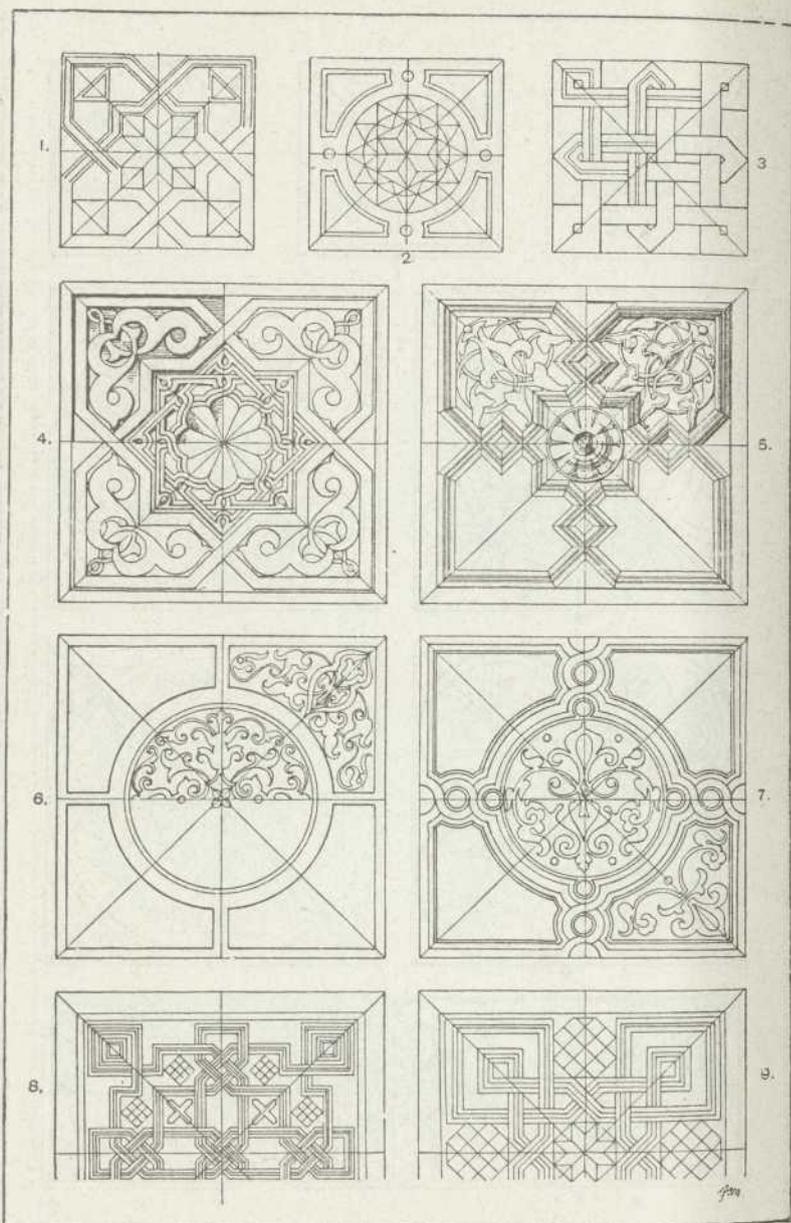
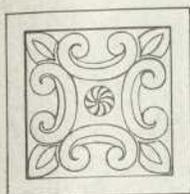
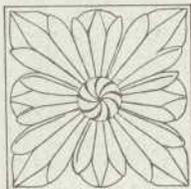


Lámina 164. — El cuadrado.



1.



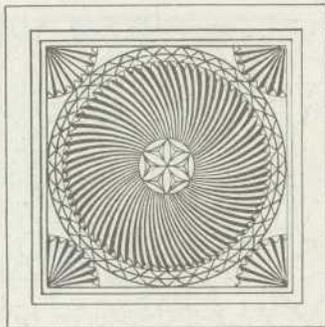
2.



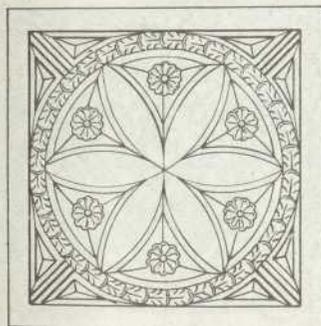
3.



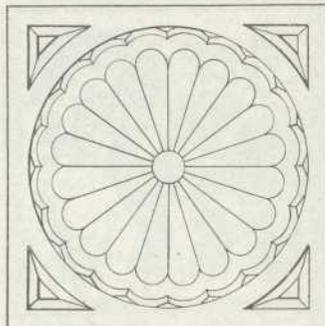
4.



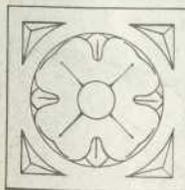
5.



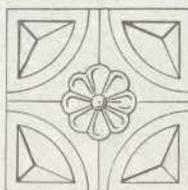
6.



7.



8.



9.



10.

Lámina 165. — El cuadrado.

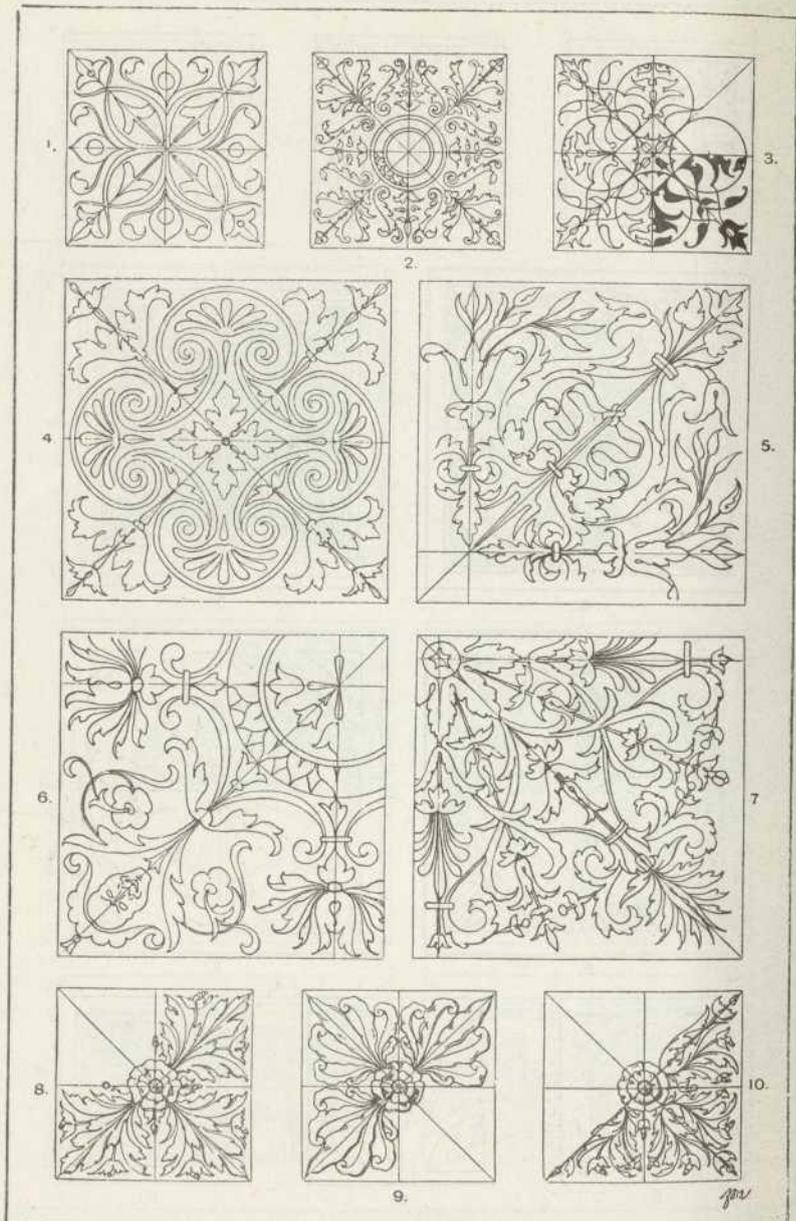


Lámina 166. — El cuadrado.



1.



2.



3.



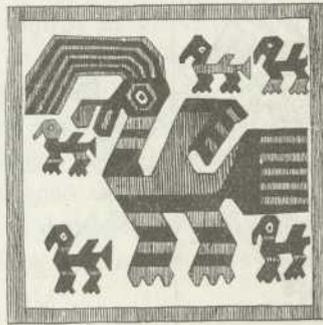
4.



6.



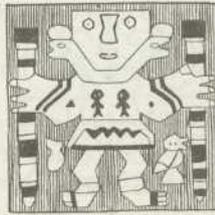
5.



7.



8.



9.



10.

Lámina 167. — El cuadrado.

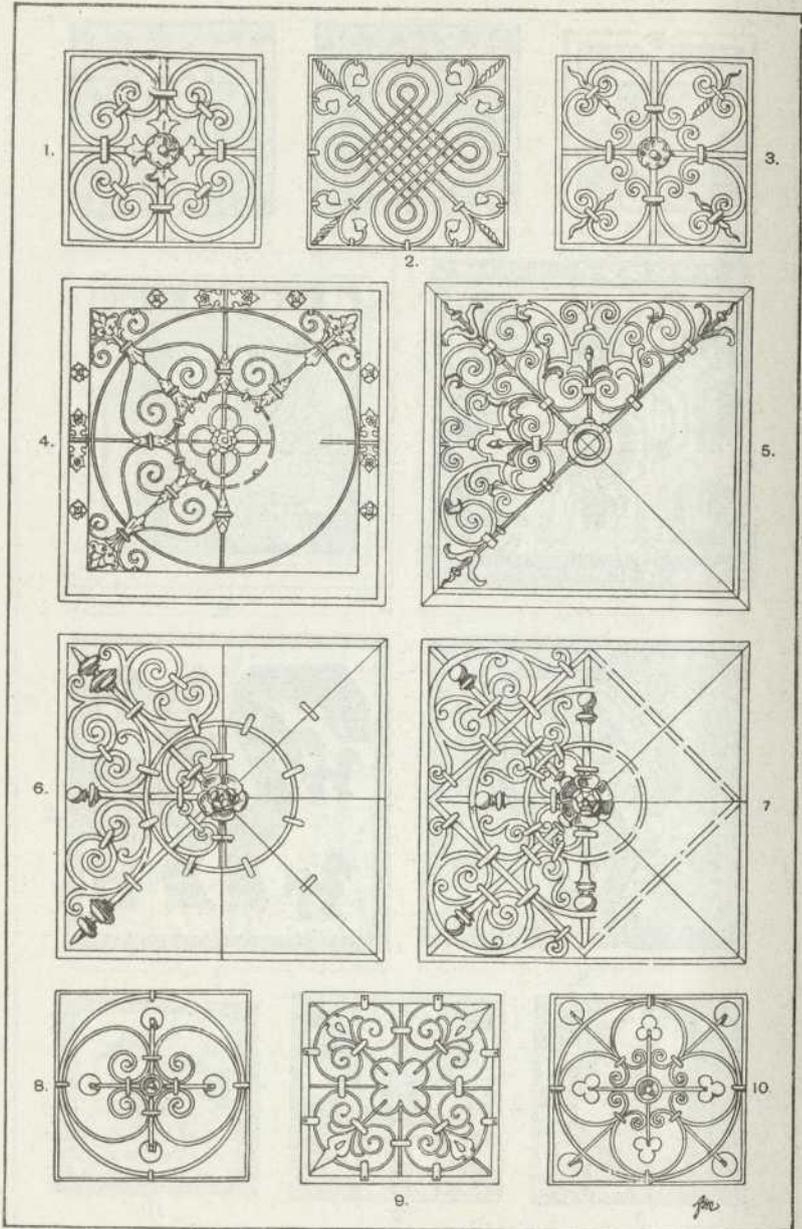


Lámina 168. — El cuadrado.

Lámina 168.

1 y 3. Paneles en hierro forjado. Renacimiento francés. Siglo XVII. (*L'art pour tous.*)

2 y 4. Paneles en hierro forjado. Renacimiento alemán. (Hirth, *Formenschatz.*)

5. Panel de una puerta de hierro forjado, construída en Oxford en 1713. (*L'art pour tous*)

6 y 7. Paneles de hierro forjado modernos. Diseñados por F. Kiefhaber y ejecutados por F. Beck, de Magdeburgo.

8 y 10. Paneles de reja modernos. Cementerio de Carlsruhe.

9. Panel de reja, por Jorge Klain, de Salzburgo. Siglo XVII.

Polígonos regulares (LÁMINA 169)

La decoración de los polígonos ordinarios y estrellados regulares descansa, casi siempre, sobre una disposición *central*; las excepciones en favor de la simetría con respecto a un eje son relativamente raras (lámina 169, 3).

Cuando no se efectúa una división en paneles independientes como indican las láminas 12 y 13 de esta obra (lámina 169, 7), el ornamento sigue las líneas naturales de división, dadas por las *diagonales* y las *transversales* que unen los centros de los lados opuestos. El número de los distintos triángulos de división equivalentes depende, en este caso, del número de lados (lámina 169, 6).

En los estilos arábigo y morisco son de extremada frecuencia los polígonos estrellados decorados, donde el ornamento suele ser tal, que lo mismo se adaptaría a un polígono ordinario, y los ángulos del polígono estrellado, resultantes de la división geométrica de techos y muros, quedarían, por decirlo así, llenos accesoriamente (lámina 169, 4 y 5).

Lámina 169.

1. Parte de una pintura mural. Iglesia de San Francisco, Asís. (Hessemer.)

2. Parte de la decoración de un Corán árabe del siglo XVII. (Prisse d'Avennes.)

3. Detalle árabe de arquitectura. (Prisse d'Avennes.)

4 y 5. Detalles de pinturas de techo árabes. (Prisse d'Avennes.)

6. Ornamento grabado al agua fuerte, de un arnés existente en el Museo Nacional de Munich. Siglo XVI. (*Gewerbehalle.*)

7 y 8. Detalles de pinturas de techo árabes. Siglo XVIII. (Prisse d'Avennes.)

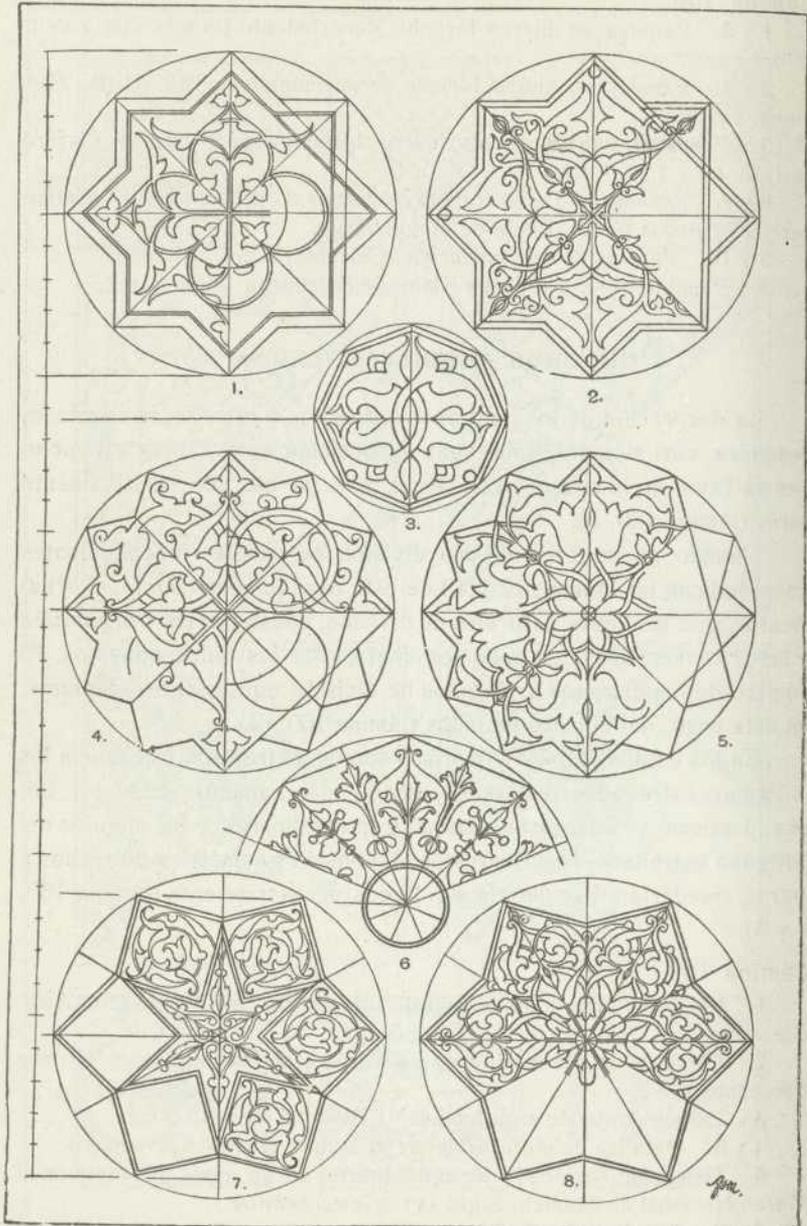


Lámina 169. — Polígonos regulares.

El círculo (LÁMINAS 170-176)

El círculo se puede considerar como un polígono regular de infinito número de lados. No siendo posible llevar cuenta de este número infinito, para una disposición central, servirá de norma la división en 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 ó 16 partes equivalentes, como se ve en la inmensa mayoría de las figuras reproducidas.

Otro principio de frecuente aplicación es el de división en zonas, según el cual, cada una de las fajas anulares se decora independientemente, y que gozó de especial predilección en los estilos llamados arcaicos, por ejemplo, en escudos etruscos y asirios (lámina 170, 2, 4 y 5). Este sistema es especialmente adecuado para la decoración de fuentes y platos, cuya perfiladura pide una división en zonas. El centro del círculo, decorado a veces por una roseta, puede llevar también alguna estructura, simétrica con relación a un eje, o enteramente disimétrica (lámina 170, 4). Este método se aplica igualmente a la decoración del círculo entero, si bien con parquedad relativa.

Las divisiones geométricas del círculo, merced a la inscripción de polígonos e intersección de arcos, es muy común, no sólo en la tracería gótica, que se basa de manera particular sobre este procedimiento, sino también en la ornamentaria de otros períodos estilísticos (véanse los paneles de tracería 7 y 8 de la lámina 172). En muchos casos, la decoración del panel circular consiste simplemente en una roseta trasladada al plano, sin que sea posible trazar un límite preciso entre ambas formas. Véase lo dicho acerca de la roseta en la página 210.

Lámina 170.

1. Loseta de barro asiria, Nimrud. (Owen Jones.)
2. Decoración asiria de escudo, Khorsabad. (Owen Jones.)
3. Motivo franco antiguo, de un panel circular. Sagrario de Reims.
- 4 y 5. Pinturas en vasijas de barro griegas, del género cilix. (Lau.)
6. Panel circular de una cruz celta de piedra. Cementerio de San Vigeans, Angusshire. (Owen Jones.)
- 7 y 8. Pinturas en vasijas de barro griegas, del género cilix. (Lau.)

Lámina 171.

1. Ornamento románico de un manuscrito del siglo XII. Biblioteca Fermín Didot. (Racinet.)

2. Decoración circular moderna, en estilo gótico primitivo. (Ungewitter, *Stadt- und Landkirchen*.)
3. Panel circular bizantino de Santa Sofía, Constantinopla. Siglo VI.
4. Panel circular de una loseta medieval de barro. Siglo XIV. Museo de Rouen. (Racinet.)
5. Panel circular de una loseta medieval de barro. Siglo XIV. Catedral de Laon. (Racinet.)
6. Panel circular de una empuñadura de llave en hierro forjado.
7. Decoración de clave gótica. Siglo XVI. Iglesia de San Benito, París. (Racinet.)
8. Panel gótico de tracería, en un armario antiguo. Colecciones reunidas de Karlsruhe.
- 9 y 11. Ornamentos de talla, en un arca antigua de madera. (*Gewerbehalle*.)
10. Pintura medieval en vidrio. Catedral de Soissons. (Racinet.)

Lámina 172.

1. Ornamento plano árabe en mármol. Mezquita de Kaonam-el-Dyn. (Prisse d'Avennes.)
2. Decoración románica de clave. Catedral de Basilea.
3. Bajo relieve árabe en una puerta del Cairo. Siglo XIV. (Prisse d'Avennes.)
4. Igual al número 1.
5. Bajo relieve árabe tallado en madera. Siglo XVI. (*L'art pour tous*.)
6. Decoración rehundida de una placa metálica árabe. (Prisse d'Avennes.)
- 7 y 8. Ornamentos de uiel. Baltasar Silvius. Siglo XVI. (Ysendyck.)
9. Mosaico de mármol. Pavimento de San Vital, Rávena. (Hessemer.)
10. Ornamento románico. Portada de San Lorenzo, Segovia. Siglo XII.
11. Parte de decoración árabe en un Corán. Siglo XVI. (Prisse d'Avennes.)

Lámina 173.

- 1-5. Platos de cerámica hispano-árabe. Siglos XV y XVI.

Lámina 174.

- 1-5. Platos de cerámica hispano-árabe. Siglos XV y XVI.

Lámina 175.

1. Bajo relieve del sepulcro de Vendramin. Iglesia de San Juan y San Pablo, Venecia. Renacimiento italiano. (Meurer.)
- 2 y 4. Losas de pavimento en mayólica. Iglesia de Santa Catalina, Siena. Renacimiento italiano.
3. Panel en hierro forjado. Iglesia de San Salvador, Praga. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle*)

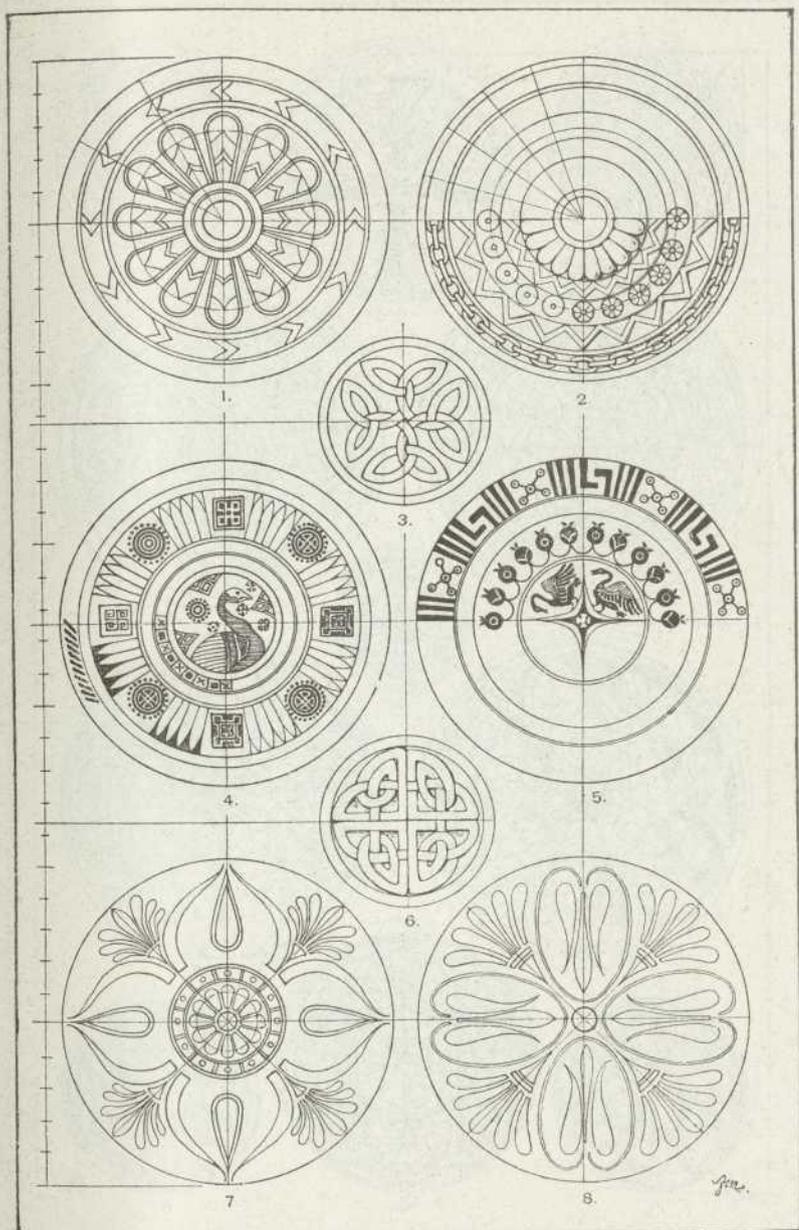


Lámina 170. — El círculo.

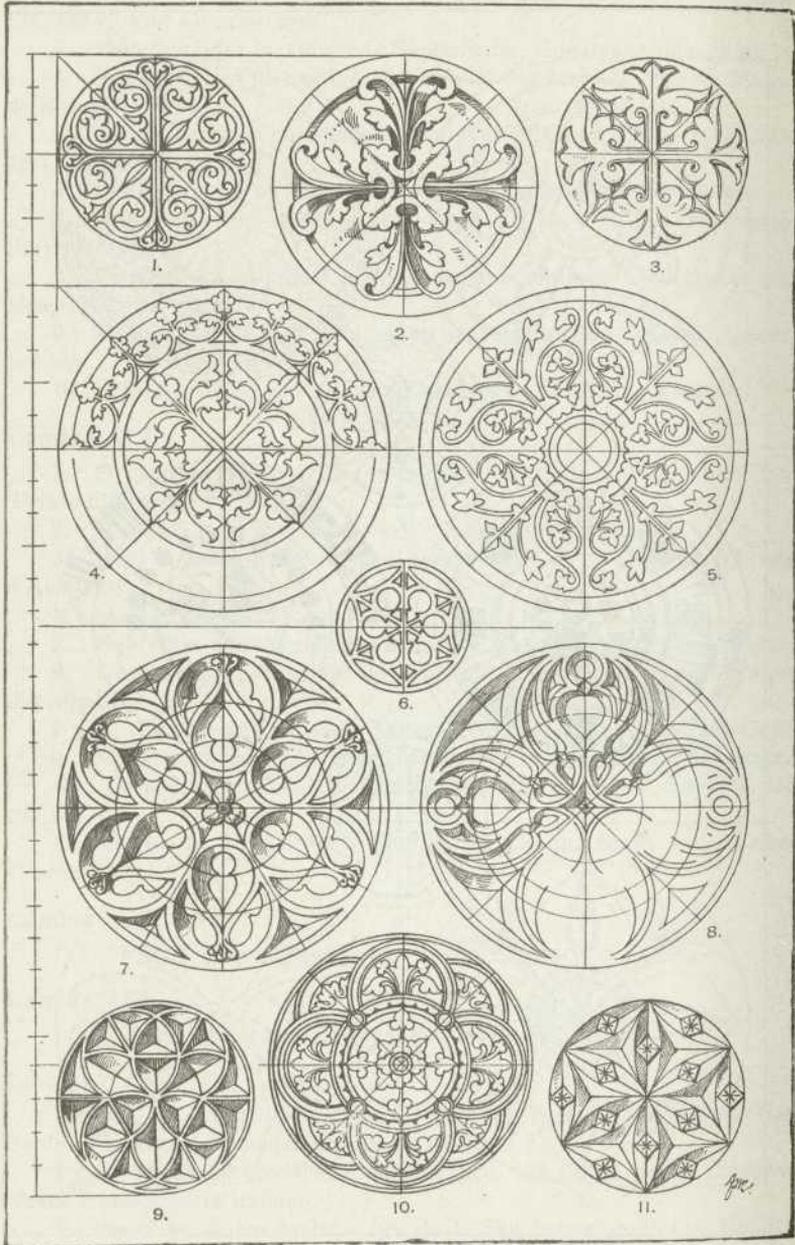


Lámina 171. — El círculo.

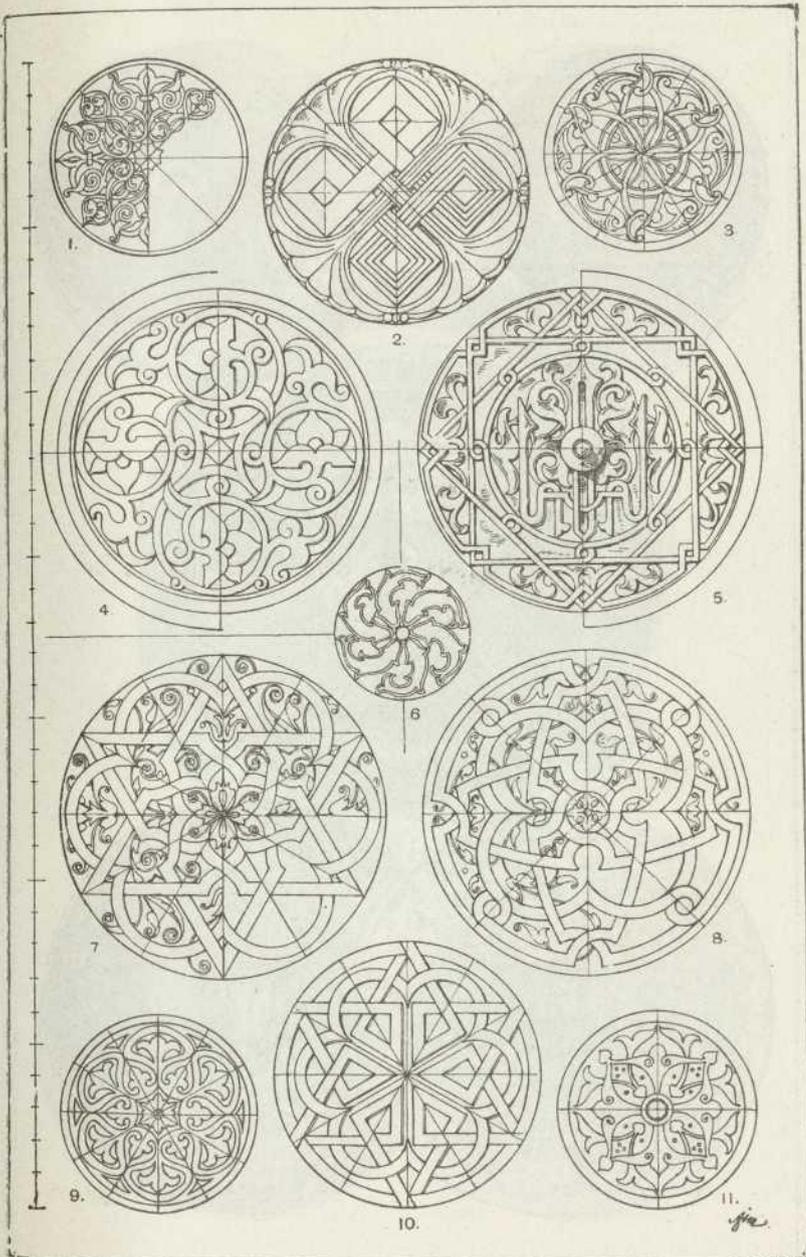


Lámina 172. — El círculo.



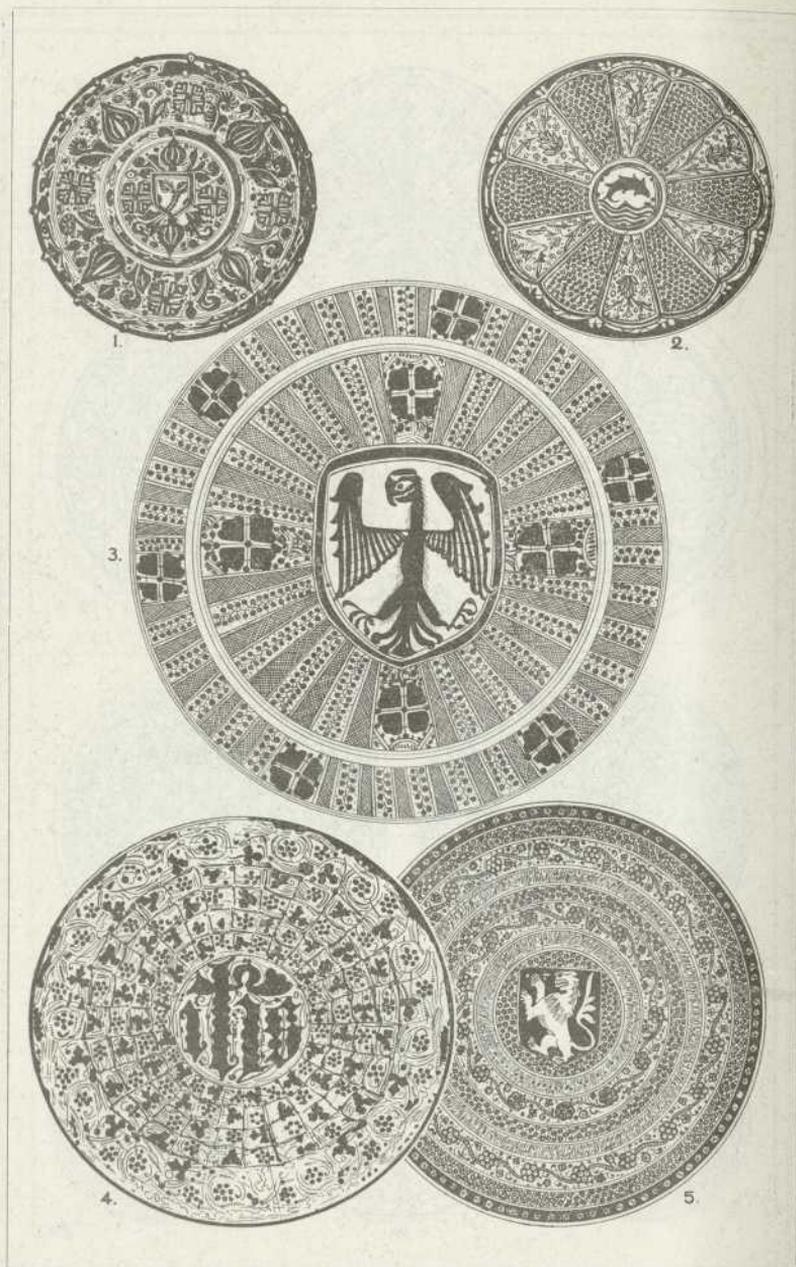


Lámina 173. — El círculo.

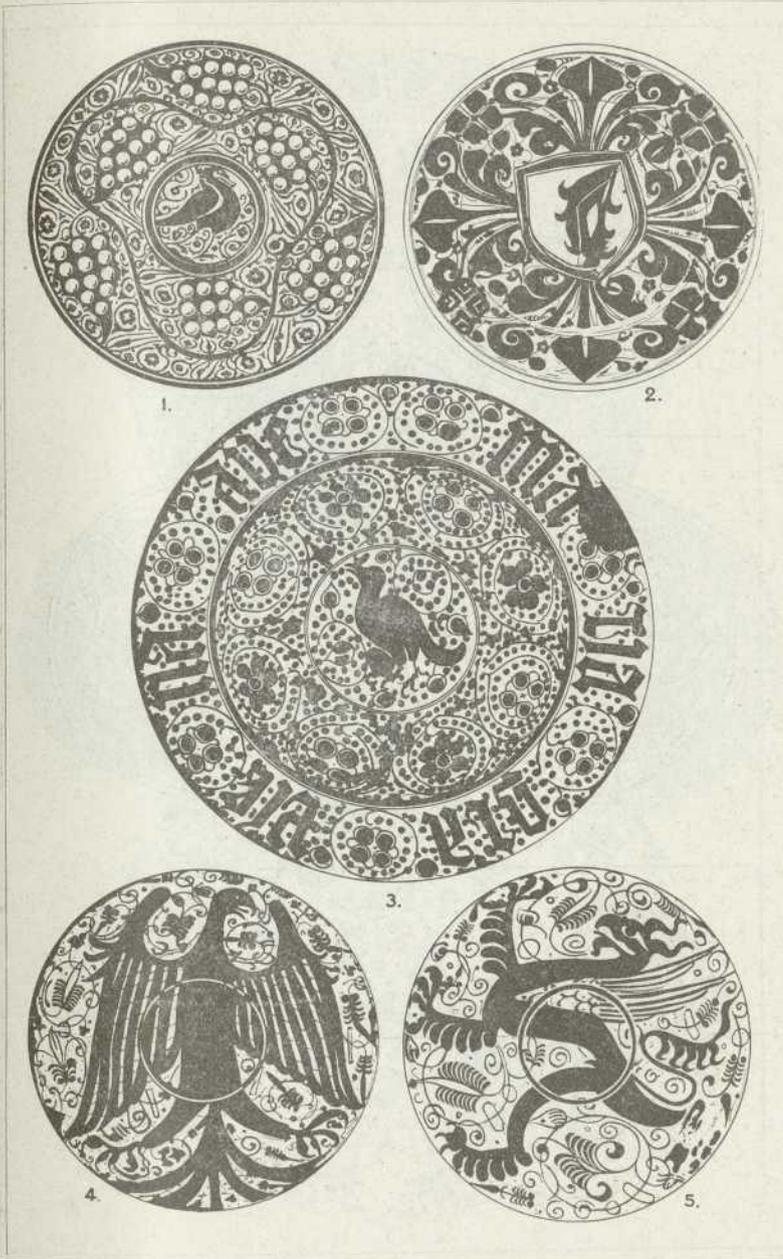


Lámina 174. — El círculo.

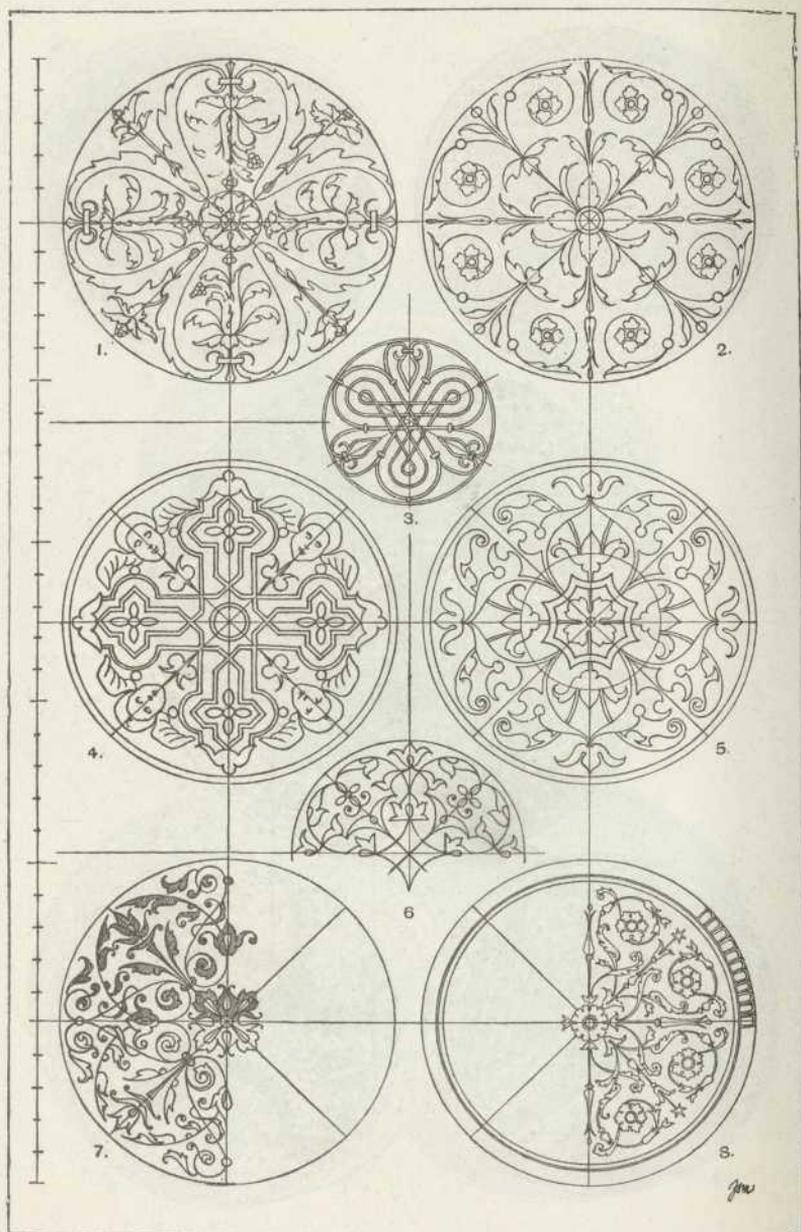


Lámina 175. — El círculo.

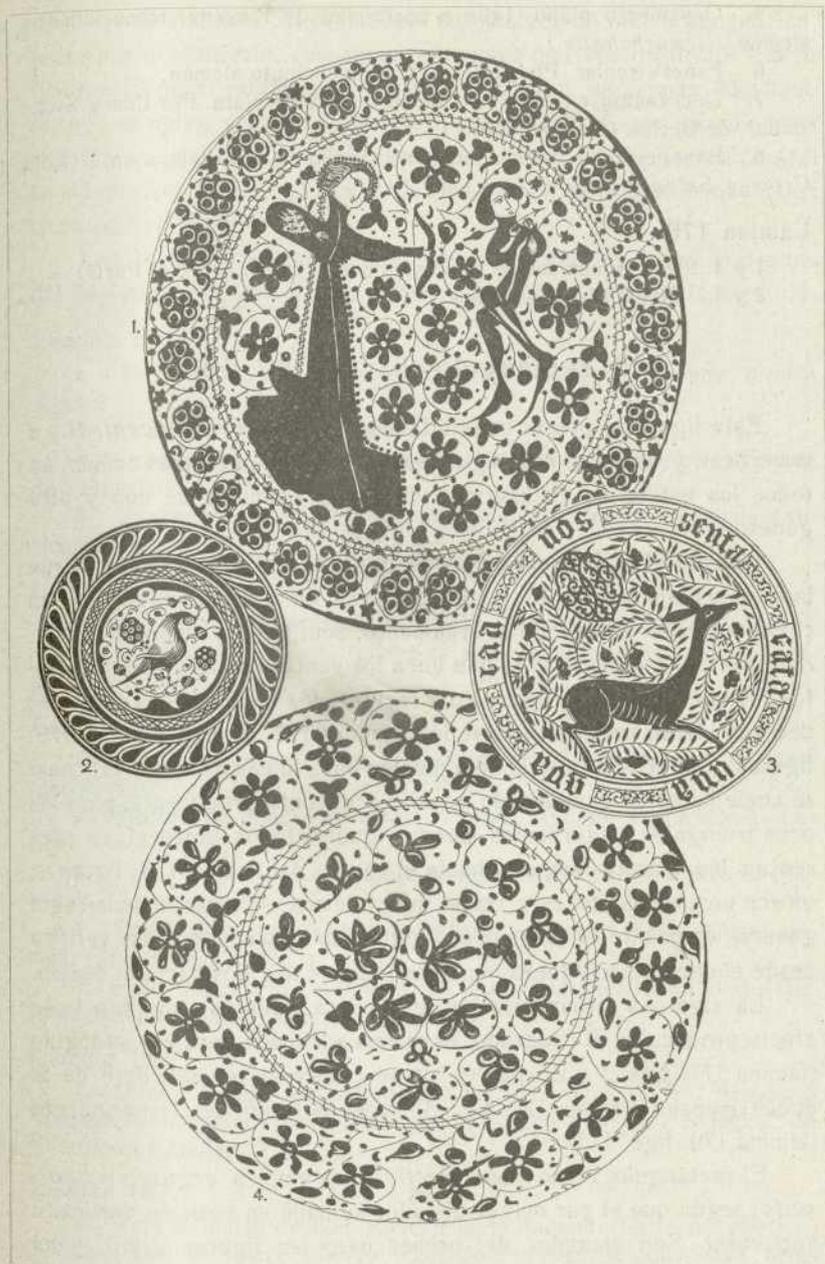


Lámina 176. — El círculo.

5. Ornamento plano. Iglesia parroquial de Kamenz. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle.*)
6. Panel circular. Pedro Flötner. Renacimiento alemán.
7. Decoración en el centro de una placa de plata. Por Ihne y Stegmüller, de Berlín. (*Gewerbehalle.*)
8. Panel circular francés moderno. Techo de la escalera en la Villa Croissy, Seine et Oise. (César Daly.)

Lámina 176.

- 1 y 4. Platos manises de principios del siglo xv. Louvre, París.
- 2 y 3. Platos hispano-árabes.

El rectángulo (LÁMINAS 177-188)

Esta figura se presta indistintamente a la decoración *central* y a la vertical; y, como el rectángulo es la forma de panel más común, en todos los estilos se encuentran numerosos ejemplos de uno y otro género.

Cuando el rectángulo no se subdivide en figuras parciales, según indican las láminas 14, 15 y 16, las líneas de división naturales, en cuyo derredor se agrupa el ornamento, son, para la disposición *central*, las dos *transversales* que unen los centros de los lados opuestos. Estas dividen la figura en 4 rectángulos menores, los cuales se decoran idénticamente (véanse las láminas 177, figuras 1 y 3, y 179, figuras 1-5). El utilizar las diagonales para líneas de simetría, como se suele hacer en el cuadrado, resulta aquí contraproducente, pues los ocho triángulos así formados, aunque iguales todos entre sí, no presentan los mismos ángulos hacia el centro. La lámina 177, figura 4, ofrece un ejemplo de esta clase, que, además, se aparta de la regla general, en cuanto el desarrollo orgánico del ornamento no se verifica desde el centro hacia fuera, sino desde los 4 ángulos hacia el centro.

La rigurosa ornamentación griega de palmeta, que tan buen efecto produce en el cuadrado, es menos adecuada para el rectángulo (lámina 177, figs. 1 y 2) que el sistema decorativo más libre de la época romana (lámina 177, fig. 3) y del período del Renacimiento (lámina 179, figs. 1-5).

El rectángulo, como panel *vertical*, se emplea *erguido* o *apaisado*, según que el par mayor de lados se halle en posición vertical u horizontal. Son ejemplos del primer caso las figuras 2 y 3, y del segundo, las figuras 1 y 5 de la lámina 183. La *línea media vertical*

es el eje de simetría. El ornamento es rara vez de índole geométrica; antes por el contrario, casi siempre se usan motivos orgánicos o artificiales. El panel rectangular vertical ocupa su lugar más adecuado cuando se aplica sobre un plano realmente vertical, por ejemplo: una pilastra, un muro, una puerta, etc.; en cambio, la disposición central se adapta, en primera línea, a la decoración de planos horizontales (pavimentos, techos, etc.).

Las labores de incrustación, los bajorrelieves y los enrejados del Renacimiento suministran material copiosísimo para este capítulo.

Lámina 177.

1 y 2. Pinturas en artesones griegos. Propileos, Atenas. (Owen Jones.)

3. Ornamento de panel romano.

4. Ornamento de panel romano. Sófita del arquitrabe en el Templo de Vespasiano, Roma.

5. Ornamento plano. Iglesia parroquial de Kamenz. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle.*)

Lámina 178.

1. Tejido bordado español. Siglo XVI. Victoria and Albert Museum.

2 y 3. Paneles en bajo relieve de talla. Renacimiento español. Siglo XVI.

Lámina 179.

1. Panel de taracea en un armario, Perusa. Renacimiento italiano. (Jacobsthal.)

2. Motivo de panel. *Palazzo Vecchio*, Mantua. Renacimiento italiano. (Jacobsthal.)

3. Panel de mármol. Sepulcro de Marzuppini en Santa Croce, Florencia. (Jacobsthal.)

4. Panel de un sepulcro. Colegiata de Stuttgart. Renacimiento alemán. (*Musterornamente.*)

5. Bajo relieve en la iglesia de San Miguel, Schwäbisch-Hall. Renacimiento alemán. (*Musterornamente.*)

Lámina 180.

1. Dibujo de una encuadernación mudéjar del siglo XV. Breviario Romano-Toledano que se conserva en la Biblioteca-Museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú.

Lámina 181.

1. Reja de hierro forjado. Renacimiento italiano. (*Gewerbehalle.*)

2. Panel de hierro forjado. Coro de San Blas, Mühlhausen (Turin-gia). Mediados del siglo XVII. (*Musterornamente.*)

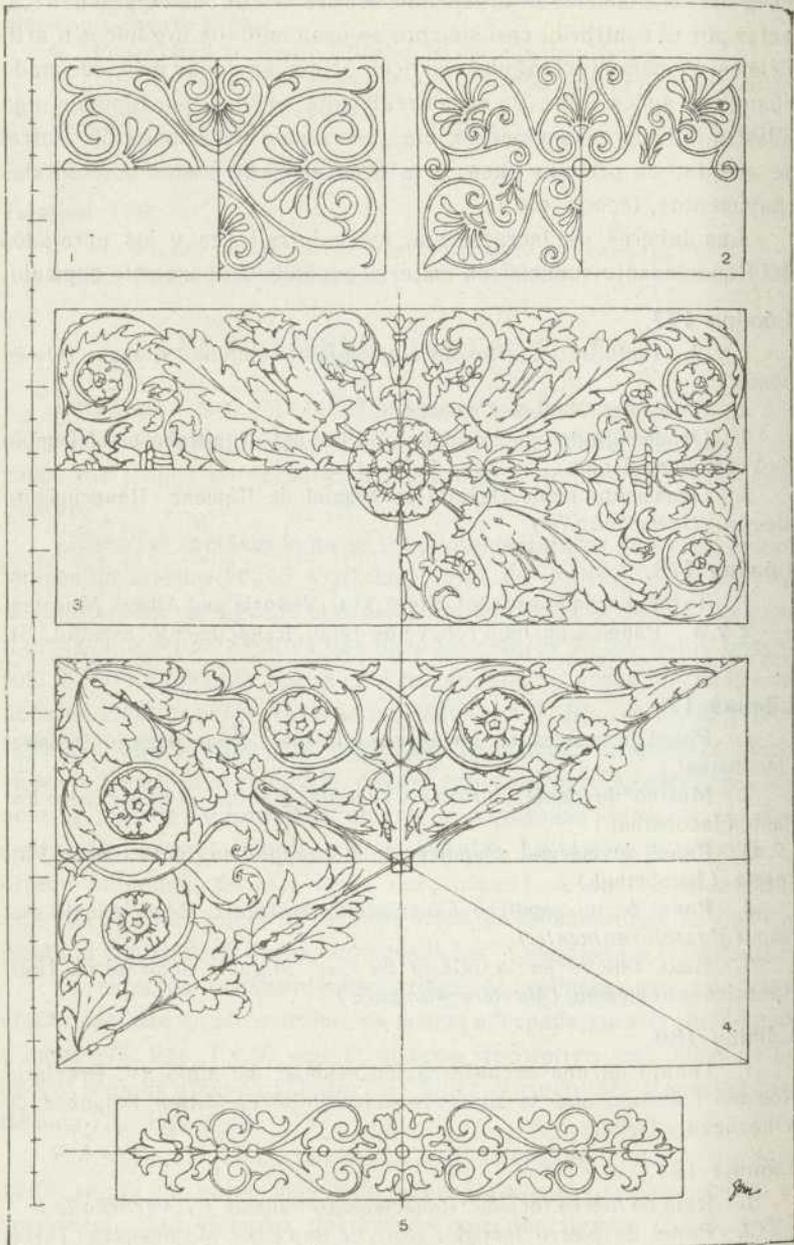


Lámina 177. — El rectángulo.



1.



2.



3.

Lámina 178. — El rectángulo

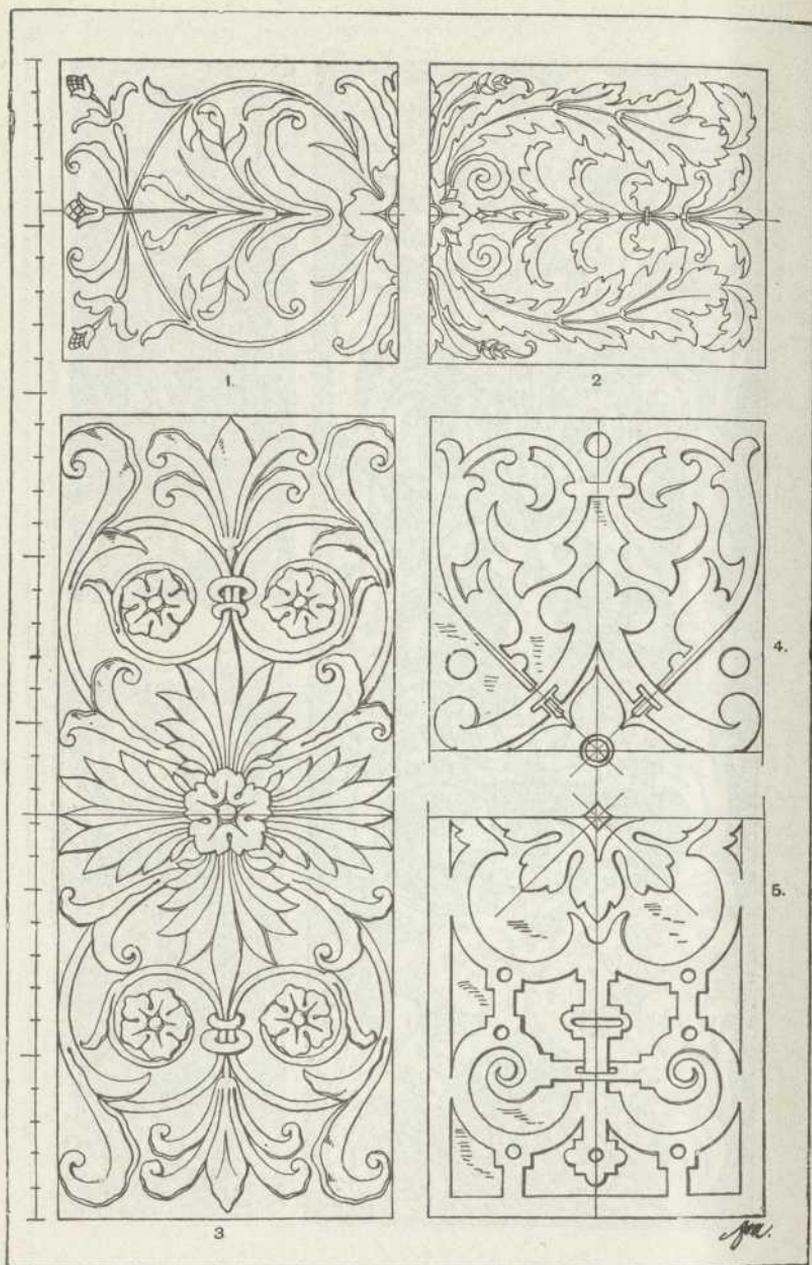


Lámina 179. — El rectángulo.

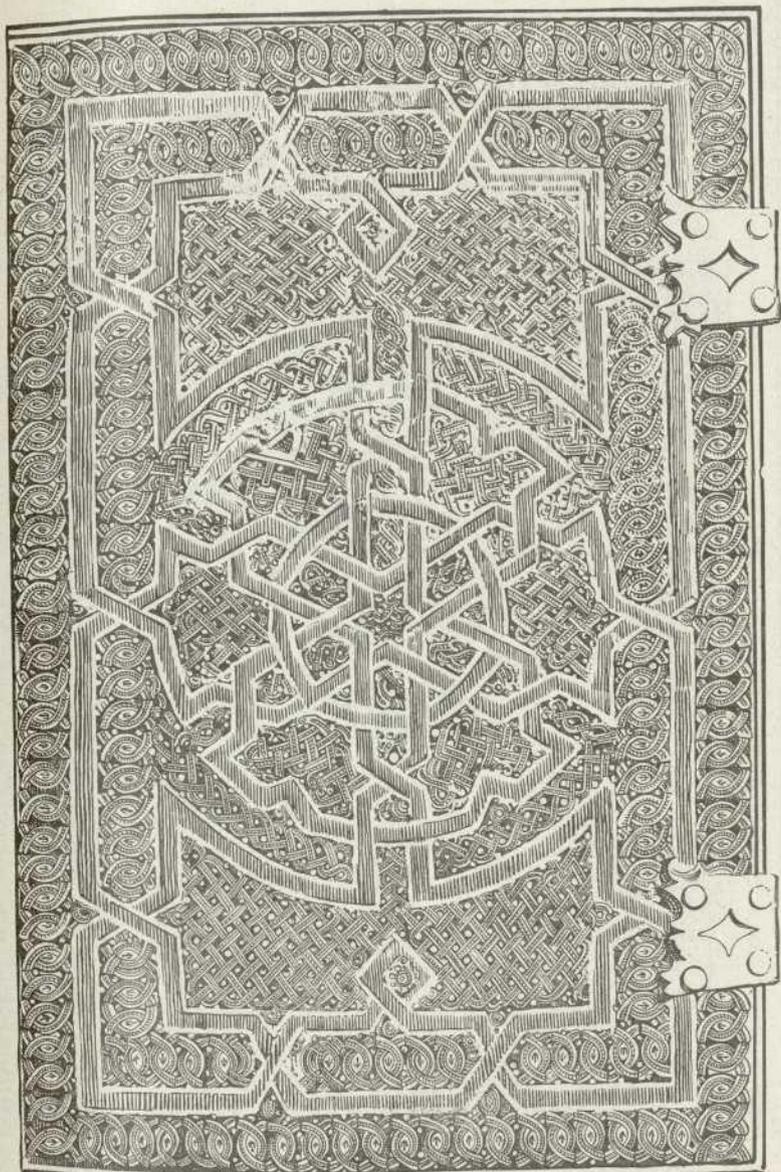


Lámina 180. — El rectángulo.

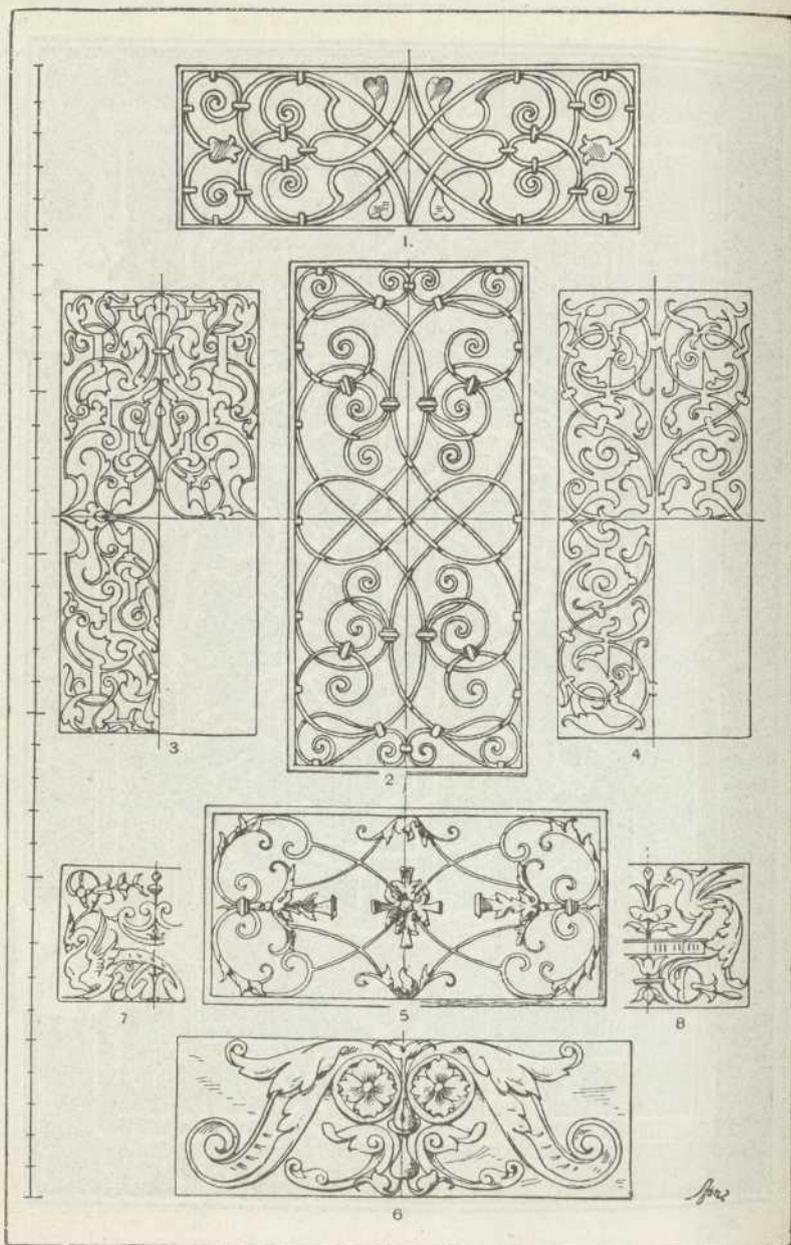


Lámina 181. — El rectángulo.



Lámina 182. — El rectángulo.

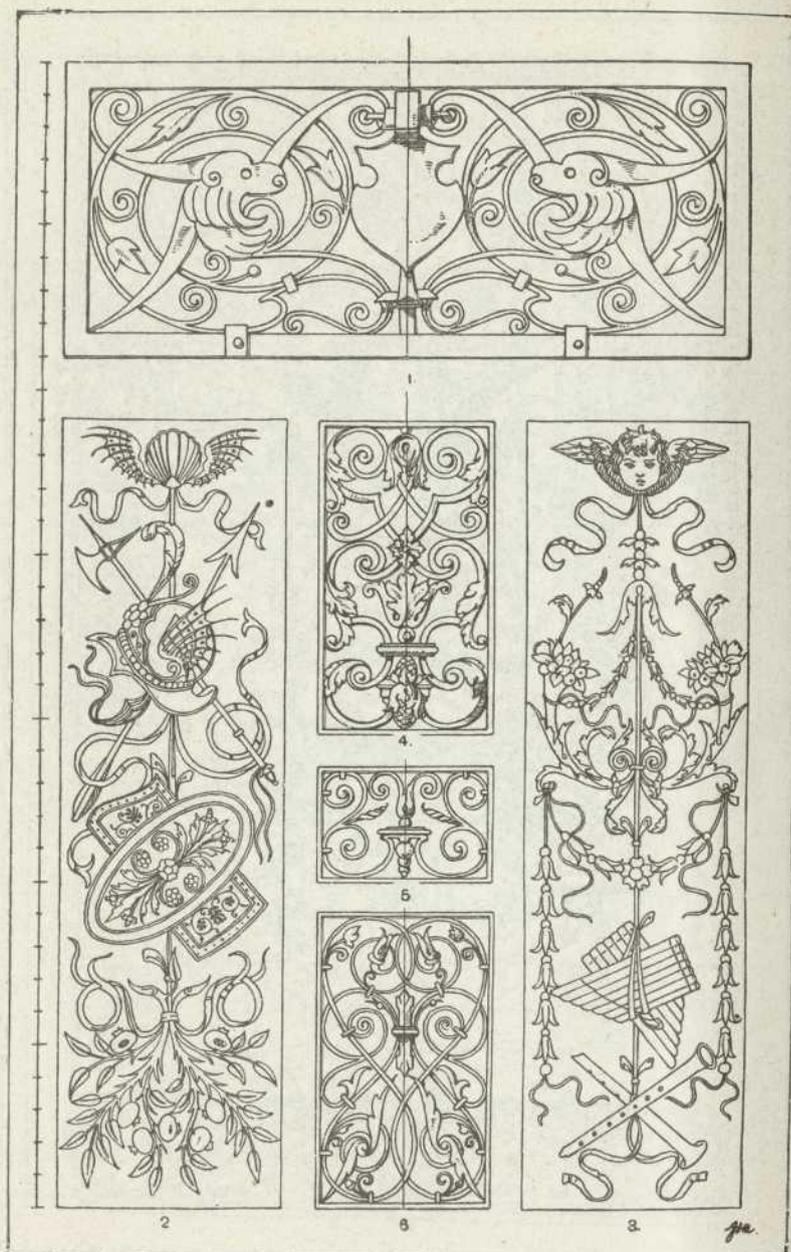


Lámina 183. — El rectángulo.



1.



2.



3.

Lámina 184. — El rectángulo.

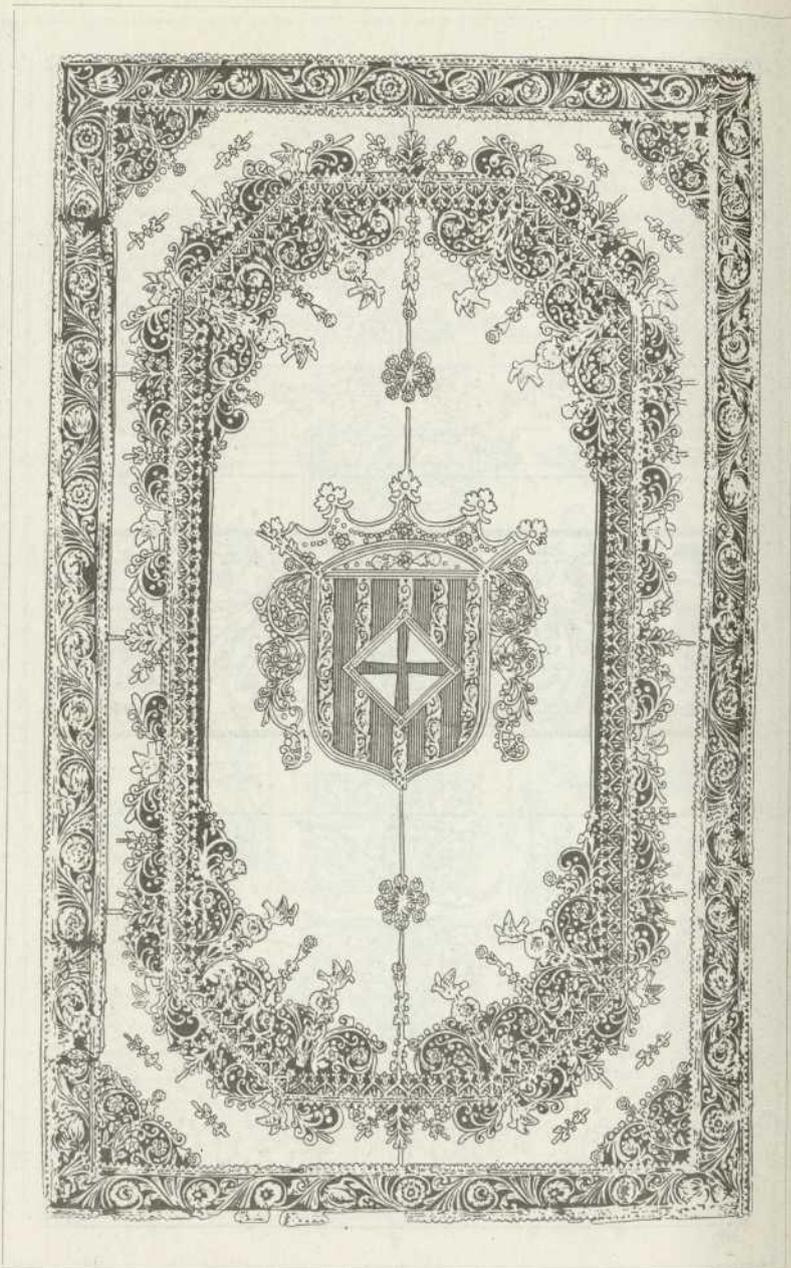


Lámina 185. — El rectángulo.



1.



2.



3.

Lámina 186. — El rectángulo.

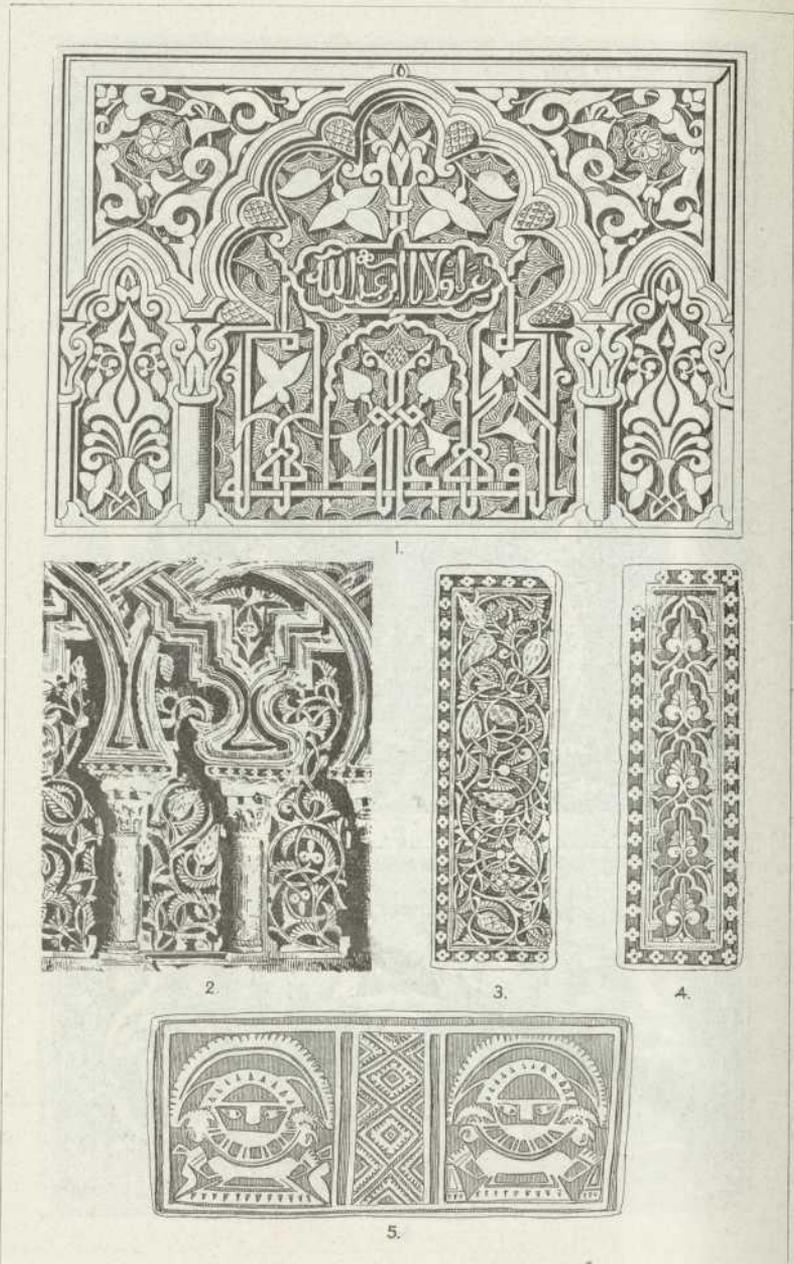
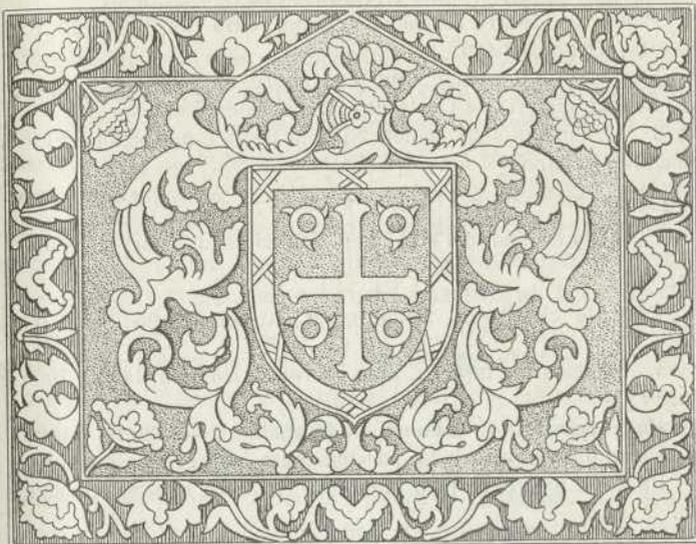


Lámina 187. — El rectángulo.



1.



2.

Lámina 188. — El rectángulo.

3 y 4. Incrustaciones en marfil de un armario, construido por Juan Schieferstein, de Dresde. Siglo XVI. Museo de Dresde.

5. Panel de hierro forjado en una casa de Friburgo (Suiza). Siglo XVII. (*L'art pour tous*)

6. Ornamento de panel, aplicado sobre un retrato de santo, por Barthel Beham, Galería de Carlsruhe. Renacimiento alemán.

7 y 8. Ornamentos de panel. Sillería de la Laurenziana, Florencia. Renacimiento italiano.

Lámina 182.

1. Bordado español del siglo XVI. Victoria and Albert Museum.

Lámina 183.

1. Reja de claraboya. Schlettstadt (Alsacia). Año 1649. (*Gewerbehalle.*)

2 y 3. Paneles de taracea. San Petronio, Bolonia, 1495. (*Musterornamente.*)

4. Panel de hierro forjado en una barandilla de escalera. Siglo XVIII.

5. Panel de hierro forjado. Renacimiento francés. Siglo XVIII.

6. Panel de hierro forjado. Instituto Strahov, Praga. Renacimiento alemán.

Lámina 184.

1 y 3. Paneles en bajo relieve. Renacimiento español. Siglo XVI?

2. Viñeta grabada en madera del libro «Los quatro libros del cortésano», de Castiglione. Toledo, 1539.

Lámina 185.

1. Encuadernación catalana del siglo XVIII. Archivo general de la Corona de Aragón.

Lámina 186.

1. Bordado. Renacimiento español. Siglo XVI. Victoria and Albert Museum.

2 y 3. Respaldos de sillones bordados. Renacimiento español. Siglo XVI.

Lámina 187.

1. Bajo relieve árabe de la Alhambra, Granada.

2. Bajo relieve árabe de la Aljafería, Zaragoza.

3 y 4. Tableros decorativos de la Aljafería.

5. Cofre de madera, del Perú. (Lehmann, *Historia del Arte en el antiguo Perú*)

Lámina 188.

1. Respaldo de sillón, en cuero repujado y pintado. Ecuador.

2. Bordado español sobre seda, siglos XVI-XVII. Victoria and Albert Museum.

Elipse y arco carpanel (LÁMINA 189)

Por lo que se refiere al principio decorativo, la elipse y el arco carpanel vienen a ser, respecto del círculo, lo que el rectángulo respecto del cuadrado. Cuando aquéllos no se descomponen en figuras parciales (véase la lámina 21, figura 15), se pueden seguir dos caminos: construir un panel *vertical* en *posición erguida o apaisada*, utilizando para ello un ornamento simétrico con relación a un eje (lámina 189, 1), o bien adoptar un disposición *central*; en este caso, los ejes mayor y menor de las figuras constituyen las líneas de división naturales, que sirven de apoyo al ornamento y lo dividen en cuatro partes idénticas. Tanto la elipse como el arco carpanel suelen ser raros en la Ornametaria. Por el contrario, las artes menores de los siglos XVI, XVII y XVIII gustaron mucho de emplear estas formas para la confección de tabaqueras, bomboneras, etc., que decoraban mediante el niel y otras labores análogas en metal. En esa misma época se usaron también ornamentos de esta especie para centros de cubiertas de libro estampadas. Las figuras de la lámina 189 proceden, en su mayor parte, de dichos ramos.

Lámina 189.

1 y 2. Ornamentos del Renacimiento. Trabajo alemán. (*Formenschatz.*)

3. Centro de una cubierta de libro. Estampación en oro sobre pergamino. Renacimiento alemán. Siglo XVI. (Storck.)

4-7. Estampaciones en cubiertas de libro. Museo Germánico de Nuremberg. Renacimiento alemán. (*Musterornamente.*)

8. Decoración de losas de pavimento. Sepulcro de la princesa Juana Isabel, en la Colegiata de Stuttgart. Renacimiento alemán.

Lunetos y enjutas (LÁMINAS 190-192)

El *luneto* apenas permite una división completamente satisfactoria en figuras parciales; la mejor solución, en este sentido, podría consistir también aquí en describir dentro de aquél un círculo completo, que le sea tangente por arriba en su punto medio y a su diámetro en el centro, disposición ésta preferida a cualquiera otra, cuando, entre la imposta y el arco de una puerta, ha de ir un medallón o un reloj. Por lo demás, existen dos métodos para decorar el luneto,

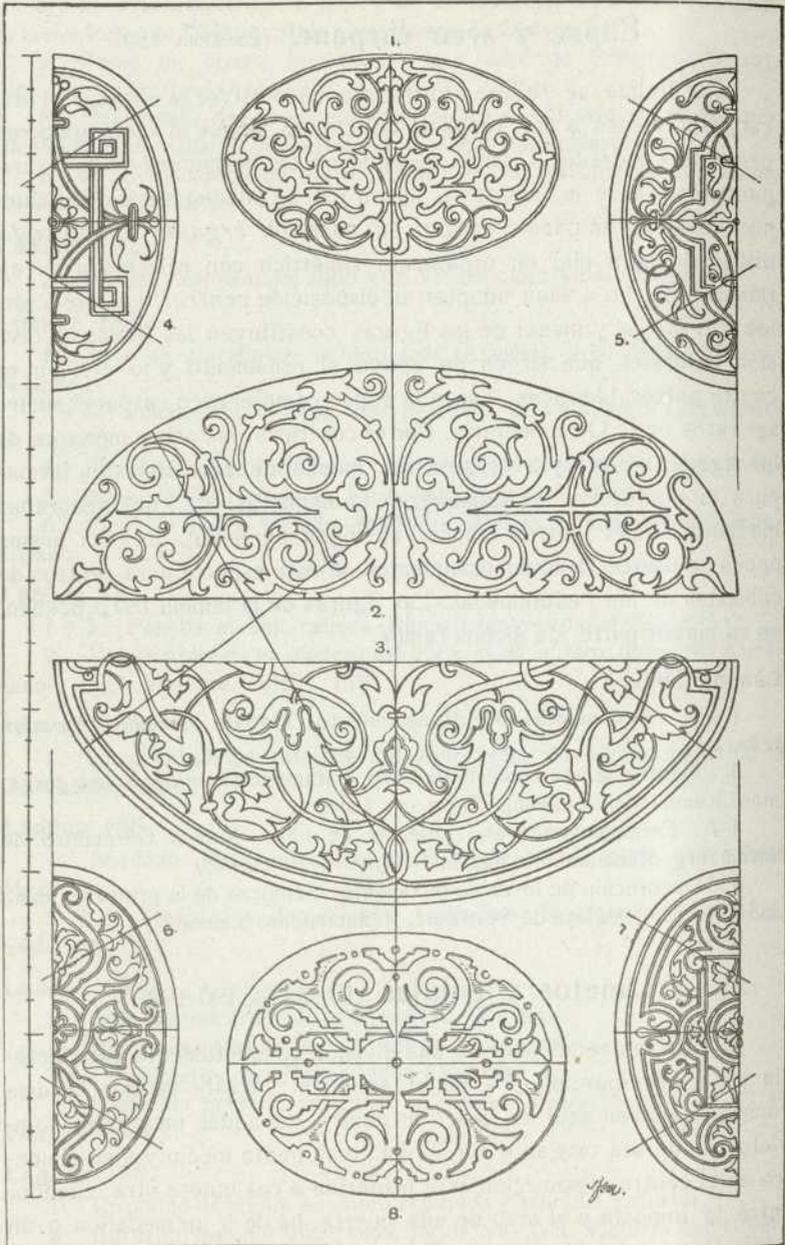


Lámina 189. — La elipse.

a saber: o construir un ornamento de panel *vertical*, simétrico con respecto a un eje, lo cual es tanto más fácil cuanto que el luneto, en la inmensa mayoría de los casos, se presenta realmente sobre un plano vertical (lámina 191, 1-3); o descomponer la figura, a manera de abanico, en cierto número de sectores circulares, y decorarlos todos en la misma forma, principio decorativo éste que se suele observar principalmente para rejas de claraboya (lámina 190, 2). En tales casos, se intercala, por lo general, un fragmento de arco concéntrico y se decora independientemente del conjunto el pequeño semicírculo resultante, a fin de evitar la desagradable e impropia acumulación de radios en el centro.

Como, por efecto de una ilusión óptica, el luneto aparenta ser realmente menor que la mitad del círculo entero, se acostumbra peraltarlo, es decir: desplazar un poco hacia arriba el centro del arco, en vez de situarlo en la línea horizontal de remate.

Se conocen bajo la denominación de *enjutas* las distintas figuras que quedan, en cierto modo, como sobras, después de inscribir arcos de círculo en compartimientos limitados por rectas o por arcos rebajados. La más corriente es la enjuta triangular, la cual se forma a los dos lados del luneto, cuando se inscribe éste en un rectángulo; así sucede, por ejemplo, al coronar con una cornisa recta un vano de puerta rematado en arco de medio punto. Esta misma forma de enjuta se origina al inscribir el círculo en un cuadrado, como suele suceder en la decoración de techos. El adorno de la enjuta triangular consiste a menudo en una roseta, aplicada sobre su centro, o ramas de laurel, palma y roble, guirnaldas circulares y cintas ondeantes, trofeos, figuras de relieve y otros motivos análogos, interpretados con criterio más o menos naturalista. En ornamentaciones más severas se utiliza, como eje de simetría, la bisectriz del ángulo recto. Los motivos son a veces geométricos (lámina 190, 5 y 6), pero, por lo común, de índole orgánica (lámina 191, 4 y 5), y, entre las formas artificiales, se utilizan también, aparte los trofeos ya mencionados, todo género de cartelas (lámina 191, 6-9).

Cuando varios arcos dispuestos en serie tienen una línea recta común que los limita, la enjuta toma la forma indicada en la figura 4 de la lámina 190. Esta configuración se asemeja a dos enjutas triangulares adyacentes, pegadas una a otra por los ángulos rectos, y tiene un eje central vertical.

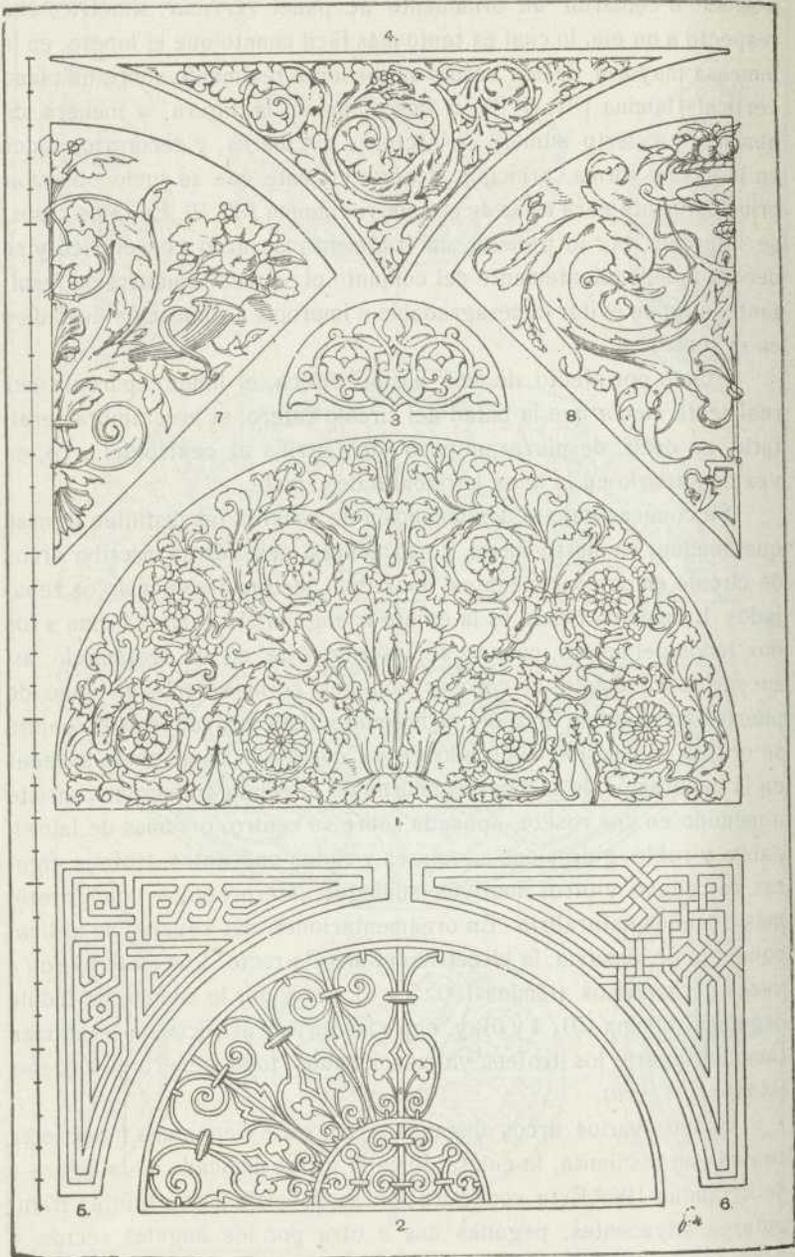


Lámina 190. — Lunetos y enjutas.

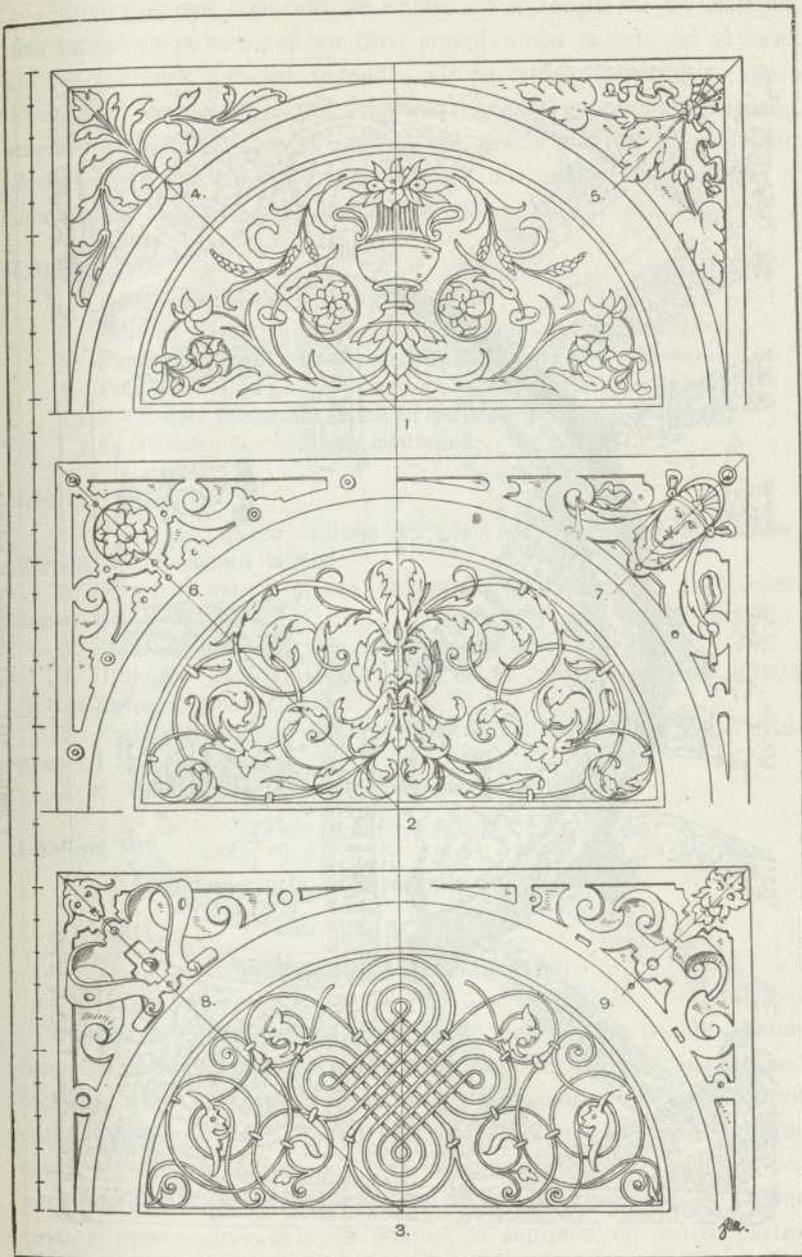


Lámina 191.—Lunetos y enjutas.

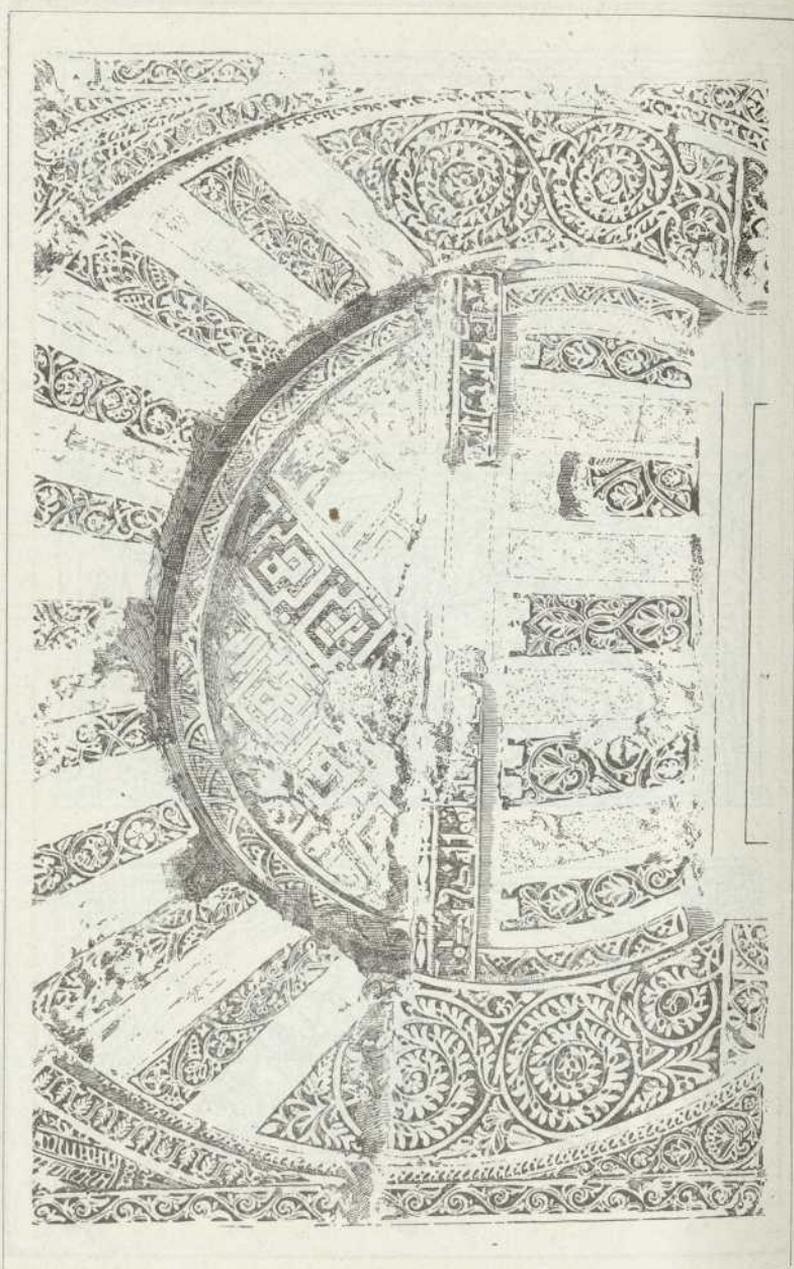


Lámina 192. — Lunetos y enjutas.

Otro tipo muy conocido de enjuta es el resultante de inscribir dos semicírculos menores en otro mayor, como sucede en el caso de dos ventanas gemelas redondas, circunscritas por un mismo arco. Por último, se pueden incluir asimismo en este grupo las figuras de cuadrante circular, que se aplican con frecuencia en las esquinas de los techos, y de las cuales ofrecen dos ejemplos, dibujados a medias, las figuras 7 y 8 de la lámina 190.

Lámina 190.

1. Ornamento de mármol. (Vulliamy.)
2. Reja de claraboya. Renacimiento italiano. (*Gewerbehalle*.)
3. Panel de mármol en una mezquita árabe. (Prisse d'Avennes.)
4. Panel de enjuta gótico primitivo. Iglesia de Kent, Inglaterra.
- 5 y 6. Enjuta triangular árabe en mosaico. (Prisse d'Avennes.)
- 7 y 8. Paneles de cuadrante modernos.

Lámina 191.

1. Panel de taracea. Sillería del coro de Santa María in Organo, Verona. Renacimiento italiano.
2. Panel de hierro forjado. Reproducción de una reja del Renacimiento, por el dir. Storck.
3. Panel de hierro forjado. Renacimiento alemán.
4. Bajo relieve. Vista desde arriba de un plinto de columna. Iglesia de San Antonio, Padua. (Meurer.)
5. Enjuta triangular moderna. Teatro del Vaudeville, París. (Raguenet.)
- 6-9. Enjutas triangulares. (Vredeman de Vries)

Lámina 192.

1. Arco de una puerta de la mezquita de Córdoba. Siglo XI.

El rombo (LÁMINA 193)

En el arte ornamental se entiende por *rombo*, no sólo el cuadrado comprimido diagonalmente, sino también el cuadrado normal inclinado a 45°. El rombo admite dos tratamientos: o se le considera como panel *vertical*, con un eje de simetría (lámina 193, figuras 2, 4 y 5), o se toman por ejes de simetría las dos *diagonales*, para una disposición central (lámina 193, figs. 1 y 3). En el primer caso, el ornamento consta de dos; en el segundo, de cuatro partes simétricas. El uso del rombo no es frecuente. De tarde en tarde, se

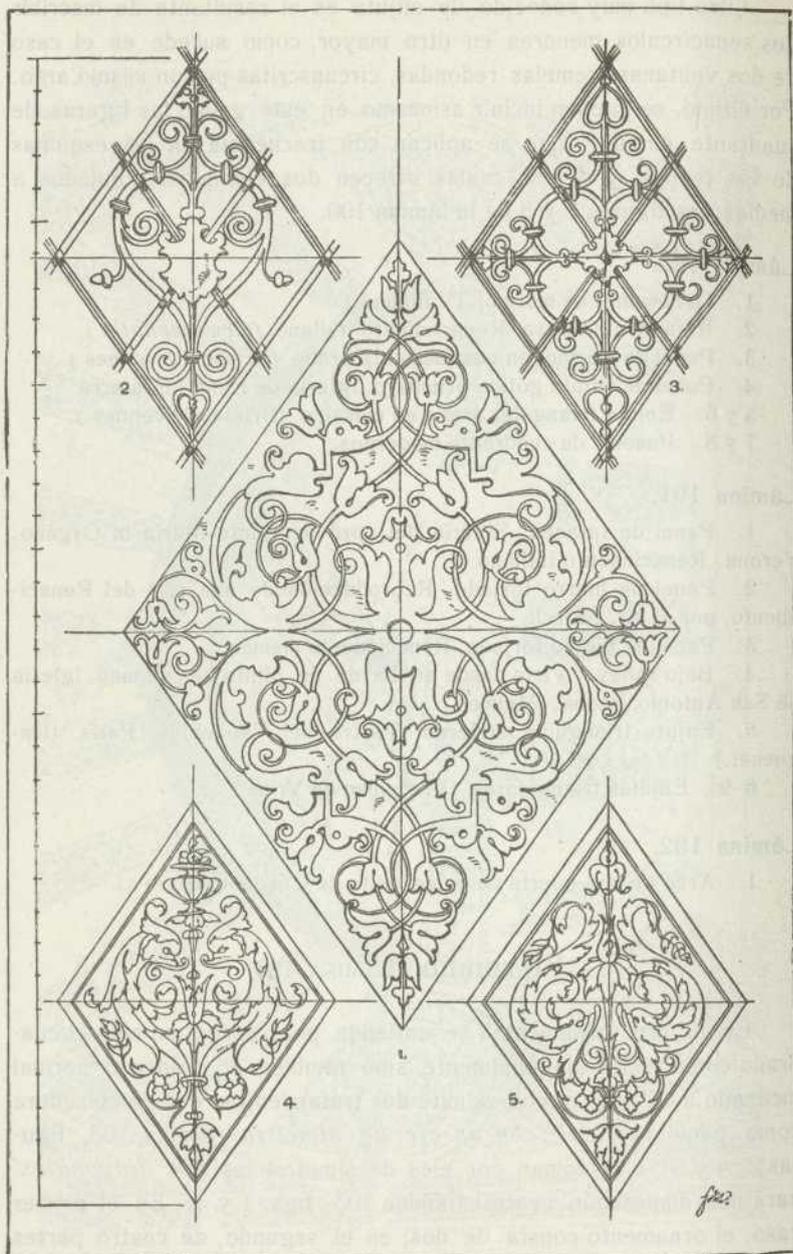


Lámina 193. — El rombo.

encuentran paneles de esta forma en rejería, puertas y revestimientos de madera, artesonados, etc.

Lámina 193.

1. Panel de puerta pintado. Iglesia de Nordlingen. Siglo XVII.
- 2 y 3. Partes de una verja. Ayuntamiento de Würzburgo. Renacimiento alemán.
- 4 y 5. Pinturas decorativas modernas.

Otras figuras (LÁMINAS 194-199)

Las láminas 194-199 reproducen algunas figuras de contorno más caprichoso, cuyo género puede ser sumamente variado. El principio decorativo es distinto para cada caso concreto, y la ornamentación sigue las normas fundamentales anteriormente expuestas. Así, pues, los polígonos curvilíneos regulares, de lados convexos y cóncavos (lámina 196, figs. 1 y 2), se decoran de modo semejante a los rectilíneos.

Las figuras análogas a las reproducidas en la lámina 195, figuras 7 y 8, se decoran a la manera del rectángulo o de la elipse; en cambio, el ornamento de la lámina 195, figura 1, está en armonía con la decoración del semicírculo.

El trapecio se puede tratar de dos modos: o como panel vertical, y entonces, el eje central es perpendicular a las dos bases, o como panel rectangular central, si bien, en este caso, unas veces es preciso acortar y otras ensanchar la decoración en los ángulos (lámina 196, figuras 4 y 5). Este último requisito reza también con el triángulo rectángulo escaleno, si la bisectriz del ángulo recto ha de servir como eje de simetría (lámina 196, fig. 6) y la decoración no llena libremente el espacio, como sucede en las figuras 7-9 de la misma lámina. Este método decorativo, que no se guía por líneas divisorias, se adapta también a rectángulos oblicuos comprimidos diagonalmente (paralelogramos), tan comunes en barandillas de escalera (véase la lámina 195, figs. 2 y 3).

Lámina 194.

1. Bandera tomada a los moros en la batalla de las Navas, y que se conserva en el Real Monasterio de las Huelgas (Burgos).
2. Friso hispano-árabe. Detalle de una sala de la casa de Mesa, Toledo.



Lámina 194. — Dibujos hispano-árabes:

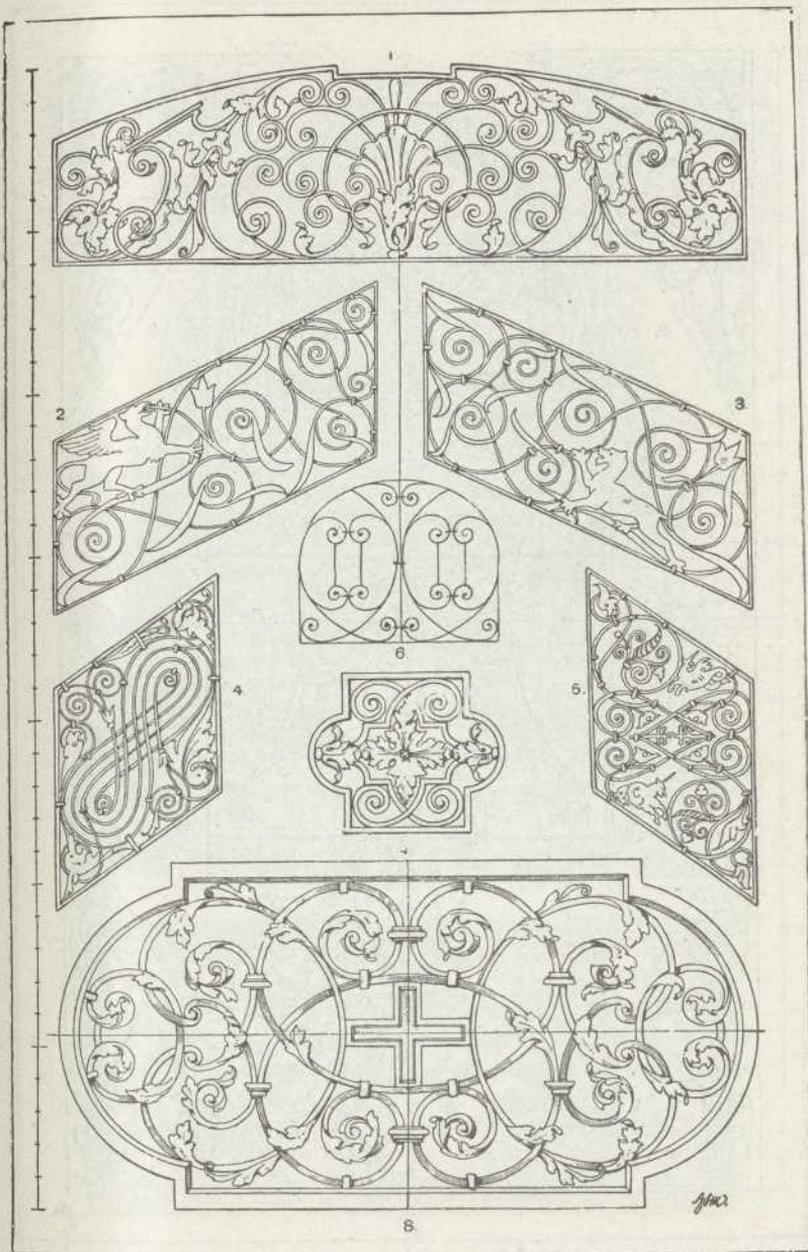


Lámina 195. — Figuras diversas.

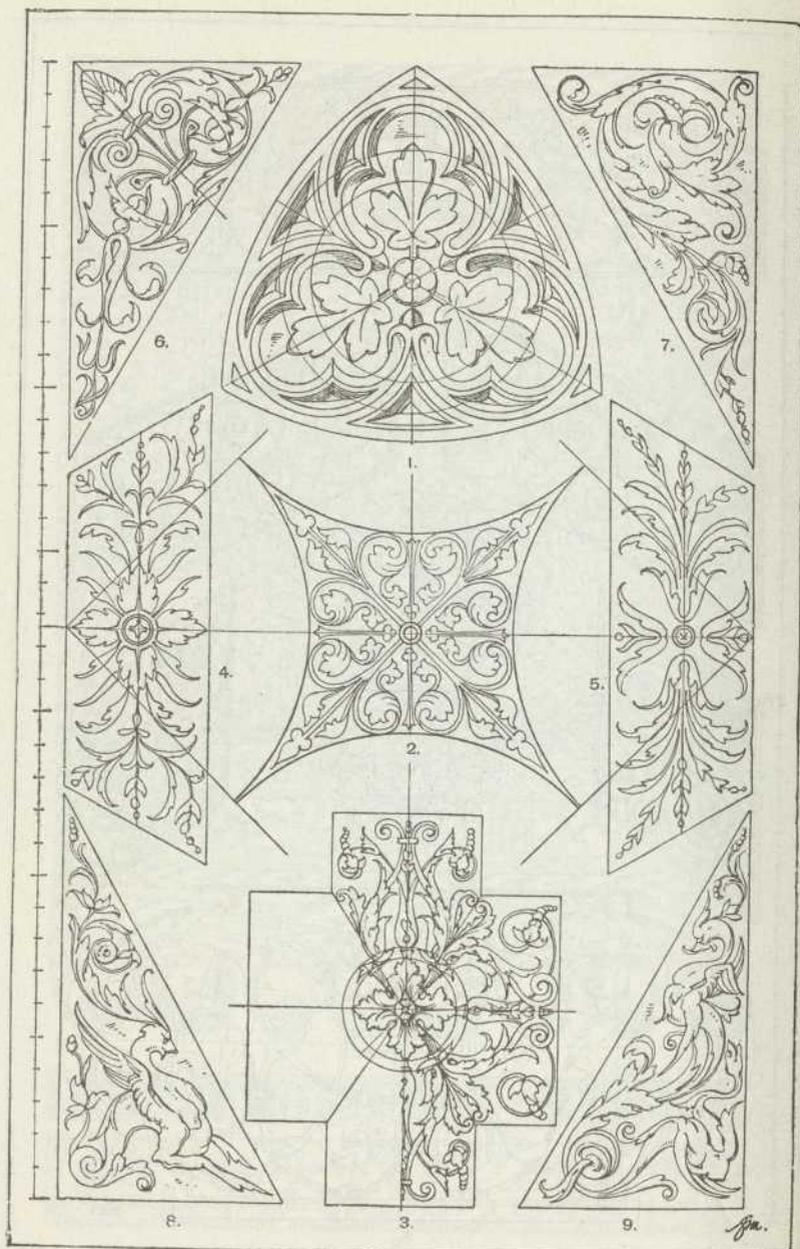
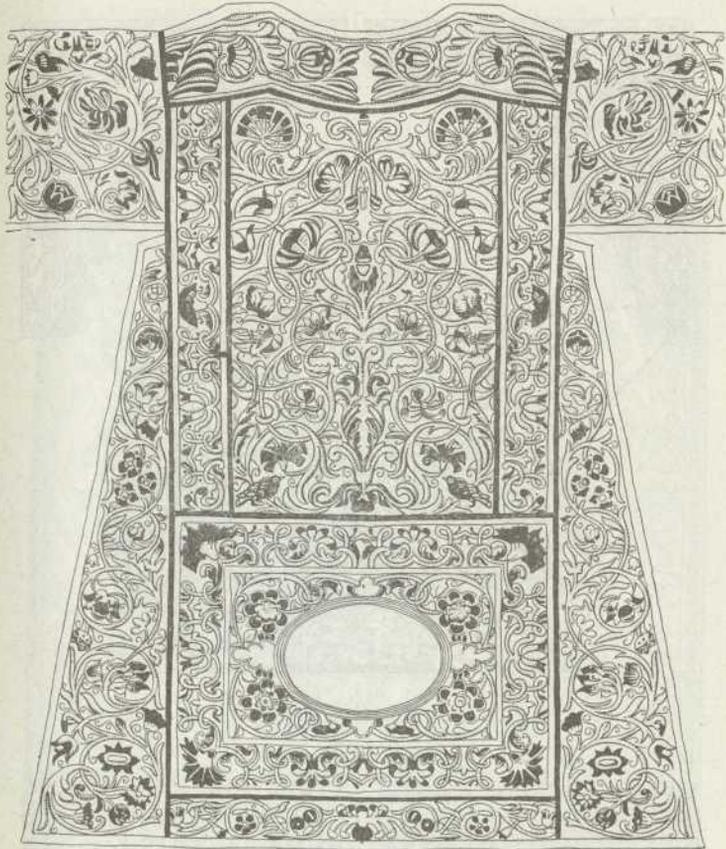
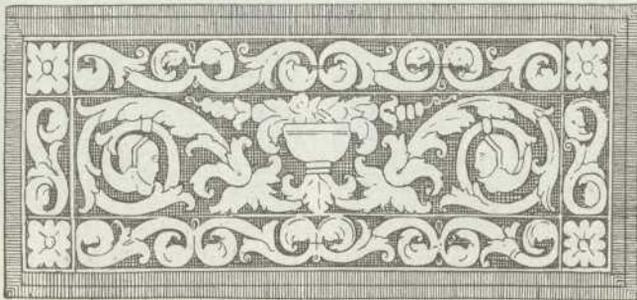


Lámina 196. — Figuras diversas.



1.



2.

Lámina 197. — Figuras diversas

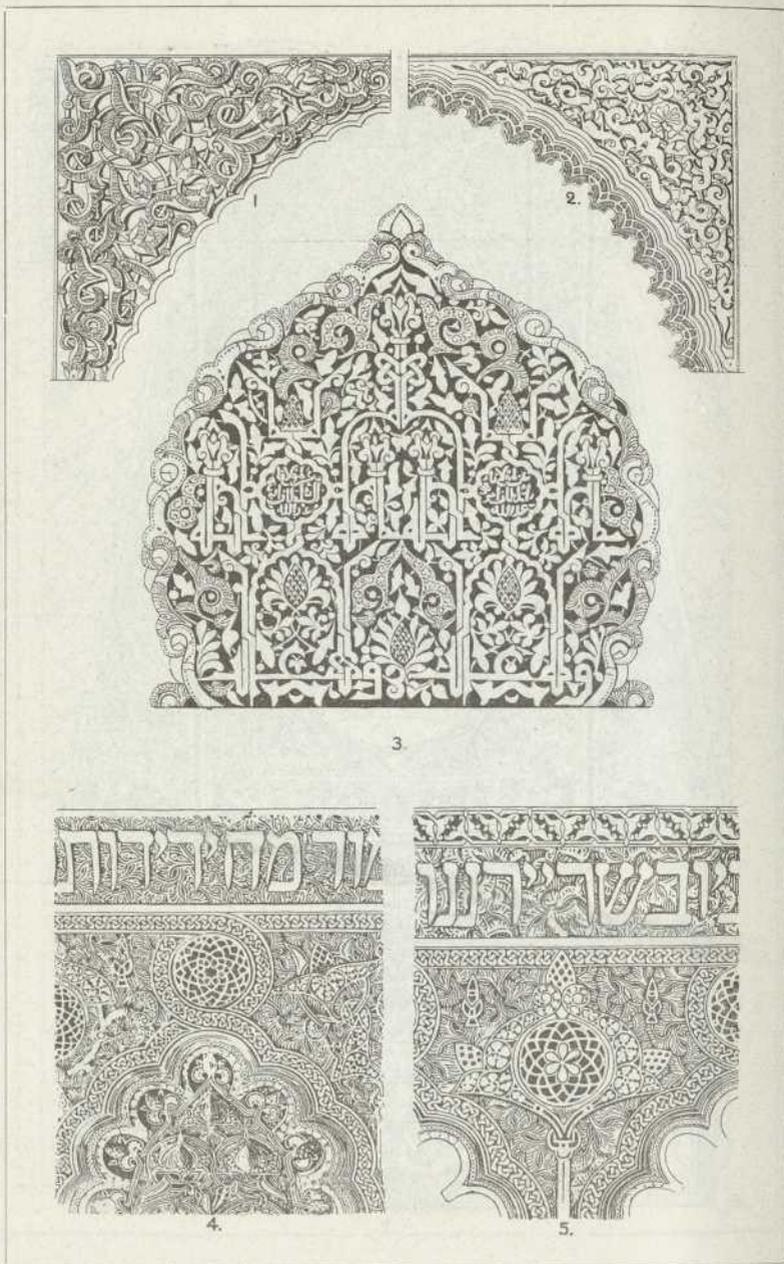


Lámina 198. — Figuras diversas.

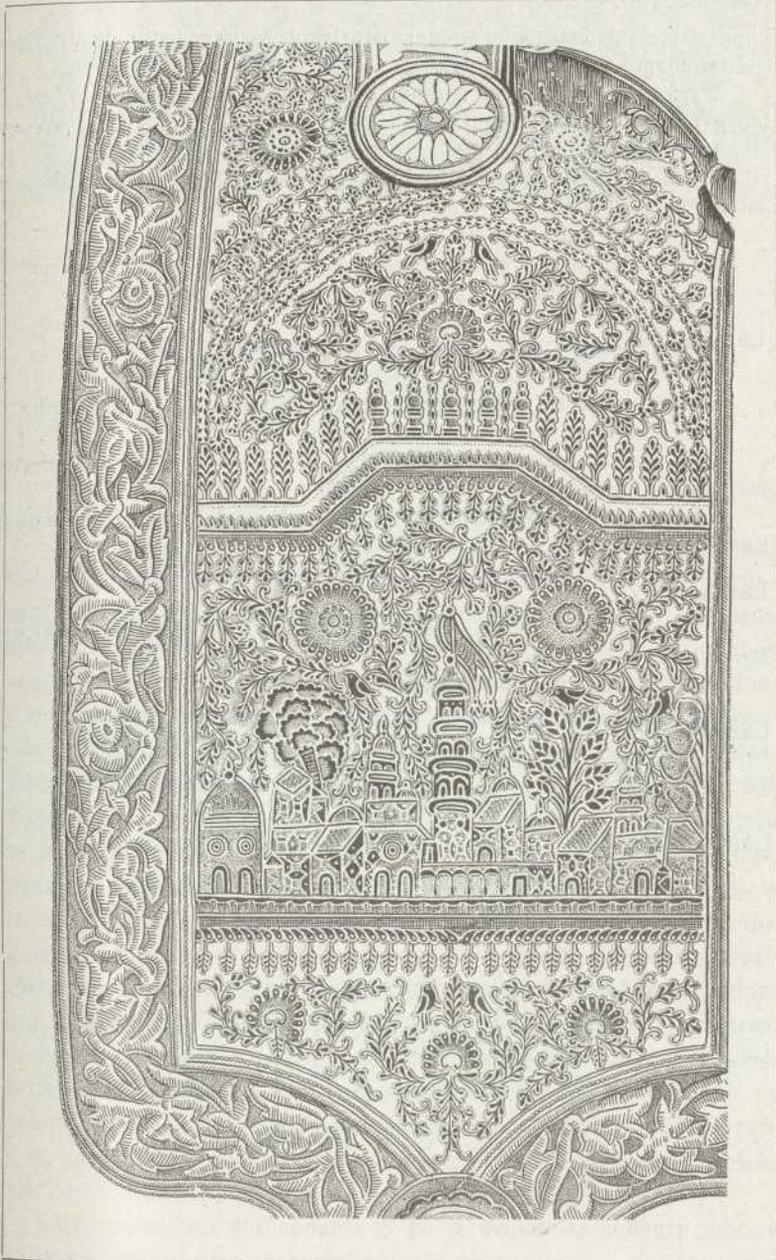


Lámina 199. — Figuras diversas.

Lámina 195.

1. Reja de claraboya en hierro forjado. Ayuntamiento de Villingen. Renacimiento alemán posterior.

2 y 3. Partes de una barandilla de escalera. Casa «*zum alten Limpurg*», Francfort del Main. Renacimiento alemán. Siglo XVI. (*Gewerbehalle*.)

4 y 5. Partes de verja. Escalera de púlpito. Than, Alsacia. Renacimiento alemán. Siglo XVI. (*Gewerbehalle*.)

6. Reja de claraboya, Padua. Renacimiento italiano.

7. Detalle de una reja de ventana. Renacimiento alemán posterior.

8. Reja de ventana. Renacimiento alemán posterior.

Lámina 196.

1. Tracería trilobada de estilo gótico. (Jacobsthal.)

2. Pintura mural en una iglesia sueca. Estilo románico. (Racinet.)

3. Ornamento de panel. Louvre, París.

4 y 5. Incrustaciones en mármol. Catedral de Savona, cara inferior del púlpito. Renacimiento italiano. (Meurer.)

6-9. Paneles triangulares, atribuidos a Miguel Angel. Sillería de la Laurenziana, Florencia.

Lámina 197.

1. Dalmática bordada. España. Siglo XVI. Victoria and Albert Museum.

2. Respaldo de sillón, bordado. España. Siglo XVI.

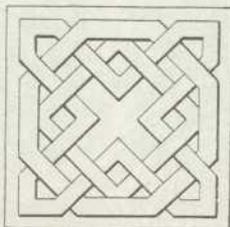
Lámina 198.

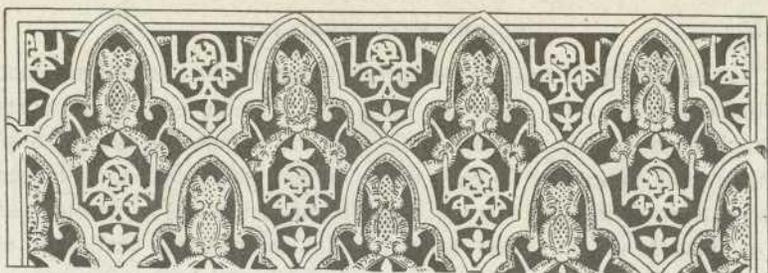
1-3. Paneles de la Alhambra, Granada.

4 y 5. Paneles de la sinagoga del Tránsito, Toledo.

Lámina 199.

1. Silla de montar, de cuero inciso. Méjico. Siglo XVIII.





E. ORNAMENTO PLANO ILIMITADO O CONTINUO

Es cualidad inherente a la naturaleza del ornamento plano *ilimitado* o *continuo* la de poder extenderse a voluntad en todas direcciones, por cuanto las distintas partes integrantes del dibujo (la llamada *muestra*) permiten una repetición continua. Los motivos son, unas veces, de índole meramente geométrica o meramente orgánica; otras, y así ocurre casi siempre, de carácter mixto, geométrico y orgánico, con aditamento circunstancial de figuras y motivos artificiales. También el ornamento plano ilimitado es susceptible de las dos disposiciones: la *central* y la *vertical*. En la primera, la decoración se extiende uniformemente hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados; tiene por base un sistema de ejes de simetría, que se cortan, y, en la inmensa mayoría de los ejemplos, una de las redes cuadradas o triangulares reproducidas en la lámina 1 (pág. 9). En la segunda disposición, se utiliza un motivo vegetal de crecimiento ascendente; entonces, la repetición lateral se puede lograr por abatimiento simétrico de la muestra o por alineación, en el sentido vulgar (no en el simétrico) de la palabra. También aquí es frecuente la combinación, en cuanto muchas muestras se apoyan sobre una base geométrica central, mientras hay compartimientos y medallones aislados, que presentan decoraciones verticales.

El crecimiento descendente o en dirección ascendente oblicua, etcétera, constituyen excepciones de la regla.

Cuando, en la práctica, es preciso rematar el ornamento plano ilimitado, se recurre a uno de estos dos procedimientos: o se corta sencillamente, como se suele hacer con los papeles de pared, o se intenta una «solución», lo cual, en las formas geométricas, no ofrece de ordinario dificultad alguna, y en las orgánicas, se ha de efectuar a la *manera de los remates libres*. En las muestras verticales, el remate lateral suele coincidir con el eje de simetría.

Las aplicaciones del ornamento plano ilimitado son muchas y variadas; citaremos algunos ramos especiales, a que también se concede particular atención en las respectivas láminas. Para *mosaicos*, *parquets* y *marquetería* se utilizan con predilección muestras geométricas; en la *industria textil* y de *papeles pintados*, así como en la *pintura mural*, son preferibles los motivos orgánicos; las *muestras de loseta*, *pinturas en vidrio*, *damasquinados* y otras decoraciones análogas en metal constituyen un grupo intermedio. El tratamiento de grandes enrejados exige a veces igualmente muestras continuas ampliables a voluntad, razón por la cual podemos incorporar sin inconveniente este ramo a los otros.

Muestras de parquet (LÁMINA 200)

Se da el nombre de *parquet* al revestimiento de un suelo con maderas duras, combinadas a modo de mosaico. Las muestras son, casi exclusivamente, de índole geométrica, y se toma como base la red cuadrada o la triangular. Las partes integrantes se unen primeramente de manera que formen tableros cuadrados o exagonales regulares, los cuales se sujetan después, machihembrados, sobre un falso entarimado. Nuestra lámina reproduce algunas muestras de *parquet* modernas; las figuras 2, 8, 9 y 10 tienen por base la red triangular; las restantes, la red cuadrada. Aquellas muestras de *parquet*, cuya disposición da a los suelos la apariencia de presentar altos y bajos, son inadmisibles desde el punto de vista estilístico, pues, si este procedimiento decorativo parece, ya por sí, poco adecuado al carácter de la decoración plana, cuánto menos en un suelo, que ha de servir para andar sobre él.

Lámina 200.

1-10. Muestras de parquet modernas. (*Musterbuch der Firma Hegner in Freiburg in B.*)

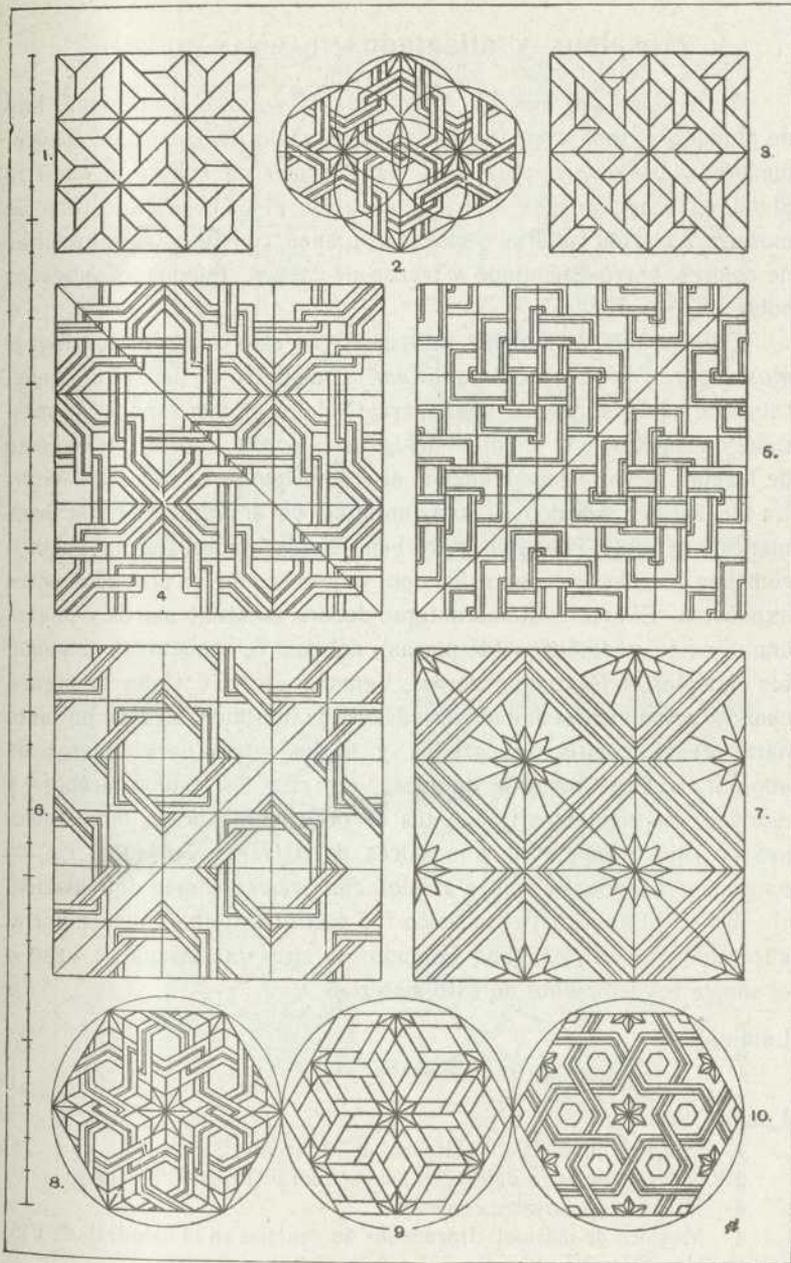


Lámina 200. — Parquets.

Mosaicos y alicatados (LÁMINAS 201-204)

Se entiende por mosaico (*opus musivum*), en el sentido más lato de la palabra, toda combinación e incrustación de trozos de piedra, madera, vidrio, cuero, paja, etc., para formar un cuadro o muestra plana; en acepción más restringida, se da el nombre específico de mosaico a ciertos cuadros o muestras planas, constituidos por piedras de colores, barro esmaltado y trozos de cristal, teñidos o aplicados sobre hojas metálicas.

Existen dos variedades principales de esta clase de mosaico: el *mosaico de dados* (*opus tessellatum*), compuesto de pedacitos, generalmente cúbicos, que se unen incrustándolos en una especie de mástique o cemento, y el *mosaico de placas* (*opus sectile*), compuesto de losetas, cuya forma se amolda al objeto que se ha de representar. La técnica del mosaico es muy antigua (ya el libro de Ester hace mención de ella). Hasta nosotros han llegado numerosos pavimentos romanos de mosaico, construidos por el primero de los procedimientos expuestos. El arte cristiano antiguo decora asimismo muros y pilares con mosaico geométrico (de placas), del cual se encuentran abundantes ejemplos en Rávena, Palermo, Venecia, etc. En Italia se siguen usando actualmente ambas variedades de mosaico, si bien no tanto para revestimientos de paredes y suelos como para objetos de adorno, cuadros, tableros de mesa, etc. En los estilos árabe y morisco, son elementos frecuentes de ornamentación las incrustaciones de estuco en piedra y mosaicos de azulejos vidriados. En los países septentrionales nunca arraigó con firmeza el arte del mosaico.

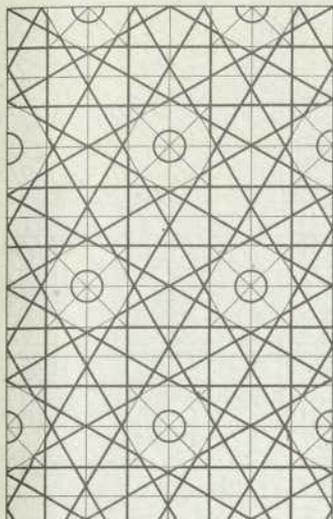
En el estilo árabe, el mosaico fué sustituido generalmente por el alicatado, que se realizaba tallando «in situ» las masas de yeso o el simple revestimiento de este material.

Lámina 201.

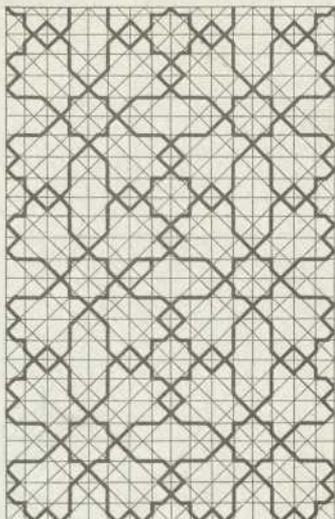
- 1-4. Diagramas de tracería árabe.

Lámina 202.

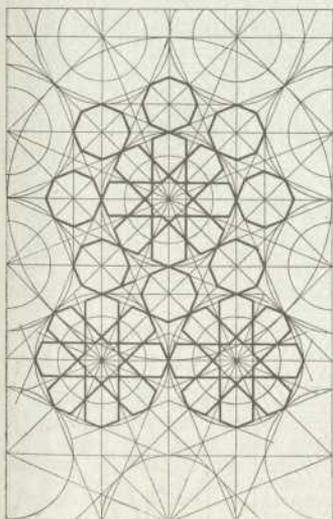
1. Muestra de mosaico. Catedral de Monreale, Sicilia.
2. Mosaico árabe de estuco sobre piedra. (Prisse d'Avennes.)
3. Muestra de mosaico romana.
4. Mosaico de mármol. Intradases de ventana en la catedral de Florencia. (Hessemær.)



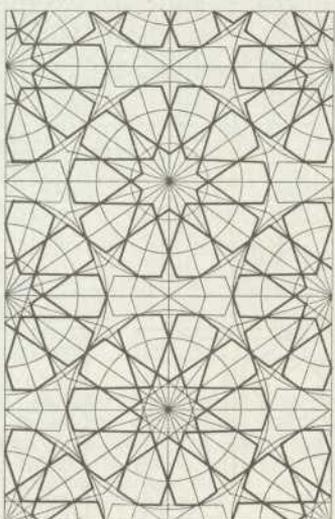
1.



2.



3.



4.

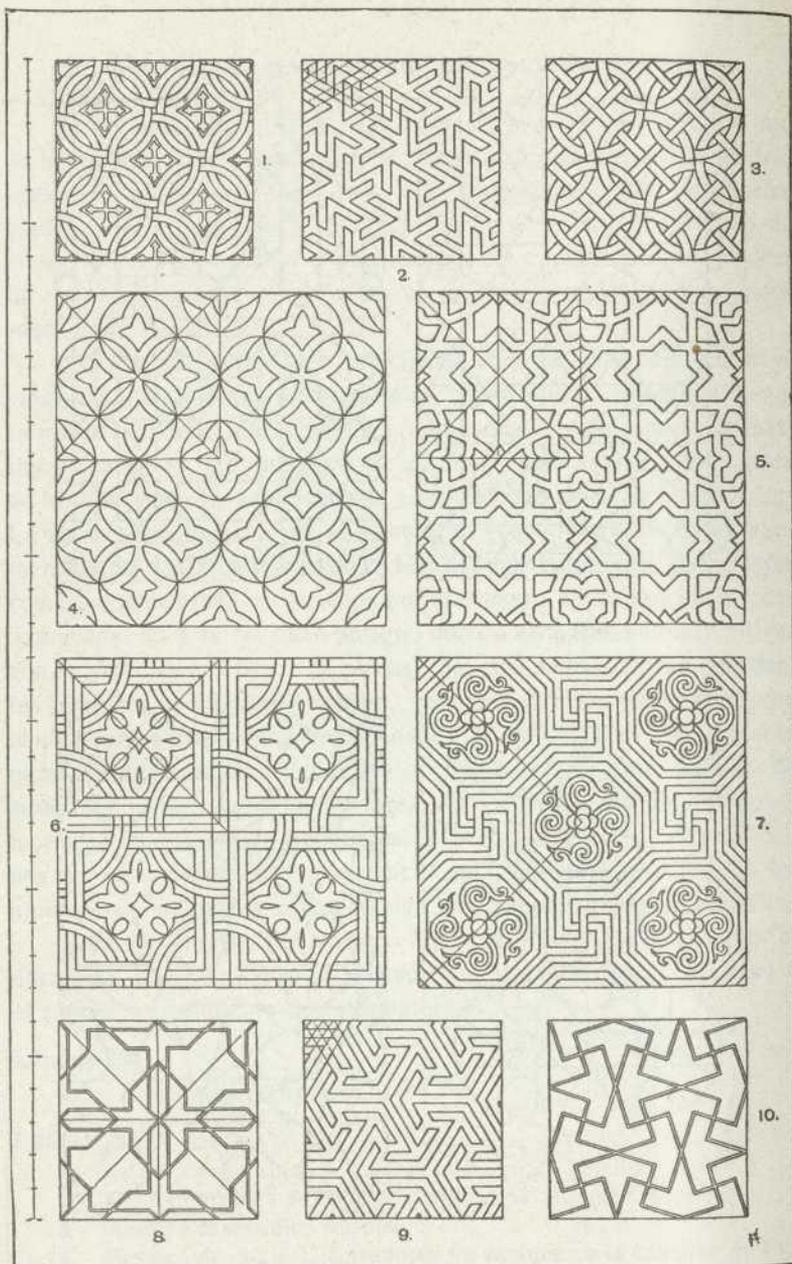


Lámina 202. — Mosaicos.

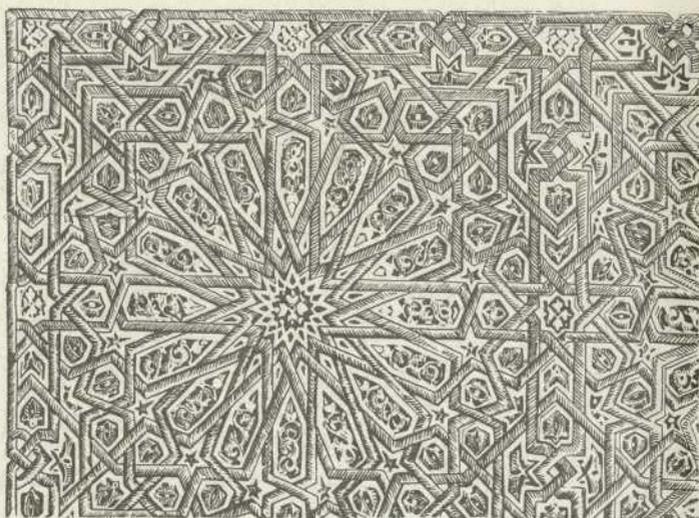


1.

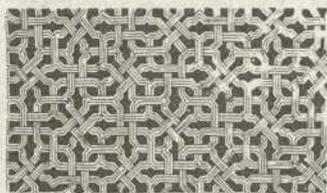


2.

Lámina 203. — Alicatados.



1.



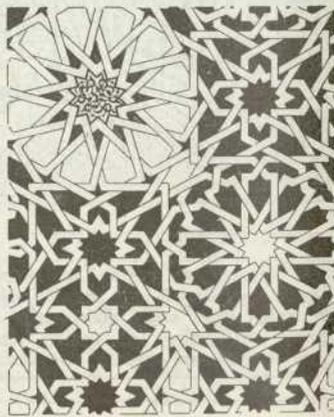
2.



3.



4.



5.

Lámina 204. — Alicatados.

5. Muestra plana geométrica de una cruz. Santa Croce, Florencia.
6. Mosaico de mármol. San Vital, Rávena (Hessemer.)
7. Mosaico de dados moderno. Albergo di Roma, Sorrento.
- 8 y 10. Muestras de mosaico arábicas. Sala de Embajadores de la Alhambra, Granada. (Owen Jones.)
9. Mosaico arábigo de estuco sobre piedra. (Prisse d'Avennes.)

Lámina 203.

1. Detalle de ornamentación mural de la Alhambra. Granada. Estilo árabe. Siglo XIV.
2. Friso de la Alhambra, Granada. Siglo XIV.

Lámina 204.

1. Decoración mural de la sala de Embajadores de la Alhambra, Granada.
2. Celosía de una ventana de la Aljafería, Zaragoza.
3. Tejido hispano-árabe. Granada, siglo XV. Museo de Barcelona.
4. Zócalo de azulejos. Sala de las Dos Hermanas. Alhambra, Granada.
5. Zócalo de azulejos. Sala de Embajadores. Alhambra, Granada.

Esmaltes, damasquinados, etc. (LÁMINA 205)

Cuando se aplican muestras planas sobre las superficies de utensilios y vasijas metálicos, se suele hacer por medio del *cinzelado*, del *grabado al agua fuerte*, del *damasquinado*, del *esmalte* y del *niel*. El primero de estos procedimientos se reduce a grabar los dibujos con el buril y rellenar a veces las incisiones con laca de color, etc. Para el segundo, se recubre en ciertos sitios la superficie metálica, valiéndose de una película que la proteja contra la acción del mordiente; retirada dicha película, el dibujo aparece en bajo relieve. El damasquinado consiste en aplicar metales preciosos sobre hierro o acero (también oro sobre plata), bien incrustándolos a martillo sobre un fondo previamente recubierto de asperezas, bien embutiéndolos en depresiones grabadas y recortadas por debajo. La técnica del esmalte es muy varia; merecen especial mención los *esmaltes alveolados (cloisonnés)* y los *esmaltes campeados (champlevés)*. Para obtener los primeros, se sueldan al fondo metálico tiras o filetes de metal curvados (*cloisons*) y se rellenan los alvéolos resultantes con pasta de vidrio pulverizada (vidrio teñido con óxidos metálicos), que se funde después a fuego. En el segundo método, los alvéolos se abren en el fondo metálico, a buril, o por fusión y cinzelado subsi-

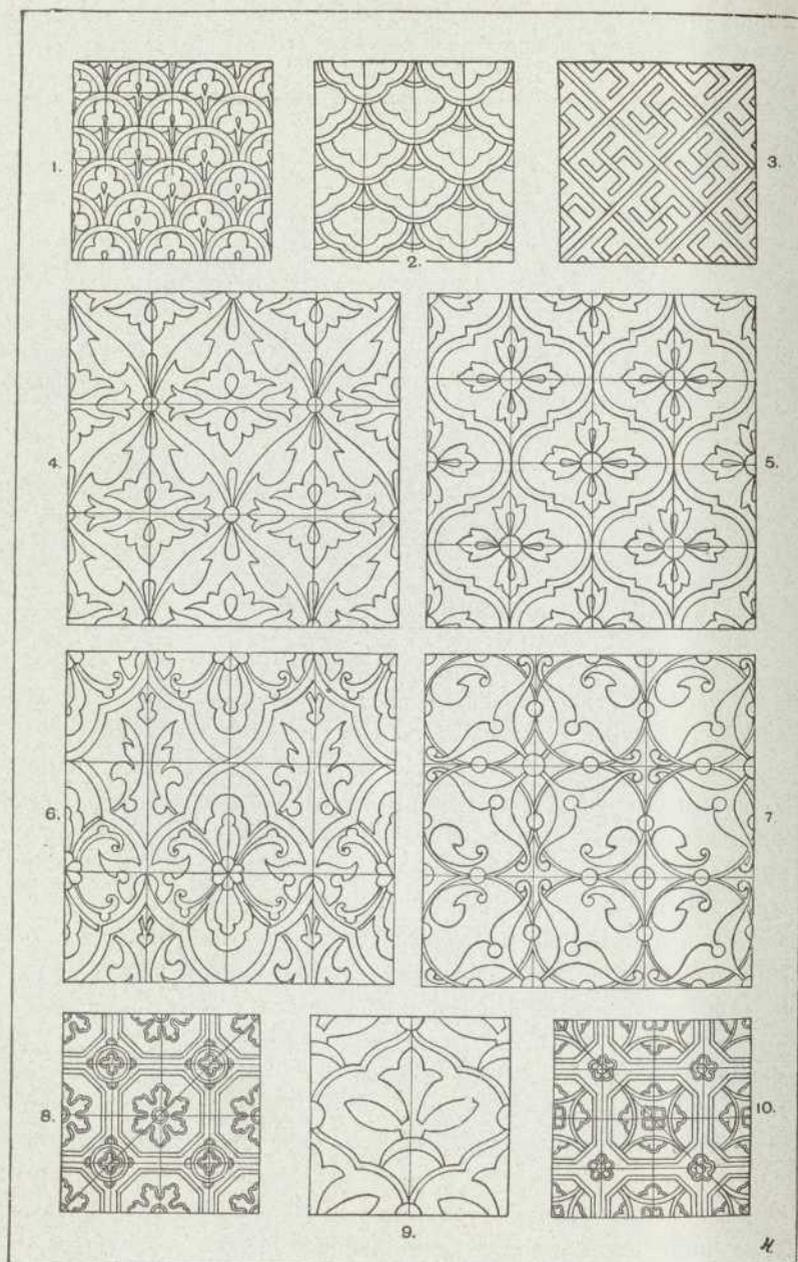


Lámina 205. — Esmaltes e incrustaciones.

guiente, y se rellenan luego con esmalte. El niel se asemeja al esmalte negro; pero aquí la pasta de vidrio se sustituye por combinaciones de metales y de óxidos metálicos con azufre.

La técnica del esmalte se aplicó ya en el Antiguo (esmaltes campeados). Es célebre en la Edad media el esmalte de Colonia o renano, y en Francia el esmalte de Limoges. En Oriente, en el Japón y en China se conoce el esmalte alveolado desde tiempo inmemorial. En sepulcros germánicos y de los antiguos francos se encuentran objetos damasquinados; sin embargo, este arte se perdió en Occidente para seguir practicándose con redoblado empuje en Oriente, donde aun hoy culmina, por ejemplo, en Persia y en la India. En Eibar y en Toledo se conserva todavía con notable perfección el arte del damasquinado. Las técnicas del niel, del cincelado y del grabado al agua fuerte son objeto de preferencia en la época del Renacimiento.

Lámina 205.

- 1-3. Motivos chinos y japoneses.
- 4, 5 y 9. Motivos indios y persas.
- 6 y 7. Motivos del Renacimiento.
- 8 y 10. Motivos de esmalte medievales (esmalte de Colonia).

Muestras de losetas (LÁMINA 206)

Ya los asirios conocieron el revestimiento de suelos y paredes merced al empleo de azulejos vidriados.

En la Edad media se usó mucho este sistema. Las losetas son, en su mayoría, cuadradas, y su tamaño oscila entre 0,5 y 3 decímetros cuadrados, que suponen una longitud lateral aproximada de 7 a 15 centímetros lineales.

El dibujo va casi siempre rehundido y relleno de nuevo con barro de distinto color. El modelado suele ser excelente, desde el punto de vista estilístico. Algunas veces se halla contenido el ornamento entero en una sola baldosa; otras, se necesitan cuatro unidades para completar la muestra. Estas losetas, de uso muy común en Alemania, Inglaterra y Francia, fueron reemplazadas en Italia por azulejos de mayólica, adoptados después en Inglaterra y tan generalizados hoy en todos los países.

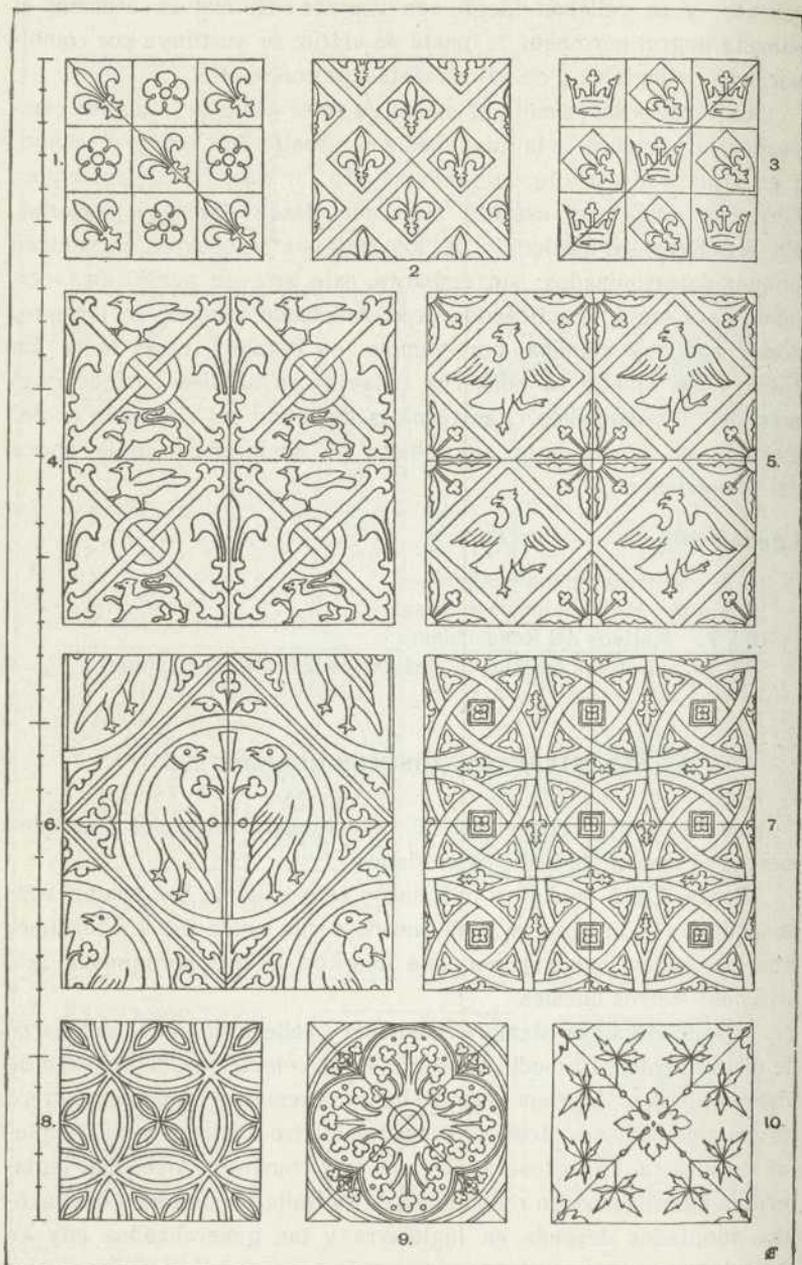


Lámina 206. — Losetas.

Lámina 206.

1-10. Distintas muestras de loseta medievales. (Owen Jones, Racinet, etc.)

1. De Fontenay (Côte d'or).
- 4 y 7. Museo de Ruán.
5. Catedral de Saint Omer.
6. Troyes, *Archives de l'Aube*.

Muestras de vidrieras pintadas (LÁMINA 207)

El poner vidrieras a las ventanas es un adelanto de la Edad media, desconocido del Antiguo. Los ventanales policromos se emplearon primeramente para ornato de templos, y el procedimiento primitivo consistía en combinar, a manera de mosaico, cristales de colores. El monasterio de Tegernsee pasó, hacia el año 1000, por ser el centro más importante de fabricación. En los siglos XI y XII comienza la pintura con negro fusible, a la que siguen más tarde la pintura en cristal propiamente dicha, la traza del dibujo sobre un fondo pintado, el pulimento sobre vidrio cubierto (vidrio coloreado por una sola cara), etc.

Después de atravesar por un período de decadencia y desaparecer casi durante los 200 años últimos, este arte ha vuelto a ser recientemente objeto de viva atención; sobre todo, aquella rama suya, que, dejando a un lado la pintura propiamente dicha, logra sus mejores efectos merced al cristal teñido y al negro fusible. Los contornos obtenidos gracias al emplomado (así se llama la unión y engaste de las distintas piezas con tiras de plomo) realzan la brillantez del color y evitan la desagradable impresión óptica producida por la mezcla de tintas contiguas.

Aquí sólo estudiamos la decoración *ornamental* de superficies mediante la pintura o el mosaico, denominada muestra de tapiz. Los mejores ejemplos pertenecen al período de transición del estilo románico al gótico, y se encuentran en las iglesias de Alemania, Francia e Inglaterra, países los tres que se pueden considerar como la verdadera cuna de esta industria.

Lámina 207.

1-10. Varias muestras de vidrieras pintadas (tapices), de los períodos románico y gótico primitivo. (Owen Jones, Racinet, etc.)

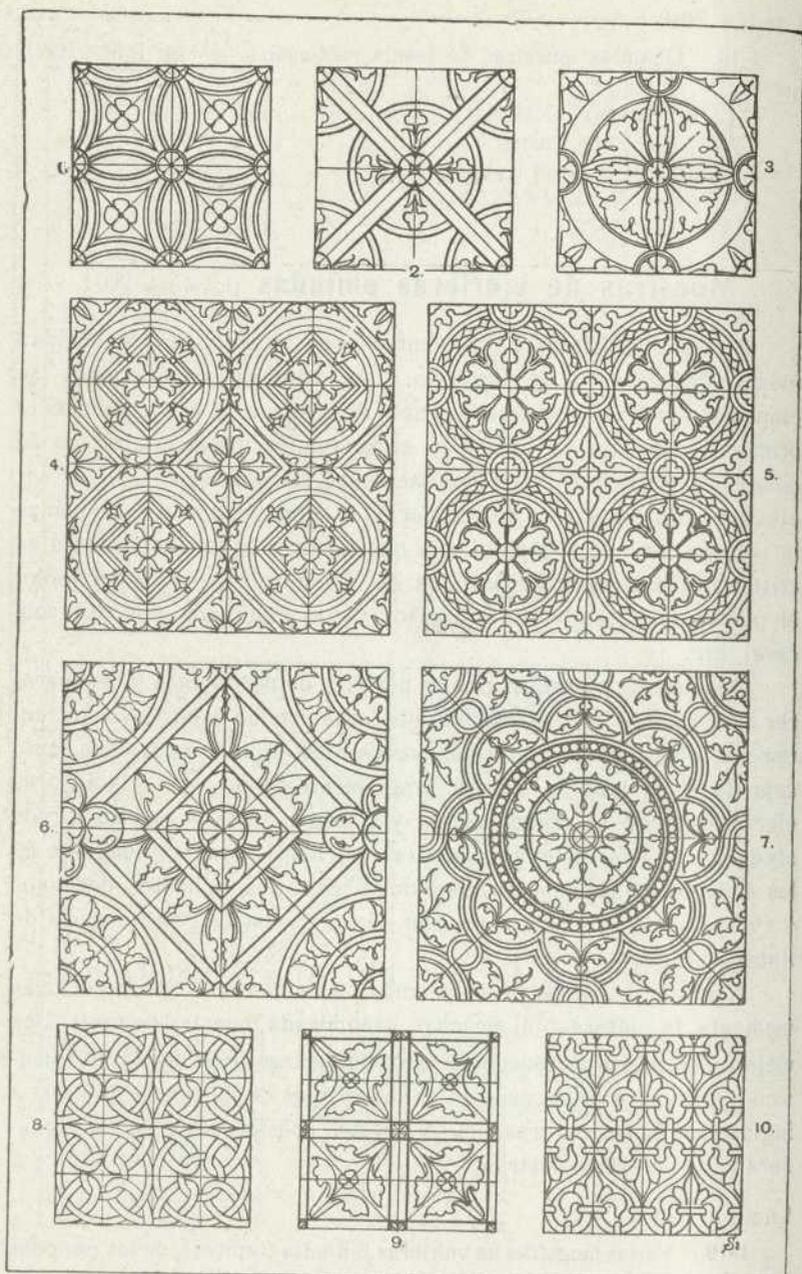


Lámina 207. — Vidrios pintados.

- 1 y 9. Catedral de Chartres.
 2 y 3. Catedral de Bourges.
 6. Catedral de Soissons.

Muestras de pintura mural (LÁMINAS 208 y 209)

Los modelos y precursores de la decoración mural hemos de buscarlos en las colgaduras de tapices y sedas. Las pinturas murales más antiguas que se conocen las encontramos en el estilo egipcio; el esquema suele ser un meandro u otro trazado lineal semejante, con inserción de rosetas, etc. (lámina 209, 1 y 2). El Antiguo sustituye la decoración ornamental de paredes por figuras y representaciones arquitectónicas en perspectiva. El arte cristiano primitivo da la preferencia al revestimiento de mosaico, que, durante los períodos románico y gótico, va quedando más postergado cada vez por la pintura mural. También son las iglesias y edificios públicos los primeros en decorar sus interiores utilizando la pintura de tapiz, como podemos llamar a este ornamento, en gracia a la relación mutua que existe entre él y el arte textil. En cuanto al principio decorativo, remitimos al lector a la introducción general (pág. 337) y a las láminas 208 y 209. Actualmente, los papeles pintados han restringido mucho el empleo de la pintura mural, cuya principal aplicación sigue siendo hoy el decorado de templos y otros edificios públicos.

Lámina 208.

- 1 y 2. Pintura de patrones en un armario antiguo. Brandeburgo. Principios del siglo xv. (*Musterornamente.*)
 3. Pintura de Santa Croce. Florencia. Renacimiento italiano.
 4 y 5. Pinturas murales italianas antiguas. Iglesia Mayor de Asís. Siglo XIII. (Hessemer.)
 6 y 10. Pinturas de iglesias francesas modernas, en estilo medieval.
 7. Pintura de patrones. Castillo de Trausnitz, Landshut. Fines del siglo XVI. (*Gewerbehalle.*)
 9. Pintura mural en el Palacio del Podestà, Florencia. Siglo XIV. (*Musterornamente.*)

Lámina 209.

1. Esquema egipcio antiguo de meandro.
 2. Pintura egipcia antigua de un techo. (Racinet.)
 3-5. Pinturas arábigas. Mezquita de Kait-Bey. (Prisse d'Avennes.)
 6. Pintura mural arábica. Mezquita de Ibrahim Aga, El Cairo. (Hessemer.)



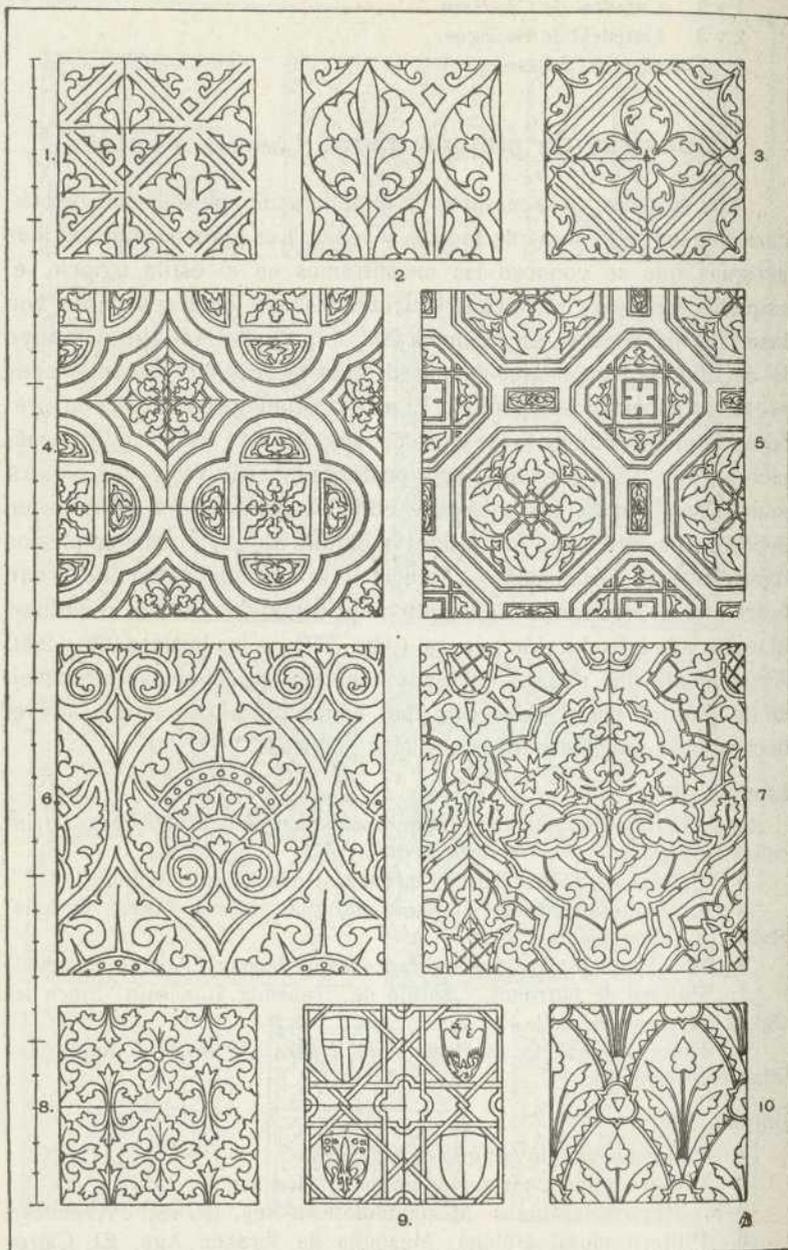


Lámina 208. — Pintura mural.

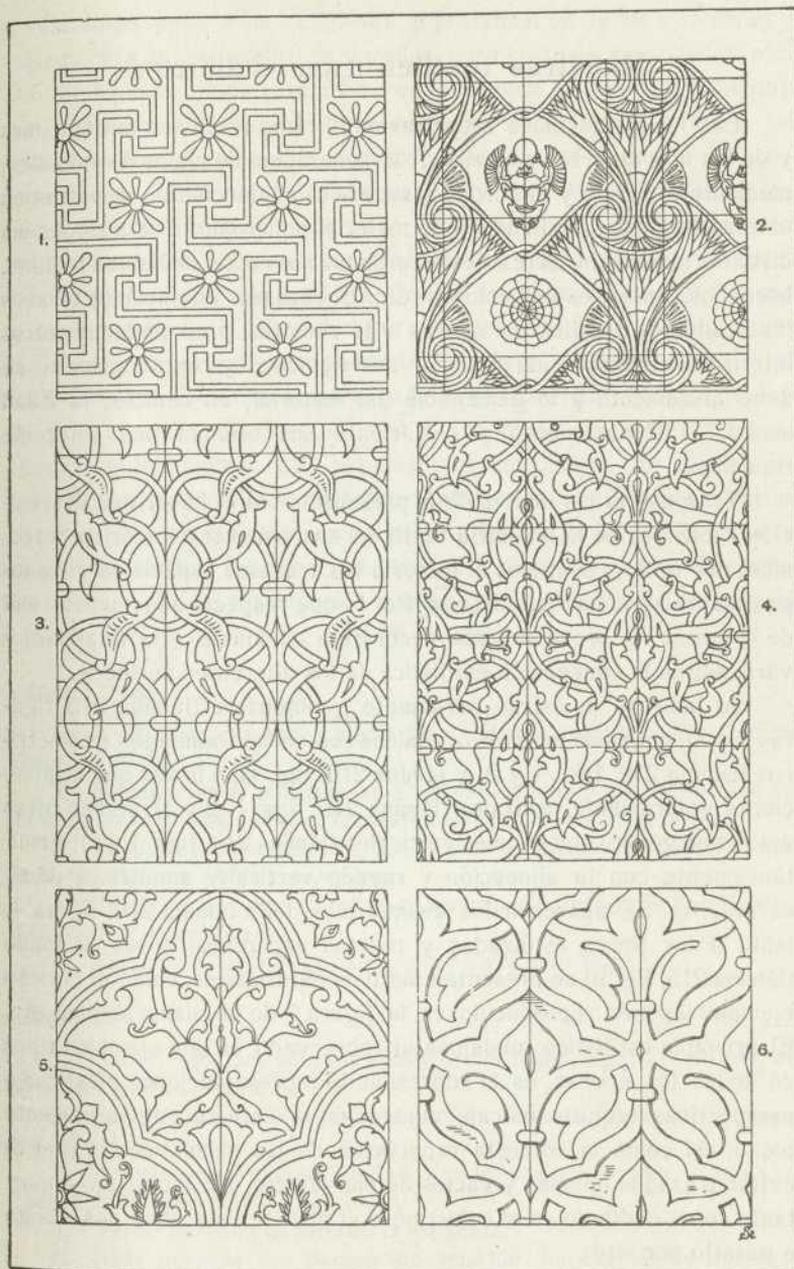


Lámina 209. — Pintura mural.

23. — ORNAMENTACIÓN.

Muestras textiles (LÁMINAS 210-216)

Las manifestaciones artísticas en el ramo textil son antiquísimas y de los más diversos géneros. A la decoración de pieles de animales, mediante el cosido y el bordado, sucede la confección de muestras en esteras trenzadas, valiéndose de material policromo; a ésta siguen las distintas manufacturas textiles, exornadas por medio de hebras teñidas, bordados, tintes, estampaciones, etc. El escasear en nuestros museos los productos textiles de épocas más remotas, y no poder nosotros inferir su ornamentación sino por descripciones y reproducciones, se debe únicamente a lo deleznable del material; en cambio, la Edad media, el Renacimiento y el Oriente nos brindan una selección riquísima.

Traspasaría los límites de la presente obra el hacer una descripción minuciosa de la industria textil en sus aspectos histórico y técnico; por tanto, remitimos al lector a los tratados especiales y monografías, relativos a esta materia. Por lo que respecta a la parte formal de la misma, el procedimiento decorativo se ajusta a la finalidad, y varía según la concepción estilística de los diferentes períodos.

Al lado de muestras puramente geométricas (lámina 215, figuras 1 y 3), hallamos motivos orgánicos con encuadramientos geométricos (lámina 210, figs. 1 y 2, y lámina 215, fig. 4); a la vez que disposiciones enteramente centrales (lámina 215, figs. 1, 2 y 3), se ven otras del mismo género con paneles verticales (lámina 210, figs. 1 y 2); simultáneamente con la alineación y rayado verticales simétricos (lámina 210, fig. 3), aparecen los disimétricos de la lámina 210, figura 4; junto a las flores estilizadas y rosetas esparcidas sobre el fondo (lámina 215, fig. 9) se presentan motivos naturalistas, como el curioso ejemplo japonés reproducido en la figura 7 de la misma lámina, etc. El principio estilístico fundamental, observado en los ejemplos tipos de todas las épocas, es la supresión de representaciones plásticas o perspectivas arquitectónicas, contrarias al carácter del ornamento plano, así como la correcta repartición de las masas, con la cual se evitan trazados lineales y vacíos de mal efecto. Un factor tan importante como el dibujo es el color; pero el plan de esta obra nos obliga a pasarlo por alto.

La primera manufactura que sigue en importancia a la de tejidos

y vestiduras para usos religiosos y profanos, es la de alfombras y tapices para revestimiento de paredes, para cortinas y *portières*, etc. De la introducción de esta última en la pintura hablamos ya al explicar la lámina 208; aquí nos referiremos sólo al fondo de tapiz, tal como se solía usar en los cuadros de los siglos XIV al XVI, y del que reproducen dos ejemplos las figuras 3 y 4 de la lámina 210. A los revestimientos de lana y de seda suceden los de cuero, invención árabe o española, y a éstos, los modernos de papel; primero, en hojas sueltas pintadas, y más tarde, en forma de rollos estampados, como se usan actualmente. El no dedicar en la presente obra capítulo especial a este importantísimo producto del Arte moderno, se debe al hecho de que la pintura mural y la muestra textil sólo difieren en cuanto a su ejecución, pues, en cuanto a la forma, no existe diferencia esencial entre ambas. Los papeles pintados miden, por lo regular, unos 50 centímetros de anchura, y contienen la muestra una o varias veces, según las dimensiones del dibujo. La repetición de la muestra en sentido vertical (*rapport*) obedece, en parte, a razones de carácter técnico. En la estampación a mano, con un bloque de madera, el *rapport* suele oscilar entre 50 y 70 centímetros.

Lámina 210.

1 y 5. Muestras textiles medievales (Director Essenwein, *Gewerbehalle*.)

2. Muestra textil del siglo XII. Original en seda y oro, hallado en un sepulcro de la abadía de Saint Germain des Prés, París. (Racinet.)

3. Fondo de oro con muestra, de un camarín. Monasterio de Heilbronn. Fines del siglo XV. (*Gewerbehalle*.)

4. Fondo de oro con muestra, de un camarín. Iglesia de San Egidio, Barthfeld. (*Gewerbehalle*.)

6. Tapiz de seda francés. Siglo XV. (*L'art pour tous*.)

Lámina 211.

1. Satén rojo, con adornos azul y oro. España, siglo XVI. Museo de Artes decorativas, París.

2. Brocado de terciopelo, seda y plata. España, siglo XV. Victoria and Albert Museum.

3. Azulejos de Talavera, imitados en tejidos posteriores. Siglo XVI. Palacio de la Generalidad, Barcelona.

4. Tejido peruano de influencia española.

5. Seda púrpura con decoración amarilla. España, siglos XIII-XIV. Museo del Cincuentenario, Bruselas.

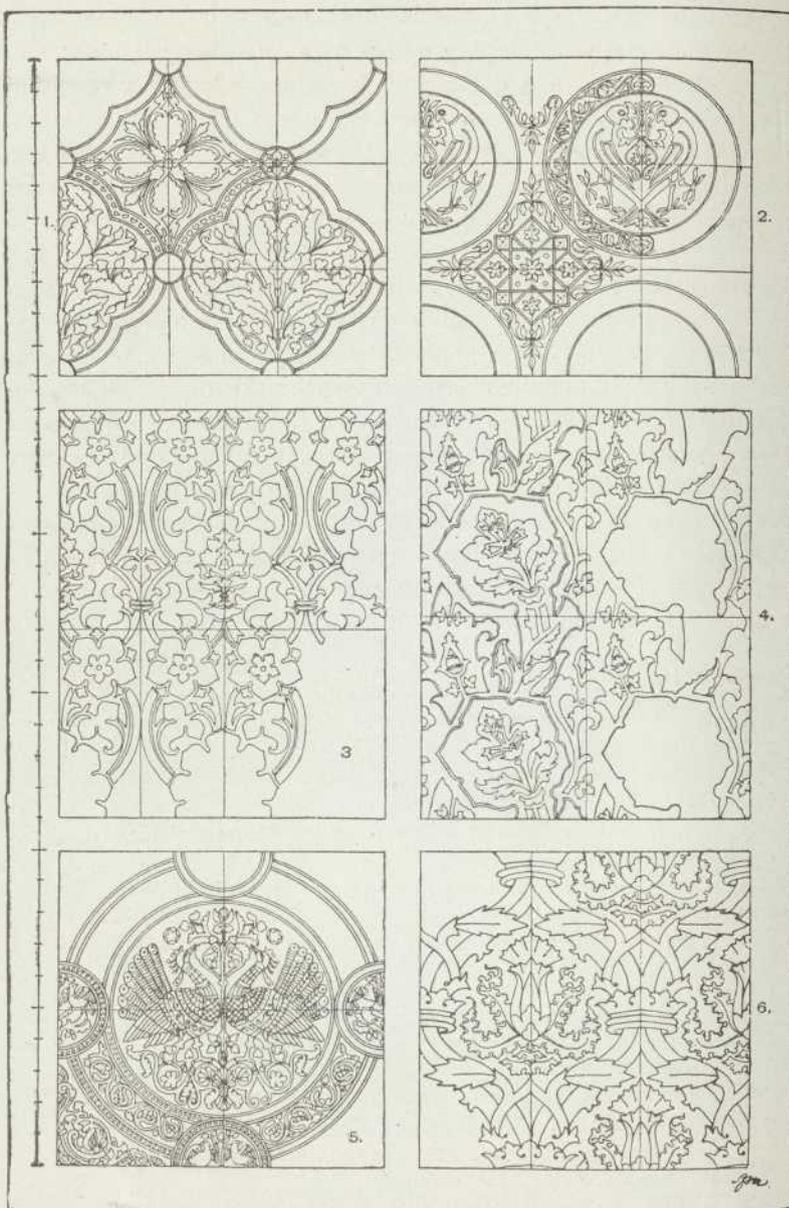


Lámina 210. — Muestras textiles.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Lámina 211. — Muestras textiles.



1



2.



3.



4.

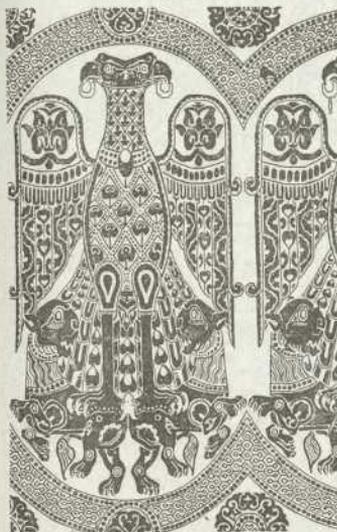
Lámina 212. — Muestras textiles.



1.



2.



3.



4.

Lámina 213. — Muestras textiles.

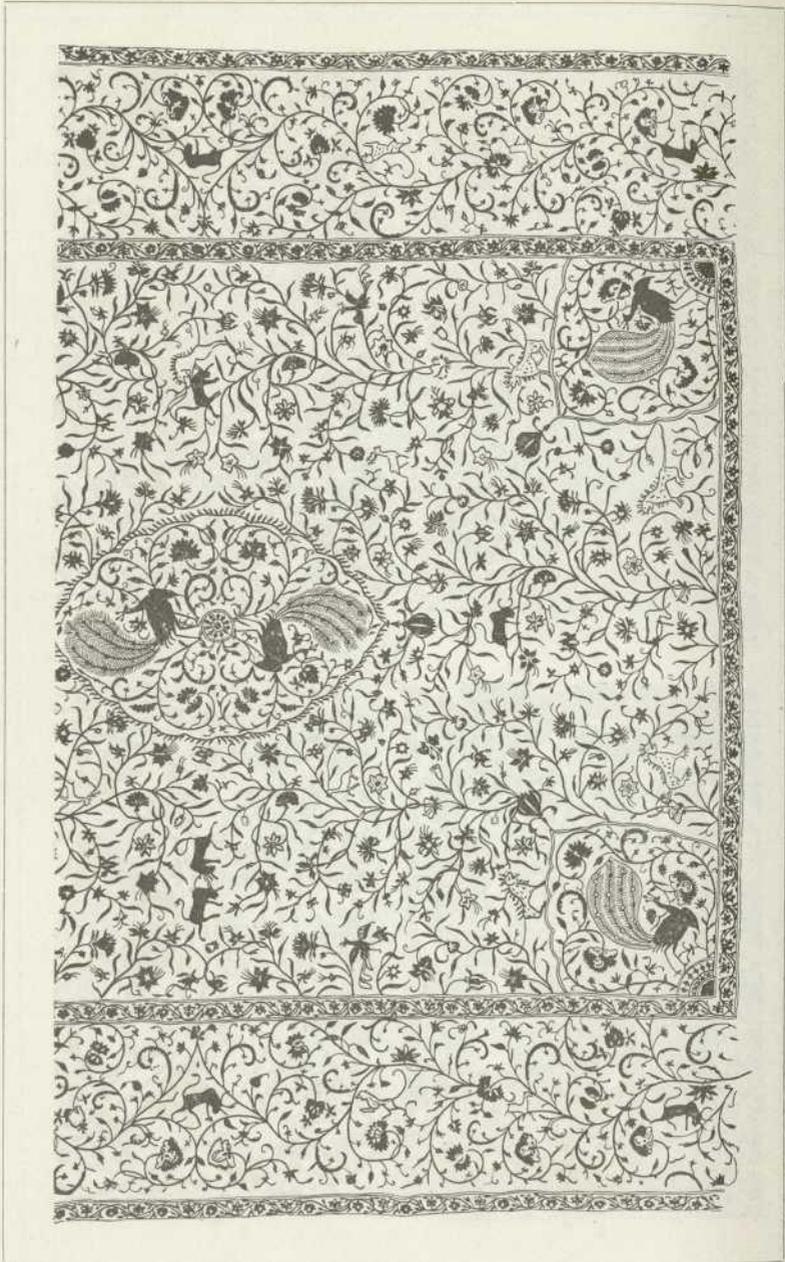


Lámina 214. — Muestras textiles.

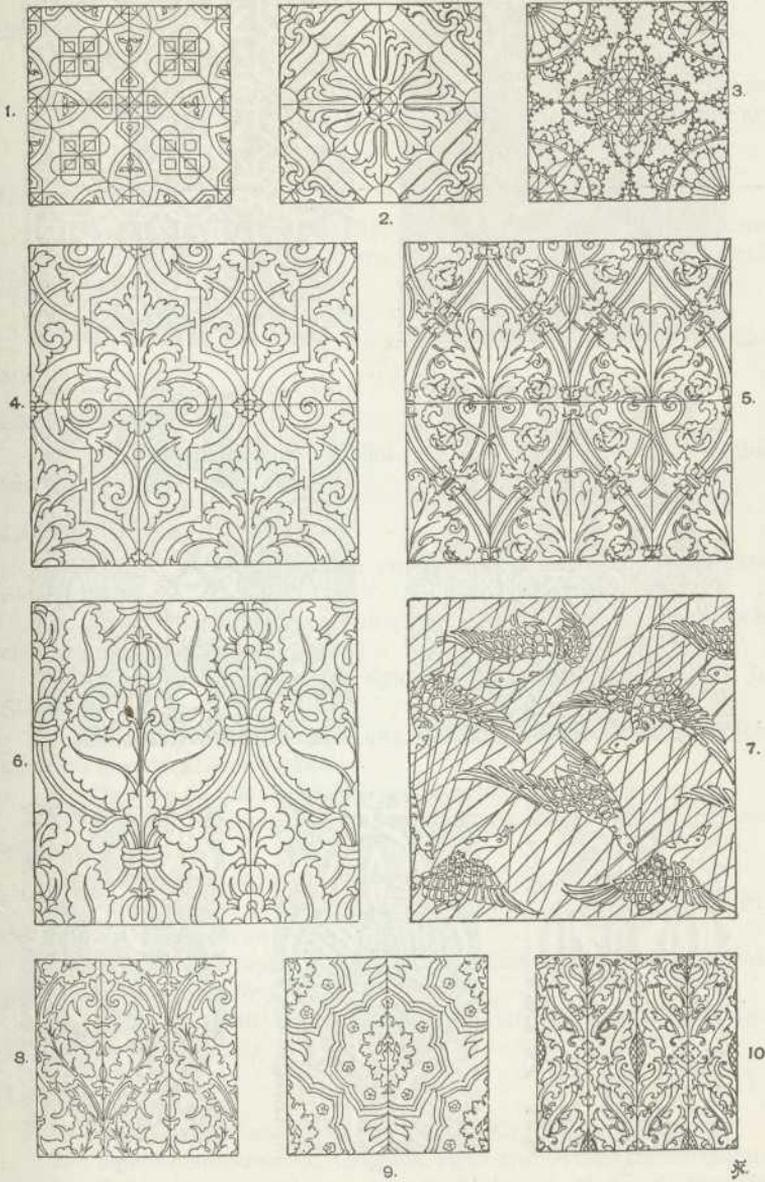


Lámina 215. — Muestras textiles.



1.



3.



2.



4.



5.



6.



7.

Lámina 216. — Muestras textiles.

6. Tejido de lino y seda, decorado con oro. España, siglo xv. Museo del Cincuentenario, Bruselas.

Lámina 212.

1. Tapicería. España, siglo xvii. Victoria and Albert Museum.
2. Damasco. España, siglo xvi. Museo del Cincuentenario, Bruselas.
3. Damasco. España, siglo xvi. Museo de Artes decorativas, París.
4. Bordado español del siglo xvi. Victoria and Albert Museum.

Lámina 213.

1. Damasco rojo y blanco. España, siglo xvi. Colección particular.
2. Seda azul, con dibujo de oro y plata. España, siglo xvii. Colección particular.
3. Tejido hispano-árabe. Siglo x. Museo de Barcelona.
4. Tejido de seda y oro; gusto sasánida. España, siglos xi-xii. Catedral de Salamanca.

Lámina 214.

1. Cubrecama. Trabajo español para las Indias. Siglo xviii. Victoria and Albert Museum.

Lámina 215.

1. Motivo de una vestidura episcopal. Sacristía de Santa Croce, Florencia.
2. Muestra de almohada en un sepulcro. San Jorge, Tubinga. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle.*)
3. Muestra de encaje del siglo xvi. Renacimiento alemán. Juan Siebmacher.
4. Estampación en cuero de una cubierta de libro. Siglo xvii. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle.*)
5. Muestra de tela. Renacimiento alemán. (*Musterornamente.*)
6. Muestra de tapiz, de Rottweil. Renacimiento alemán. (*Gewerbehalle.*)
7. Tela de seda japonesa moderna. (*L'art pour tous.*)
8. Fondo de oro pintado. Capilla de San Lorenzo, Rottweil. Fines del siglo xv. (*Gewerbehalle.*)
9. Muestra de tapiz. Colegiata de Comburgo. Principios del siglo xvii. (*Gewerbehalle.*)
10. Muestra textil, en un cuadro veneciano del año 1560. Museo de Berlín. (*Gewerbehalle.*)

Lámina 216.

1. Tejido granadino. España, siglo xvi. Colección particular.
2. Tejido hispano-árabe. Granada, siglo xiii. Museo de Barcelona.
3. Tejido de lana catalano-aragonés. Siglo xvi. Museo de Barcelona
- 4-7. Bajorrelieves en estuco policromado. Alhambra, Granada.



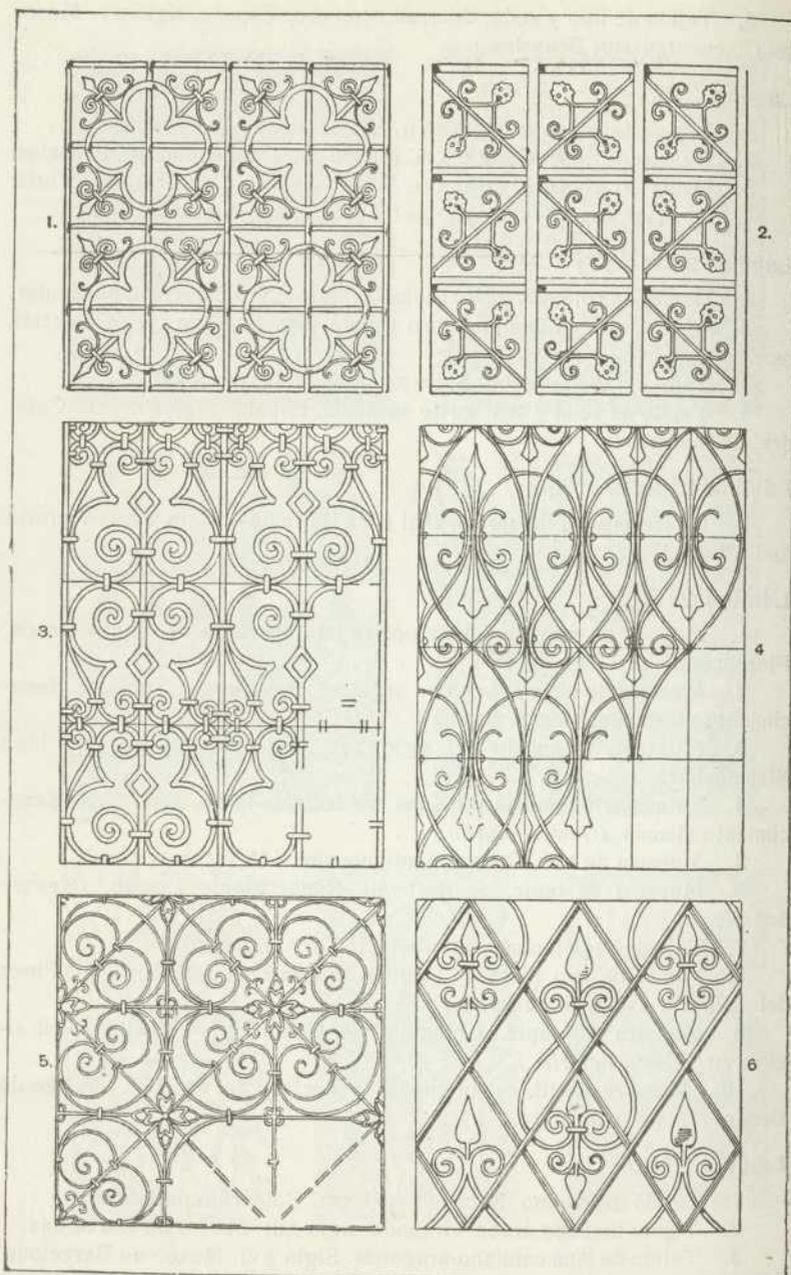


Lámina 217. — Rejas.

Rejas (LÁMINA 217)

También la rejería en hierro forjado puede presentarse con carácter de ornamento plano ilimitado, cuando se aplica la decoración de muestras a grandes barandillas y verjas, según indican las figuras de la lámina 217. La armadura se halla constituida por barras entrelazadas a base de la *red cuadrada* o *rómbica*, y los distintos compartimientos se llenan con aditamentos ornamentales, continuos o repetidos a intervalos determinados (lámina 217, figs. 1, 2, 5 y 6).

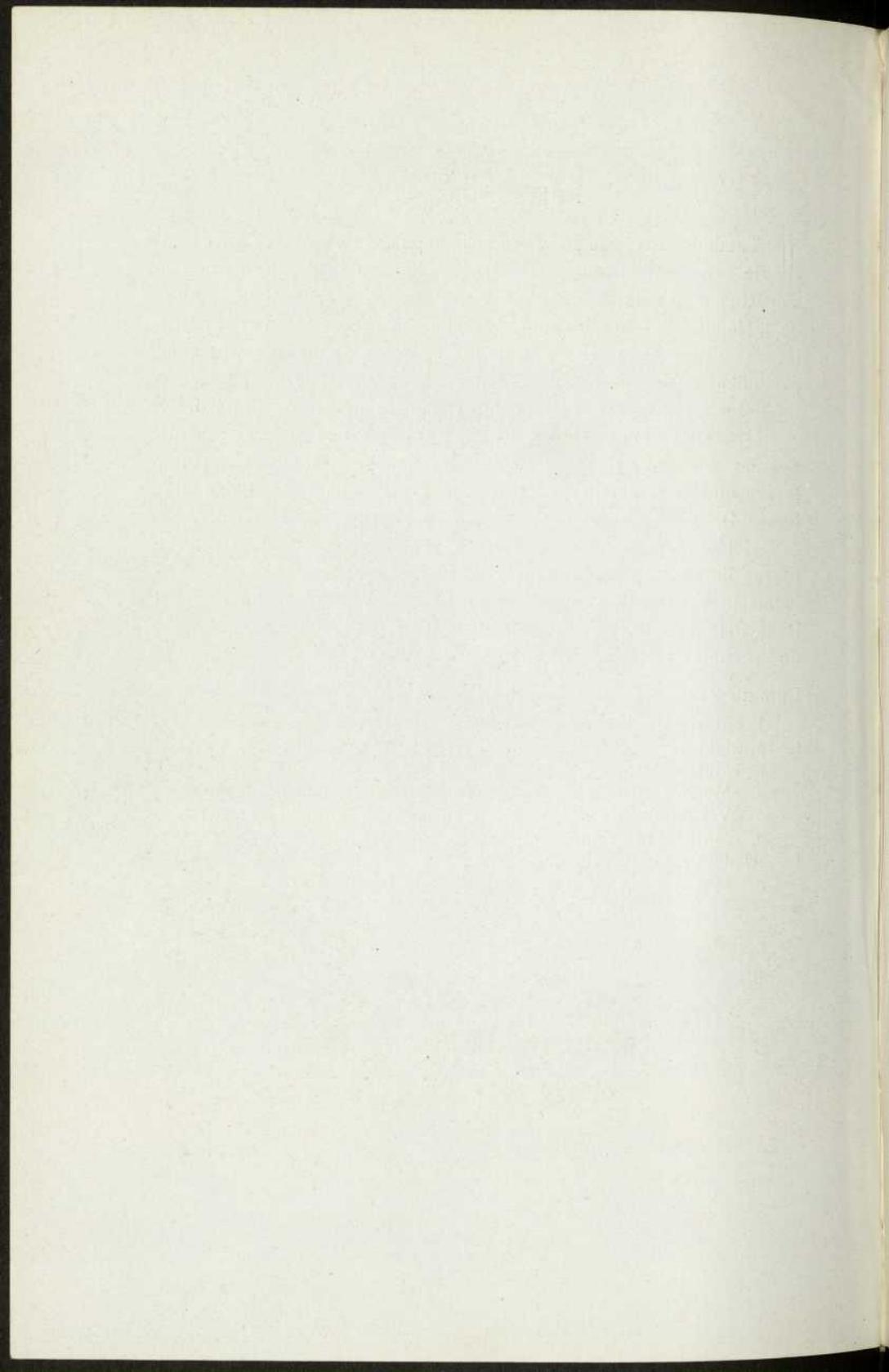
Otro sistema consiste en repetir, entre *barrotes paralelos*, motivos de zarcillo (lámina 217, fig. 3). También se puede sustituir la armadura rectilínea por otra de *barras curvadas* (lámina 217, figura 4).

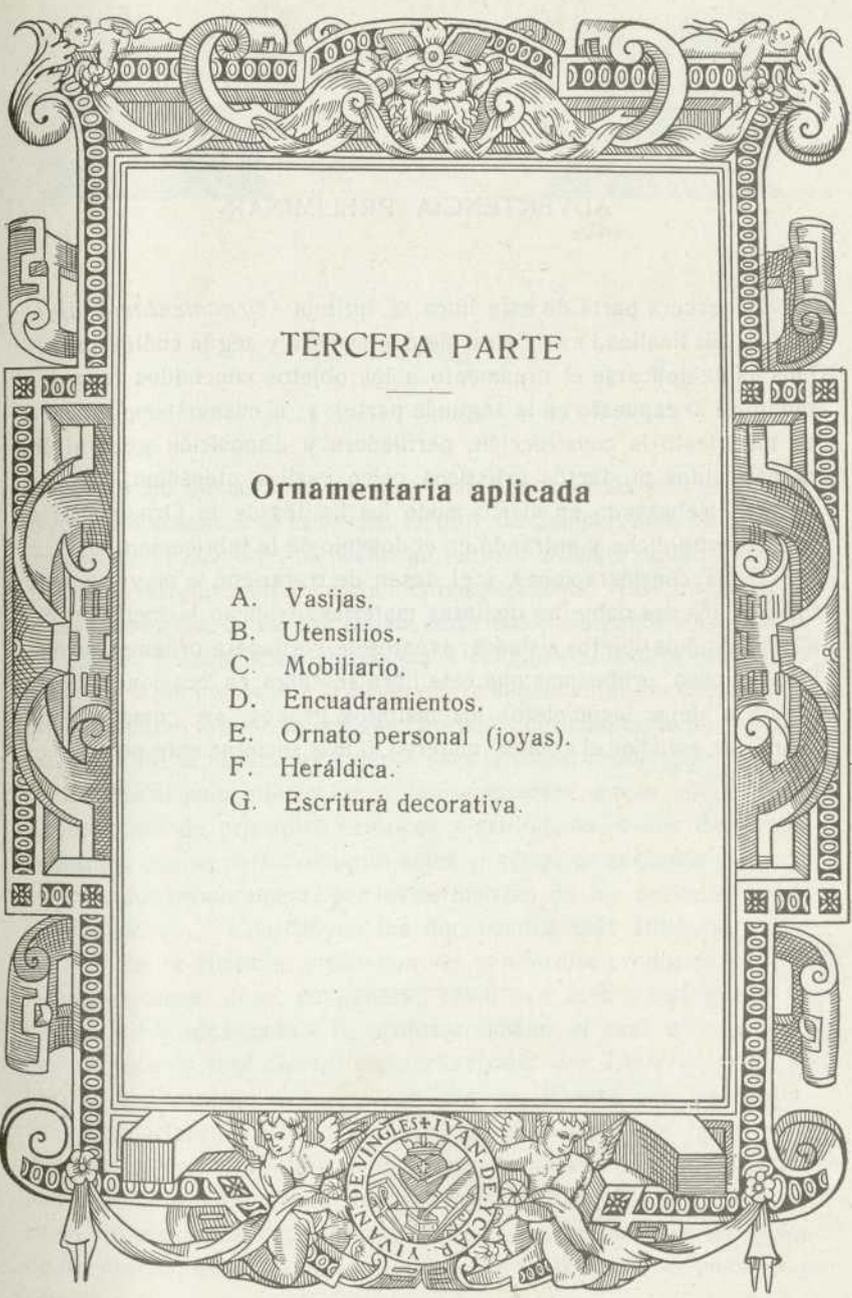
Como material de construcción se emplea el hierro, bien en barras de sección cuadrada o circular, bien en flejes, unas veces aisladamente, y otras en combinación. Tanto la Edad media como el Renacimiento nos han legado innúmeros ejemplos notables, algunos de los cuales reproducimos en nuestra lámina.

Lámina 217.

1. Motivo de reja gótico posterior. Trascoro de la catedral de Constanza. Siglo xv.
2. Motivo de reja, en el estilo del Renacimiento alemán.
3. Motivo de reja, en el estilo del Renacimiento italiano.
4. Verja moderna, por Ende y Bockmann, de Berlín. (*Gewerbehalle*.)
5. Motivo de reja, por el maestro cerrajero Klain, de Salzburgo. Renacimiento alemán. Siglo xvii.
6. Motivo de reja, en el estilo del Renacimiento alemán.







TERCERA PARTE

Ornamentaria aplicada

- A. Vasijas.
- B. Utensilios.
- C. Mobiliario.
- D. Encuadramientos.
- E. Ornato personal (joyas).
- F. Heráldica.
- G. Escritura decorativa.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

La tercera parte de este libro se intitula «*Ornamentaria aplicada*». Su finalidad es mostrar de qué manera y según cuáles principios ha de aplicarse el ornamento a los objetos concluídos (completando así lo expuesto en la segunda parte); y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la construcción, perfiladura y disposición general de determinados productos artísticos, como vasijas, utensilios, mobiliario, etc., rebasando en cierto modo los límites de la Ornamentaria propiamente dicha y entrando en el dominio de la fabricación.

Estas consideraciones, y el deseo de tratar con la mayor amplitud que nos sea dable las distintas materias, explican la inclusión en ella de algunos objetos aislados, exentos de verdadera ornamentación. En todo caso, preferimos que este libro se salga en ocasiones de su misión, a dejar incompletos los distintos grupos; así como así, ya habrá que estudiar el copioso material lo más sucintamente posible.



A. VASIJAS

El grupo de las *vasijas*, que encabeza esta sección, es uno de los más importantes de la misma. Godofredo Semper, que, en su obra trascendental *Der Stil*, ha hecho un estudio brillante de la cerámica, dice, en la introducción al capítulo correspondiente: «Los productos de la cerámica gozaron de alta estima entre todos los pueblos y en todas las épocas y adquirieron significación religiosa simbólica con mucha prioridad a los tiempos de la arquitectura monumental, recibiendo esta última positivo influjo de aquélla; primero, directamente, por cuanto las obras de la cerámica sirvieron para la construcción y ornamentación de los monumentos, y luego, indirectamente, por la adopción en Arquitectura de principios estéticos y estilísticos, y aun de formas acabadas, que se perfeccionaron antes en obras de cerámica y fueron establecidos primeramente por los ceramistas de los períodos prearquitectónicos..... Constituyen los documentos más antiguos y elocuentes de la Historia, y sólo con ver la alfarería producida por una nación, podemos decir, en general, cómo era ésta y qué grado de cultura había alcanzado.» El profesor Gmelin, el cual, en su ensayo *Die Urformen und Gestaltungsprinzipien der Töpferei*, y en su obra *Die Elemente der Gefäßbildnerei*, intentó con buena fortuna popularizar las teorías de Semper, dice: «En este ramo de la industria se manifiesta un asomo de transformismo: al influjo ejercido sobre el desenvolvimiento humano por el clima, la naturaleza del suelo, los alimentos, etc., corresponde en la cerámica la conformación de las vasijas, debida a la acción simultánea de finalidad, material y técnica.»

En qué medida se remonta la alfarería hasta los tiempos prehistóricos, lo prueban los cálculos basados sobre las sedimentaciones cenagosas del valle del Nilo y las condiciones geológicas de las costas escandinávicas, los cuales asignan a las vasijas descubiertas en aquellos parajes la respetable edad de 10000 a 12000 años. Aparte la satisfacción de las necesidades prácticas, la cerámica se usó por diversos pueblos antiguos en los ritos religiosos y funerarios; esta circunstancia, y más aún la costumbre de depositar vasijas en las tumbas o guardar en urnas las cenizas de los muertos para confiarlas a la tierra, han hecho llegar hasta nosotros ciertos géneros de alfarería, de los que apenas tendríamos, en otro caso, sino fragmentos y escombros.

Entendemos por cerámica, no sólo los meros productos de la alfarería, sino el modelado y construcción de vasijas en general. Fuera de las tierras y arcillas, vidrios y metales, que merecen nuestra atención preferente, las sustancias utilizadas son, en primer término, la piedra, la madera y el marfil, amén de otros materiales menos comunes. Cada uno de éstos imprimirá un carácter peculiar a la vasija que haya de fabricarse con él; la técnica respectiva impondrá o modificará la forma. Una vasija metálica exige formas y decoraciones distintas que otra de vidrio o porcelana; los perfiles de un jarrón de barro no son trasladables al mármol sin que padezca el principio estilístico. Por otra parte, el uso y finalidad de la vasija influirán en la elección del material, surgiendo así una doble acción recíproca que estimula al estudio de la cerámica y lo hace sumamente instructivo y ameno.

El haber tomado del Antiguo casi todos los ejemplos contenidos en este grupo, estriba en el hecho de ofrecer cabalmente dicha época un cuadro de conjunto completo en sí, y ser el estilo griego aquel en que más claros y genuinos suelen presentarse la citada acción recíproca, la regularidad en la estructura y el principio tectónico. Al establecer, por otra parte, una conexión adecuada entre el Antiguo y las construcciones de países y períodos distintos, nos guía el deseo de subvenir a las exigencias y necesidades de nuestra época en mayor grado que se podría mediante monografías sobre cerámica exclusivamente griega, como las tenemos en infinidad de excelentes tratados especiales (1).

(1) Entre las obras que, por su plan, extensión y texto aclaratorio, se prestan particularmente a fines escolares y educativos, mencionaremos las siguientes:

Th. Lau: *Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorations-system*. 44 láminas

Vista la enorme importancia de la cerámica clásica y del barro como material, en conjunto, vayan aquí algunas advertencias generales acerca del particular, reservando nuestras observaciones sobre otros materiales y estilos para cuando expliquemos las respectivas láminas.

La cerámica en barro utiliza, por lo regular, la rueda de alfarero o tabanque. En Egipto, en la India y en Mesopotamia el empleo de este importante instrumento de cultura se remonta a las épocas más lejanas (las pinturas murales de Beni Hassan, atribuídas al siglo XIX antes de Jesucristo, nos lo presentan ya funcionando); en cambio, en Alemania no se usó hasta el período romano, y en América, pese a la intensiva industria de los peruanos, sólo se conocía, hasta la llegada de los europeos, el modelado a mano, método que aún se practica hoy en diferentes regiones del globo. A esta técnica pertenecen la construcción por zonas o fajas en espiral y el moldeado sobre esteras y calabazas, que se destruyen después al cocer. En los primeros tiempos se usaron independientemente moldes de madera y piedra, y siguen usándose actualmente en unión con el tabanque. Al principio, la gente se limitaba a secar el barro con la mayor lentitud posible; más tarde vino el cocerlo en el horno. Un sistema intermedio consiste en quemarlo bajo una capa de excremento vacuno; así queda excluído el aire, y penetra el humo en el barro, tiñéndolo de gris o de negro. Las vasijas, únicamente alisadas y pulimentadas al principio, cobraron después mayor impermeabilidad contra la filtración de los líquidos, merced a una especie de barniz, como el que presentan los vasos griegos, y al descubrimiento de los vidriados en estaño y plomo, como se ven, por ejemplo, en las llamadas mayólicas. Sin embargo, dicho sea de paso, la porosidad se conserva intencionadamente en muchas vasijas orientales, para mantener fresco el líquido, gracias a la evaporación espontánea en la superficie de la vasija. Las noticias que poseemos, relativas a la preparación y composición química de estos barnices antiguos son, hasta ahora, muy deficientes.

La cerámica antigua aparece dondequiera que penetró la civilización clásica, incluso en las Galias, en Alemania y aun en el norte de

con una introducción histórica y texto explicativo por *Brunn y Krell*. Leipzig, E. A. Seemann.

A. Genick: *Griechische Keramik*. 40 láminas con introducción y descripción por *Adolf Furtwängler*. Berlín, Ernst Wasmuth.

Rusia; pero los principales yacimientos se hallan en Grecia, Sicilia e Italia, particularmente en Campania y Etruria. A esta última circunstancia se debe la denominación de «vasos etruscos», dada erróneamente durante el siglo anterior a la cerámica clásica en general. En Grecia, los principales centros manufactureros son: Atenas, Corinto y Chalkis; en Italia, donde se estableció esta industria tras la decadencia del arte griego, Tarento y Cumae. Prescindiendo de las obras prehistóricas, la pintura de vasos griega se inicia, de modo históricamente demostrable, en el siglo VII antes de Jesucristo; llega a su apogeo dos siglos después y decae al empezar la hegemonía romana sobre el mundo. Según las peculiaridades de forma y decoración, se distinguen varios períodos, que citaremos aquí con sus rasgos característicos:

1. *El estilo geométrico*: material de barro en su color, gris amarillento, crudo. Ornamentación parda, en aros, anillos, líneas en zig-zag, muestras ajedrezadas y otras decoraciones semejantes sencillas, tomadas del arte textil y de la talla en madera, combinadas algunas veces con representaciones esquemáticas de animales domésticos, tiros de caballos, etc., en sucesión rítmica. Véase la lámina 231, figuras 2 y 3.

2. *El estilo asiático*: material de barro en su color, amarillento, impregnado y alisado. Ornamentación parda oscura, roja oscura y blanca con figuras estilizadas de animales fantásticos alados, leones, panteras, gansos y esfinges, dispuestos, por lo regular, en zonas. Los intervalos van cubiertos con rosetas y flores. Esta decoración se sustituye a menudo por motivos de escamas. Véase la lámina 231, figura 4.

3. *El estilo de figura negra*: material de barro rojo amarillento, teñido con óxido de hierro. Decoración negra, con blanco puro en las carnes de mujer, caballos, etc. Las figuras, de interpretación frecuentemente arcaica, van trazadas en compartimientos sin pintar, encuadrados por fajas ornamentales. Los contornos aparecen grabados en el color.

4. *El estilo de figura roja*: material de barro rojo, finamente pulido; la vasija entera pintada de negro, excepto los ornamentos y las figuras; el negro tiene a veces un reflejo verdoso. El blanco, sumamente raro, sólo se utiliza para cabellos de anciano, etc. Tanto en el aspecto ornamental como por lo que respecta a las figuras, pre-

domina la tendencia a simplificar; generalmente hay una sola figura o grupos sencillos de ellas; los contornos están pintados o dibujados a lápiz.

5. *El estilo pictórico*: el material como en el anterior; el tamaño de las vasijas suele acercarse al colosal (en este caso ya no se destinan al uso, según hace presumir la frecuente carencia de fondo); las numerosas figuras rojas sobre negro se hallan situadas una encima de otra, con aditamento de ornamentaciones arquitectónicas; la decoración está descuidada, en cuanto a la técnica; como colores se emplean también el rojo oscuro, el blanco, el amarillo y aun el oro; son comunes ramajes frondosos, denticulos en perspectiva, relieves pintados, etc.

La sucesión cronológica de estos estilos es, de ordinario, la que acabamos de indicar; pero a veces se confunden entre sí, sin limitación definida, originando mezclas y variedades. Así, por ejemplo, encontramos algunos ungüentarios (leucitos) con pintura policroma sobre fondo blanco, etc.

Formas básicas de vasijas (LÁMINA 218)

Las vasijas constan, por lo regular, de diferentes elementos o partes fundamentales; éstas suelen ser: el *pie*, la *panza* y el *cuello*, a las que siguen, en segunda línea, el *asa*, la *tapa*, la *boca*, etc. La parte integrante más esencial es la *panza*, y, en la mayoría de los casos, ella determina la forma básica de la vasija. Son *modelos naturales* el hueco de la mano, el huevo, las cáscaras de frutos (calabazas, nueces, etc.), los cuernos de animales y odres, amén de otros objetos análogos, tales cuales se prestaron en todos los tiempos a la imitación más o menos directa, y como manifiestamente los utilizó el hombre en su grado ínfimo de cultura, a falta de vasijas artificiales. Hay ciertos sólidos estereométricos que se repiten constantemente; en primer término (debido ya a la construcción en el tabanque), las figuras de los llamados cuerpos de revolución. En la lámina 218 hemos procurado presentar, por lo que atañe a estas últimas, un cuadro sistemático de las formas básicas más corrientes, con sus denominaciones respectivas. Las principales son: la *esfera*, el *cilindro* y el *hiperboloide*. De la esfera se obtienen, por aplanamiento o aguzamiento bilateral uniforme, el *esferoide* y el *elipsoide*, y, por corte

bilateral de estos cuerpos, el tonel erguido y el tonel echado; por aplanamiento y aguzamiento desigual, se originan las configuraciones que llamamos de equino y de torta, de huevo y de trompo, o de cuña, de huso y de gota, cuando la longitud supera considerablemente a la anchura. El corte unilateral nos da, por una parte, las figuras de fuente, y por otra, las de cáliz. A la manera que del cilindro se derivan las formas cónicas, de odre y canopiales, así también el hiperboloide conduce a formas nuevas. Si la altura de la vasija es muy superior al diámetro, obtendremos formas alargadas; en caso contrario, fuentes y platos.

La forma incomparablemente más común es la de huevo; las cilíndricas y cónicas se adaptan mejor a la técnica del metal.

Casi huelga consignar que, en la práctica, no se guarda estrictamente la línea geométrica; antes bien, existe una tendencia marcadísima a separarse de ella.

Las vasijas no fabricadas en el tabanque revisten a menudo formas caprichosas, que no incluimos en el esquema de nuestra lámina. Así, por ejemplo: en los estilos chino y japonés abundan las vasijas prismáticas de cuatro aristas (lámina 224, 1); así se hallan ya en el Antiguo figuras humanas y animales, como formas básicas de vasija (lámina 231, 12).

No sólo la fusión de la forma básica con el cuello y el pie origina una serie de formas nuevas; diversas formas básicas reunidas pueden también dar lugar a nuevas combinaciones, entre las que citaremos, como más sencillas, la forma de pera y la de campana. Las llamadas *calabazas*, las cantimploras lenticulares, etc., constituyen asimismo grupos especiales menos frecuentes. Mencionaremos también aquí las vasijas *gemelas*, obtenidas por yuxtaposición directa de vasijas sencillas sobre un pie común, o por unión de éstas merced a una misma asa, como se encuentran ya a veces en los tiempos prehistóricos y, posteriormente, en todos los períodos.

Respecto al *pie*, conviene advertir que, en los tiempos primitivos, no son raras las vasijas sin ninguno o con tres: las primeras se hincaban en la tierra; las segundas conservaban su estabilidad aun en suelo desigual. El pie corriente presupone una superficie plana de sustentación y, a la vez, cierto grado de cultura. Un intermedio entre la carencia de pie y el pie *alto*, es el *anular*, formado por un toro o anillo perfilado, que circunda el borde inferior de la vasija y que, indudable-

mente, debe su origen a la costumbre primitiva de colocar las vasijas sin pie sobre bases anulares o hiperbolóidicas, las cuales llegaron a fundirse más tarde con la vasija misma. Por lo regular, la decoración del pie está subordinada a la del cuerpo y consiste en motivos vegetales sencillos, canaladuras, etc.

El *cuello* toma la forma cilíndrica, cónica o hiperbolóidica, según sea el destino de la vasija. Como la práctica ha demostrado que, para verter, es mejor la boca *estrecha* y, para llenar, la *ancha*, surgieron cuellos infundibuliformes, capaces de satisfacer por igual ambas exigencias. La decoración del cuello más conforme al estilo consiste en ceñir aquél por su angostura máxima con una faja neutra, de la que arrancan hacia arriba y hacia abajo los motivos ornamentales.

El *borde de la boca* o labio puede ser *convexo*, *cóncavo* o *recto* (esto último, especialmente cuando la vasija ha de ir cerrada por un tapón). Dotando a la vasija de un *pitón* a modo de *hocico* o de *tubo*, o de un labio curvado, como suelen tenerlo los jarros y las jarras, se facilita el trabajo de verter. Cuando el borde de la boca es redondo, se decora frecuentemente con sartas de perlas y filas de hojas colgantes hacia fuera. Si el labio curvado no produce ya por sí solo suficiente efecto decorativo, merced a lo airoso de su línea, se adorna con máscaras, conchas, etc., y lo mismo el hocico. El pitón tubular lleva con frecuencia por adorno, en su extremo, una cabeza de animal con las fauces abiertas.

La *tapa* presenta ordinariamente la configuración de caperuza; unas veces se encaja dentro del borde, otras se ajusta a éste por fuera, y otras descansa de plano sobre él; lleva una agarradera a guisa de botón, estribo o argolla, y, cuando no va suelta, se articula mediante una bisagra o se la hace corredera a lo largo de cordones o cadenas (incensario). En el Antiguo, las tapas afectan a veces la forma de vasijas pequeñas.

Las *asas*, en cuanto se refiere a su configuración, posición y número, se amoldan al uso y tamaño de la vasija. Si se trata de *asas verticales* o de *oreja*, las inserciones se hallan situadas en un plano vertical, una encima de otra; si de *horizontales*, en un plano horizontal, una al lado de otra, y si de *estribo*, en un plano vertical, una frente a otra. El asa más común es la vertical. La horizontal se destina especialmente a levantar la vasija; la vertical, a inclinarla para verter; las asas verticales convienen mejor a vasijas altas; las hori-

zontales, a vasijas planas. Por diversas combinaciones se originan otras estructuras, por ejemplo: insertando en el centro de un asa horizontal otra de oreja. Primitivamente se usaron cordeles en lugar de asas; de aquí que estas últimas tomen en muchos casos la forma de aquéllos (asas de cordel); véase la lámina 219, 4. Las asas afectan, por lo regular, la forma de cable o de cinta, van decoradas en su inserción inferior con máscaras o ramajes, rematan en cabezas de cisne o de delfín, imitan serpientes enroscadas, etc. En vasijas construídas para verter, la colocación del asa debe ser tal que permita realizar la operación con la vasija llena o casi vacía, indistintamente.

Muchos han sido los intentos de clasificar las vasijas según su *finalidad* o *destino*, aunque tampoco en este respecto sea fácil establecer límites definidos, pues, en muchos casos, sirven a la vez para usos distintos, de donde surgen combinaciones y tipos intermedios. Siguiendo aproximadamente la división de Semper, las reduciremos a los siguientes grupos:

1. *Vasijas para depósito*: su finalidad principal es almacenar y conservar.

A éstas pertenecen, entre otras: el ánfora, la urna, la cratera, las fuentes y tazas, la ampula, el alabastrón y demás vasijas pequeñas análogas, los floreros, saleros, tinteros, cajas para rapé, pilas de agua bendita, etc.

2. *Vasijas para extraer y llenar* otros recipientes.

Figuran entre ellas: la hidra, el cubo, las cucharas y pateras.

3. *Vasijas para verter*.

Se cuentan en este número: el prochus, el olpe, la *ënocoä*, los lecitos, jarrones, jarras y botellas.

4. *Vasijas para beber*.

Las más importantes son: las formas clásicas de cilix, cántaro, kyathos, etc., el cuerno para beber o rython, copas, cálices, bocales, römer, angustras, spechter y otras vasijas alemanas antiguas, el *bock*, el cimbio y las diversas formas de nuestros vasos modernos.

En la reproducción de las vasijas, una mitad suele presentar la vista geométrica, y la otra la sección vertical. A menudo, en las láminas que siguen, hemos omitido la decoración de figuras, sobre todo en los vasos clásicos; la ornamentación no se ha suprimido sino allí donde lo exigían las reducidas dimensiones de la escala, y muchas veces se ha dibujado o indicado parcialmente, para evitar trabajo innecesario.

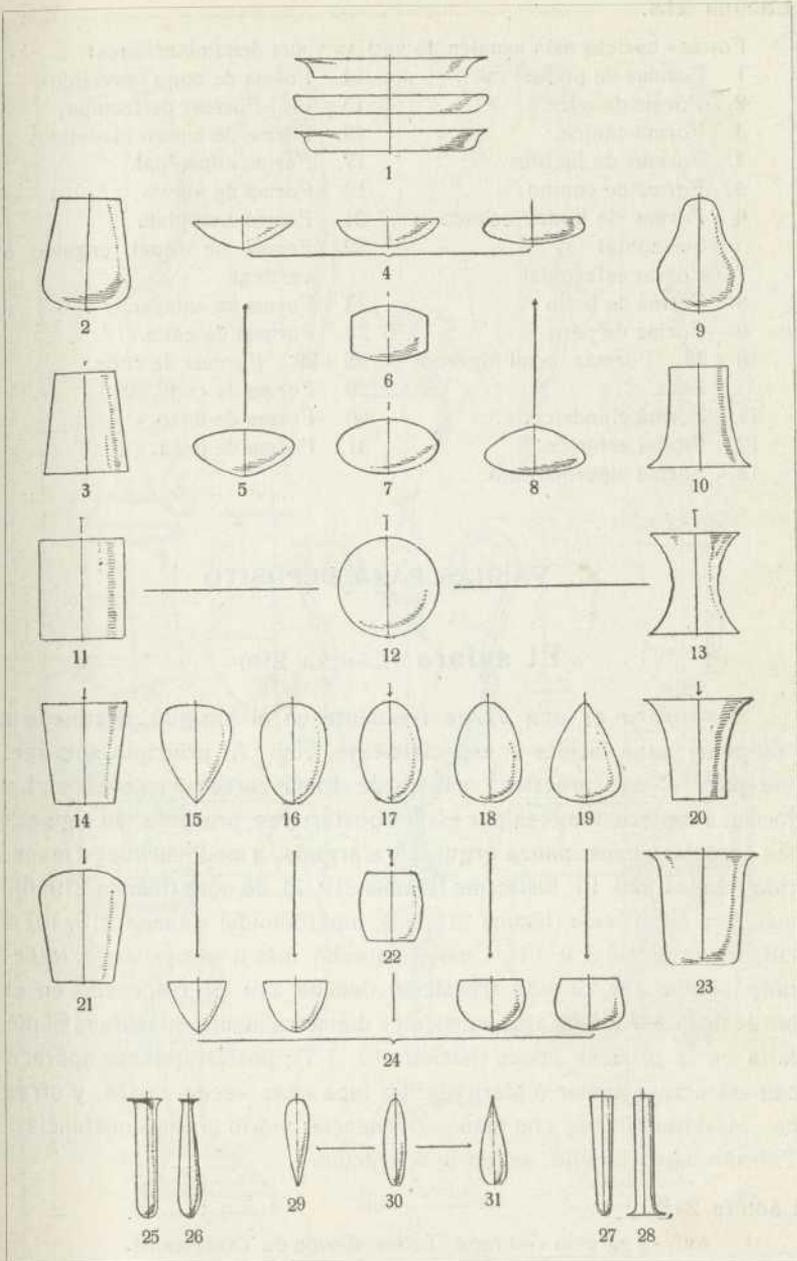


Lámina 218. — Formas básicas de vasijas.

Lámina 218.

Formas básicas más usuales de vasijas y sus denominaciones:

- | | |
|--|--|
| 1. Formas de plato. | 14. Forma de cono invertido. |
| 2. Forma de odre. | 15 y 19. Formas de trompo. |
| 3. Forma cónica. | 16. Forma de huevo invertido. |
| 4. Formas de fuentes. | 17. Forma elipsoidal. |
| 5. Forma de equino. | 18. Forma de huevo. |
| 6. Forma de tonel echado u horizontal. | 21. Forma canopial. |
| 7. Forma esferoidal. | 22. Forma de tonel erguido o vertical. |
| 8. Forma de bollo. | 23. Forma de campana. |
| 9. Forma de pera. | 24. Formas de cáliz. |
| 10 y 20. Formas semi-hiperbólicas. | 25 a 28. Formas de caña. |
| 11. Forma cilíndrica. | 29. Forma de cuña. |
| 12. Forma esférica. | 30. Forma de huso. |
| 13. Forma hiperboloidal. | 31. Forma de gota. |

a. VASIJAS PARA DEPÓSITO**El ánfora (LÁMINA 219)**

El *ánfora* es una vasija frecuente en el Antiguo, destinada a conservar agua, aceite y, especialmente, vino. Al principio sólo servía para el uso práctico; más tarde tomó carácter suntuario. La forma, adoptada también por estilos posteriores, presenta las siguientes características: panza erguida y alargada, a modo de huevo invertido (lámina 219, 9), fusiforme (lámina 219, 7), de odre (lámina 219, 6), más rara vez cónica (lámina 219, 11), hiperboloidal (lámina 219, 10) o cilíndrica (lámina 219, 14). Cuello estrecho, más o menos largo, insertado (lámina 219, 6) o de transición (lámina 219, 5), reforzado en el borde de la boca. Dos asas verticales diametralmente opuestas. El pie falta en la primera época (lámina 219, 3-7); posteriormente aparece con estructura anular o alargada. La tapa unas veces existe, y otras no. Material: barro; con menos frecuencia, vidrio u otras sustancias. Tamaño muy variable, según la aplicación.

Lámina 219.

1. Anfora egipcia con tapa. Tebas. Época de Thutmes III.
2. Anfora egipcia con tapa. Tebas. XX.^a dinastía.

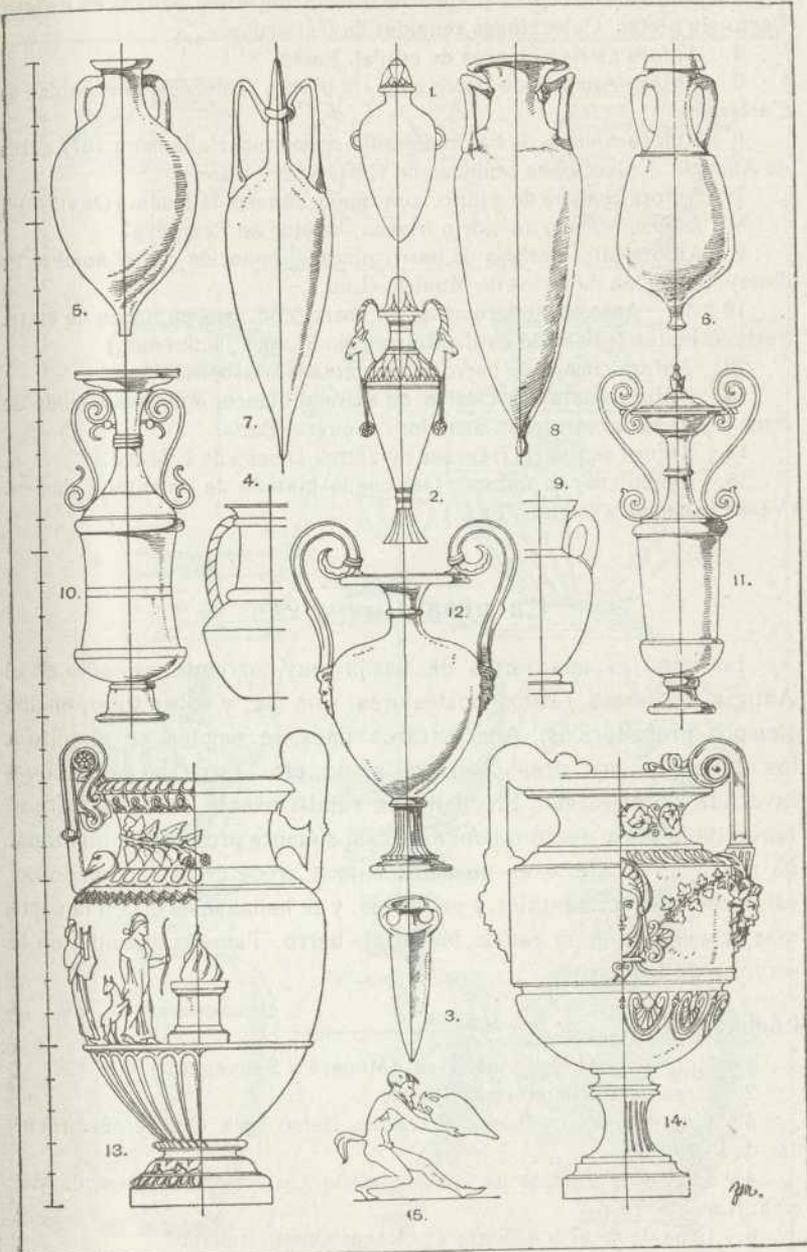


Lámina 219. — El ánfora.

3. Anforilla de cuatro aristas con inscripción latina, hallada en Egipto. Barro sin pintar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
4. Anfora asiria con asas de cordel. Barro.
5. Anfora romana de barro rojo sin pintar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Anfora romana de barro amarillo sin pintar. Hallada en 1877 cerca de Aquileia. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Anfora romana de vidrio, con tapón. Museo de Ruán. (Deville.)
8. Anfora romana de vidrio irisado, hallada en Pompeya.
9. Anfora ática antigua de barro pintado (conocida con el nombre de diota). Colección de vasos de Munich. (Lau.)
- 10 y 11. Anforas policromadas de barro, con asas en forma de cinta. Pertenecientes al llamado estilo alejandrino. (Lau y Jacobsthal.)
12. Anfora clásica de barro negro pintado. (Gropius.)
13. Anfora suntuaria clásica de mármol blanco, con asas a modo de cisne. «Jarrón del ateniense Sosibios». Louvre, París.
14. Anfora suntuaria francesa moderna. Diseño de Liénard.
15. Fauno con un ánfora. Del cuello pintado de un rhyton clásico. (Véase la lámina 239, figs. 5 y 6.)

La urna (LÁMINA 220)

La *urna* es una forma de vasija muy corriente, no sólo en el Antiguo y demás estilos posteriores, sino ya, y sobre todo; en los tiempos prehistóricos. Aparte otros fines, se emplea en el culto a los difuntos, como urna cineraria, ataúd, etc. Tiene la panza oval invertida o fusiforme. El cuello es relativamente ancho y bajo; el borde de la boca, recto o convexo, casi siempre provisto de una tapa. El pie, o no existe, o es un anillo bajo. Carece de asas; cuando no, éstas son dos, horizontales y pequeñas, y se hallan insertas en la parte más prominente de la panza. Material: barro. Tamaño: grande, en la mayoría de los casos.

Lámina 220.

1. Egipcios bruñendo una urna. (Ménard y Sauvageot.)
2. Urna gala prehistórica. (Bosc.)
3. Urna con decoraciones en relieve. Barro gris. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 4 y 5. Urnas griegas de barro pintado. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
6. Urna de mayólica. Siglo xv. Renacimiento italiano.
- 7 y 8. Urnas eslavas, halladas en las cuencas del Elba y del Oder.



Lámina 220. — La urna.

9. Urna de loza con ornamentos azules, por Watson y Co., de Bombay. (*Gewerbehalle*.)

10. Urna de mayólica. Siglo XVI. Renacimiento italiano. (Storck.)

11. Urna pequeña de pie alto, en cristal de roca tallado. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Museo Nacional de Munich. (*Kunsthandwerk*.)

La cratera (LÁMINA 221)

La *cratera* es una vasija clásica, que hubo de servir principalmente para mezclar vino con agua (el vino no se bebía nunca puro) y para lavarse. Si bien, por una parte, ya se encuentra esta forma en el estilo egipcio, en cambio, en la cerámica clásica, no aparece hasta sus postrimerías. Reviste, más que ninguna otra vasija, el aspecto suntuario. Actualmente se usa con preferencia como jarrón de jardín, para colocar plantas. Es característico en ella tener la anchura máxima en el borde superior. La panza puede ser una taza semiesférica sencilla (lámina 221, 9) o una combinación de ésta con un cuello caliciforme ancho (lámina 221, 7 y 8). Si el empalme se verifica por transición, da lugar a la cratera de *campana* (lámina 221, 3 y 4). Pie anular o alto; a menudo, conformado de tal suerte, que su parte inferior aparece como soporte especial de un pie anular bajo (lámina 221, 10); lo cual se explica por la primitiva costumbre de colocar la cratera sobre una base separada. Dos, cuatro y aun más asas horizontales o verticales, o indicios de ellas. Los materiales preferidos son: barro, mármol y metal. Las crateras son, por lo regular, vasijas de gran tamaño.

Lámina 221.

1. Cratera egipcia decorada con cálices de loto.
2. Cratera egipcia. Tebas. XVIII.^a dinastía.
- 3 y 4. Crateras griegas de barro pintado. Colección de vasos, de Munich. (Lau)
5. Cratera griega con asas de columna. Barro pintado. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
6. Cratera griega con asas de voluta. Barro pintado. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
7. Cratera clásica. Barro pintado de negro. Galería de los Oficios, Florencia. (Gropius.)
8. Cratera clásica de mármol con cuatro asas, hallada cerca de Ostia. Seguramente, reproducción de un modelo en metal.
9. Cratera clásica de mármol con cuatro asas, hallada cerca de Tívoli y conservada actualmente en Inglaterra.



Lámina 221. — La cratera.

10. Crátera suntuaria clásica de mármol, de forma convencional. Hemos omitido la decoración del cuello, consistente en escenas de figuras y en ricos arabescos.

11. Representación de una crátera, tomada de un relieve asirio.

12 y 13. Representaciones de cráteras clásicas para el aseo femenino (pinturas de vasos griegos).

Fuentes, tazas y platos (LÁMINA 222)

Las *fuentes*, *tazas* y *platos* son formas de vasija tan generalizadas, que se encuentran en todas las épocas y en todas partes donde existe la cerámica. Los usos de estos recipientes son extremadamente diversos, y su forma se infiere del nombre: los más hondos comprenden cierta clase de fuentes y las tazas; los más planos, los platos. Unas veces carecen de pie; otras, lo tienen anular o alto. Este último es característico del *cilix* griego. Las asas, o no existen, o se presentan en número de una o de dos, en disposición horizontal, verticales, en forma de estribo, etc. El material y el tamaño varían mucho. La fuente honda y la taza llevan casi siempre la decoración en la cara externa; las fuentes planas y los platos, en las dos, o sólo en la interna o en la superior, respectivamente. En este último caso, el borde y el fondo suelen tener cada uno su ornamentación independiente, y queda una zona neutral lisa, que separa ambas partes (lámina 222, 13-16). El cubrir con figuras pintadas toda la superficie, pasando por alto la división entre el borde y el fondo, como ocurre en algunas mayólicas italianas, está en pugna con las leyes de un estilo correcto.

Lámina 222.

1. Fuente egipcia con asas de estribo. Metal. (Ménard y Sauvageot.)
2. Fuente egipcia con asas verticales. Metal. (Ménard y Sauvageot.)
3. Fuente griega en barro amarillo, pintada de pardo y rojo. Estilo geométrico. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
4. Asa correspondiente a la figura anterior, vista desde arriba.
5. Fuente griega de barro amarillo, adornada con salientes en forma de cuerno y pintada de rojo. Estilo geométrico. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Taza griega con pie alto, conocida con el nombre de *cilix*. Barro amarillo con decoración parda. Estilo geométrico. Colección de vasos, de Munich. La cara interna lleva la ornamentación representada en la lámina 170, fig. 4.
7. Plato griego con pie alto.

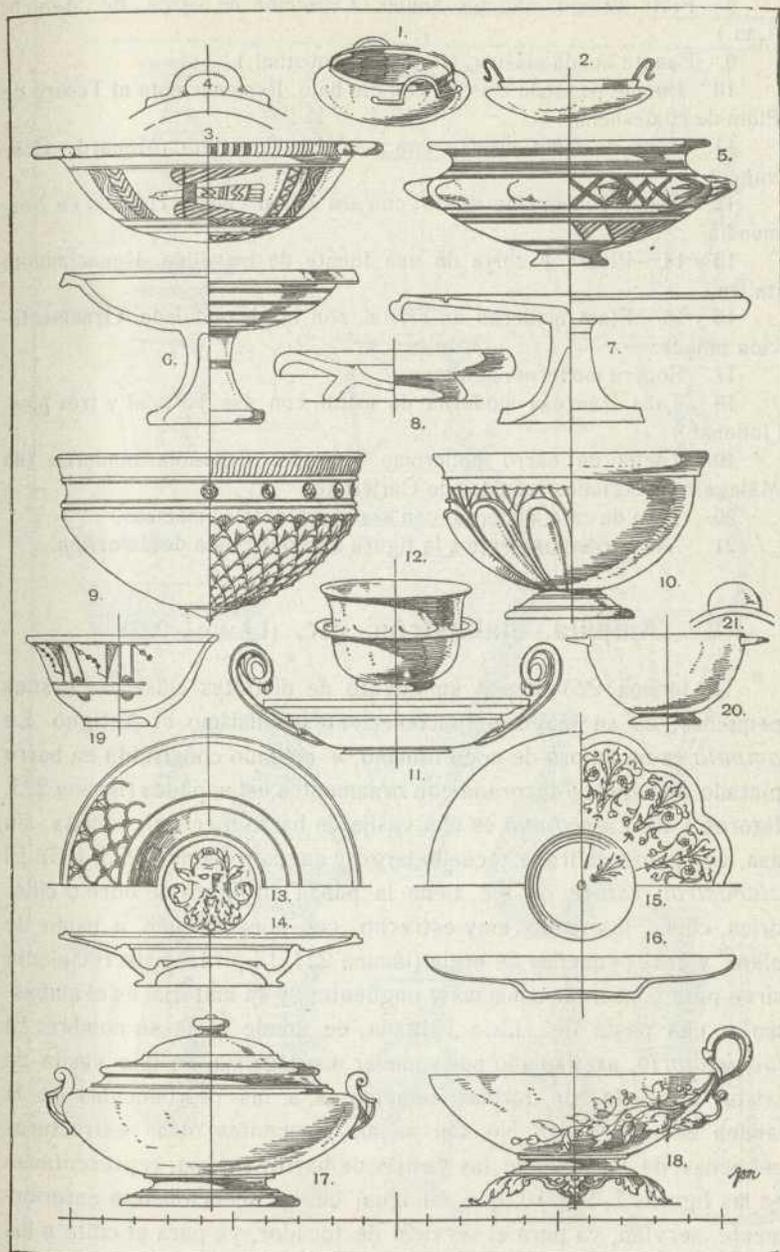


Lámina 222. — Fuentes, tazas y platos.

25. — ORNAMENTACIÓN.

8. Plato griego, con pie anular. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
9. Fuente honda clásica, sin pie. (Jacobsthal.)
10. Fuente pequeña clásica, con pie bajo. Perteneciente al Tesoro de Plata de Hildesheim.
11. Taza de metal clásica, con asas altas de voluta. (Ménard y Sauvageot.)
12. Tazón romano de vidrio, con asa anular calada. Hallada en Normandía.
- 13 y 14. Planta y corte de una fuente de mayólica. Renacimiento italiano.
- 15 y 16. Plato moderno de cristal, con borde ondulado. Ornamentación tallada.
17. Sopera moderna, con tapa.
18. Taza francesa moderna de metal, con asa vertical y tres pies. (Julienne.)
19. Tacita de barro policromo vidriado. Española moderna (de Málaga). Colecciones reunidas de Karlsruhe.
20. Taza de café moderna, con asas horizontales macizas.
21. Asa correspondiente a la figura anterior, vista desde arriba.

Ampula, alabastrón, etc. (LÁMINA 223)

La lámina 223 ofrece un cuadro de distintas clases de vasijas pequeñas, en su mayoría, pertenecientes asimismo al Antiguo. La *ampula* es un ánfora de poco tamaño, a menudo construida en barro pintado de negro y decorada con ornamentos estampados (lámina 223, figuras 4-6). La *redoma* es una vasija de barro o cristal, esbelta, sin asa, con panza estirada y cuello largo y angosto (lámina 223, 1-3). El *alabastrón* carece de pie, tiene la panza en figura de odre o cilíndrica, cuello insertado, muy estrecho, con boca grande, a modo de plato, y asas pequeñas de oreja (lámina 223, 13 y 14). Este recipiente sirve para conservar esencias y ungüentos, y su material es el alabastro, o una pasta de vidrio vetada, de donde toma su nombre. El *lacrimatorio*, así llamado por semejar una lágrima, es una vasija de cristal alargada, de formas semejantes a las reproducidas en la lámina 223, 11 y 12. No son menos frecuentes otras estructuras pequeñas de odre, como las vasijas de barro, sin asa, representadas en las figuras 7, 9 y 10, que, al igual de las mencionadas anteriormente, servían, ya para el servicio de tocador, ya para el culto a los difuntos.

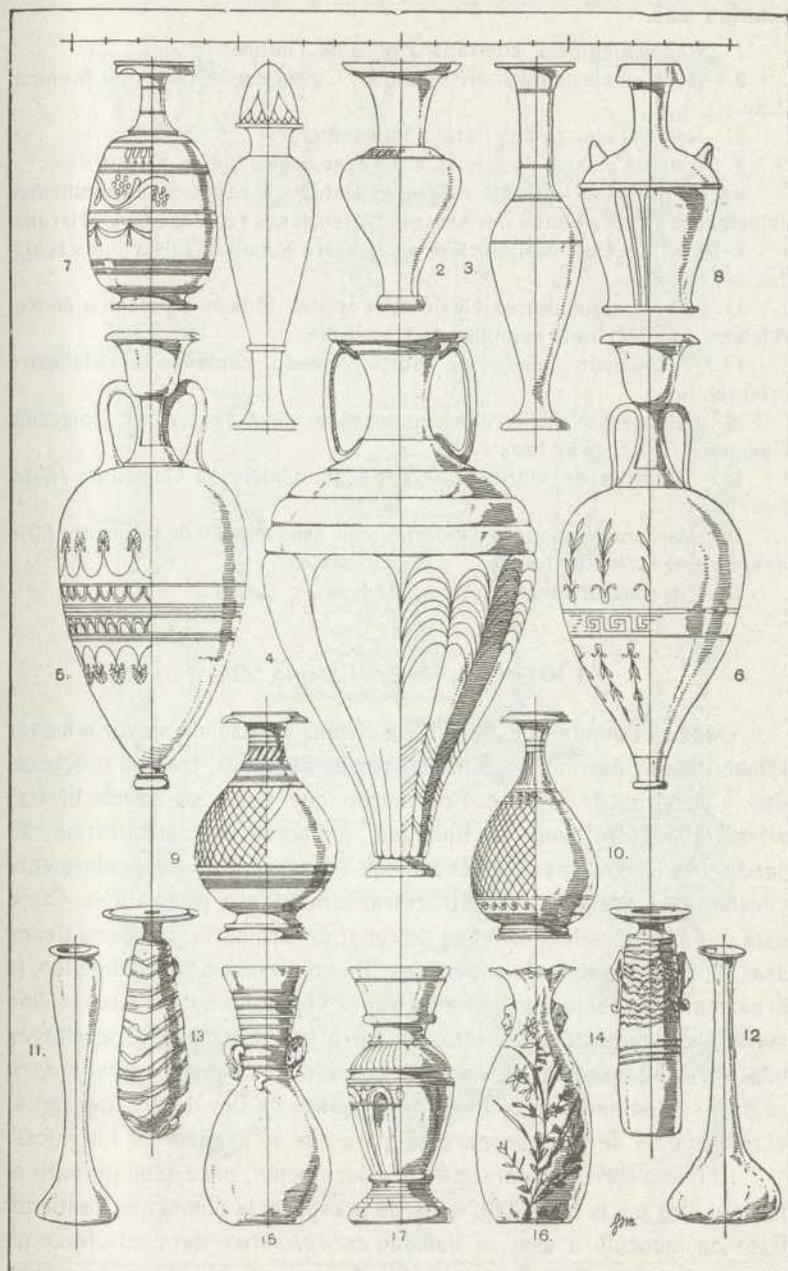


Lámina 223. — Ampula, alabastrón, etc.

Lámina 223.

1. Redoma egipcia, con tapa. Epoca de Thutmes III.
2. Redoma clásica de barro pintado. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
3. Redoma clásica de cristal. (Stackelberg.)
4. Ampula clásica de cristal, con rayas azules claras y amarillas.
- 5 y 6. Ampulas clásicas en barro pintado de negro, con ornamentos estampados. Procedentes de Atenas. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 7-10. Pequeñas vasijas clásicas de barro pintado. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 11 y 12. Lacrimatorios clásicos de cristal. Museo Germánico de Nuremberg y Colecciones reunidas de Carlsruhe.
13. Alabastrón clásico de vidrio vetado, imitando al alabastro oriental.
14. Alabastrón clásico de vidrio lechoso, con rayas pardas. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
15. Botellita de vidrio blanco irisado. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
16. Jarroncito japonés moderno, con asas a modo de máscara. *Landesgewerbhülle*, Carlsruhe.
17. Jarroncito alemán antiguo, de loza.

Floreros, etc. (LÁMINA 224)

Damos el nombre de *floreros* a ciertas vasijas, de mayor o menor tamaño, cuyo destino es contener ramos de flores, frescas o desecadas, y servirles de soporte. Por mucho que varíe su forma básica, siempre exigirán, dada su finalidad, un borde infundibuliforme. El Japón y la China, cuya producción en este ramo es particularmente considerable, prefieren las estructuras cilíndricas y prismáticas. Claro está que estas vasijas carecen de tapa; de ordinario, tampoco tienen asas, por ser igualmente superfluas. En consonancia con su empleo, la ornamentación suele consistir en motivos vegetales naturalistas. Como materiales predominan el vidrio, el barro y la porcelana. Constituyen una variedad especial de estos recipientes los llamados *vasos para jacintos*, destinados a hacer brotar cebollas de flor dentro del agua; el material ha de ser transparente, para que se puedan ver las raíces.

El tiesto corriente carece de ornamentación, pues debe permitir el paso al aire y a la humedad, si ha de prosperar la planta que contiene. Esto ha inducido a usar el llamado *cubretiestos*, del cual ofrece un ejemplo la lámina 224, figura 12. El *florero para colgar*, lo mismo

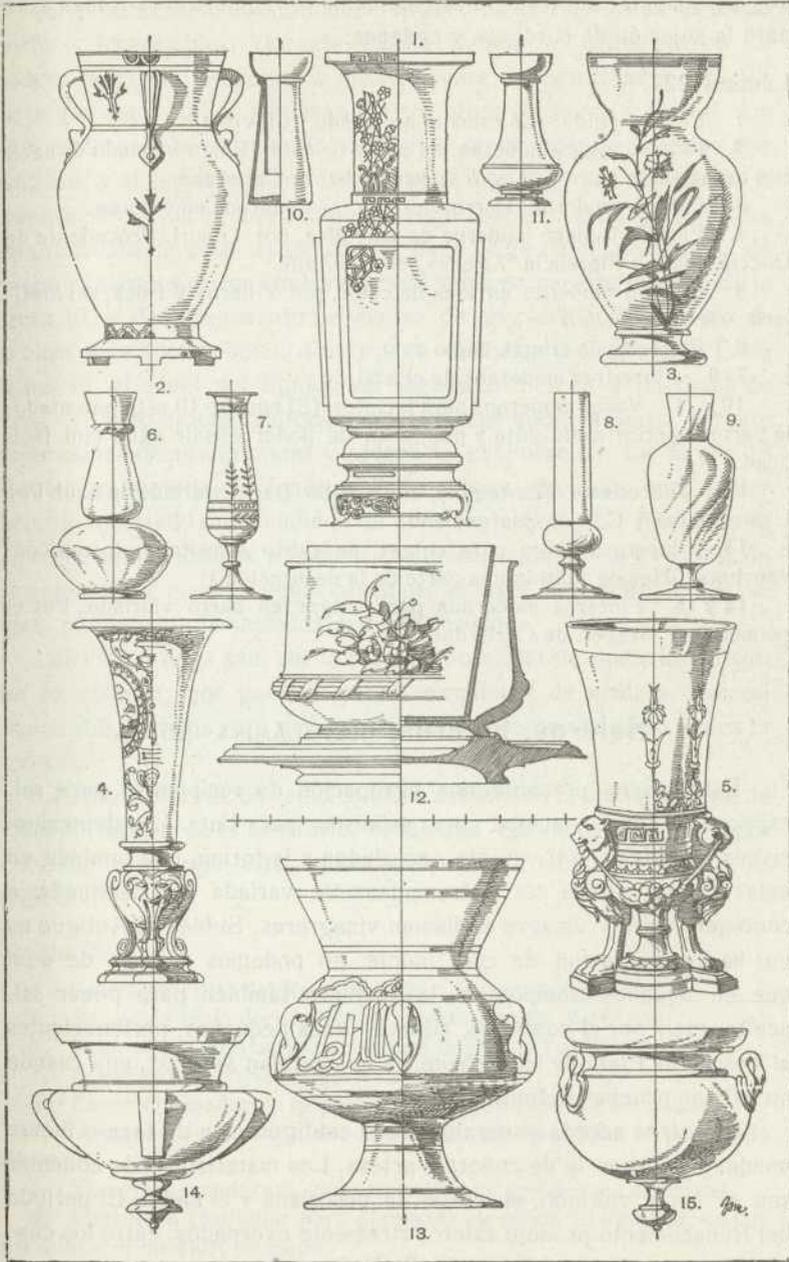


Lámina 224. — Floreros.

que la lámpara, no necesita pie; en cambio, requiere tres o más asas para la sujeción de cordones y cadenas.

Lámina 224.

1. Florero chino, con esmalte alveolado. (Lièvre.)
2. Florero inglés moderno, en estilo oriental. Barro vidriado de azul, con ornamentos negros. *Landesgewerbehalle*, Karlsruhe.
3. Florero moderno. Barro vidriado, con adornos en colores.
4. Florero italiano moderno de mayólica, por Ginori. Procedente de Doccia, junto a Florencia. *Landesgewerbehalle*.
5. Florero moderno en loza de color, por Villeroy y Boch, de Mettlach. (*Gewerbehalle*.)
6. Florerito de cristal. Siglo XVII.
- 7-9. Floreritos modernos de cristal.
- 10 y 11. Vasos modernos para jacintos. (El número 10 está patentado; la parte superior es de quita y pon, a fin de poder añadir agua con facilidad.)
12. Cubretiesto (*cache-pot*), con platillo. Barro vidriado de azul. Por Utzschneider y C.^ª, de Saargemünd.
13. Florero arábigo para colgar, en vidrio esmaltado; forma convencional. (Hemos omitido una parte de la decoración.)
- 14 y 15. Floreros modernos para colgar, en barro vidriado. Por el ceramista E. Mayer, de Karlsruhe.

Saleros, tinteros, etc. (LÁMINA 225)

Esta lámina presenta una agrupación de recipientes para sal, especias, vinagre y aceite, como asimismo para tinta. Las denominaciones de *salero*, *tintero*, etc., no aluden a la forma, que también en estas vasijas puede ser extremadamente variada. Las destinadas a contener aceite y vinagre se llaman vinagreras. Si bien el Antiguo no nos ha legado vasijas de esta índole, no podemos deducir de aquí que en aquellos tiempos no las hubiera también para poner sal, aceite, etc.; por el contrario, algunas tazas pequeñas, pertenecientes al Tesoro de Plata de Hildesheim, se nos antojan *saleros*, aun cuando no existan pruebas definitivas.

El *salero* adopta generalmente la configuración de taza o fuente honda, y a veces la de cubeta o artesa. Los materiales más comunes son el barro vidriado, el cristal, la porcelana y el metal. El período del Renacimiento produjo saleros ricamente exornados, entre los cuales descuella el conocidísimo de *Cellini*.

Al generalizarse la escritura, el *tintero* ha sufrido todas las metamorfosis imaginables. Durante mucho tiempo se construyeron de madera torneada, recubiertos interiormente de pez (lámina 225, 9), hasta que éstos fueron postergados por otros de barro y cristal. Un buen tintero debe reunir los requisitos siguientes: no volcarse con facilidad, y si se vuelca, que no se vacíe; restringir en lo posible la evaporación y hacer cómodamente regulable el nivel de la tinta. La simultaneidad de estas exigencias ha dado origen a un sinnúmero de inventos, algunos de los cuales reproducimos en nuestra lámina. En la figura 10, el desplazamiento del centro de gravedad al extremo de la base y la forma del cristal evitan el vuelco y el derrame. En la figura 12, el nivel del líquido es regulable merced a un tapón de goma; el tubo infundibuliforme, por el cual sube la tinta, permite mojar cómodamente la pluma y reduce la evaporación. La figura 13 muestra un tintero de fondo oblicuo y tapa giratoria, para poder variar a voluntad la profundidad de nivel de la tinta. La forma de la figura 14 está destinada a impedir el vuelco, aminorar la evaporación y mantener por mucho tiempo constante el nivel de la tinta, lo cual se logra, no obstante la sencillez de la disposición.

Las *vinagreras* son, por lo regular, botellitas de cuello insertado, que se colocan, por parejas, sobre armaduras de madera o metal (lámina 225, 7); más rara vez se acoplan directamente como indica la figura 6.

El *pimentero* recibe también en la actualidad la configuración de molinillo (fig. 8); de lo contrario, se apareja con el salero y adopta la misma forma que éste, como suele ocurrir con el tintero y la salvadera.

Lámina 225.

1. Salero en estilo del Renacimiento. (*Formenschatz.*)
2. Salero de plata dorada. Renacimiento alemán. Siglo XVI.
3. Salero de mayólica. Renacimiento italiano. (Teirich.)
4. Especiero de cristal. Siglo XVIII.
5. Especiero moderno. Soporte metálico; recipientes de cristal.
6. Vinagreras modernas de cristal en color, tomadas de un modelo antiguo.
7. Vinagreras modernas. Soporte metálico; recipientes de cristal.
8. Pimentero (molinillo para pimienta) moderno. El exterior, de madera o loza; el interior, de metal.
9. Tintero antiguo de madera alquitranada.

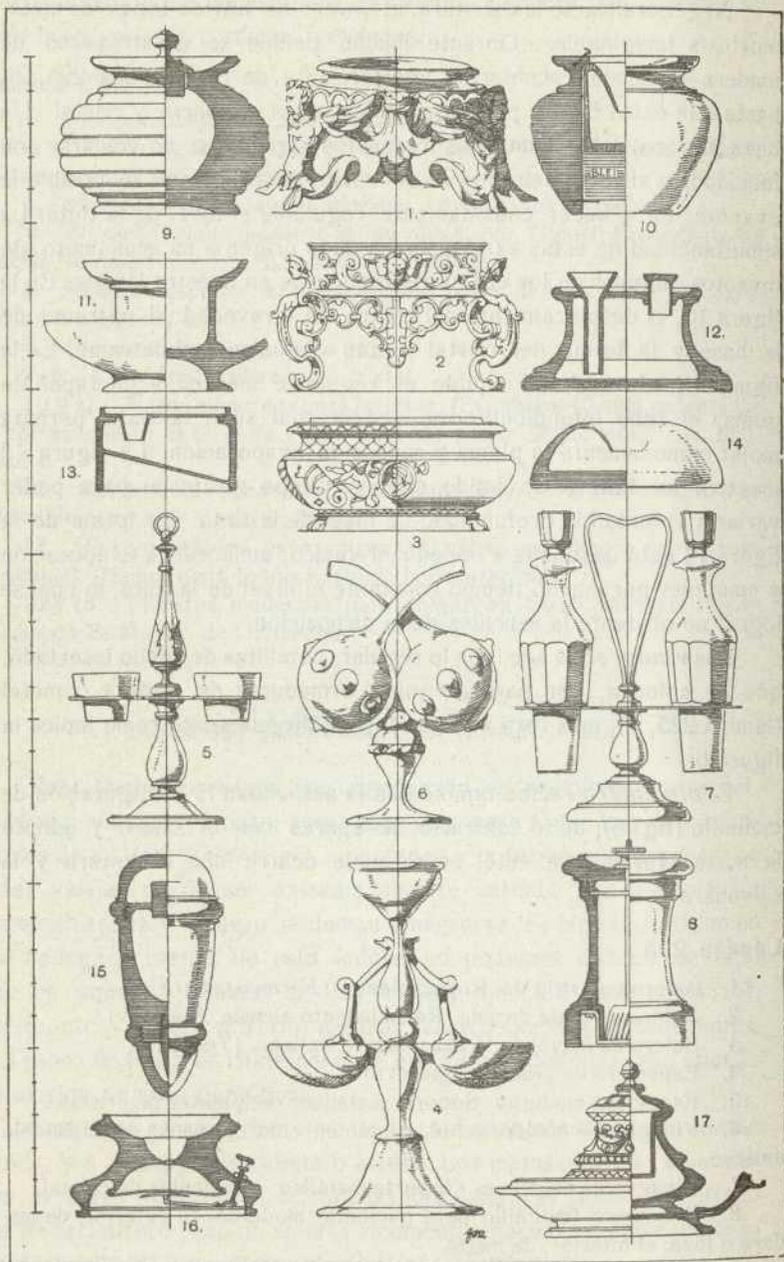


Lámina 225. — Saleros, tinteros, etc.

10. Tintero moderno. El exterior, de madera; el depósito, de cristal, con contrapeso de plomo.
11. Tintero abierto, con platillo, de gran estabilidad. Barro vidriado.
12. Tintero moderno de barro vidriado, con tapón regulable de goma (patentado).
13. Tintero moderno de cristal, con fondo inclinado y tapa giratoria (patente Soennecken).
14. Tintero moderno de cristal.
15. Tintero antiguo de cuerno, dispuesto para llevarlo en el bolsillo. (Después de destornillar el pie, se puede encajar el tallo metálico en la mesa.)
16. Tintero moderno de porcelana, con disco de goma y montura de metal (patente Meidinger).
17. Tintero moderno de metal fundido, con depósito de cristal.

Tarros, tabaqueras, cistas, etc. (LÁMINA 226)

Conócense con el nombre de *tarros* y *tabaqueras* aquellos recipientes relativamente pequeños, de forma esferoidal, cilíndrica o hiperboloidal, destinados, en su mayoría, a contener cuerpos sólidos, en grano o semiflúidos. La tapa va suelta unas veces, y otras sujeta con bisagras. Los materiales son: barro, porcelana, vidrio, madera, metal, marfil, etc.

A más de las cajitas y tarritos de barro, bastante frecuentes en el Antiguo, merece citarse la *cista*, recipiente metálico de forma cilíndrica y considerable cabida, usado para fines del culto, para guardar joyas, papiros, etc. La disposición es convencional: a guisa de pies lleva tres garras de animal; el exterior del cilindro va adornado con figuras grabadas y provisto de argollas con cadenas para el transporte. La tapa es ligeramente abovedada y lleva comúnmente por asa dos luchadores, de pie, agarrados por los hombros (lámina 226, 6).

Lámina 226.

1. Tarro clásico de barro amarillo, pintado de pardo y rojo. Esta vasija, conocida con el nombre de Vaso de Dodwell, es célebre por ser la primera de estilo asiático que se encontró. Hallada en las excavaciones próximas a Corinto.
2. Tarro clásico de barro amarillo, pintado de pardo y rojo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
3. Tarro clásico, con un cilix pequeño por tapa. Barro amarillo, pintado de pardo y rojo. Estilo asiático. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)

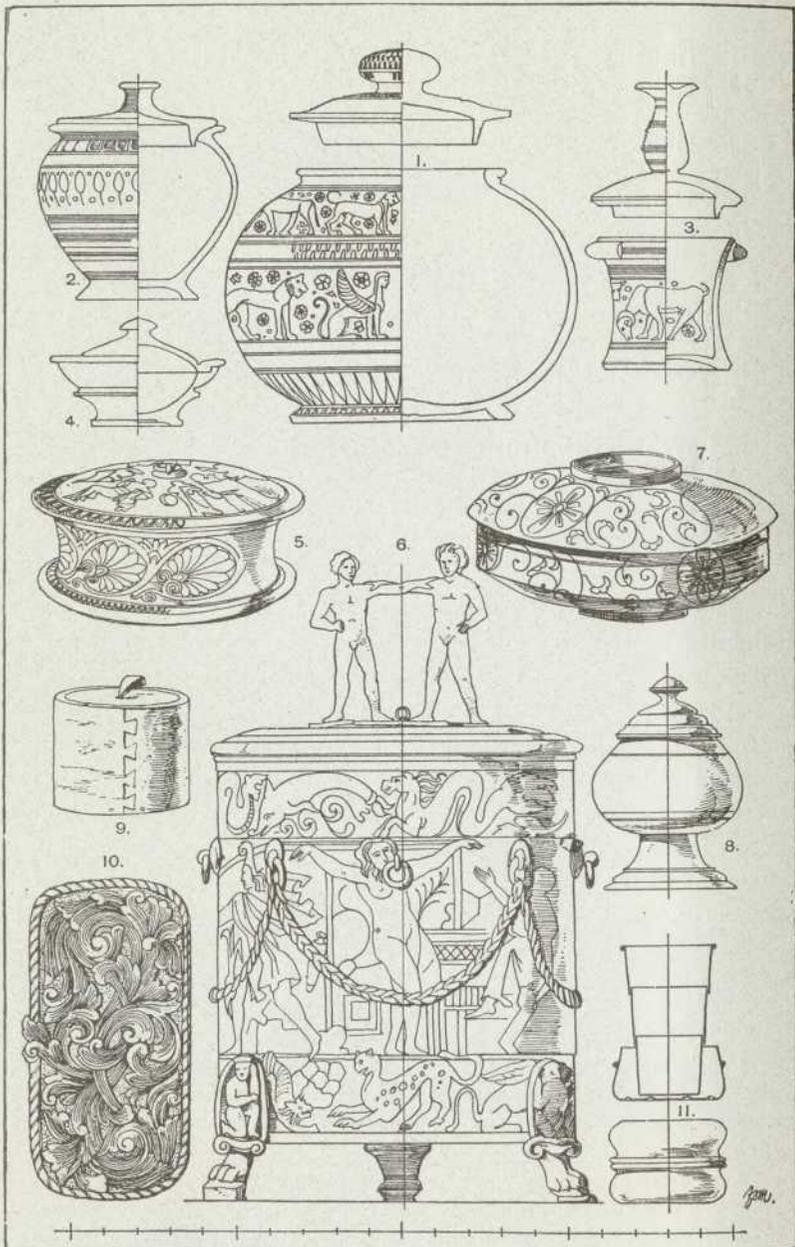


Lámina 226. — Tarros, tabaqueras y cistas.

4. Tarritos clásicos de barro negro.
5. Tarro clásico de barro pintado, perteneciente a la época posterior del estilo de figuras rojas. Anillo de metal. Museo de Berlín.
6. Cista clásica de bronce. Museo del Louvre, París. (*L'art pour tous.*)
7. Tarro japonés moderno. Trabajo en laca, con oro y negro. La tapa, en forma de taza. *Landesgewerbehalle*, Karlsruhe.
8. Tarro persa antiguo, de cobre repujado. (Hemos omitido los ornamentos por ser demasiado pequeños.) (*Kunsthandwerk.*)
9. Caja moderna para rapé, en corteza de abedul.
10. Tabaquera noruega moderna, de madera tallada. *Landesgewerbehalle*, Karlsruhe.
11. Estuche de metal, con vaso de enchufes. Utensilio moderno para viaje.

Vasos de cerámica hispano-árabes (LÁMINA 227)

El arte hispano-árabe constituye en muchos de sus aspectos una superación de lo que el arte islámico fué capaz de crear. Por sus formas y por su decorado, las vasijas a que dió origen son hoy objeto de admiración entre las mejores producciones de su clase.

Lámina 227.

- 1-3 y 5-8. Vasos de cerámica hispano-árabes.
4. Gran ánfora de la Alhambra. Granada.

Pilas de agua bendita (LÁMINA 228)

La significación del agua bendita en el culto católico es importante bajo varios aspectos. Para conservarla se emplean las *pilas de agua bendita*, que, en los templos, son tazones monumentales, aislados o adosados al muro. En el primer caso se asemejan generalmente a las cráteras; en el segundo, el borde se destaca de la pared en semicírculo o tres cuartos de círculo, y el tazón va sostenido por pilastras, columnitas o ménsulas. Para uso doméstico, la pila suele tomar la forma de depósito colgante, en porcelana, vidrio, metal, etc., como se ve en la figura 11 de la presente lámina. La ornamentación consiste preferentemente en decoraciones simbólicas, cruces, monogramas de Cristo, cabezas de ángel, etc. Casi todos los ejemplos reproducidos están tomados de la obra de Raguenet, la cual contiene una vasta selección de estos objetos.



Lámina 227. — Vasos de cerámica hispano-árabes.

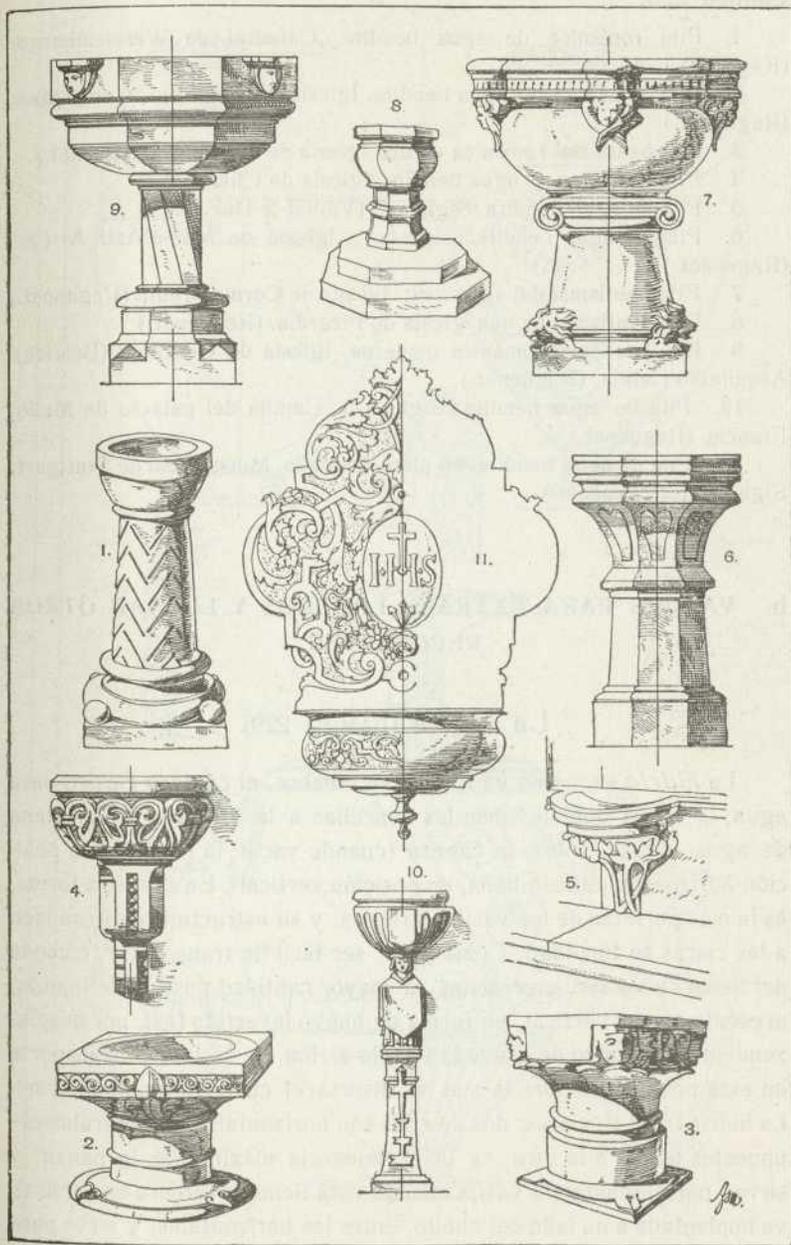


Lámina 228. — Pilas de agua bendita.

Lámina 228.

1. Pila románica de agua bendita. Catedral de Weissemburgo. (Raguenet.)
2. Pila románica de agua bendita. Iglesia del Crucifijo, Compiègne. (Raguenet.)
3. Pila bautismal románica en una iglesia de Picardía. (Raguenet.)
4. Pila románica de agua bendita. Iglesia de Charleville.
5. Pila de agua bendita. Siglo XII. (Viollet-le-Duc.)
6. Pila de agua bendita. Siglo XVI. Iglesia de Mas-d'Azil, Ariège. (Raguenet.)
7. Pila bautismal del siglo XVII. Iglesia de Cormontreuil. (Raguenet.)
8. Pila bautismal en una iglesia de Picardía. (Raguenet.)
9. Pila bautismal románica moderna. Iglesia de Couthuin (Bélgica). Arquitecto Halkin. (Raguenet.)
10. Pila de agua bendita. Siglo XVI. Capilla del palacio de Mello, Francia. (Raguenet.)
11. Pila de agua bendita, en plata repujada. Museo Real de Stuttgart. Siglo XVII. (Raguenet.)

**b. VASIJAS PARA EXTRAER LÍQUIDOS Y LLENAR OTROS
RECIPIENTES**

La hidria (LÁMINA 229)

La *hidria* es, como ya lo dice su nombre, el cántaro clásico para agua; la vasija que llevaban las doncellas a la fuente y traían llena de agua a casa, sobre la cabeza (cuando vacía, la llevaban en posición horizontal; cuando llena, en posición vertical). En cuanto a forma, es la más perfecta de las vasijas griegas, y su estructura expresa bien a las claras su finalidad. Como debe ser fácil de transportar, cómoda de llenar y vaciar, y contener la mayor cantidad posible de líquido, presenta panza vertical, en forma de huevo invertido (así, por desplazamiento del centro de gravedad hacia arriba, se facilita el transporte en esta posición), sobre la que se inserta el cuello infundibuliforme. La hidria tiene tres asas; dos de ellas son horizontales, diametralmente opuestas la una a la otra, en la prominencia máxima de la panza, y sirven para levantar la vasija cuando está llena; la tercera es vertical, va implantada a un lado del cuello, entre las horizontales, y sirve para llevarla cuando está vacía, para ayudar a levantarla cuando está

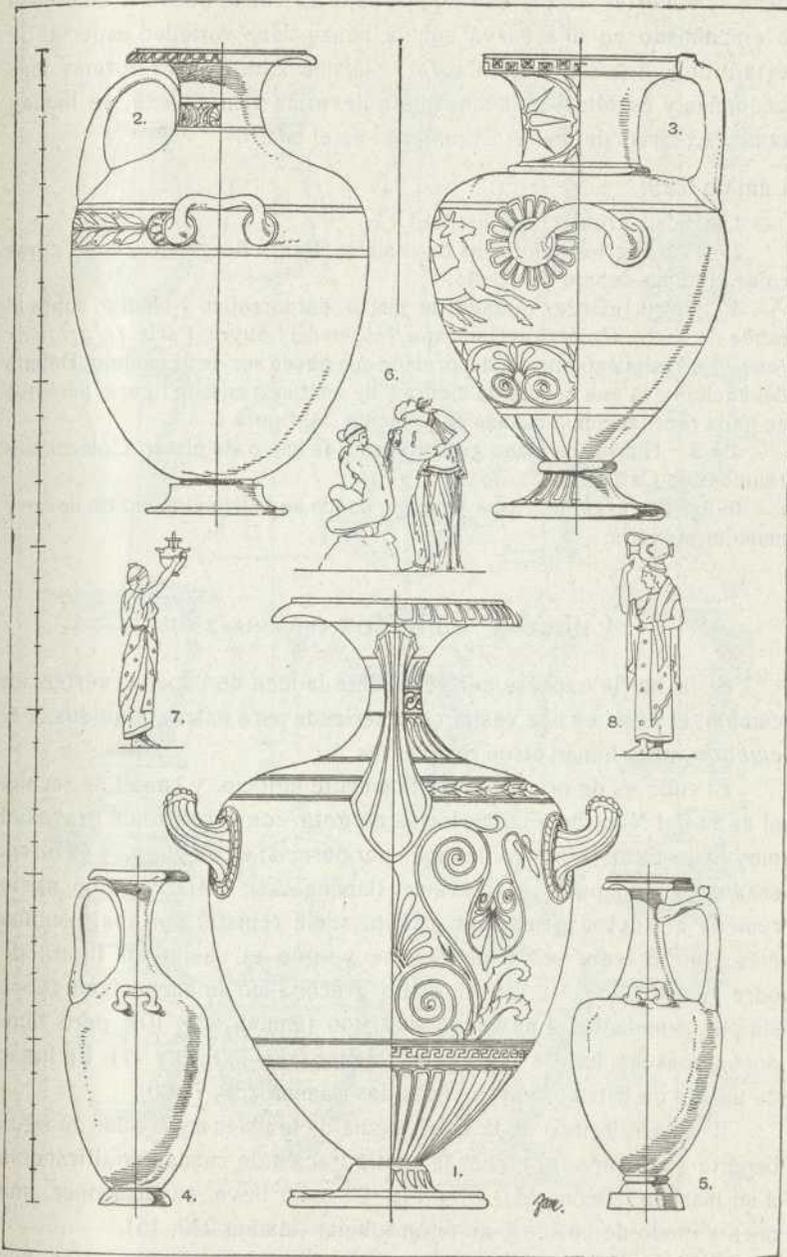


Lámina 229. — La hidria.

llena, y al verter. El pie es siempre bajo. El cuello puede ir insertado o empalmado en una curva con la panza. Una variedad especial de esta última disposición es el *kalpis* (lámina 229, 2). Las formas más pequeñas y esbeltas, no hechas para llevarlas a la cabeza, se llaman también hidrias de mano. El material es el barro.

Lámina 229.

1. Hidria griega. (Jacobsthal.)
2. Hidria griega en forma de «kalpis». Panza lisa, negra, con figuras rojas pintadas debajo del cuello.
3. Hidria griega, pintada de negro, pardo-rojizo y blanco, sobre el fondo de barro. Colección Campana. Museo del Louvre, París. (*L'art pour tous.*) La vasija ostenta una decoración que puede servir de modelo. Debajo del cuello lleva una cenefa de hiedra, que omitimos en esta figura, pero que se halla reproducida a medias en la lámina 33, figura 4.
- 4 y 5. Hidrias de mano grecoitalicas, de barro sin pintar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 6-8. Pinturas de vasos griegas, donde se indica el modo de llevar y manejar la hidria.

Cubos y embudos (LÁMINA 230)

Si la hidria expresa perfectamente la idea de llenar y verter, en cambio, el *cubo* es una vasija caracterizada para extraer líquidos, y el *embudo*, para llenar otros recipientes.

El cubo es de origen específicamente egipcio, y con él se sacaba el agua del Nilo; de aquí su forma de gota, con el centro de gravedad muy bajo. Estos cubos se llevaban por parejas, en un yugo, y su forma servía para impedir el derrame (lámina 230, 1-4). El cubo asirio remeda al rhyton griego, en cuanto suele rematar por abajo en una máscara de león, sobre la cual se yergue el cuello en figura de odre (lámina 230, 6). En el estilo grecoitalico se encuentran cubos sin pie, semejantes a un huevo invertido (lámina 230, 10); pero tampoco escasean los de pie anular (lámina 230, 7, 8, 9 y 11). En lugar de un asa de estribo, hay a veces dos (lámina 230, 7 y 9).

El arte religioso de la Edad media da también a sus pilas de agua bendita portátiles (*acetres*) la configuración de cubos, modificándola a su manera (lámina 230, 13 y 14). El cubo lleva, en ocasiones, una boca a modo de hocico o un pitón tubular (lámina 230, 15).

El *embudo* tiene generalmente la forma de cono invertido, con

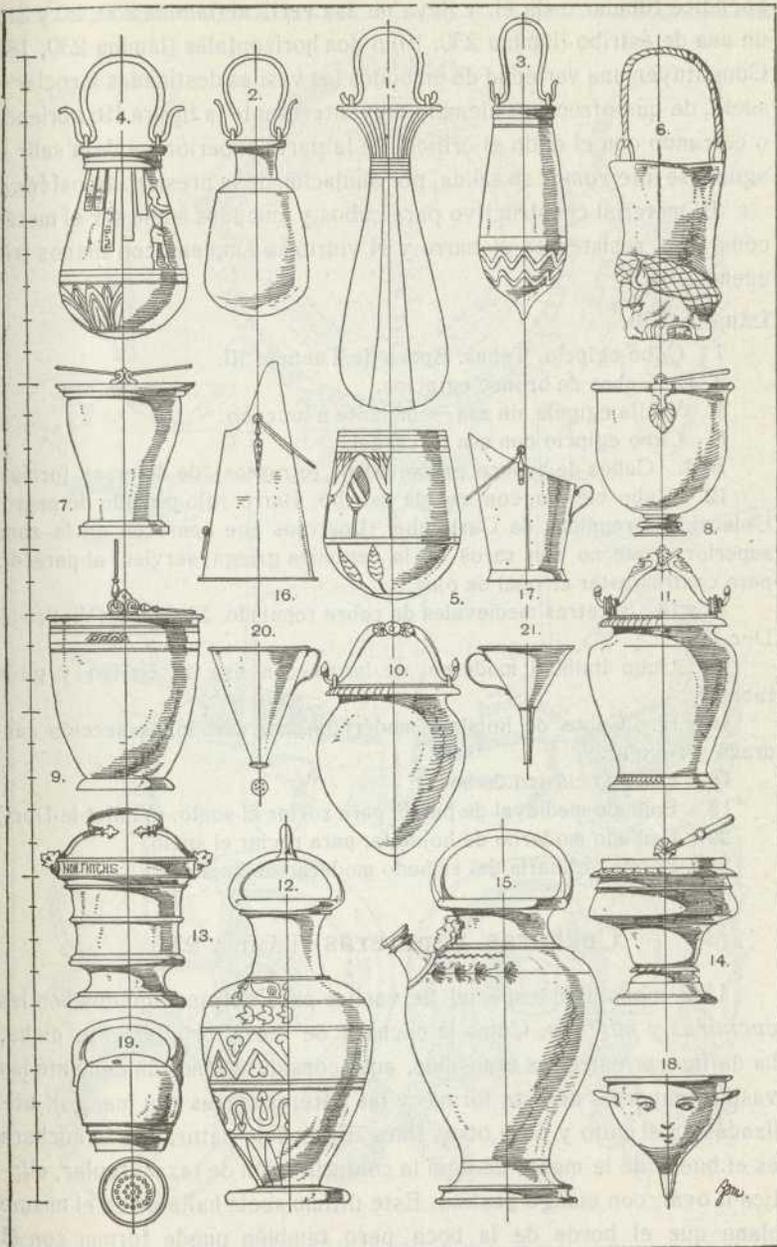


Lámina 230. — Cubos y embudos.

26. — ORNAMENTACIÓN.



apéndice tubular o sin él, y lleva un asa vertical (lámina 230, 20 y 21), un asa de estribo (lámina 230, 19) o dos horizontales (lámina 230, 18). Constituyen una variedad de embudos las vasijas destinadas a rociar el suelo, de que ofrece un ejemplo muy interesante la figura 19; abriendo o cerrando con el dedo el orificio de la parte superior, se deja salir el agua o se interrumpe su salida, por anulación de la presión atmosférica.

El material constructivo para cubos y embudos suele ser el metal, como más resistente; el barro y el vidrio se emplean con menos frecuencia.

Lámina 230.

1. Cubo egipcio. Tebas. Epoca de Thutmes III.
- 2-4. Cubos de bronce egipcios.
5. Vasija egipcia sin asa, semejante a un cubo.
6. Cubo egipcio con asa de cordel.
- 7-11. Cubos de bronce grecoitalicos (etruscos), de diversas formas.
12. Cubo clásico, con asa de estribo. Barro rojo pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe. (Los ojos que aparecen en la zona superior, y que no son raros en la cerámica griega, servían, al parecer, para contrarrestar el «mal de ojo».)
- 13 y 14. Acetres medievales de cobre repujado. Siglo xv. (Viollet-le-Duc.)
15. Cubo italiano moderno, de barro, con asa de estribo y pitón tubular.
- 16 y 17. Cubos de hojalata modernos para carbón, de sección cuadrada y circular.
18. Embudo clásico de barro.
19. Embudo medieval de barro, para rociar el suelo. (Viollet-le-Duc.)
20. Embudo moderno de hojalata, para rociar el suelo.
21. Forma ordinaria del embudo moderno de hojalata.

Cucharas y páteras (LÁMINA 231)

Una modalidad especial de vasijas para extraer líquidos son las *cucharas* y *páteras*. Como la cuchara de mesa, propiamente dicha, ha de figurar entre los utensilios, aquí consideraremos únicamente las vasijas mayores, de esta forma, y las páteras (tazas con mango), utilizadas en el culto y para otros fines. El modelo natural de la cuchara es el hueco de la mano; de aquí la configuración de taza circular, elíptica u oval, con mango postizo. Este último suele hallarse en el mismo plano que el borde de la boca, pero también puede formar con él cualesquiera ángulos obtusos o un ángulo recto, como en el *simpulum*

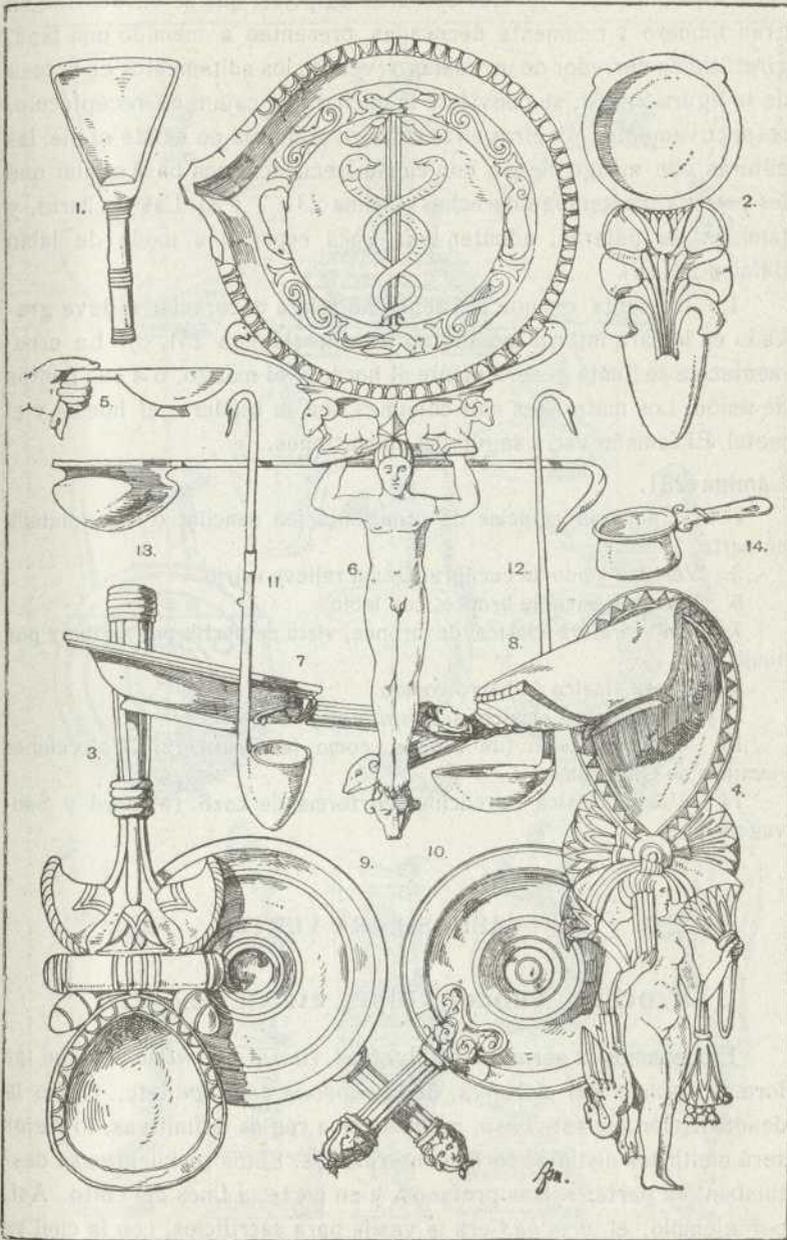


Lámina 231. — Cucharas y páteras.

clásico (lámina 231, 11). Las cucharas egipcias, que se encuentran en gran número y ricamente decoradas, presentan a menudo una tapa, giratoria en derredor de un vástago (véanse los aditamentos en la taza de la figura 2); así, se convierte la cuchara en caja o en receptáculo, respectivamente. Mientras en la cuchara ordinaria no existe el pie, las páteras con mango llevan con cierta frecuencia una base anular que les permite mantenerse derechas (lámina 231, 7 y 8). Las cucharas, y también las páteras, admiten una boca especial a modo de labio (lámina 231, 6).

Lo corriente es que el cuenco no tenga decoración o lleve grabado en la cara interna un adorno sencillo (lámina 231, 6). La ornamentación se limita generalmente al borde y al mango, o a sus puntos de unión. Los materiales más comunes son la madera, el hueso y el metal. El tamaño varía según las aplicaciones.

Lámina 231.

1-4. Cucharas egipcias de ornamentación sencilla o rica, pintada en parte.

5. Vasija a modo de cuchara. De un relieve asirio.

6. Pátera clásica de bronce, con labio.

7, 9 y 10. Pátera clásica de bronce, vista de perfil, por arriba y por abajo.

8. Pátera clásica de barro cocido.

11 y 12. Cacillos clásicos («*simpulum*»).

13. Cacillo clásico (de bronce, como la figura 12). Colecciones reunidas de Carlsruhe.

14. Vasija clásica de cocina, en forma de cazó. (Ménard y Sauvageot.)

c. VASIJAS PARA VERTER

Prochus, *enocoa*, *olpe*, etc. (LÁMINA 232)

Empezamos la serie de las diversas *vasijas para verter* con las formas clásicas del *prochus*, de la *enocoa*, del *olpe*, etc. Como la denominación, en este caso, no obedece a reglas definitivas, lo mejor será omitir las distintas formas intermedias. Estos recipientes se destinaban, en parte, a usos profanos, y en parte, a fines del culto. Así, por ejemplo: el *prochus* era la vasija para sacrificios, con la cual se vertía en la pátera el vino de las ofrendas. La *enocoa* sirvió, al pare-

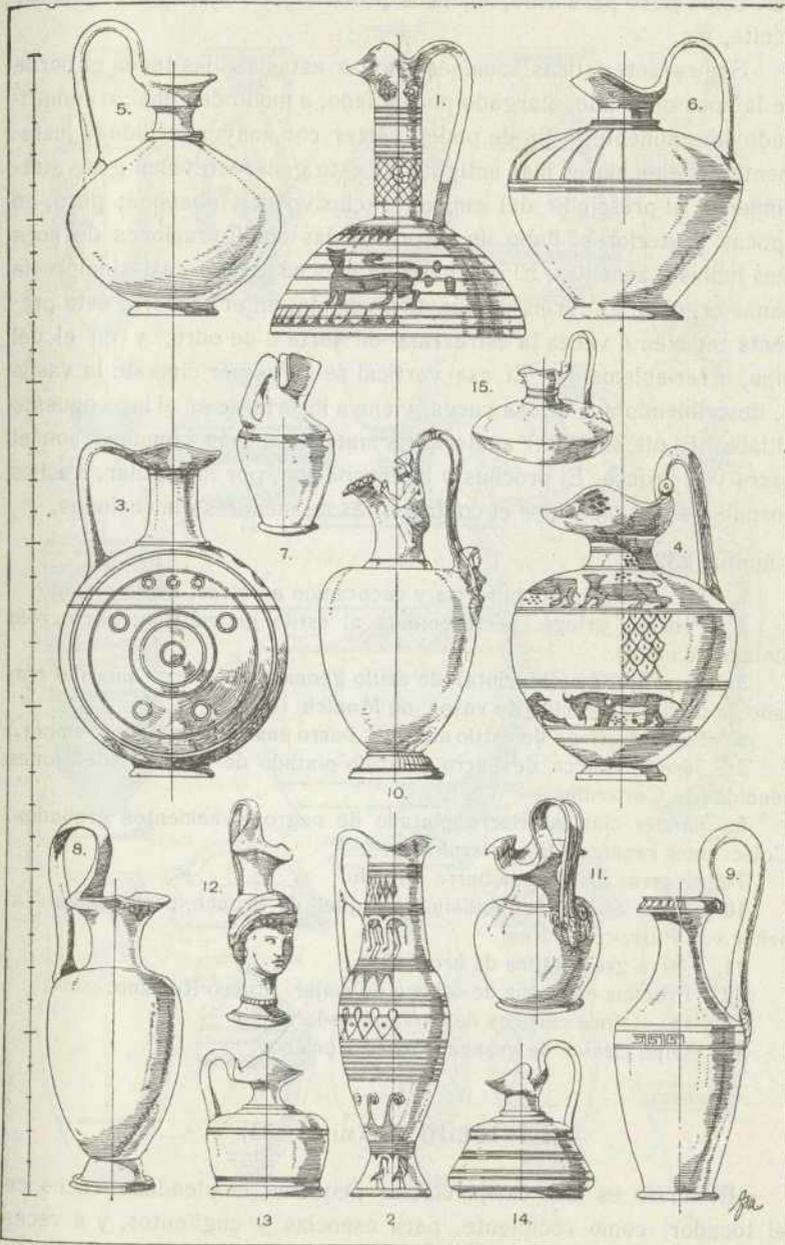


Lámina 232. — Prochus, enocoa, olpe, etc.

cer, como jarro para vino, en usos profanos; el *olpe*, para guardar aceite, etc.

Son características comunes a todas estas vasijas tener el borde de la boca ondulado, alargado por un lado, a modo de canal, o comprimido lateralmente, a fin de poder verter con mayor facilidad. Justamente los ejemplares más antiguos de este género revelan gran atrevimiento, al prescindir del empleo exclusivo del tabanque; pero, en épocas posteriores, hubo un retorno a las configuraciones de boca más bellas y sencillas. El *prochus* y la *enocoa* tienen casi siempre la panza erguida, en forma de huevo invertido; en el primero, ésta presenta también a veces la estructura de torta o de odre, y en el del *olpe*, invariablemente. El asa vertical se eleva por cima de la vasija y, describiendo una airosa curva, viene a insertarse en el lado opuesto al labio. El pie suele ser anular. Los materiales más comunes son el barro y el bronce. El *prochus* y la *enocoa* son, por lo regular, vasijas corpulentas; el *olpe*, por el contrario, es de menores dimensiones.

Lámina 232.

1. *Prochus* griego, de forma y decoración arcaicas; barro pintado.
2. *Prochus* griego, perteneciente al estilo geométrico; barro rojo pintado de negro.
3. Jarra griega (*chipriota*), de estilo geométrico; barro amarillo pintado de pardo. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)
4. *Enocoa* griega de estilo asiático; barro amarillo pintado. (Semper.)
5. Jarrita clásica de barro amarillo pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Jarrita clásica. Barro pintado de negro; ornamentos grabados. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 7-9. Jarras griegas de barro pintado.
10. Jarra griega. Notabilísimo ejemplar de bronce, perteneciente al señor von Pulszky, de Pest.
11. Jarra grecoitalica de bronce.
12. *Prochus* en forma de cabeza de mujer. Museo Romano.
- 13 y 14. *Olpes* clásicos de barro pintado.
15. *Olpe* clásico de bronce. Museo Romano.

El *lecito* (LÁMINA 233)

El *lecito* es una vasija clásica pequeña, empleada a veces en el tocador, como recipiente, para esencias y ungüentos, y a veces en el culto a los difuntos, para encerrarla en las tumbas, acompañando

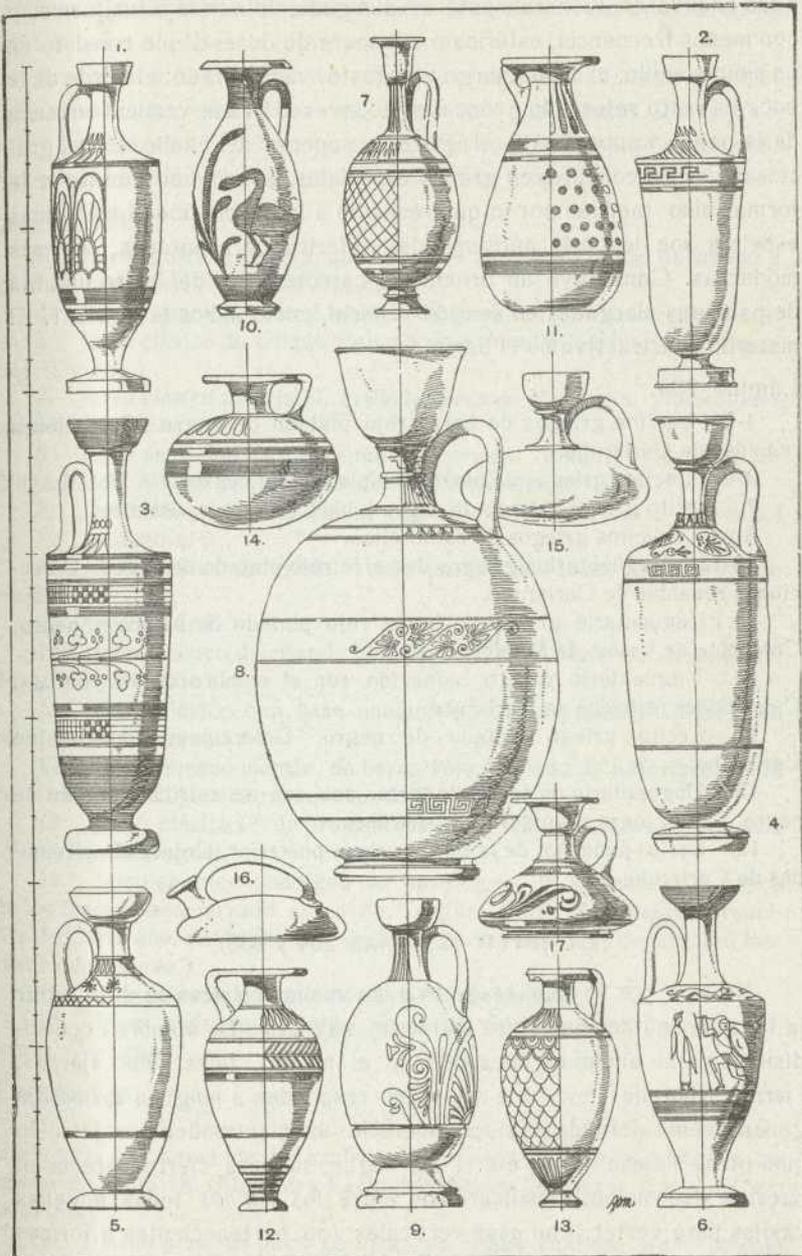


Lámina 233. — El lecito.

a los cadáveres. Generalmente es alargada, cilíndrica o fusiforme, y con menos frecuencia, esférica o a manera de odre. El pie consiste en un simple anillo; el cuello, largo y angosto, va insertado; el borde de la boca es recto reforzado, cóncavo o convexo. El asa vertical arranca de la panza y sube hasta el extremo superior del cuello. Estas graciosas vasijas constituyen grupos especiales, no sólo en cuanto a la forma, sino también por lo que respecta a la decoración. Las formas esbeltas son las más antiguas; las esféricas y achatadas, las más modernas. Constituye un ornamento característico del lecito una fila de palmetas alargadas en sentido vertical, como indica la figura 1. El material constructivo es el barro.

Lámina 233.

1-3. Lecitos griegos de barro rojo pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

4-6. Lecitos griegos de barro rojo pintado de negro.

7. Lecito griego pintado de negro y blanco. Época posterior.

8 y 9. Lecitos griegos de estilo ático.

10-12. Ungüentarios griegos de barro rojo pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

13. Ungüentario griego de barro rojo pintado de blanco y negro. Colección de vasos, de Munich. (Lau.)

14. Ungüentario griego, conocido con el nombre de «*arybalos*». Colecciones reunidas de Carlsruhe.

15. Lecito griego pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

16. Ungüentario en forma de torta, con asa de estribo, pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

17. Lecito pequeño, de la época griega posterior. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

El jarro (LÁMINAS 234 y 235)

No sólo por lo que respecta a las vasijas clásicas se deja sentir la falta de una nomenclatura uniforme; hay también nombres conocidos y que andan en boca de todo el mundo, tales como «jarro», «jarra», «botella», etc., los cuales no responden a ninguna forma fija generalmente definida. Así, por ejemplo: unos entienden por jarro lo que otros llaman jarra, etc. Para seguir siquiera cierto sistema en nuestra exposición, clasificaremos entre los *jarros* todas aquellas vasijas para verter, con asas verticales (no pertenecientes a formas determinadas y con denominación específica), cuyo borde presenta

estructura ordinaria o labiada, y entre las *jarras*, las que llevan un pitón tubular o una escotadura pronunciada.

La forma y el material de este recipiente varían mucho, según sean el uso a que se destine y el estilo a que pertenezca. Los principales representantes del grupo son los diversos jarros para agua, vino y cerveza, fabricados con vidrio, barro, loza y metal.

Lámina 234.

1. Jarro egipcio con taza, que recuerda a nuestras jarras de lavabo y jofainas modernas. (Ménard y Sauvageot.)
2. Jarro clásico de cristal irisado. Museo Germánico de Nuremberg.
3. Jarro clásico de cristal. Hallado en Trouville-la-Rivière (Normandía). (Deville.)
4. Jarro clásico de cristal. Hallado cerca de Maguncia. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
5. Jarro de cristal de una sepultura romana; desenterrado cerca de Bingerbrück. Museo de Antigüedades de Wiesbaden.
6. Jarro clásico de cristal azul. Museo del Louvre, París. (Deville.)
7. Análogo al 5.
8. Jarro clásico de cristal verde pardusco. Museo Germánico de Nuremberg.
9. Análogo al 4.
10. Jarro clásico de cristal; hallado en Ruán. Siglo III después de Jesucristo. (Deville.)
11. Jarro clásico con base anular, de barro sin pintar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
12. Jarro romano alemán, de barro rojo; hallado en Käferthal, cerca de Mannheim. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
13. Jarro clásico (?) de bronce con tapa; hallado cerca de Saumur. (Ménard y Sauvageot.)
14. Jarro americano antiguo de barro gris, procedente de la época de los Incas, desenterrado cerca de Trujillo (Perú). Colecciones reunidas de Carlsruhe. (El fondo rojo de la panza presenta una decoración fantástica de figuras.)
15. Jarro alemán antiguo de cristal de Bohemia.
16. Jarro húngaro moderno, de barro vidriado. *Kunstgewerbemuseum*, Carlsruhe.

Lámina 235.

1. Jarro de loza con vidriado en color. Renacimiento italiano. Siglo XVI. Las flores de lis azules sobre fondo de oro constituyen las armas de Julio III (Alejandro Farnesio). Museo de Cluny, París. (*L'art pour tous.*)
2. Diseño para un jarro de loza, por Hans Holbein. Renacimiento alemán. Siglo XVI. (Hirth, *Formenschatz.*)

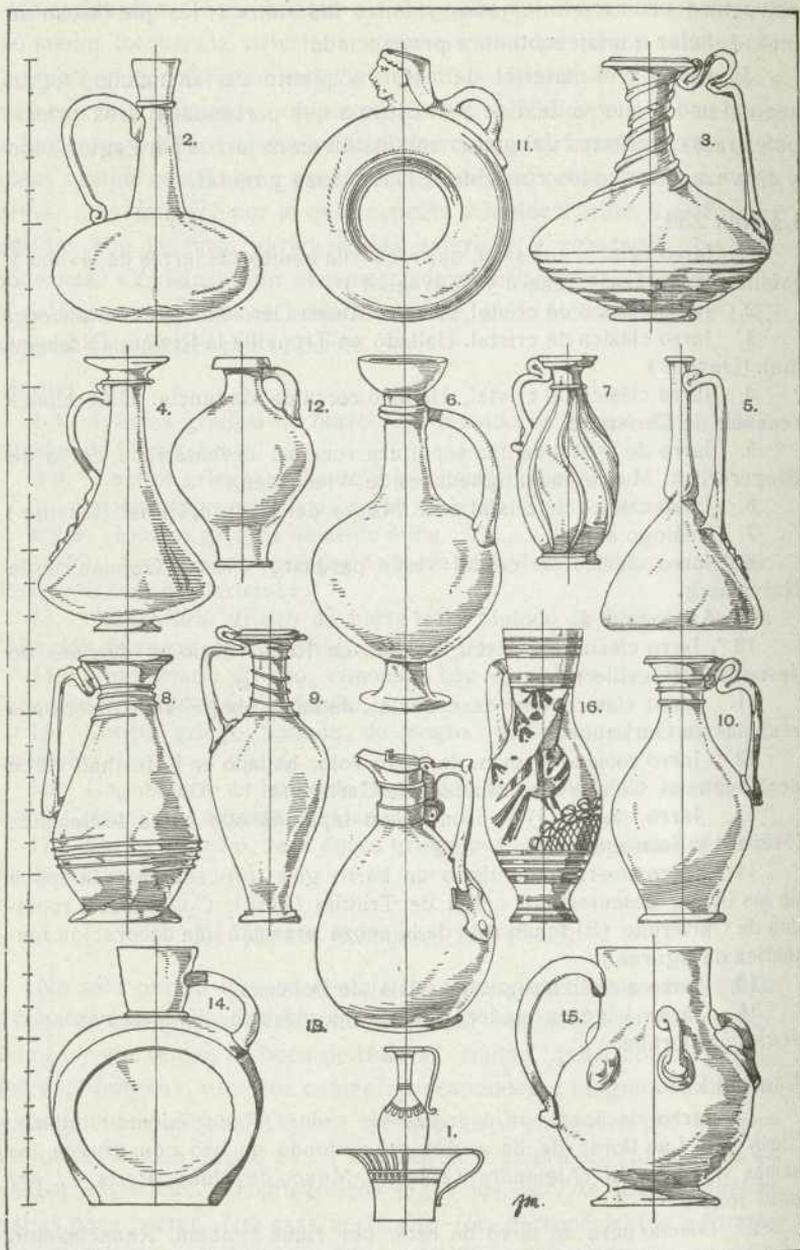


Lámina 234. — El jarro.

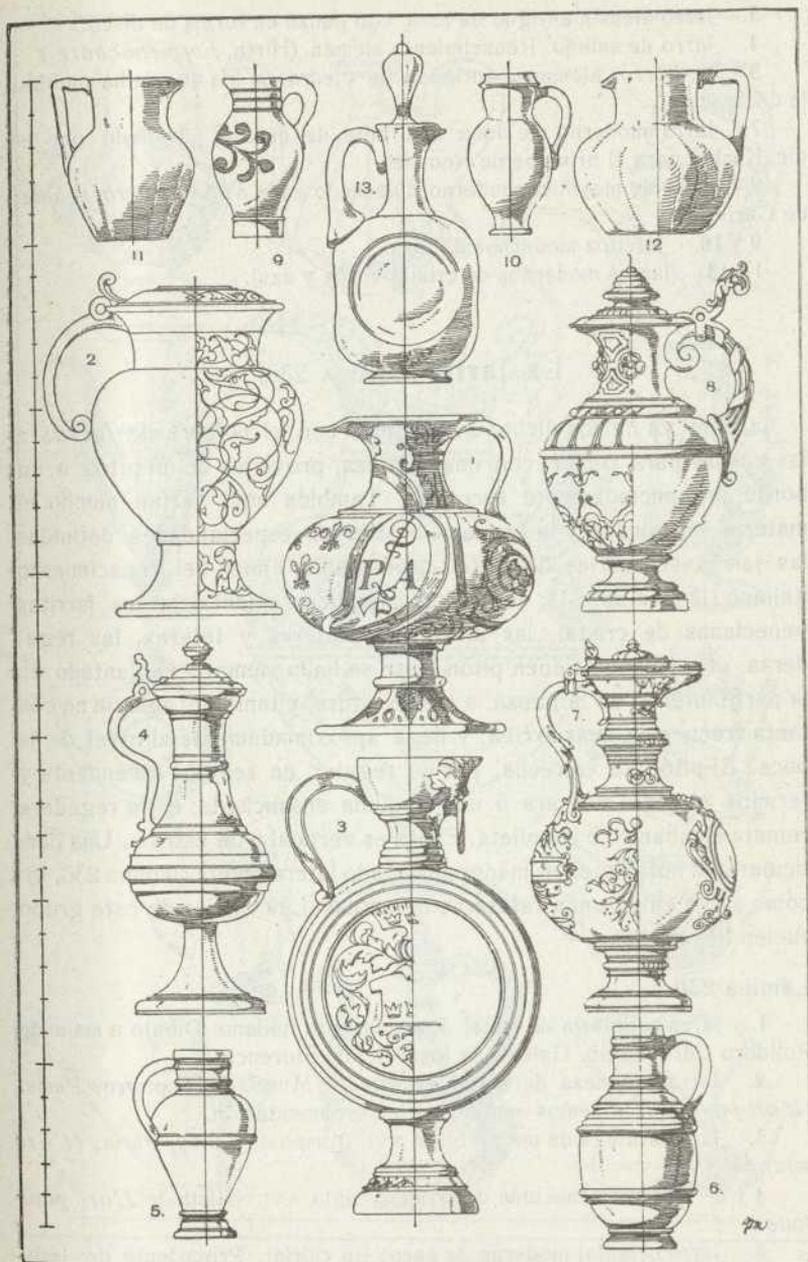


Lámina 235. — El jarro.

3. Jarro alemán antiguo de loza, con panza en forma de disco.
4. Jarro de estaño. Renacimiento alemán. (Hirth, *Formenschatz*.)
- 5 y 6. Jarros alemanes antiguos de piedra, en los que se ha omitido la decoración.
7. Jarro moderno de loza con tapa de estaño; diseñado por el dir. Kachel para el príncipe de Neuwied.
8. Jarro de mayólica moderno. Diseñado en la *Kunstgewerbeschule*, de Carlsruhe.
- 9 y 10. Jarritos modernos de loza.
- 11-13. Jarros modernos de cristal verde y azul.

La jarra (LÁMINA 236)

Como ya hemos dicho, designamos con el nombre de *jarras* a las vasijas para verter, con una sola asa, provistas de un pitón o un borde pronunciadamente escotado. También aquí varían mucho el material, el tamaño y la forma. Constituyen especialidades definidas las jarras suntuarias de metal, usadas en la época del Renacimiento italiano (lámina 236, 1), las jarras metálicas orientales, las jarritas venecianas de cristal, las lecheras, cafeteras y teteras, las regaderas, etc. Cuando tienen pitón, éste se halla siempre implantado en la parte inferior de la panza, a media altura, y también, aunque no con tanta frecuencia, más arriba, y llega aproximadamente al nivel de la boca. El pitón se estrecha, por lo regular, en sentido ascendente y termina en una máscara o una boquilla ensanchada; en la regadera remata en abanico o cebolleta. El asa es vertical o de estribo. Una particularidad notable es el mango insertado lateralmente (lámina 236, 9), como se ve en algunas cafeteras modernas. Las vasijas de este grupo suelen llevar tapa.

Lámina 236.

1. Jarra suntuaria de metal. Renacimiento italiano. Dibujo a mano de Polidoro Caravaggio. Galería de los Oficios, Florencia.
2. Jarra japonesa de metal esmaltado. Museo del Louvre, París. (*L'art pour tous*.) Hemos omitido la rica ornamentación.
3. Jarra árabiga de metal. Siglo XVI. Museo de Cluny, París. (*L'art pour tous*.)
- 4 y 5. Jarrita veneciana de cristal. Siglo XVI. (Hirth y *L'art pour tous*.)
6. Jarra oriental moderna de barro sin vidriar. Procedente de Jerusalén. Colecciones reunidas de Carlsruhe.



Lámina 236. — La jarra.

7. Tetera oriental de porcelana pintada.
8. Jarrita para leche, de loza pintada. Siglo XVIII. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
9. Cafetera moderna para uso de establecimientos públicos; metálica, con mango de madera.
10. Hervidora metálica moderna para té; asa de estribo con empuñadura de madera.
- 11-13. Regaderas modernas de hojalata.

La botella (LÁMINAS 237 y 238)

La *botella* tiene la panza esférica, alargada o en forma de odre; el cuello es angosto y estirado, se ensancha generalmente hacia arriba, a manera de embudo, y va cerrado a veces por un tapón. Las botellas suelen carecer de pie o tenerlo anular; el pie alto constituye una excepción. Las asas no existen casi nunca; cuando las hay, son en número de dos. En la *cantimplora de campaña*, cuya figura ordinaria es de disco o lenticular, el asa sirve para suspender la vasija, de cordones o correas. El material es principalmente el vidrio; pero también se emplean los metales y el barro. La forma de botella goza de especialísima aceptación en Oriente, Persia, Japón, China, etc. Son frecuentes modelos naturales las calabazas, cuya cáscara se utiliza a menudo como vasija.

Lámina 237.

- 1 y 2. Vistas de frente y lateral de una botella egipcia lenticular.
3. Pomito lenticular clásico de cristal blanco y azul. Lleva dos asas de oreja para sujetarlo, a modo de una cantimplora de campaña. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
4. Botella anular clásica de cristal, con asas de oreja para sujetarla. (Deville.)
5. Pomito clásico de cristal transparente, verde esmeralda.
6. Botella clásica de cristal con dos asas. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
7. Botella clásica de cristal irisado con dos asas. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
8. Botella clásica de cristal irisado. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
9. Botella clásica de cristal irisado. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
10. Botella de cristal alemana antigua. (Friedrich, *Die altdeutschen Gläser.*)

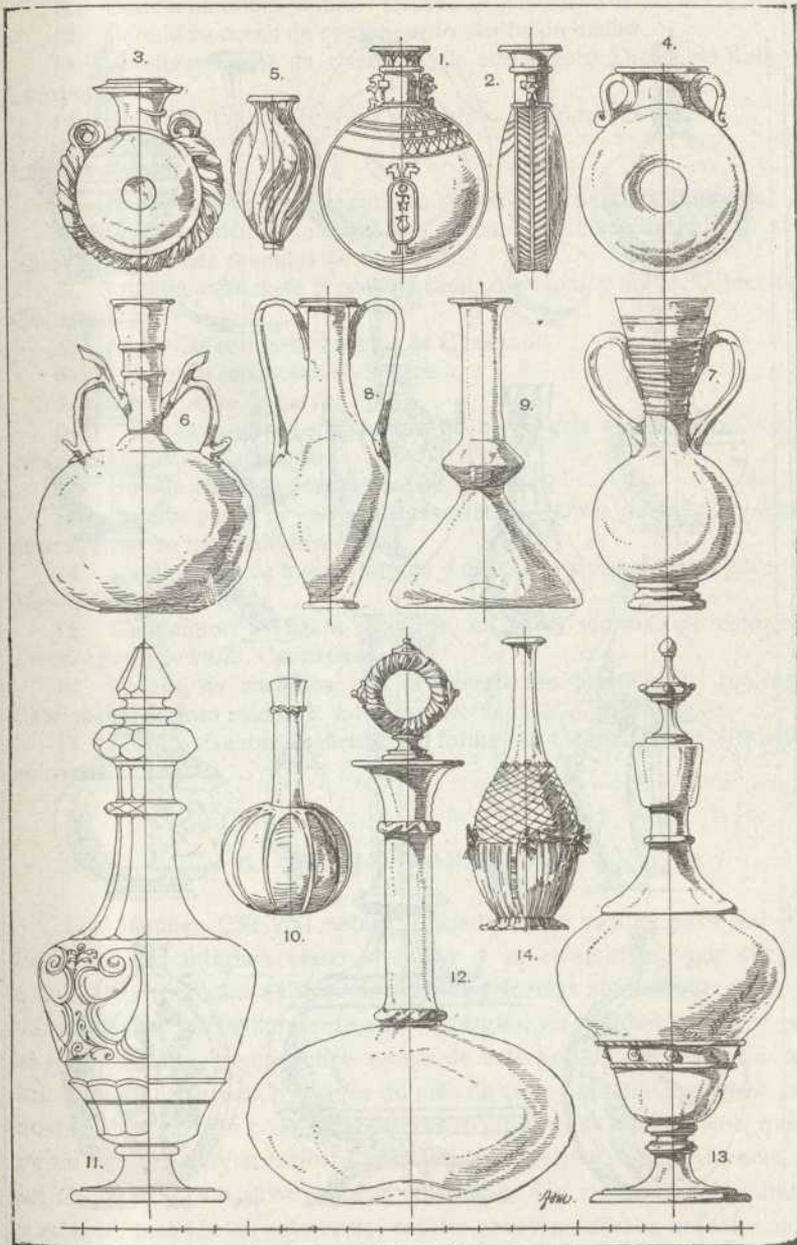


Lámina 237. — La botella.

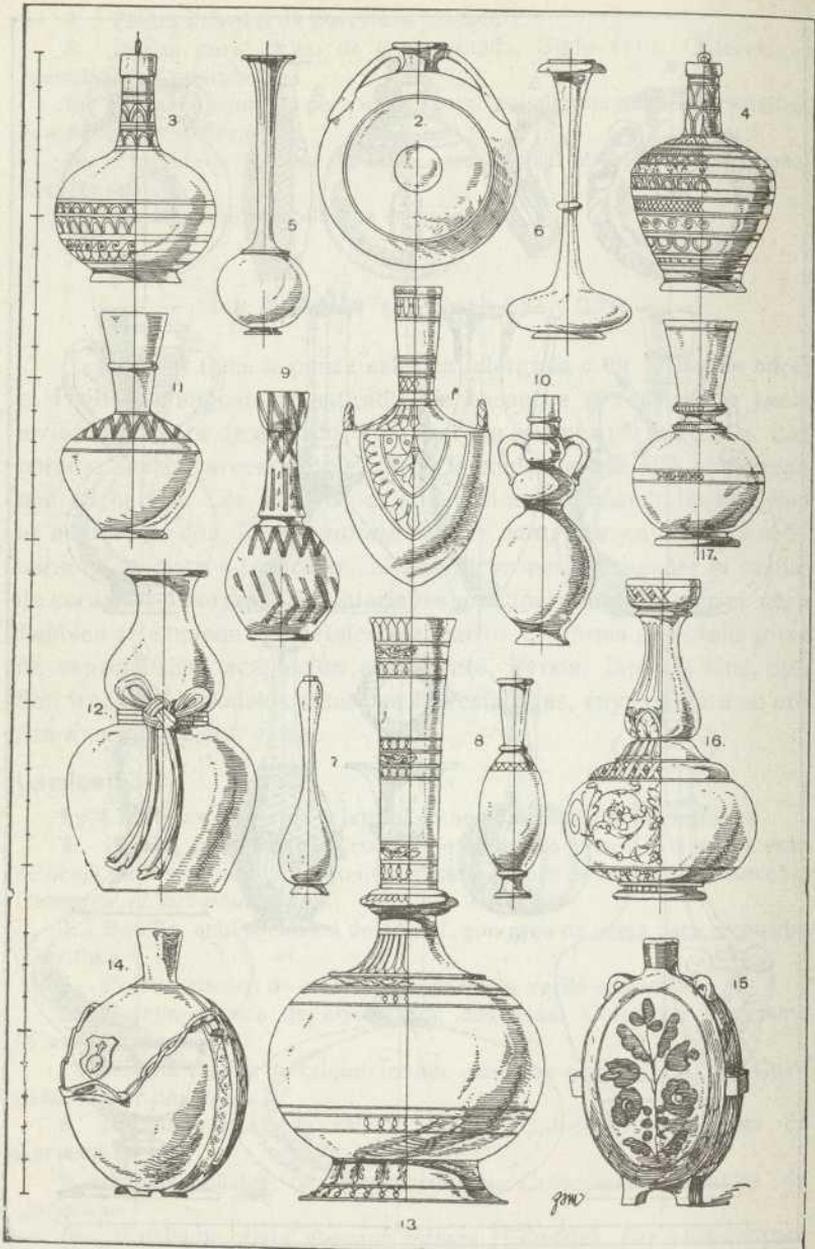


Lámina 238. — La botella.

11. Botella de cristal tallado. Dresde. (*Gewerbehalle*.)
12. Botella moderna de cristal verde con tapón anular.
13. Botella moderna de cristal verde amarillento. Diseño de Keller-Leuzinger.
14. Botellita italiana moderna para vino, recubierta de estera.

Lámina 238.

1. Botella egipcia sin pie, con dos asitas de cordel para sujetarla.
2. Botella clásica de campaña, de forma lenticular. Barro rojo sin pintar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
3. Botellita clásica de bronce labrado, con tapón y anillo. Colección Castellani.
4. Id., id. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 5-7. Botellas japonesas de bronce.
8. Botella persa de barro.
- 9-11. Botellas egipcias modernas, de barro gris sin vidriar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
12. Botella china de porcelana azul. (Lièvre.)
13. Botella persa de metal damasquinado. (*L'art pour tous*) Las decoraciones se han omitido en parte.
14. Cantimplora de hierro forjado y de 25 litros de cabida. Siglo xv. Museo de Cluny, París.
15. Cantimplora húngara moderna, en barro vidriado de colores. *Landesgewerbehalle*, Carlsruhe.
16. Botella de mayólica con ornamentación plástica en colores. Fabricación inglesa moderna. *Landesgewerbehalle*, Carlsruhe.
17. Florero francés moderno en forma de botella. Barro vidriado en verde.

d. VASIJAS PARA BEBER

Las láminas 239-250 están dedicadas a las vasijas para beber. Estas son tan antiguas como el beber y se encuentran, por consiguiente, en todos los estilos. Sus clases y formas son innumerables y variadísimas, particularmente en el Antiguo, en la Edad media y en el Renacimiento. Semper dice acerca de este punto: «Ateneo nos da los nombres y las descripciones de más de cien vasijas para beber, no obstante limitarse a considerar las construídas con metales finos, que, ya en tiempos muy anteriores a él, habían reemplazado en Grecia a las de barro. Igual diversidad dominaba en las vasijas medievales; y aunque, también en este ramo, resalta nuestra pobreza actual, comparada con aquella inventiva fecunda, sin embargo, la enumeración

de las distintas formas y especies de vasijas para beber, que son hoy de uso común, se haría harto prolija y tanto más difícil cuanto menos se atiende la época moderna a lo típico de ciertas formas; o, mejor aún, cuanto más se ha perdido en nosotros toda idea de lo que es un tipo. En ninguna otra esfera es más preponderante el influjo del capricho y la desatinada promiscuación de formas, que en la manufactura artística de vasijas; así, pues, cualquier intento de clasificar las vasijas para beber, y consignar las variedades que han existido y existen todavía, no puede conducir sino a medianos resultados. Ahora bien, si omitimos las extravagancias y las anomalías entre las formas de vasijas para beber, traídas más por el capricho y la moda que por la finalidad, encontraremos diferencias, ya apuntadas al estudiar las formas de vasijas en general, aplicables también a éstas en particular. Constituyen, en cierto modo, reducciones de toda especie de vasijas, con determinadas peculiaridades sólo inherentes a ellas y dependientes de su empleo.»

A pesar de ello, vamos a intentar clasificar las formas de vasijas para beber: en parte, las agruparemos con arreglo al estilo, destinando una lámina a las formas clásicas más usuales, otra a las vasijas antiguas específicamente alemanas y otra a los vasos para beber de la época actual; en parte, estableceremos grupos definidos, compuestos por una forma básica única o por una finalidad común, ya procedan de un período determinado o tengan de diversos estilos. A esta agrupación pertenecen el *cuerno para beber* o *rhyton*, el *vaso*, el *cáliz*, la *copa*, el *römer*, el *bock* y el *cimbio*.

Cilix, cántaro, etc. (LÁMINA 239)

Las vasijas para beber, tanto de barro como de metal fino, desempeñaron en el Antiguo, si no el papel único, sí el más importante; en cambio, el cristal, aportado para otros fines, sólo se aplicó ocasionalmente a la construcción de aquéllas.

Una forma muy generalizada es la de taza con dos asas y pie más o menos alto, conocida por *cilix* (de ella se derivan, no sólo en cuanto a la forma, sino también desde el punto de vista etimológico, el *calix* latino y nuestro *cáliz* moderno). Cuando la vasija es de barro, consiste en una simple taza llana, decorada en su parte inferior, a veces, también con figuras en el fondo de la cara interna, provista de



Lámina 239. — Cilix, cántaro, etc.



dos asas horizontales (lámina 239, 1 y 2); cuando es metálica, la forma presenta mayor riqueza, las asas se alargan y describen una curva atrevida (lámina 239, 3 y 4).

El *cántaro* tiene la forma básica de la taza honda o de la cratera, y ostenta dos asas verticales. La decoración se limita exclusivamente al exterior: también aquí la sencillez, que se observa cuando el material es barro (lámina 239, 5), se convierte en riqueza al emplear el metal (lámina 239, 6 y 7). Los adornos más comunes son atributos báquicos, la vid, la hiedra, el tirso, máscaras, etc.

El *kyathos*, vasija para extraer y beber, indistintamente, es una taza con el asa alargada verticalmente y sustituida a veces por un mango recto, que da en cierto modo al recipiente la apariencia de cuchara (lámina 239, 8, 9 y 10).

El *skyphos* es una taza con dos asas horizontales (lámina 239, 11); el *kothon* (lámina 239, 12) es la vasija para beber en campaña: «una vasija con embocadura ancha, curvada hacia adentro, por la cual sólo se podía beber doblando mucho el cuello hacia atrás; pero era cómoda para extraer agua de los arroyos, y el borde recurvado recogía las impurezas, de manera que éstas quedaban detenidas en el interior, tanto al extraer como al beber». (Semper.)

Se pueden citar además el *deinos* (la vasija para beber de Heracles), taza oval sin pie ni asa; el *amphikypellon* (mencionado por Homero), una copa doble; el *kalathos*, etc. Sin embargo, bastan los ejemplos elegidos.

Lámina 239.

1. Vista lateral de un cilix clásico de barro pintado. Museo de Nápoles.

2. La misma vasija vista por debajo.

3. Cilix griego de bronce; hallado dentro de un féretro en Cefalonia. (Stackelberg.)

4. Cilix griego de bronce; hallado en Itaca.

5. Cántaro clásico (barro pintado de negro). Colecciones reunidas de Carlsruhe.

6. Cántaro clásico de plata repujada. Perteneciente al Tesoro de Plata de Hildesheim. Actualmente se conserva en el Museo de Berlín.

7. Cántaro clásico de plata repujada; hallado en Berthouville, cerca de Berna, en 1830. Biblioteca Nacional de París.

8. *Kyathos* clásico (barro pintado de negro). Colecciones reunidas de Carlsruhe.

9. *Kyathos* clásico de barro pintado. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
10. *Kyathos* clásico de metal. (Ménard y Sauvageot.)
11. *Skyphos* clásico de barro pintado.
12. *Kolhon* clásico de barro pintado. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

El rhyton (LÁMINA 240)

La primitiva costumbre de utilizar como vasijas los cuernos de animales trajo consigo la construcción del *cuerno para beber*. No fué sólo el Antiguo quien creó en el *rhyton* un tipo especial de estos recipientes; también existieron en la Edad media, y aun hoy, en Inglaterra; y en las excursiones de sociedades corales y gimnásticas alemanas, son de uso muy general. En atención a la multiforme, y a menudo complicada disposición de estas vasijas, nos limitaremos a presentar ejemplos clásicos.

El *rhyton* afecta la forma de una cabeza de animal, con borde y asa sobrepuestos. Por lo regular, carece de pie y no puede tenerse derecho. Un orificio, practicado en la parte inferior, permitía beber, a la manera indicada en la figura 11. Servían de modelos cabezas de ciervo, asno, cerdo, grifo, etc.; de aquí los nombres especiales de *elaphos*, *onos*, *karpas*, *gryps*, etc.

A veces llevan un pie, en que interviene preferentemente la cabeza humana. La decoración pintada, en esta vasija de carácter plástico, se limita al cuello. El material es el barro.

Lámina 240.

1. *Rhyton* clásico de barro pintado, con cabeza de carnero.
2. *Rhyton* clásico de barro pintado, con cabeza humana.
3. *Rhyton* clásico de barro pintado, con cabeza de cerdo.
4. *Rhyton* clásico de barro pintado, con cabeza de ciervo. (Semper.)
- 5 y 6. *Rhyton* clásico de barro pintado; por un lado, con cabeza de burro, y por el otro, de carnero (*hemionos*).
7. *Rhyton* clásico de barro pintado, con cabeza de grifo.
- 8 y 9. *Rhyton* clásico de barro pintado, con una cabeza de león por embocadura.
10. *Rhyton* clásico suntuario, de mármol. Museo del Vaticano, Roma.
11. Pintura de vaso clásica, que indica el manejo del *rhyton*.



Lámina 240. — El rhyton.

El vaso (LÁMINA 241)

El *vaso* es una forma de vasija para beber, que se repite con mucha frecuencia. Semiesférico, cilíndrico, a modo de cono invertido o como mezcla de formas diferentes, se presenta sin pie, apoyado sobre una base anular o sobre bolas (vaso de bolas), sin asas, con un asa y con dos o más. Conforme a su finalidad, este recipiente no excede de cierto tamaño; los materiales constructivos son, entre otros, el metal, el vidrio, el barro, la loza, etc. Tanto el Antiguo como el Renacimiento nos han legado vasos metálicos de gran riqueza decorativa.

Lámina 241.

1. Forma de vaso asiria. De un relieve.
2. Vaso asirio de barro pintado.
3. Vaso clásico de plata, dorado en parte. Hallado en Itaca.
4. Vaso clásico de barro, en forma de *kalathos*. Hallado en Atenas. La zona central va decorada con figuras.
5. Vaso clásico, en barro pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Vaso clásico, en barro rojo pintado de negro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Vaso clásico de plata repujada. Hallado en Pompeya; actualmente se conserva en Nápoles.
8. Vasito clásico, decorado en su origen con esmalte alveolado. Perteneciente al Tesoro de Plata de Hildesheim. Museo de Berlín.
9. Vaso clásico de plata repujada. Perteneciente al Tesoro de Plata de Hildesheim. Museo de Berlín.
10. Antiguo vaso de vidrio encontrado en Normandía. (Deville.)
11. Vaso clásico de cristal. (Deville.)
12. Vaso alemán antiguo, de cristal.
13. Vaso veneciano, de cristal.
- 14 y 15. Vasos alemanes antiguos de loza.
16. Vaso de bolas en metal repujado.

El cáliz (LÁMINA 242)

Llamamos *cáliz* a la taza honda, semiovalada, sin asas, pero con pie alto. Esta forma se usó principalmente en la Edad media y en el Renacimiento, y servía indistintamente para usos profanos y religiosos; en el primer caso, era de metal o barro, y su tamaño variable;



Lámina 241. — El vaso.

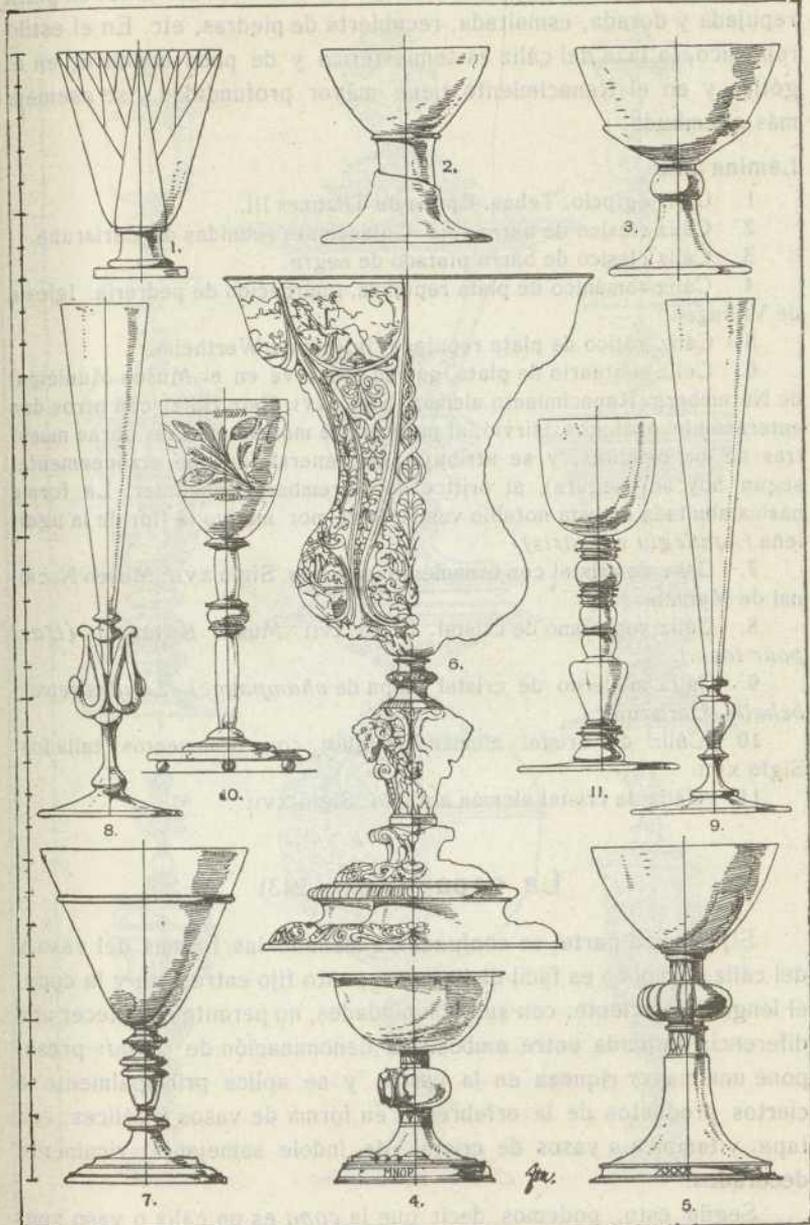


Lámina 242. — El cáliz.

para fines rituales se construía siempre en metal; sobre todo, en plata repujada y dorada, esmaltada, recubierta de piedras, etc. En el estilo románico, la taza del cáliz es semiesférica y de poca hondura; en el gótico y en el Renacimiento tiene mayor profundidad y se asemeja más al embudo.

Lámina 242.

1. Cáliz egipcio. Tebas. Epoca de Thutmes III.
2. Cáliz clásico de barro rojo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
3. Cáliz clásico de barro pintado de negro.
4. Cáliz románico de plata repujada, guarnecido de pedrería. Iglesia de Villingen.
5. Cáliz gótico de plata repujada. Iglesia de Wertheim.
6. Cáliz suntuario de plata, que se conserva en el Museo Municipal de Nuremberg. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Este cáliz, con otros dos enteramente análogos, sirvió, al parecer, de modelo para las obras maestras de los orfebres, y se atribuye, en general (aunque erróneamente, según hoy se asegura), al orífice de Nuremberg, Jamnitzer. La forma básica abultada de esta notable vasija tiene por motivo la flor de la aguiluña (*Aquilegia vulgaris*).
7. Cáliz de cristal con ornamentos tallados. Siglo XVII. Museo Nacional de Munich.
8. Cáliz veneciano de cristal. Siglo XVII. Museo Británico. (*L'art pour tous.*)
9. Cáliz moderno de cristal (copa de *champagne*). *Landesgewerbehalle*, Carlsruhe.
10. Cáliz de cristal alemán antiguo, con ornamentos tallados. Siglo XVII.
11. Cáliz de cristal alemán antiguo. Siglo XVII.

La copa (LÁMINA 243)

Si, por una parte, se confunden a menudo las formas del vaso y del cáliz, tampoco es fácil distinguir a punto fijo entre éste y la copa; el lenguaje corriente, con sus volubilidades, no permite establecer una diferencia definida entre ambos. La denominación de «*copa*» presupone una mayor riqueza en la vasija, y se aplica principalmente a ciertos productos de la orfebrería, en forma de vasos y cálices, con tapa, y también a vasos de cristal, de índole semejante, ricamente decorados.

Según esto, podemos decir que la *copa* es un cáliz o vaso suntuario, provisto de una tapa con remate sobrepuesto.

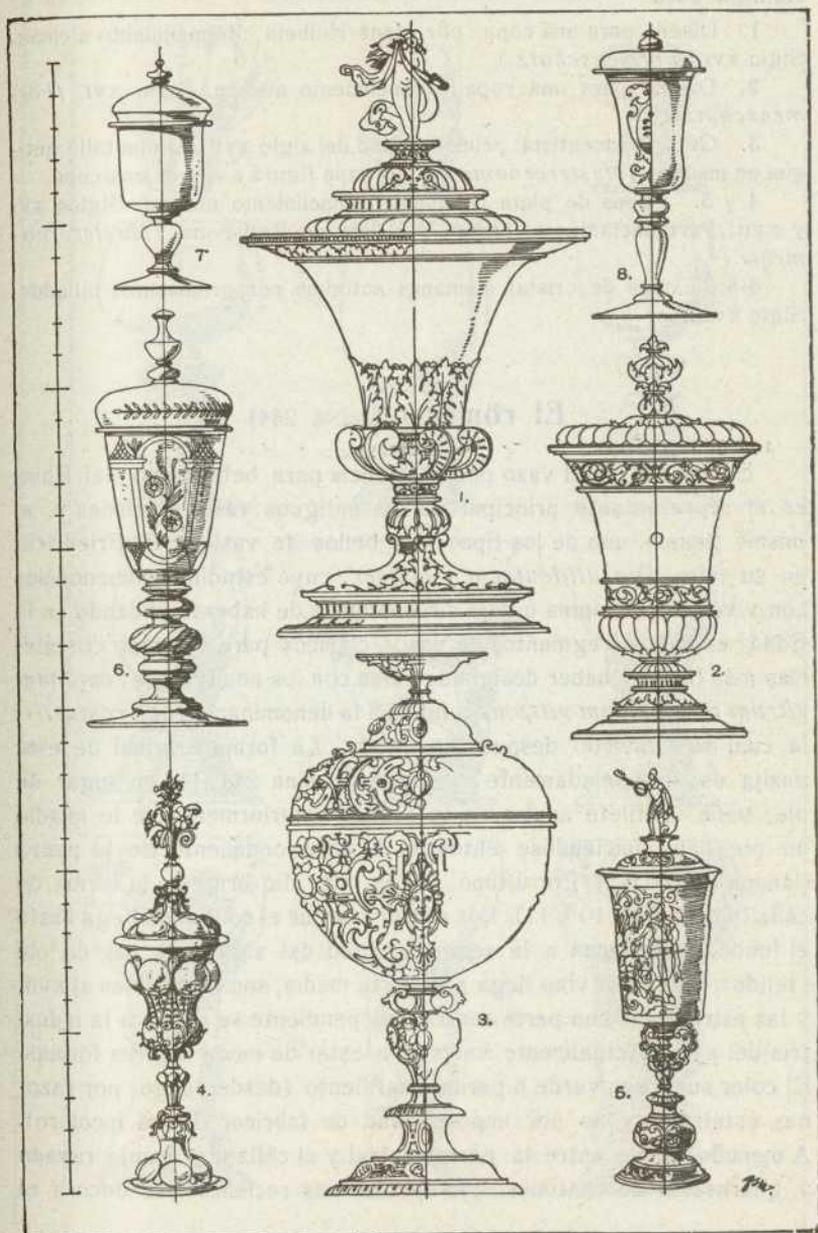


Lámina 243. — La copa.

Lámina 243.

1. Diseño para una copa, por Hans Holbein. Renacimiento alemán. Siglo xvi. (*Formenschatz.*)

2. Diseño para una copa. Renacimiento alemán. Siglo xvi. (*Formenschatz.*)

3. Copa renacentista; primera mitad del siglo xvi. De una talla antigua en madera. (*Musterornamente.*) La tapa figura a su vez una copa.

4 y 5. Copas de plata repujada. Renacimiento alemán. Siglos xvi y xvii. Pertenecientes al Tesoro de Plata de Ratisbona. (*Musterornamente.*)

6-8. Copas de cristal alemanas antiguas con ornamentos tallados. Siglo xvii.

El römer (LÁMINA 244)

El *römer* (1) (el vaso por excelencia para beber vino del Rhin) es el representante principal de los antiguos vasos alemanes y, al mismo tiempo, uno de los tipos más bellos de vasijas. C. Friedrich, en su libro *Die altdeutschen Gläser*, cuyo estudio recomendamos con vivo interés, opina que la circunstancia de haberse utilizado en la Edad media los fragmentos de vasos clásicos para fabricar cristalerías más finas, y haber designado éstas con los nombres de *romanum vitrum* o *romarium vitrum*, condujo a la denominación de «*romarii*», la cual se convirtió después en *römer*. La forma original de esta vasija es aproximadamente cilíndrica (lámina 244, 1); en lugar de pie, tiene un filete anular en la base. Posteriormente se le añadió un pie bajo, iniciándose entonces el fraccionamiento de la panza (lámina 244, 2 y 3). Por último, el pie alto dió origen a la forma de cáliz (lámina 244, 10 y 11). Los *römer*, en que el contenido llega hasta el fondo, pertenecen a la segunda mitad del siglo xvi; los de pie «tejido», en que el vino llega a la parte media, son imputables al xvii, y las estructuras con parte central independiente se deben a la industria del xviii. Actualmente vuelven a estar de moda las tres formas. El color suele ser verde o pardo amarillento (desde luego, por razones estéticas, y no por imposibilidad de fabricar cristal incoloro). A menudo se ve entre la parte central y el cáliz una franja rayada y guarnecida de chatones. En épocas más recientes, se decora el

(1) Etimológicamente romano.

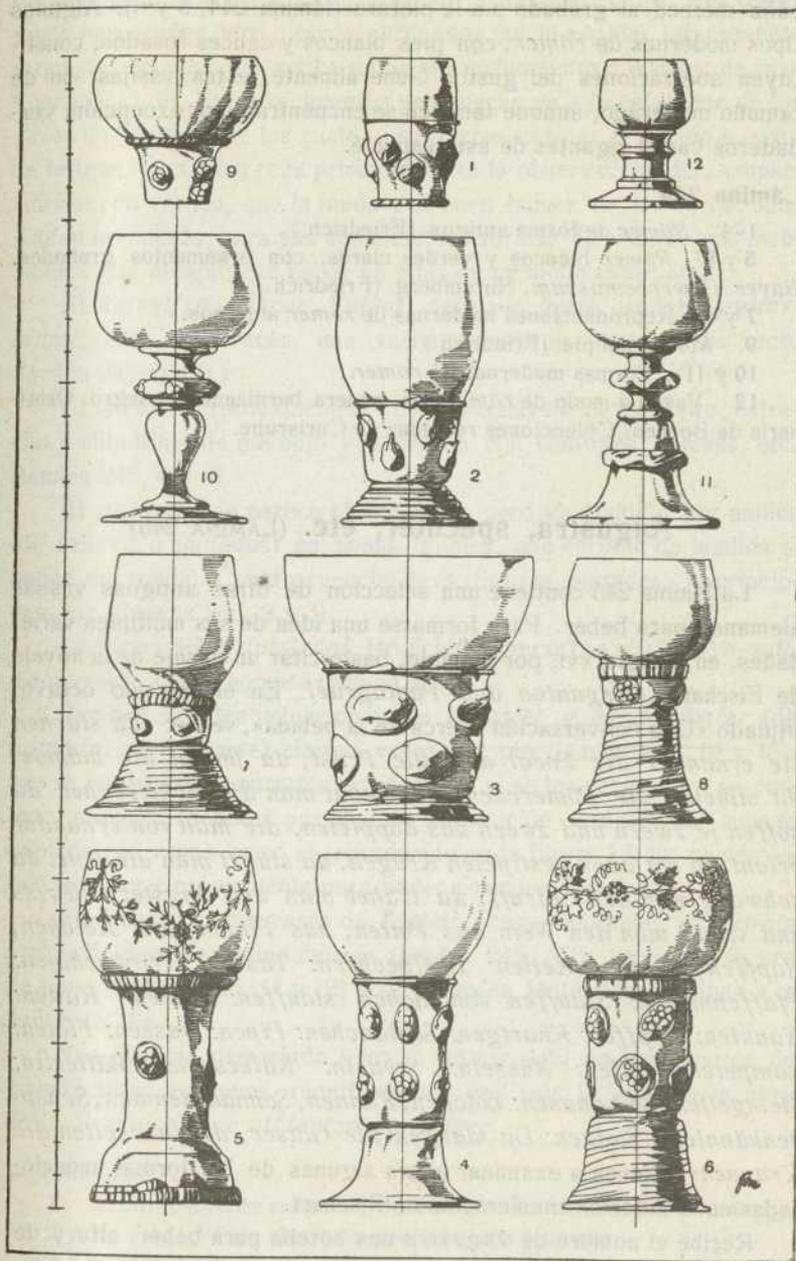


Lámina 244. — El römer.

cáliz merced al grabado o a la pintura (lámina 244, 5 y 6). Algunos tipos modernos de *römer*, con pies blancos y cálices rosados, constituyen aberraciones del gusto. Generalmente, estas vasijas son de tamaño moderado, aunque también se encuentran, por excepción, verdaderos vasos gigantes de esta especie.

Lámina 244.

- 1-4. *Römer* de forma antigua. (Friedrich.)
- 5 y 6. *Römer* blancos y verdes claros, con ornamentos grabados. *Bayer. Gewerbemuseum, Nuremberg.* (Friedrich.)
- 7 y 8. Reproducciones modernas de *römer* antiguos.
- 9. *Römer* sin pie. (Friedrich.)
- 10 y 11. Formas modernas de *römer*.
- 12. Vasija a modo de *römer*, en madera barnizada de negro. Originaria de Borneo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

Angustra, spechter, etc. (LÁMINA 245)

La lámina 245 contiene una selección de otras antiguas vasijas alemanas para beber. Para formarse una idea de sus múltiples variedades, en el siglo XVI, por ejemplo, baste citar un pasaje de la novela de Fischart, *Gargantoa und Pantagruel*. En el capítulo octavo, titulado «Una conversación acerca de la bebida», se lee: «*da stachen sie eynander die Pocal auff die Prust, da flogen die mühele, da stibeten die Römereken, da raumt man die dickelbecher, da soffen je zween und zween aus doppletten, die man von eynander bricht, ja sof auss gestifleten Krügen, da stürzt man die Pott, da schwang man den Gutruff, da trähet man den Angster, da riss und schält man den Wein aus Potten, aus Pinten, aus Kelchen, Napffen, Gonen: Kellen: Hoffbechern: Tassen: Trinkschalen: Pfaffenmasen: Stauffen von hohen stauffen: Kitten: Kälten: Kanuten: Köpffen: Knartgen: Schlauchen: Pipen: Nussen: Fiolen: Lampeten: Kufen: Nüsseln: Seydeln: Kulkesseln: Mülterlin: Melkgelten: Spitzmasen: Zolcken, Kannen, Schnaulzenmas, Schoppenkännlein, Stotzen: Da klangen die Gläser, da funckelten die Krausen*». Vamos a examinar ahora algunas de las formas mencionadas en la anterior enumeración de Fischart.

Recibe el nombre de *angustra* una botella para beber, alta y de cuello estrecho (del latín *angustus*, angosto). Este, que arranca

de una panza esférica bulbosa, consiste a menudo en dos, tres o más tubos enroscados unos a otros, inclinados por lo regular lateralmente y que desembocan por arriba en un ensanchamiento a manera de taza (lámina 245, 8). Estos recipientes pertenecen ya a la categoría de los vasos de Tántalo, de los cuales es preciso extraer el líquido a costa de fatigas. Con ellos reza principalmente la observación de Semper: «diríase, en verdad, que la moda y el buen humor de los borrachines habían inventado, para sus apuestas, las formas de vasijas más incómodas, que obligaban a beber en ellas de un modo especial».

El *kutrolf* (*Gutterer, Kutrof*, derivado quizá del latín *guttur-nium*), era, al parecer, una vasija semejante con cuello recto (lámina 245, 6 y 9.)

El *spechter* (probablemente de Spessart) es un vaso alto, estrecho y cilíndrico, de pie bajo y decorado con chatones, rombos, etc. (lámina 245, 4 y 5).

El *passglas* se parece al *spechter*, pero va dividido por anillos (de relieve o pintados) en zonas iguales, que servían de medida al beber en ronda. Con frecuencia lleva figuras pintadas, inscripciones, etc. (lámina 245, 2 y 3).

La forma del *krautstrunk* (troncho de berza) se explica ya suficientemente por el nombre (lámina 245, 1).

Reciben las denominaciones de *tummler* y *handtummler* (de *taumeln*, tambalearse) ciertos vasos sin pie (lámina 245, 14 y 15), que se tambalean al posarlos erguidos, y, si se los echa sobre un costado, al punto recobran por sí solos la posición vertical; tal sucede también con vasos como el reproducido en la figura 13, los cuales es preciso vaciar previamente para poder ponerlos derechos.

Finalmente, había vasos de Tántalo, cuyo contenido se extraía sorbiendo por el extremo del asa (lámina 245, 10); vasijas en figura de mujer (lámina 245, 11 y 12) y de animales fantásticos estaban a la orden del día.

Nos llevaría demasiado lejos el entrar aquí en pormenores de manufactura; así, pues, remitimos una vez más al lector a la obra de C. Friedrich, *Die altdeutschen Gläser*.

Lámina 245.

1. *Krautstrunk* de cristal verde. Museo Germánico de Nuremberg.
- 2 y 3. *Passgläser* alemanes antiguos, con pinturas.
- 4 y 5. *Spechter* alemanes antiguos.

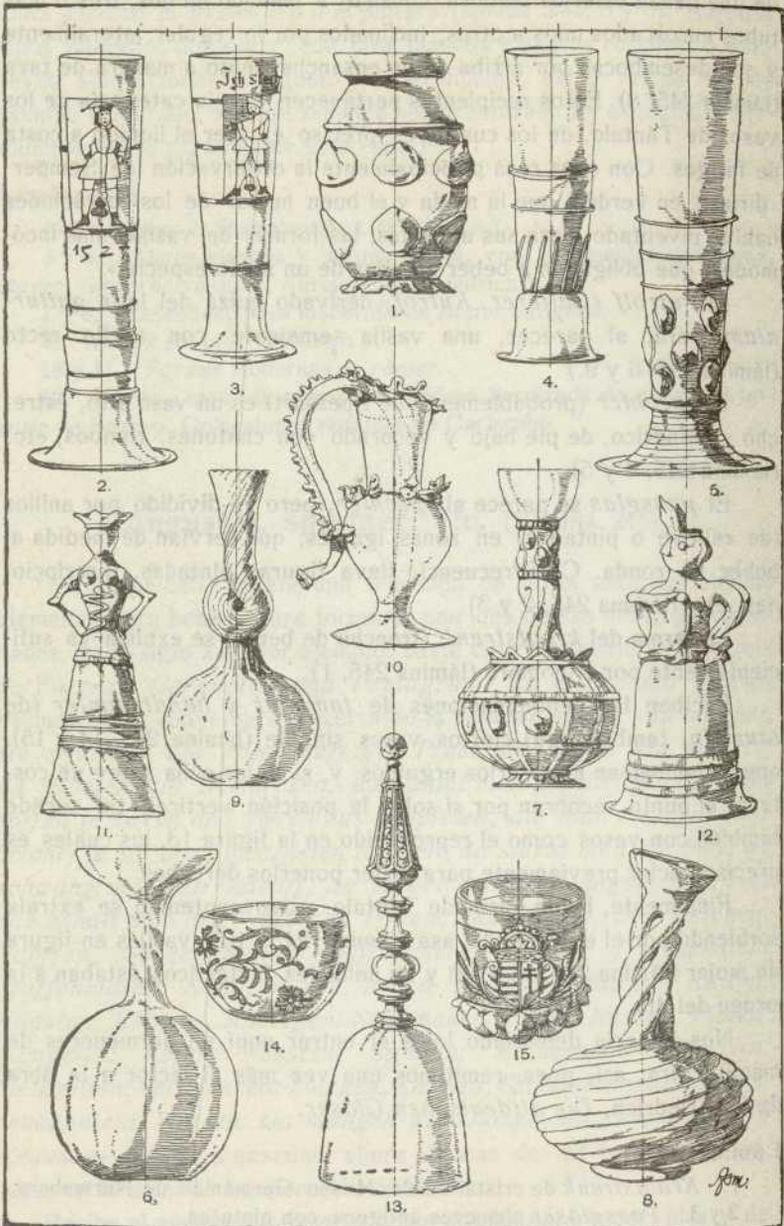


Lámina 245. — Angustra, spechter, etc.

6. *Kutrolf* (angustra) del siglo XVI. *Bayerisches Gewerbemuseum*, Nuremberg.

7 y 8. Angustras alemanas antiguas. El número 8 se conserva en el *Bayerisches Gewerbemuseum*, de Nuremberg.

9. *Kutrolf* (angustra) con el cuello retorcido.

10. Jarro de pega. (Friedrich)

11 y 12. Vasos alemanes antiguos, en figura de mujer. El número 12 se conserva en el *Bayerisches Gewerbemuseum*, de Nuremberg.

13. *Handtumlér* de grandes dimensiones. Siglo XVIII. Asa de metal (sobre la bola se ve en el original la figura de Mercurio). *Bayerisches Gewerbemuseum*, Nuremberg.

14. *Tumlér* de cristal pintado. (Friedrich.)

15. Vaso húngaro de la coronación. Cristal pintado. (Friedrich.)

El bock (LÁMINA 246)

En consonancia con su destino, la forma de este recipiente difiere esencialmente de la de otras vasijas para beber. El pie, o no existe o es anular, y la panza presenta casi siempre estructura cilíndrica o esferoidal. El asa es vertical; sobre ella va sujeta una tapa metálica (por lo común, de estaño), movable merced a una bisagra, y cuyo fin no es otro que el de conservar la cerveza lo más fresca posible, dada la extensa superficie de evaporación. Por idéntico motivo se prefiere como material constructivo la loza; sin embargo, en estos últimos tiempos se viene sustituyendo por el cristal, debido a la circunstancia de que las vasijas de esta materia, sobre permitir ver el líquido y comprobar su cantidad, son más fácilmente lavables. Comparado con el vaso para vino, el *bock* tiene desde luego mayor volumen, y su construcción es más sólida. La bisagra se debe disponer de modo que, estando la tapa completamente abierta, ésta forme con el borde un ángulo obtuso.

Lámina 246.

1. *Bock* de loza ricamente decorado. Renacimiento alemán.

2. *Bock* del Renacimiento, en plata repujada. Perteneciente al Tesoro de Ratisbona. (*Gewerbehalle*.)

3. *Bock* alemán antiguo, de cristal pardo con pinturas. *Bayerisches Gewerbemuseum*, Nuremberg.

4, 6 y 7. *Bocks* alemanes antiguos de loza.

5. *Bock* alemán antiguo de cristal.

8. Jarro renacentista de ámbar, con aplicaciones de plata. *Grünes Gewölbe*, Dresde.

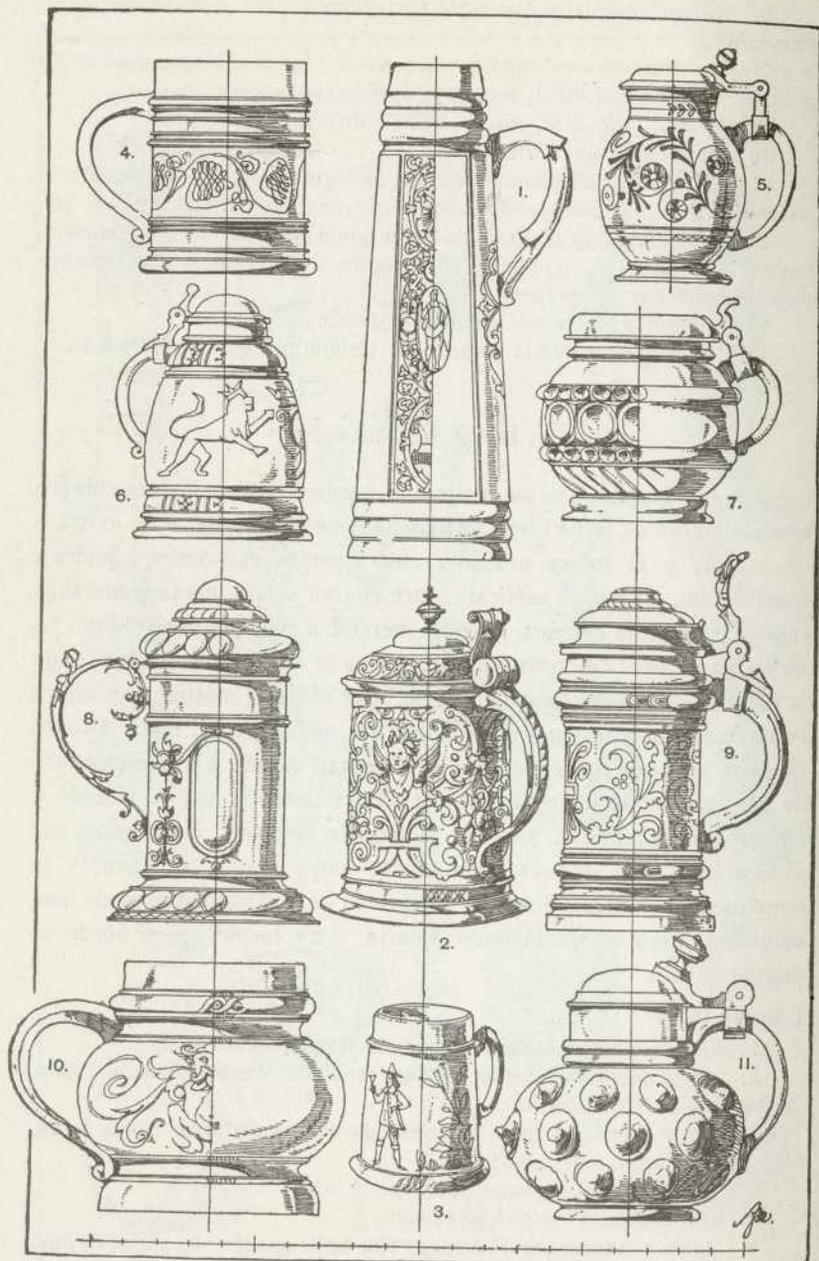


Lámina 246. — El bock.

- 9 y 10. *Bocks* modernos de loza, tomados de modelos antiguos.
 11. *Bock* moderno de barro pardo con botones verdes.

Cimbio (LÁMINA 247)

El *cimbio* es una vasija para beber, de grandes dimensiones, más o menos tosca, en forma de cilindro o cono invertido, y fabricada con cristal, loza, etc. También se da este nombre a otras vasijas de pretensiones más arquitectónicas, tales como la reproducida en la figura 9. El *cimbio* es de aplicación más individual que colectiva, y se destina principalmente a cerveza; de aquí su tamaño y su conformación robusta. Revisten especial importancia los *cimbios* de águila, imperiales, electorales y gremiales del Renacimiento.

Lámina 247.

1. Vaso romano en forma de *cimbio*. Hallado en Pompeya. (Deville.)
2. Id., id., id. (Ebenda.)
- 3 y 4. *Cimbios* alemanes antiguos de cristal verde. (Compárese esta forma básica con la correspondiente del *römer*, en la lámina 244.)
- 5 y 6. *Cimbios* de cristal alemanes antiguos.
7. *Cimbio* alemán antiguo blasonado. (Friedrich.)
8. *Cimbio* moderno de cristal pardo.
9. *Cimbio* moderno de cristal pintado de pardo. (Keller-Leuzinger.)

Vasos modernos para beber (LÁMINA 248)

Entre las vasijas modernas para beber se observa gran disparidad de gustos; junto a formas toscas y sin pretensiones, encontramos en el comercio vasos elegantes, tallados y grabados al ácido. De algún tiempo a esta parte se vienen imitando, con mayor o menor inteligencia y destreza, modelos antiguos en cristal coloreado. Uno de los fabricantes que más se han distinguido en este respecto fué Keller-Leuzinger, algunos de cuyos bocetos reproduce nuestra lámina; Lobmeyer, de Viena, se ha labrado, por su parte, una reputación sólida, por lo que se refiere a la talla, al esmalte, al grabado al agua fuerte y a la irisación artificial. Es de esperar que, con el resurgimiento general de las artes aplicadas, se logren en este ramo resultados excelentes.



Lámina 247. — Cimbio.

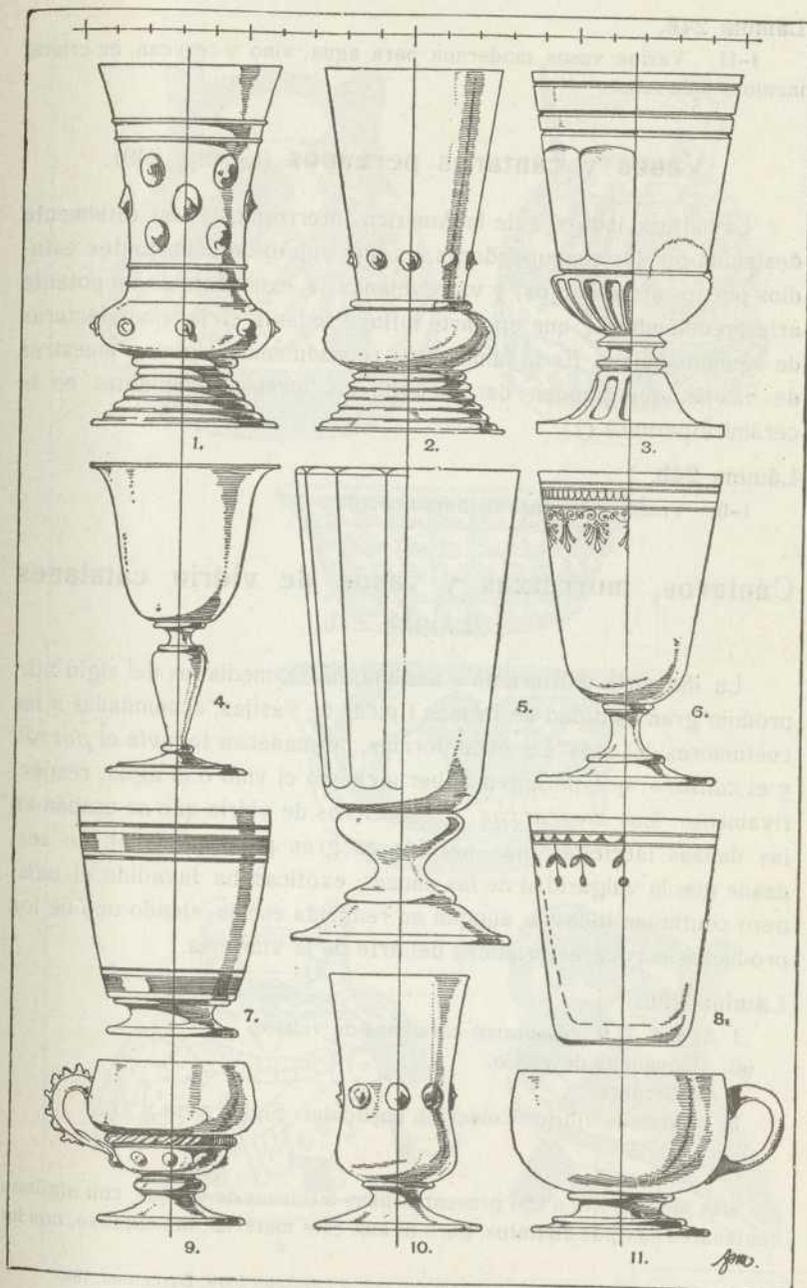


Lámina 248. — Vasos modernos para beber.

Lámina 248.

1-11. Varios vasos modernos para agua, vino y cerveza, en cristal incoloro y de color.

Vasos y cántaros peruanos (LÁMINA 249)

La cultura indígena de la América intertropical, casi totalmente destruída por los conquistadores, es hoy objeto de importantes estudios por los arqueólogos, y va revelando la existencia de un potente arte precolombiano, que en parte influye todavía en las manufacturas de aquellos países. En la lámina 249 reproducimos algunas muestras de vasijas que pueden dar idea de las formas dominantes en la cerámica peruana (1).

Lámina 249.

1-6. Vasijas peruanas de barro cocido.

Cántaros, morratxas y vasos de vidrio catalanes

(LÁMINA 250)

La industria vidriera de Cataluña, hasta mediados del siglo XIX, produjo gran cantidad de formas típicas de vasijas, acomodadas a las costumbres del país. De estas formas, permanecen todavía el *porrón* y el *cántaro*, que permiten beber a chorro el vino o el agua, respectivamente. Las *morratxas*, o esencieros de vidrio que se usaban en las danzas labriegas, han perdido en gran parte su razón de ser, desde que la vulgaridad de las danzas exóticas ha invadido el país; pero continúan todavía, aunque en reducida escala, siendo uno de los productos más característicos del arte de la vidriería.

Lámina 250.

- 1, 3, 4, 6, 7, 9. Cántaros catalanes de vidrio.
2. Canadella de vidrio.
5. Morratxa.
8. Tarro de vidrio. Colección particular. Siglos XVIII y XIX.

Las láminas 219 a 250 presentan unas 50 clases de vasijas, con algunos centenares de tipos distintos; pero ni aun este material, tan copioso, nos ha

(1) Véase V. Lehmann, *Historia del Arte del antiguo Perú*; Barcelona, 1926.

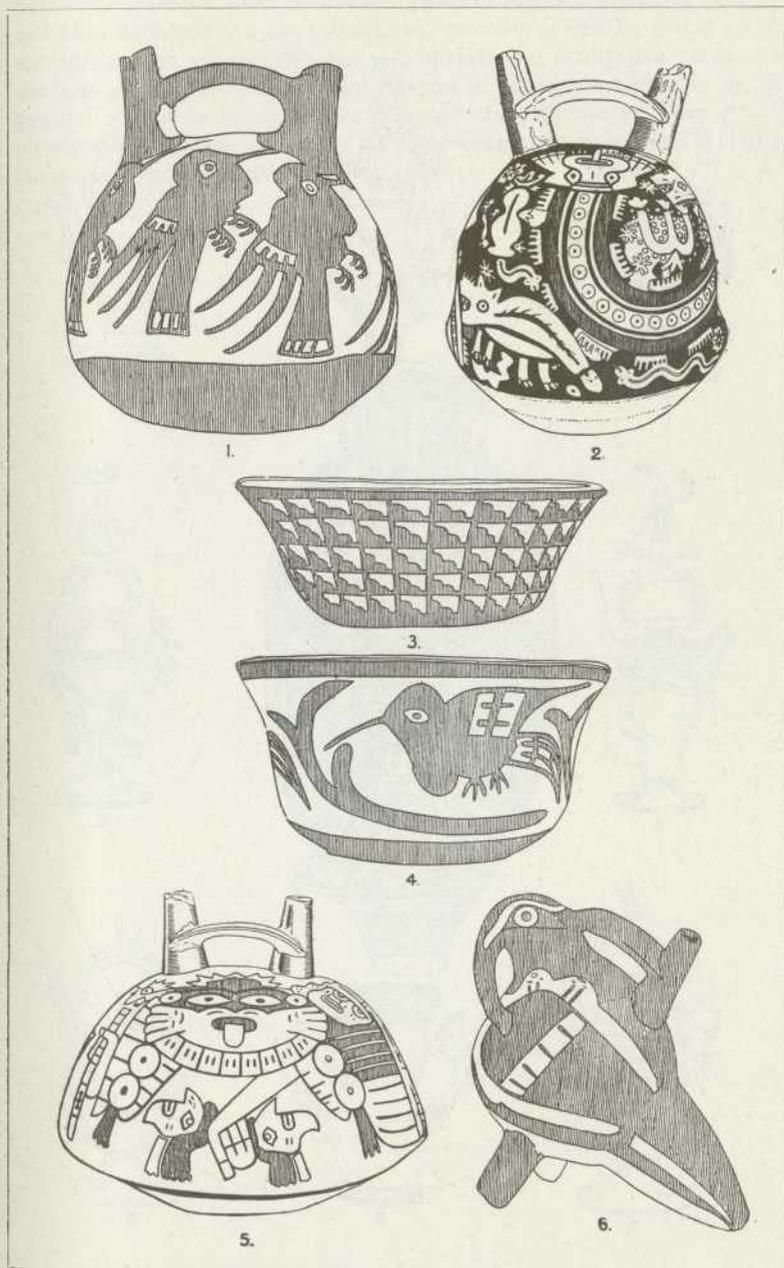


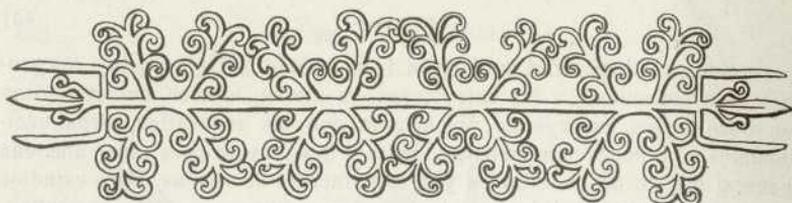
Lámina 249. — Vasos y cántaros peruanos.



Lámina 250. — Cántaros, morratxas y vasos de vidrio catalanes.

permitido examinar todas las formas. Hemos dado la preferencia a los grupos bien definidos y a las estructuras, ya convencionales, que se repiten en todas partes, excluyendo, por el contrario, las arbitrarias, raras, accidentales y barrocas. Sin embargo, bastará lo expuesto para tener una idea general acerca de la cerámica y la manufactura de vasijas. Para estudios ulteriores, remitimos al lector a las numerosas obras especiales y publicaciones periódicas relativas a esta materia.





B. UTENSILIOS

Tan varia es la índole de los *utensilios*, que no hay posibilidad de tratar este ramo hasta agotarlo, sin traspasar los límites del presente libro. Por añadidura, la condición de una gran parte de aquéllos excluye de antemano toda decoración ornamental, y, si ésta se aplica, es sólo excepcionalmente. Aun así, ciertas subdivisiones de este grupo se destacan por el hecho de que sus representantes han sido, en todas o en determinadas épocas, objeto de tratamiento artístico y se pueden reducir a un sistema.

Si bien, por una parte, existen diferentes utensilios aislados, que no figuran en las láminas reservadas a este grupo, en cambio, por otra parte, se han formado algunos subgrupos completos en sí. Así, las láminas 251-260 comprenden el interesante ramo de los *utensilios para el alumbrado*; las láminas 261-265 están dedicadas a los del *culto*; las láminas 266-270 a los *efectos de caza y guerra*, mientras que en las láminas 271-273 se hallan agrupados los *utensilios de mesa*, y en las láminas 273-284, toda clase de *utensilios domésticos* y de *tocador, herrajes, herramientas*, etc.

a. UTENSILIOS PARA EL ALUMBRADO

Los *utensilios para el alumbrado*, ya se destinen éstos al culto, ya al uso doméstico, son abundantísimos. En todos los períodos estilísticos, y muy especialmente en el Antiguo, merecieron gran interés y tratamiento artístico; bástenos recordar los candelabros clásicos

y del Renacimiento, las lámparas griegas, las arañas de la Edad media, etc.

La forma y disposición de los distintos utensilios han venido amoldándose a los cambios radicales sufridos por el sistema de alumbrado en el transcurso de los tiempos; la luz de aceite y de lámpara, la de velas y antorchas, la de gas y la novísima invención de la luz eléctrica, todas exigen configuraciones determinadas, más o menos diversas, de soportes y aparatos.

El material predominante es el metal, al que siguen el barro y el vidrio; en cambio, las materias combustibles, como la madera, quedan casi excluidas, en atención al peligro de incendio.

Nos parece oportuno consignar aquí una diferencia digna de notarse entre los utensilios de alumbrado clásicos y los modernos, a saber: que mientras los primeros, con todas sus perfecciones artísticas, son muy defectuosos desde el punto de vista práctico, los aparatos modernos, no obstante sobrepasar al Antiguo en cuanto a adaptación técnica, rarísima vez llegan a la belleza clásica y, generalmente, se quedan muy a la zaga de ésta.

Consideraremos consecutivamente el *candelabro*, la *lámpara clásica*, las distintas especies de *candeleros*, las *palmatorias*, los *brazos para luces*, las *lámparas para colgar*, los *faroles* y las *arañas*, así como la *lámpara moderna*.

La electricidad ha venido a reformar completamente el arte de la lampistería. Los modelos, que ésta ha creado para las luces eléctricas, fueron en un principio adaptaciones de las antiguas formas a la nueva técnica, casi siempre poco afortunadas; pero en la actualidad está ya naciendo de nuevo arte, del cual, por hallarse en plena evolución, no nos ocuparemos aquí.

El candelabro (LÁMINAS 251 y 252)

El primitivo destino del candelabro fué, como ya lo dice su nombre, servir de soporte a una candela. Ahora bien, como la luz de vela, al igual del alumbrado por antorchas y cazuelas de pez, en la antigüedad fué cediendo gradualmente ante la iluminación por lámparas y reservándose cada vez más para usos sagrados, el candelabro clásico acabó utilizándose como lampadario; de aquí que lleve algunas veces en su extremo superior cuencos a modo de taza (cazuelas de

pez), otras, una espiga o un tubo cilíndrico (para sujetar la vela), y otras, platillos planos o ramajes y ganchos salientes para colocar la lámpara o colgarla, respectivamente. Este último caso es el más común. Los candelabros suntuarios destinados al culto llevan tazas, y su material constructivo es el mármol (la figura 2 de la lámina 147 reproduce el fuste de uno de estos candelabros romanos convencionales). Los candelabros para uso doméstico se labraban en bronce. Los hay de dos tamaños diferentes, según que hayan de ir de pie en el suelo, o sobre una mesa. Los primeros son extremadamente aiosos (lámina 251, 1) y miden, por término medio, 1 metro ó 1,50 de altura; los más bajos (candelabrum humile) son mucho menos esbeltos (lámina 251, 5 y 6) y no pasan de medio metro. La taza del candelabro clásico puede ser de carácter arquitectónico, más o menos libre y naturalista. Ya en los ejemplos de las láminas 146 a 148 dijimos cómo se solían decorar en el primer caso el pie, el fuste y el cáliz; la segunda especie comprende figuras de pie y sentadas, tras de cuya espalda surge, o de las cuales nace el fuste (lámina 251, 2 y 3), o soportes en forma de árboles, con figuras o agrupaciones de éstas sentadas al pie (lámina 251, 4). Ocasionalmente encontramos ejemplares susceptibles de ser desarmados o graduados a distintas alturas (lámina 251, 7). Casi todos los candelabros clásicos de bronce que han llegado hasta nosotros son de origen etrusco. La lámina 251 ofrece siete ejemplos diferentes, escogidos de entre el copioso material existente.

El candelabro resurgió con la tradición artística en la época del Renacimiento (el cual adoptó la forma clásica, pero modificándola a su manera), y desde entonces aparece bajo innumerables modalidades, bien como objeto suntuario, bien como utensilio práctico, para fines sagrados y profanos. En vez de presentarse como lampadario, sirve de soporte a una vela, fija en una espiga cónica, y con menos frecuencia, encajada en un tubo cilíndrico. El rito católico romano, para cuyas ceremonias se precisan velas encendidas, es el que principalmente emplea las nuevas formas, en metal o en madera tallada, dándoles realce mediante la pintura y el dorado. Los ejemplares más bellos y típicos de esta especie se encuentran en los templos y palacios italianos.

Lámina 251.

1. Candelabro clásico de bronce para colgar lámparas (*lychnuchus*, *lampadarium*), hallado en Pompeya. Museo de Berlín.

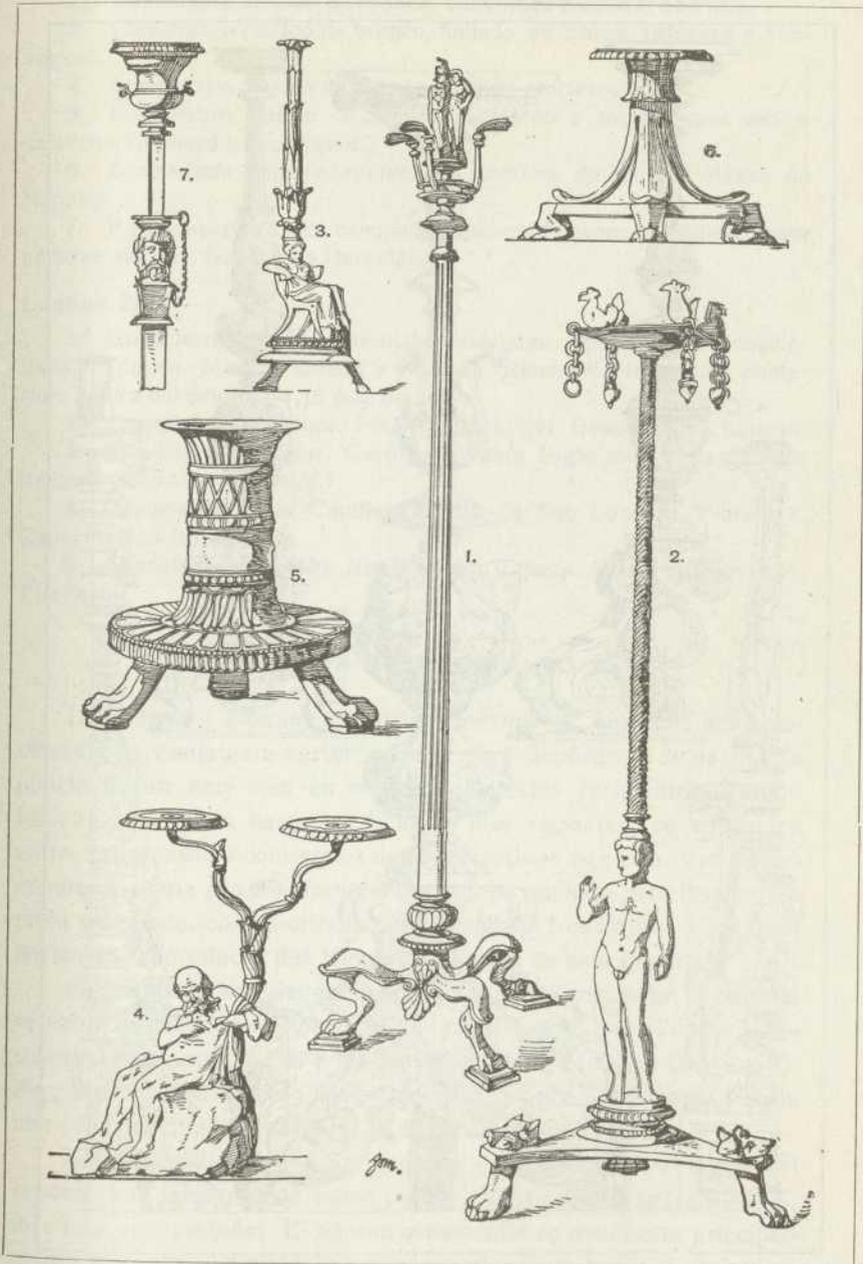


Lámina 251. — El candelabro.

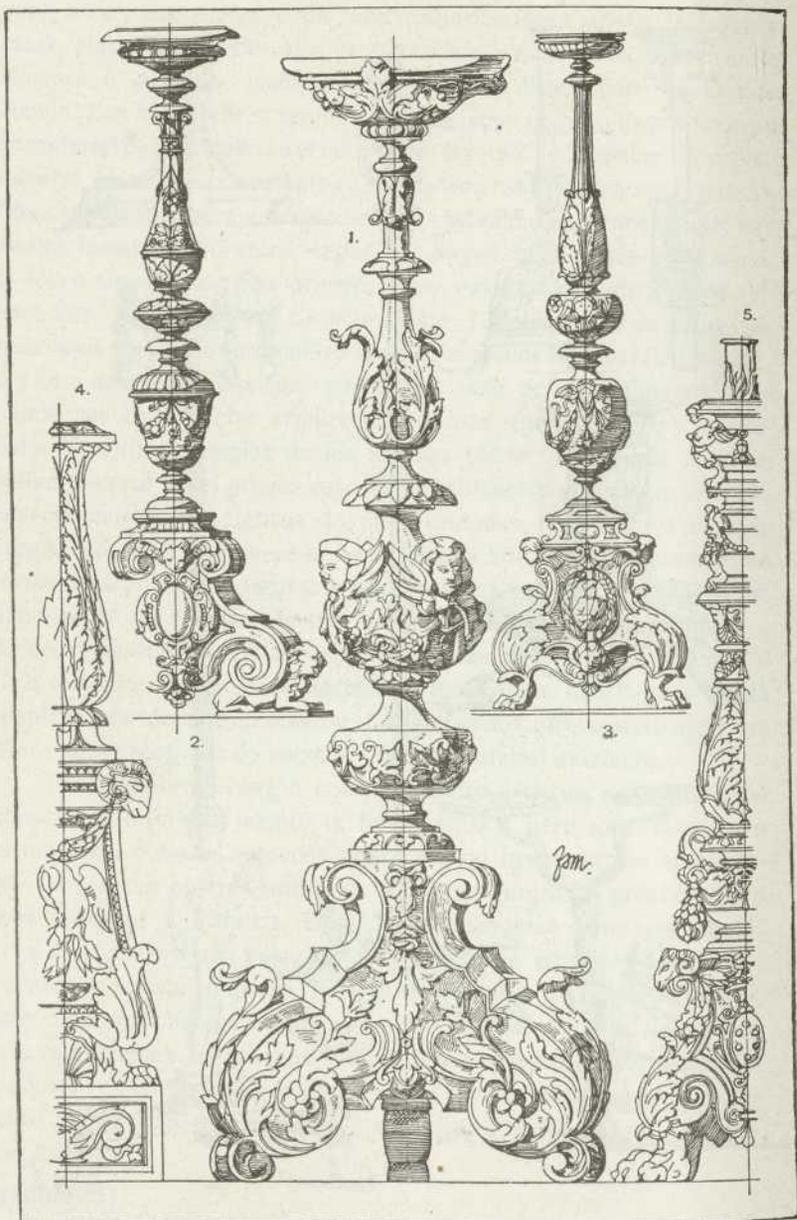


Lámina 252. — El candelabro.

2. Candelabro etrusco de bronce. Biblioteca Nacional de París.
3. Candelabro clásico de bronce, hallado en Chiusi. (Ménard y Sauvageot.)
4. Lampadario clásico de bronce, hallado en Herculano.
5. Candelabro clásico de bronce, destinado a sostener una vela o antorcha. (Ménard y Sauvageot.)
6. Lampadario bajo (*candelabrum humile*), de bronce. Museo de Nápoles.
7. Parte superior de un candelabro clásico de bronce, dispuesto para poderse alargar. Hallado en Herculano.

Lámina 252.

1. Candelero de altar en forma de candelabro. Iglesia de los Benedictinos, Villingen. Madera dorada y plateada. Renacimiento alemán posterior. Altura del original: 1,15 metros.
2. Candelabro de bronce. Fines del siglo XVI. Renacimiento italiano.
3. Candelabro de altar. Cartuja de Pavía. Siglo XVII. Renacimiento italiano. (*Musterornamente.*)
4. Candelabro de la Capilla Medicea de San Lorenzo, Florencia. Renacimiento italiano.
5. Candelabro de bronce. Renacimiento italiano. Museo del Bargello, Florencia.

La lámpara clásica (LÁMINA 253)

La *lámpara clásica* (*lychnos*, *lucerna*) es, en rigor, una combinación de vasija para verter y vasija para depósito, y se la habría podido incluir muy bien en el grupo de estos recipientes. El tipo básico, conservado hasta los tiempos más recientes, se encuentra entre los utensilios domésticos de los primitivos egipcios, y se formó añadiendo a una panza esferoidal un asa, un embudo para llenar y un pitón acanalado, con un orificio para la mecha. Las figuras 1 y 2 de la lámina 253 reproducen dos lámparas egipcias de este género.

En las lámparas griegas y romanas la panza se achata, el embudo se estrecha hasta constituir un simple orificio, y el asa es curva, o se sustituye por otra recta o se combina con ésta (lámina 253, 4 y 9). Muy a menudo la lámpara lleva dos orificios para la mecha en vez de uno (*dimyros*, *trimyros*, etc.). Véanse las figuras 5, 10 y 11.

Los materiales empleados son casi exclusivamente el barro y el bronce. Las lámparas de barro suelen ir decoradas plásticamente y, más rara vez, pintadas. El adorno ornamental se manifiesta principalmente en el asa y el pitón; la parte superior de la vasija suele apare-

cer decorada con bajorrelieves de figuras (lámina 253, 4). Las lámparas de bronce ostentan figuras enteras como aditamento decorativo, amén de tapas sujetas por bisagras, despabiladeras, etc. (lámina 253, 10), y son también precisamente las que con preferencia reciben disposición adecuada para colgarlas de lampadarios. Tampoco son raros los lampadarios pequeños, a modo de trípodes bajos (lámina 253, 8 y 9); a veces se funden trípode y lámpara en un solo cuerpo, como indica el bonito ejemplar de la figura 7. Junto a ejemplares tectónicamente contruídos, se encuentran otros de estructura más libre, a imitación de figuras humanas o animales, pies humanos, etc., que si, en muchos casos, pueden pasar por soluciones felices, en otros se revelan como aberraciones del estilo (lámina 253, figuras 12 y 13).

Procedentes de los primeros tiempos del Cristianismo, se encuentran también bellísimas reminiscencias de la forma clásica, como la lámpara de la figura 13 con el monograma de Cristo.

En los períodos posteriores cae en desuso la decoración, no obstante haberse conservado hasta hoy en la vida doméstica de Oriente la forma básica, como lo prueba la disposición más sencilla imaginable de una lámpara moderna de Jerusalén (lámina 253, 14). Entre nosotros, la forma antigua ha quedado relegada al ostracismo desde la adopción del tubo de cristal, que permite una combustión más completa de los gases del alumbrado.

Lámina 253.

- 1 y 2. Lámparas egipcias de barro.
3. Lámpara clásica de barro pintado, en figura de pato. (Ménard y Sauvageot.)
4. Lámpara clásica de barro rojo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
5. Lámpara clásica de barro rojo, con dos bocas y asa anular vertical. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Lámpara clásica con tapa y asa anular. Barro rojo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Lámpara clásica de bronce, con pie alto. Museo del Louvre. París. La tapa que falta era seguramente una máscara humana.
- 8 y 9. Lámparas clásicas de bronce, montadas sobre pequeños trípodes.
10. Lámpara clásica de bronce con tres bocas. La figura se levanta con la tapa y lleva colgada de una cadena la despabiladera. Hallada en Herculano.
11. Lámpara clásica de bronce con dos bocas, de forma tradicional.



Lámina 253. — La lámpara clásica.

29. — ORNAMENTACIÓN.

Hallada en Herculano. Museo de Nápoles. Reproducida a $\frac{1}{6}$ del tamaño natural.

12. Lámpara clásica de bronce para colgar. (*Formenschatz.*)

13. Lámpara cristiana antigua de bronce, con el monograma de Cristo; dispuesta para colgar. Hallada en las Catacumbas de Roma.

14. Lámpara de barro oriental moderna, procedente de Jerusalén. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

El candelero (LÁMINAS 254 y 255)

El *candelero* es el portabujías de la Edad media, del Renacimiento y de la época actual. Se distingue del candelabro (si es posible establecer distinción entre dos conceptos, cuando éstos se compenetran de tal modo) por sus menores dimensiones y formas más sencillas, y estar generalmente destinado a usos profanos. Como materiales constructivos se emplean, en primer término, las aleaciones y los metales finos, el hierro, el cobre, el estaño, etc., y también el barro, la porcelana y el vidrio.

Durante la Edad media, lo corriente era servirse de una espiga cónica, en que se clavaba la vela; en los tiempos modernos se da la preferencia al tubo cilíndrico. El modelo consta, por lo regular, de pie (a menudo, trifurcado), fuste y cáliz, como en el candelabro. El extremo superior se halla provisto de un platillo para recoger el combustible que gotea; este platillo va muchas veces suelto, a fin de poder quitarlo y limpiarlo con facilidad, y, en tal caso, se denomina *arandela*.

No es raro que la parte superior se ramifique en varios brazos para sostener otras tantas velas. En cuanto a la ornamentación, nos atenemos a lo dicho sobre el candelabro al hablar de los soportes. Goza de fama histórica el candelabro de siete brazos del Templo de Jerusalén; la figura 1 de la lámina 255 lo reproduce tal cual se halla representado en el Arco Triunfal de Tito, y en esta forma básica se ha venido conservando hasta hoy en el culto israelita.

En la Edad media son relativamente comunes los candeleros altos, de construcción sencilla, en hierro forjado (lámina 255, 2); los artífices del Renacimiento construyeron ejemplares de bella y riquísima traza, tanto en este material como en bronce (láminas 254, 5, y 255, 3). Los candeleros de bronce japoneses y chinos ofrecen cierta semejanza con los candelabros litúrgicos románicos del mismo material (lámina 254, 1-4).



Lámina 254. — El candelero.



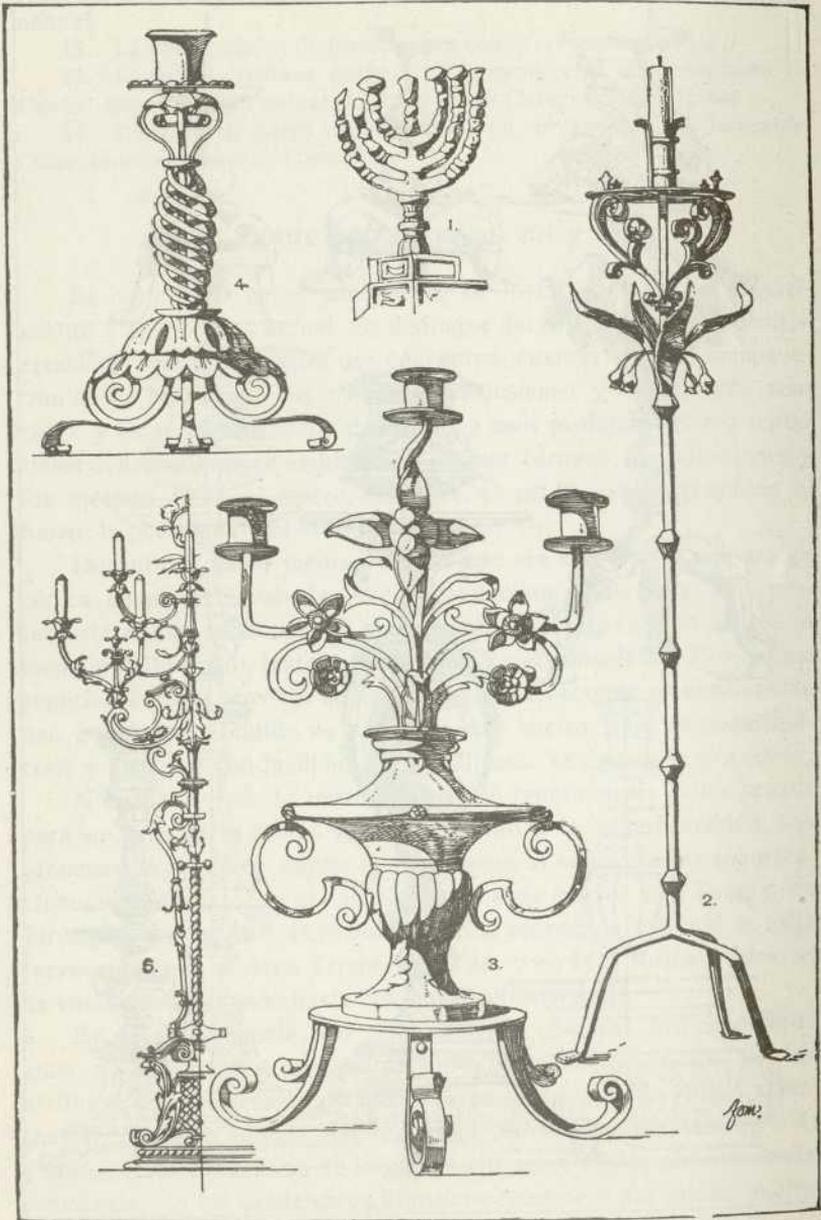


Lámina 255. — El candelero.

Los productos de barro, vidrio y porcelana, que lanza al mercado la época actual, apenas tienen valor artístico; en cambio, es preciso reconocer que la industria artística moderna se inspira en modelos antiguos, pertenecientes a la metalurgia, y obtiene así resultados muy importantes (lámina 254, 6, 7 y 8, y lámina 255, 4 y 5).

Lámina 254.

1. Candelero románico de bronce Siglo XI. Colección Dugué. (Violet-le-Duc.)
2. Candelero románico de bronce. Tesoro de la catedral de Hildesheim.
3. Candelero románico de bronce.
4. Candelero chino antiguo de bronce.
5. Candelero renacentista de latón. Siglo XVII.
6. Candelero moderno de bronce, por Pablo Stotz, de Stuttgart (*Gewerbehalle*)
7. Candelero moderno de bronce. *Gewerbehalle*, Carlsruhe.
8. Candelero moderno de bronce. Diseño por el dir. Schick, de Cassel. (*Gewerbehalle*.)

Lámina 255.

1. Reproducción del candelabro de siete brazos del Templo de Jerusalén. Relieve del Arco de Tito, Roma.
2. Candelero de hierro forjado. Iglesia de San Pedro, Tarrasa (España). Siglo XIV. (*L'art pour tous*.)
3. Candelabro del Renacimiento para tres velas. Hierro forjado. Siglo XVII.
4. Candelero moderno de hierro forjado. Diseño por el maestro cerrajero Puls, de Berlín.
5. Gran candelabro de varios brazos. Hierro forjado. Diseño del arquitecto C. Zaar; construcción del maestro cerrajero Puls, de Berlín. (*Gewerbehalle*) Reproducido sólo a medias.

Palmatorias (LÁMINA 256)

En general, reciben esta denominación todos los candeleros pequeños, fácilmente portátiles; en sentido más restringido, el concepto de *palmatoria* presupone la existencia de un mango o asidero para sostener y transportar el utensilio. Este tiene siempre dimensiones modestas y suele ser más ancho que alto.

La disposición es en extremo variada, razón por la cual se encuentran los tipos más diversos. Se repiten frecuentemente estructuras análogas a la figura 2, en que se puede graduar la altura de la

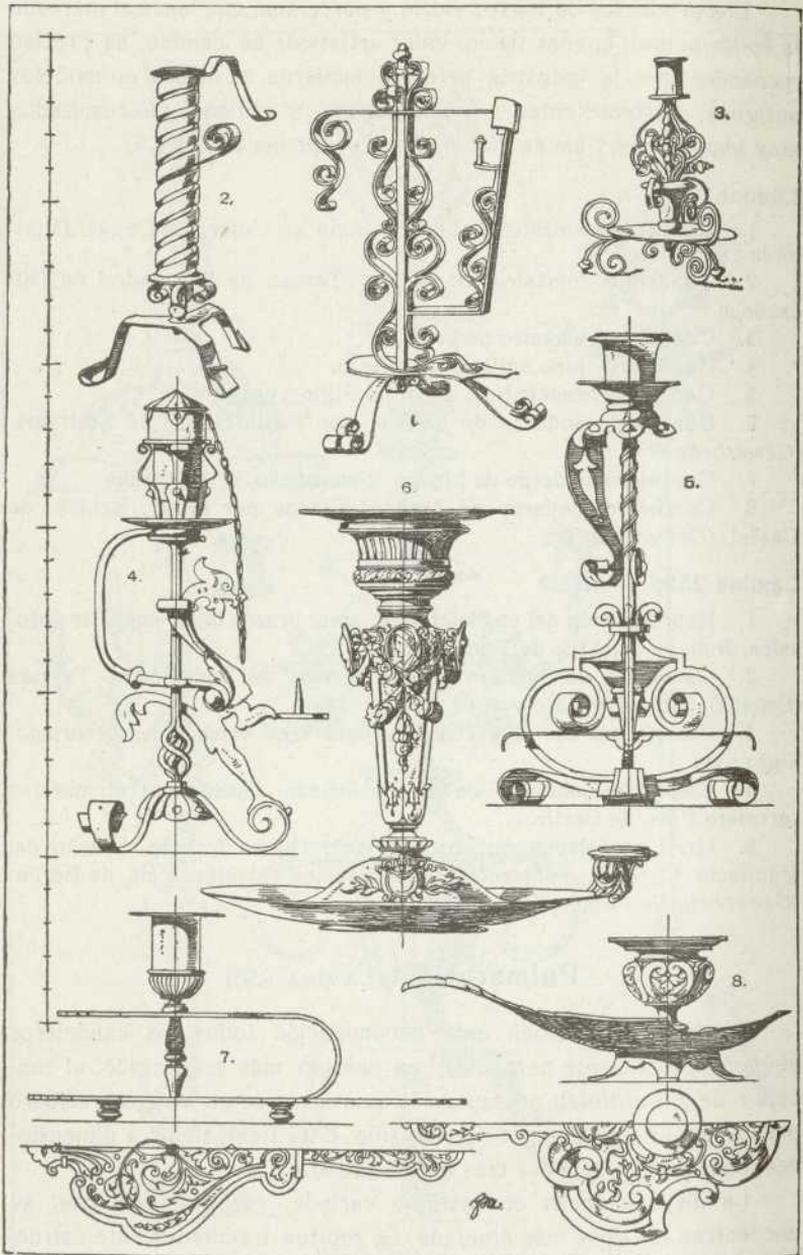


Lámina 256. — Palmatorias.

vela merced a una rosca. La Edad media y el Renacimiento revelaron gran inventiva en la construcción de otros mecanismos reguladores (véase la lámina 256, 1).

Como esta forma es, por su carácter portátil, la más ocasionada al goteo, se han tomado en ella medidas preventivas especiales; así, cierto tipo de palmatorias consiste en un platillo pedunculado, del cual arranca un tubo caliciforme de altura variable (lámina 256, 6, 7 y 8).

Las palmatorias (sobre todo, las de hierro forjado) llevan anejo un apagavelas, como se ve en el curioso ejemplo de la figura 4; también son hoy frecuentes la palmatoria y el cerillero en una pieza.

Los materiales de construcción son los mismos que para el candelero, y en cuanto al principio decorativo, tampoco existen particularidades dignas de citarse.

Lámina 256.

1-3. Palmatorias renacentistas de hierro forjado. Siglo xvii.

4 y 5. Palmatorias modernas de hierro forjado; por el maestro cerrajero Puls, de Berlín.

6. Palmatoria moderna, diseñada por P. Fauré, de París. (*Gewerbehalle.*)

7. Palmatoria moderna de forma original, construída en latón.

8. Palmatoria moderna de latón fundido.

Brazos para luces (LÁMINA 257)

Se llaman así los soportes para bujías o lámparas, fijos o giratorios, aplicados sobre superficies verticales, columnas, pilastras, etc. Usados durante la Edad media y el Renacimiento para velas y antorchas, principalmente, y en la época moderna para bujías y mecheros de gas, difieren, como es natural, de los candelabros, en cuanto a la forma. Al extremo libre de ramajes metálicos y estructuras, también metálicas, a modo de ménsula, van las espigas y los tubos, los mecheros de gas y los globos; estos últimos tienen por objeto repartir por igual la luz viva y desvanecer las sombras arrojadas. Los brazos se sujetan a la pared con una hembrilla y una alcayata (lámina 257, 1); en construcciones más esmeradas, mediante rosetas en forma de disco o placas y cartelas (lámina 257, 6, 7, 8 y 9). Este género de soportes se emplea indistintamente para una o varias luces; en el segundo caso



Lámina 257. — Brazos para luces.

se disponen sobre un mismo platillo varias espigas o tubos (fig. 2); o, para mejor efecto artístico, el brazo maestro se ramifica en otros secundarios (fig. 3). El soporte de grandes dimensiones se aplica preferentemente al alumbrado de calles, iglesias, teatros, salones, castillos, palacios, etc.; en tamaño más reducido, sirve para pianos, etc. En la instalación de brazos para el alumbrado por gas, es preciso que el aparato lleve un tubo para la conducción del combustible. Dada la índole (casi siempre práctica y exenta de ornamentación) de los brazos modernos graduables, en forma paralelográfica y otras análogos, no nos detendremos en su estudio.

Lámina 257.

1 y 2. Brazos para velas en hierro forjado. Renacimiento alemán. Museo Nacional de Munich.

3. Brazo rocó para tres velas, en bronce dorado. Museo de Milán. (Raguenet.)

4 y 5. Brazos modernos para gas. Diseños por M. Weinholdt, de Munich. (*Gewerhalle.*)

6 y 7. Placas correspondientes a las figuras 4 y 5.

8. Brazo moderno para vela; por Ihne y Stegmüller, de Berlín. (*Gewerhalle.*)

9. Brazo moderno para vela, en hierro forjado.

Lámparas para colgar y faroles (LÁMINA 258)

El peligro de volcarse, que ofrece el candelero, y ciertas razones estéticas motivaron desde tiempos muy remotos la suspensión de las lámparas. Ya el Antiguo, aparte las lámparas pequeñas de bronce (las cuales lo mismo se podían usar de pie que colgadas), construyó lámparas sin pie, destinadas únicamente a la suspensión. Esta última forma continúa usándose en Oriente (véase la lámina 224, 13) y en Occidente, en los cultos cristiano y judío. La introducción del petróleo, del gas y de la luz eléctrica han ofrecido a la industria moderna abundantes ocasiones para dar a la lámpara suspendida disposición artística, y a ello contribuyen de modo particular los globos de cristal opaco (lámina 258, 4, 5 y 6). Las cajas para velas y lámparas, ya abiertas, ya cerradas por cristales, se denominan *faroles*. Los modernos, destinados al alumbrado público, carecen por lo regular de toda decoración realmente artística; pero la Edad media y el Renacimiento produjeron en este ramo verdaderas creaciones, perfectas en cuanto

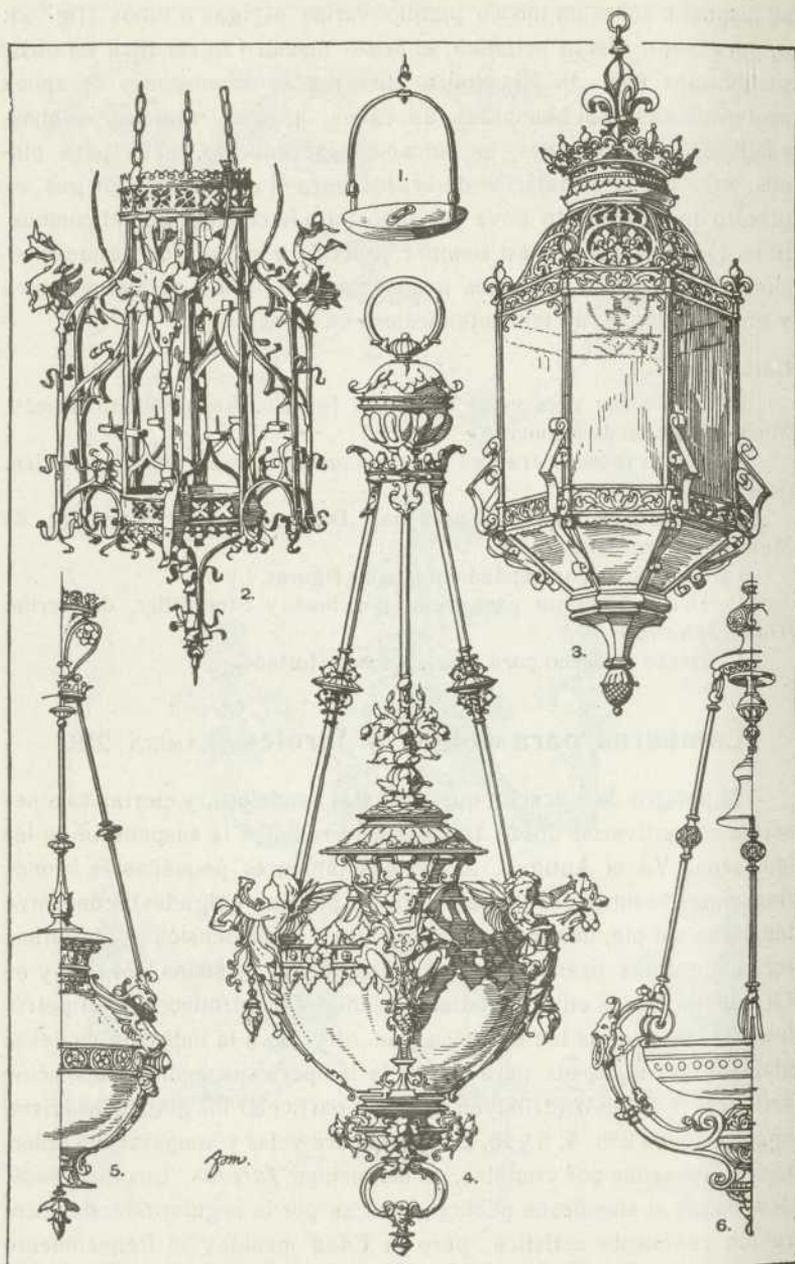


Lámina 258. — Lámparas para colgar y faroles.

a la forma. El material más adecuado para faroles es el hierro forjado (figs. 2 y 3), y huelga decir que éstos deben ser susceptibles de abrirse para limpiarlos, etc.

Lámina 258.

1. Lámpara de hierro morisca antigua, para colgar. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

2. Farol medieval abierto, de hierro forjado, para varias velas. Trabajo alemán. (*Formenschatz.*)

3 Farol de escalera. Hotel Vogué, Dijón. Renacimiento francés. Siglo xvii. (*L'art pour tous*)

4. Lámpara eléctrica incandescente, diseñada por el tallista Peter, de Esslingen. (*Gewerbehalle.*)

5 y 6. Lámparas modernas para colgar, por el arquitecto Schütz, de Berlín. (*Gewerbehalle.*)

Arañas (LÁMINA 259)

La disposición circular de gran número de luces en un aparato destinado a la suspensión motivó la construcción de la *araña*. A diferencia de la Edad media, que gustaba de situar las luces en un solo plano horizontal (lámina 259, 2), el Renacimiento logró mayor riqueza y variedad disponiéndolas en varios pisos; principio éste que se sigue aplicando, por lo general, en las arañas modernas para gas (lámina 259, 3 y 4). La variedad aumenta alternando las luces en los distintos pisos. Los materiales de construcción son el hierro forjado y el bronce, así como también el cristal (arañas venecianas), y recientemente, la fundición de hierro y de zinc, por ser más barata. Son originales y *sui generis* las arañas del Renacimiento llamadas de sirena, consistentes en medias figuras femeninas rematadas en colas de pez y guarnecidas con astas de ciervo para sostener las velas (fig. 1). Las delicadas cadenas, de que pendían generalmente estas sirenas y otras lámparas y faroles, se hallan reemplazadas en las arañas actuales por un tubo que sirve a la vez para la conducción del gas. Así como en el primer caso las cadenas pasaban por unas poleas para poder situar la lámpara a mayor o menor altura, las arañas de gas se gradúan merced a un prensaestopas, con un contrapeso (fig. 7). Es muy frecuente que la araña termine por su parte inferior en una argolla, de donde asir para variar la altura. Aparte los globos que recubren las luces, se suelen poner sobre éstos unos platillos para proteger el techo contra el calor

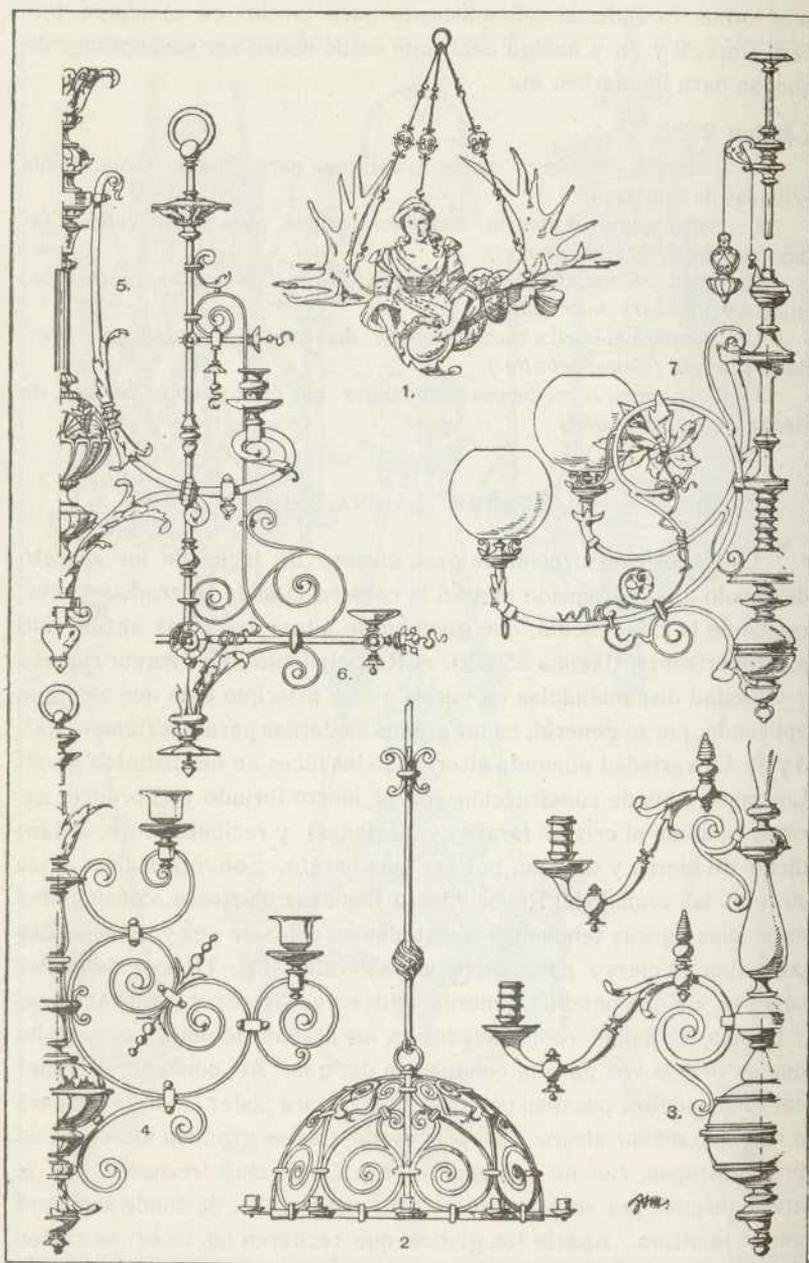


Lámina 259. — Arañas.

y el hollín. Dicho se está que cada mechero debe comunicar con la tubería maestra mediante un tubo independiente. En las arañas de luz incandescente que hoy se usan, las lámparas pueden ir inclinadas hacia arriba y no hacia abajo, con lo cual las armaduras de los globos no arrojan sombra. Nuestra lámina reproduce algunas arañas antiguas y modernas, parte de ellas en medio perfil, en las cuales se han suprimido los brazos escorzados que cortan el dibujo. La disposición corriente consiste en 5 ó 6 brazos; rara vez se encuentran éstos en número mayor o menor. Cuando se trata de arañas con muchas luces, se da a cada brazo la disposición de un soporte para varias velas.

Lámina 259.

1. Araña de sirena. Estilo del Renacimiento alemán.
2. Araña semiesférica para ocho velas. Renacimiento alemán.
- 3-6. Aparatos modernos de bronce y hierro forjado.
7. Araña francesa moderna, por el escultor Villeminot. (*L'art pour tous.*)

Lámparas modernas (LÁMINA 260)

El valor principal de la lámpara moderna está en su perfección técnica y en la adaptación a su finalidad. Ciertamente falta en ella la exuberancia de fantasía artística que se manifiesta en la lámpara clásica; sin embargo, entre los contados tipos fundamentales de nuestras lámparas de petróleo, se encuentran ejemplares notables. Los materiales de construcción, por orden de importancia, son los metales, el vidrio, la porcelana y la mayólica. Por lo regular hay un pie perfilado, sobre el cual descansa el depósito de petróleo, y éste, a su vez, sostiene el mechero, el tubo y el globo (lámina 260, 1 y 2).

En algunos ejemplares más ricos, el recipiente va oculto dentro de un jarrón (lámina 260, 3 y 4); en otros se ha intentado sustituir esta forma convencional por otras disposiciones más originales; sirva como ejemplo la llamada «lámpara-vestal» (lámina 260, 5), cuya belleza no cabe negar. Esta forma permite correr el depósito hacia arriba y hacia abajo, facilita la tarea de llenarlo y limpiarlo y permite la instalación de varios mecheros (lámina 260, 6).

Lámina 260.

- 1 y 2. Lámparas de petróleo con depósito visible.
3. Lámpara de petróleo con depósito cubierto; por el escultor Piat, de París. Cobre pulimentado. (*L'art pour tous.*)



Lámina 260. — Lámparas modernas.

4. Lámpara de petróleo con depósito cubierto; por Pablo Stotz, de Stuttgart. Bronce fundido. (*Gewerbehalle.*)
5. Lámpara de petróleo, llamada «vestal». Cobre pulimentado. Berlín.
6. Lámpara de petróleo con tres mecheros; por el arquitecto inspector Böhringer, de Stuttgart. (*Gewerbehalle.*)

b. UTENSILIOS DEL CULTO

El no dedicar sino cinco láminas a los *utensilios del culto*, no obstante ser éstos tan numerosos, se debe principalmente a que la mayoría de ellos se halla ya incluida en otros grupos, como el de las vasijas, de los utensilios para el alumbrado, etc. No pudiendo intentar una exposición completa del aparato ritual, limitaremos nuestro examen a ciertos objetos, tomados, unos del paganismo, y otros del culto cristiano.

El altar (LÁMINA 261)

La forma primitiva del *altar* (de *alta ara*) era, indudablemente, sencillísima. Los primeros monumentos de este género consistían, probablemente, en bloques de roca y piedras apiladas al aire libre o al abrigo de algunos árboles. Al evolucionar el arte, especialmente la Arquitectura, el altar entró a formar parte del servicio litúrgico y fué objeto de un tratamiento más artístico. La planta del altar clásico suele ser triangular, cuadrangular o circular; su material de construcción, la piedra, y, con preferencia, el mármol. El altar remata por arriba en un tablero a manera de mesa, provisto, generalmente, de una oquedad para contener el fuego del sacrificio. La ornamentación reviste carácter simbólico; la constituyen casi siempre cráneos de animales, festones de frutas, guirnaldas votivas, figuras de dioses, genios y otras creaciones semejantes. Es digno de notarse que el altar triangular aparece también a menudo formando parte del zócalo del candelabro suntuario clásico; así, por ejemplo: el altar reproducido en la figura 5 es el basamento de un candelabro.

Los conocidos con el nombre de altares en el culto cristiano no tienen nada de común con los del Antiguo; son monumentos, en el sentido arquitectónico, y caen fuera de los límites de esta obra.



Lámina 261. — El altar.

Lámina 261.

1. Ara triangular asiria para sacrificios.
2. Ara circular asiria para sacrificios.
3. Ara asiria para sacrificios. De un bajo relieve que se conserva en el Museo Británico.
4. Altar triangular romano, semejante a diversos ejemplares, que difieren poco unos de otros, existentes en los museos de París, Londres, etc. Probablemente, consagrado a Marte.
5. Altar triangular romano, que sirve de basamento a un candelabro.
- 6-9. Diversos altares romanos. La figura 9 ostenta las máscaras de doce divinidades y los signos del Zodíaco. (Ménard y Sauvageot.)

El trípode (LÁMINA 262)

Con la palabra *trípode* se designa, en general, todo soporte de tres patas, sea cual fuere el uso a que se destine. En sentido más restringido, se entiende por trípode una construcción que consta de tres partes, y en que la superior es una bandeja, una caldera o una losa. El trípode clásico desempeñó un papel importantísimo, tanto en las ceremonias sagradas como en la vida profana. Al principio, como utensilio de uso práctico, para guisar, etc., presenta formas sencillas; cuando pasó a tener carácter religioso (como sostén de las cacerolas para sacrificios y ofrendas consagradas al dios Apolo y otras divinidades), o a ser el premio del triunfo en los juegos y campeonatos, adoptó formas convencionales, más perfectas desde el punto de vista artístico. Los trípodes eran, generalmente, de bronce, excepto los monumentales y suntuarios, que solían ser de mármol. Los trípodes griegos, romanos y etruscos ofrecen diferencias características en cuanto al detalle; pero tienen de común el ir montados sobre tres patas delgadas, lisas, en forma de barrote, rematadas en su extremo inferior por garras de animales, unidas entre sí por aros (lámina 262, 3) o por tirantes cruzados (lámina 262, 1 y 2) y soldadas por arriba directamente a la bandeja (figs. 1 y 2), o mediante un aro dispuesto para sostener una bandeja suelta (fig. 3). A fin de facilitar el manejo, algunas veces se añaden asas a la bandeja (fig. 1), se construyen las patas de modo que se puedan acomodar a diferentes alturas (figs. 1 y 2), o se da al trípode una disposición adecuada para poder desarmarlo. Estos trípodes clásicos, tres de cuyos ejemplares más senci-

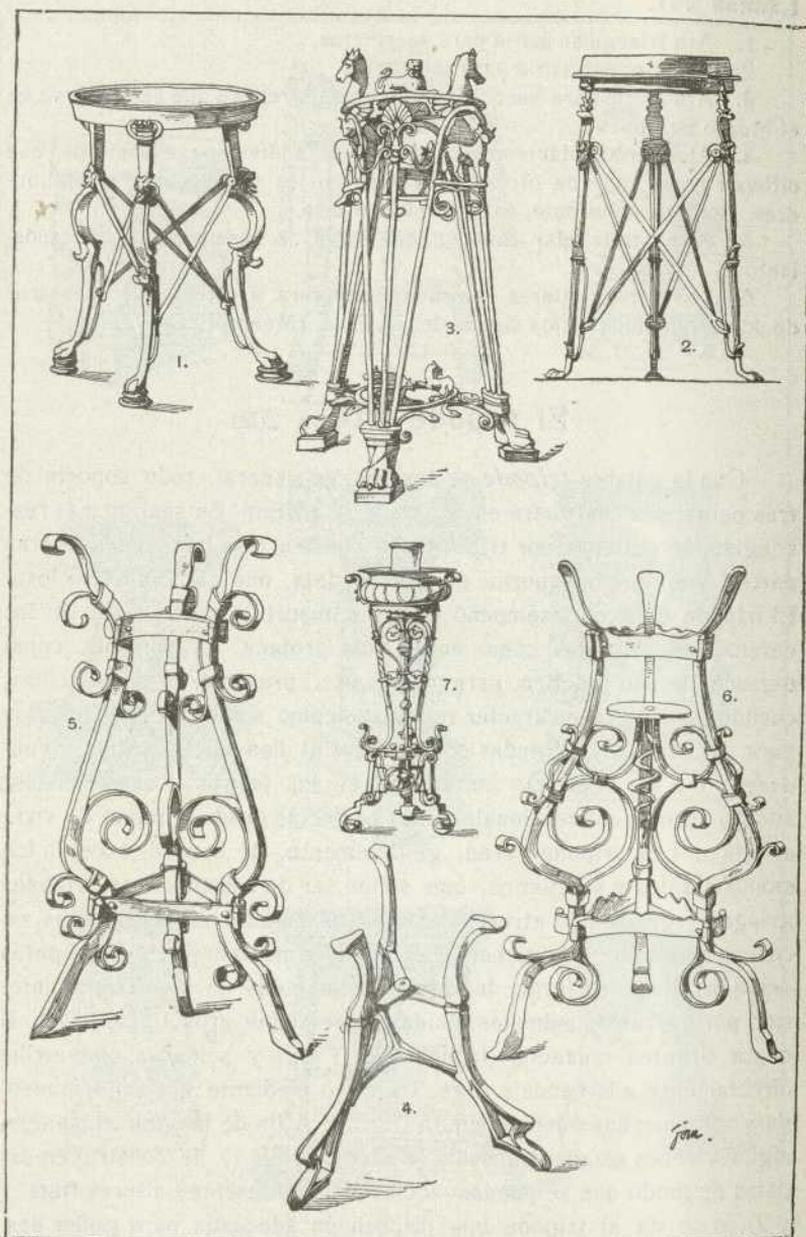


Lámina 262. — El trípode.

llos reproduce la lámina, nos permiten mejor que nada una ojeada retrospectiva a la metalurgia de los antiguos.

También la Edad media y el Renacimiento nos han legado numerosos trípodes, cuyo destino principal es de índole doméstica (soportes de jofainas, etc.); éstos pueden ser, por lo regular, de hierro forjado (lámina 262, 4, 5 y 6). Desde que la forja artística del hierro ha tomado nuevo impulso en la época moderna, encontramos asimismo trípodes bellísimos como armaduras de lavabos, mesitas para tarjetas de visita, soportes para refrigeradores de vino (fig. 7), etc.

Lámina 262.

1. Trípode clásico de bronce, hallado en Pompeya. Museo de Nápoles. Altura: 0,70 metros aproximadamente.

2. Trípode romano de bronce. (Ménard y Sauvageot)

3. Trípode etrusco de bronce. Museo de Berlín.

4. Trípode medieval de bronce. Castillo de Pierrefonds. (Viollet-le-Duc.)

5 y 6. Trípodes de hierro forjado. Renacimiento italiano. Siglo xvii. Altura: 1,20 metros. aproximadamente. (*L'art pour tous.*)

7. Trípode moderno de hierro forjado. Soporte para un refrigerador de vino. Diseñado por el arquitecto Zaar; construido por el maestro cerrajero Puls, de Berlín. (*Gewerbehalle*)

Incensarios (LÁMINA 263)

Uno de los utensilios eclesiásticos más antiguos es el *incensario* o turíbulo, del cual se desprenden, al usarlo, las nubes de incienso. representación simbólica de las plegarias que suben al cielo. Los materiales constructivos suelen ser los metales preciosos, el bronce, el hierro, el cobre o el latón. La parte inferior consiste en una copa con pie, que contiene la cazoleta para el fuego. La tapa taladrada es susceptible de correrse mediante tres cadenas, que pasan por otros tantos orificios practicados al efecto, y van suspendidas de una plaquita con argolla. La tapa va sujeta a una cuarta cadena, la cual termina a su vez en otra argolla, y se puede subir y bajar a través de una abertura practicada en la mencionada plaquita (lámina 263, 7). La ornamentación es a menudo simbólica, y en ella figuran también inscripciones. Los incensarios románicos y góticos suelen ofrecer configuración arquitectónica, a modo de cúpulas y torres (lámina 263, 2, 4 y 6). El Renacimiento emplea con preferencia la forma estricta de

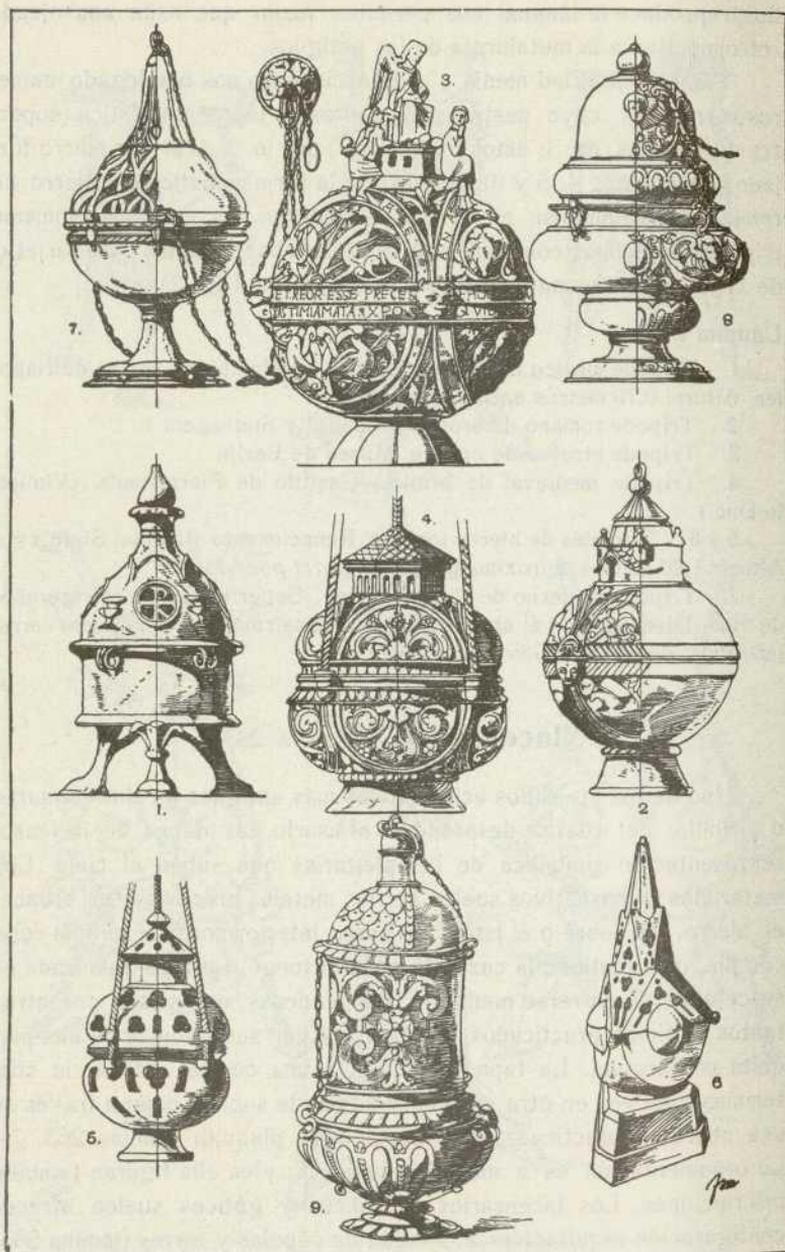


Lámina 263. — Incensarios.

vasija (lámina 263, 8 y 9). El Arte moderno recurre también en este ramo a modelos antiguos, sin revelar la menor originalidad. Constituye, en cierto modo, un accesorio del incensario la llamada naveta, o depósito para el incienso, que es, por lo regular, una copa elíptica con tabique divisorio y dos tapas de bisagra. El incienso se toma de la naveta con una cuchara y se espolvorea dentro del incensario.

Lámina 263.

1 y 2. Incensarios románicos de bronce. Siglos XI y XII. Altura de cada uno: 19 centímetros. Colección gran ducal de Antigüedades, Manheim.

3. Incensario románico de bronce. Arte francés. Principios del siglo XIII. Altura: 18 centímetros. (Viollet-le-Duc.)

4 y 5. Incensarios góticos primitivos, que se ven en unas estatuas de piedra de la catedral de Chartres. Siglo XIII. (*L'art pour tous.*)

6. Incensario gótico con tapa turriforme.

7 y 8. Incensarios de la época del Renacimiento.

9. Incensario del Renacimiento. Museo de South Kensington, Londres.

Crucifijos (LÁMINA 264)

El *crucifijo* (de *crucifixus*, crucificado) no aparece en el culto cristiano hasta después de abolida la pena de muerte infamante por crucifixión; los más antiguos se remontan quizá al siglo VI. El crucifijo ha sufrido diversas transformaciones en el transcurso de las épocas estilísticas posteriores. Los crucifijos primitivos representan, generalmente, al Crucificado con ropa (lámina 264, 3); más tarde va predominando el cuerpo desnudo, y la vestidura, reduciéndose a un paño ceñido a los riñones. Las primitivas imágenes de Cristo muestran actitud hierática y expresión tranquila; en cambio, en los períodos subsiguientes se advierte una interpretación más naturalista, una expresión más dolorosa. Al principio, aparecen ambos pies clavados separadamente, y más tarde, reunidos, con lo cual los cuatro clavos se reducen a tres. Encima de la cabeza, o detrás de ésta, va un nimbo, y sobre éste, una cartela con las letras I. N. R. I. (*Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*). Los brazos de la cruz latina suelen terminar en cuadrifolias, las cuales sirven de marco a los cuatro evangelistas o a representaciones simbólicas de éstos (lámina 264, 2 y 3). Tampoco son raros los remates puramente ornamentales de los brazos y las decoraciones en los ángulos de la cruz (lámina 264, 1). Cuando el crucifijo

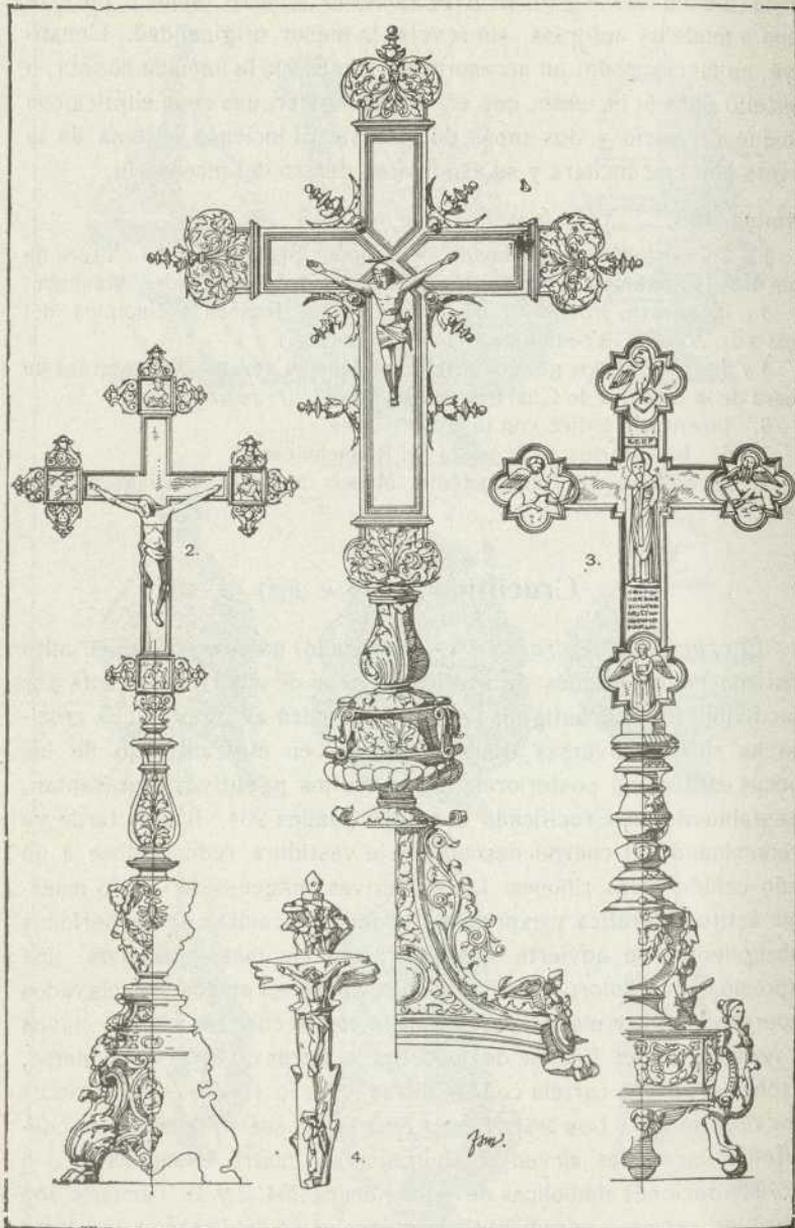


Lámina 264. — Crucifijos.

ha de ir erguido sobre el altar, lleva un pedestal a manera de candelabro (figs. 1, 2 y 3). Los pedestales de los crucifijos de altar suelen hacer juego con los pies de los candeleros correspondientes. En la construcción se emplean con preferencia los metales, la madera y el marfil; el cuerpo de Cristo y la cruz son frecuentemente de materiales distintos. Hay países (el Tirol, por ejemplo) donde la talla de crucifijos ha llegado a constituir una industria casera y una manufactura peculiar. La figura 4 reproduce un ejemplo de esta especie.

Lámina 264.

1. Crucifijo del año 1511. Renacimiento italiano. Plata dorada. Las placas incrustadas en la cruz son de cristal de roca. Colección Poldi Pezzoli, Milán. (*Kunsthandwerk.*)

2. Crucifijo de bronce para altar. Cartuja de Pavía. Altura: 1,35 metros. Renacimiento italiano. (*Musterornamente.*)

3. Crucifijo de bronce. Renacimiento italiano. La cruz es, seguramente, muy anterior al pedestal, y ha sido acoplada a éste con posterioridad.

4. Crucifijo primitivo, de madera toscamente tallada. Manufactura casera moderna.

Báculo episcopal y custodia (LÁMINA 265)

El *báculo episcopal*, llamado también báculo curvo o cayado de pastor, viene siendo, desde los primitivos tiempos medievales, la insignia jerárquica de los obispos. En Occidente tuvo, hasta el siglo XII, la forma de muleta (lámina 265, 1), que hoy conserva en Oriente; en épocas posteriores, el extremo superior se encorva en espiral, y de aquí la denominación de báculo curvo. El extremo encorvado y el báculo propiamente dicho van separados por una bola. En la Edad media la curva aparece decorada con ornamentos de fronda e inscripciones, y lleva en el centro figuras, las cuales representan frecuentemente la lucha con un dragón, que simboliza la de la Iglesia contra el Demonio (lámina 265, 4). Durante el período gótico, la bola de separación se transforma en una linterna de traza arquitectónica. La altura media del báculo episcopal es de 1,50 metros; como materiales constructivos se emplean la madera, el marfil y los metales, generalmente alternados para las distintas partes. Nuestra lámina reproduce solamente los extremos superiores, únicos dignos de consideración desde el punto de vista decorativo.

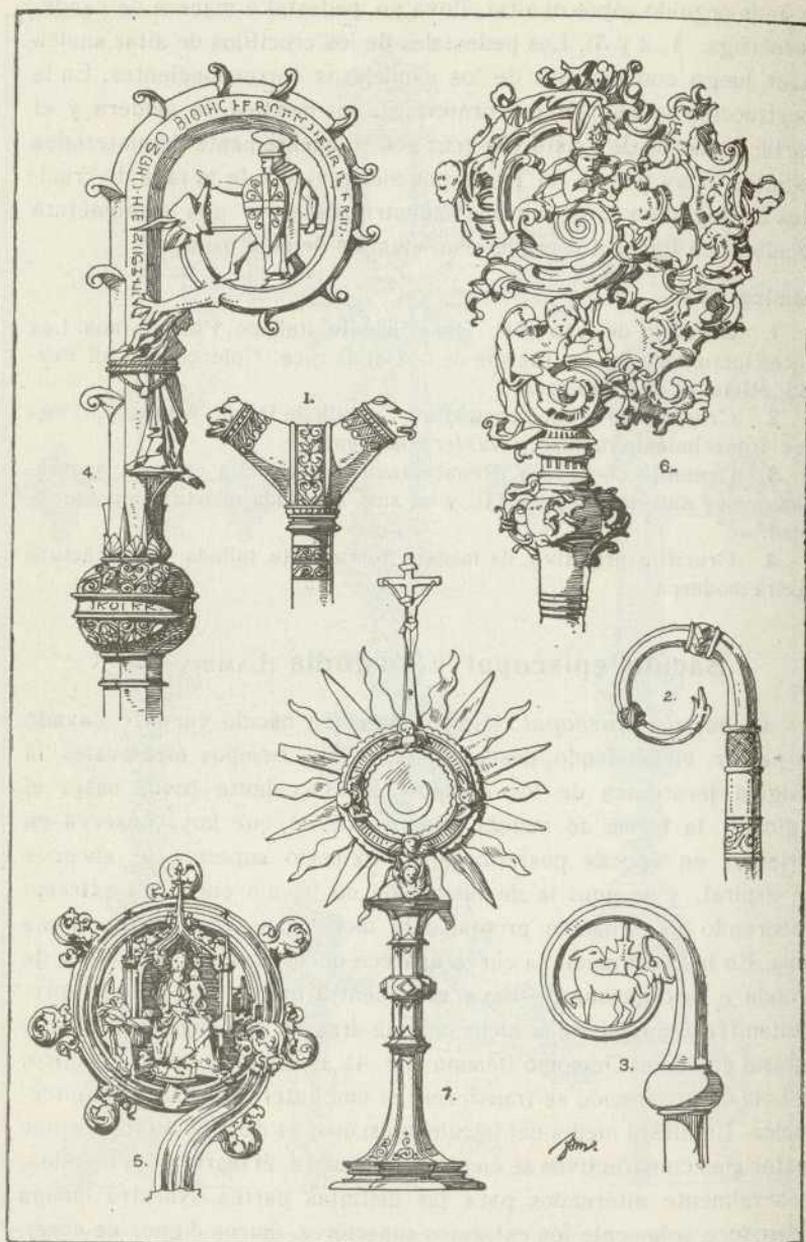


Lámina 265. — Báculo episcopal y custodia.

La *custodia* es un utensilio eclesiástico afín a los copones y relicarios; un recipiente, en que, desde la institución de la fiesta del Corpus por Urbano IV, en 1264, se expone y se lleva en las procesiones la Hostia consagrada. Varía mucho, así en estilo como en tamaño, el cual oscila entre 0,30 y 1,50 metros. Tiene generalmente un pie esbelto (de planta exagonal u octogonal), con una bola, y sobre él se yergue un receptáculo turriforme (*turrícula*) o una «gloria» con caja de cristal en figura de disco, donde se coloca la Hostia, en el llamado ojo o luneta. Como materiales se emplean el oro, la plata y el latón.

Lámina 265.

1. Báculo episcopal románico, que perteneció al obispo de Limoges, Gerard, fallecido en 1022.
- 2 y 3. Báculos episcopales románicos.
4. Báculo episcopal. Transición del estilo románico al gótico. Siglo XIII. Francés. (*L'art pour tous.*)
5. Parte superior de un báculo episcopal gótico. Martín Schongauer. Fines del siglo xv. (Wessely.)
6. Báculo episcopal de estilo rococó, tallado en marfil.
7. Custodia de latón dorado. Iglesia parroquial de Hotzendorf. Altura: 58 centímetros.

c. EFECTOS DE CAZA Y GUERRA; ARMAS

Los *efectos de caza y guerra*, a lo menos, en sus formas más rudimentarias, son tan antiguos como la humanidad. Los pueblos salvajes, lo mismo los primitivos que los actuales, revelan gran destreza y una cierta originalidad, precisamente en la decoración de estos utensilios, como lo prueban las armas de nuestros museos etnográficos. Mientras los materiales de fabricación fueron astas, huesos, espinas de peces, etc., y en cuanto corresponden a la llamada Edad de Piedra, dichos utensilios son relativamente sencillos; sólo con el descubrimiento del bronce y el hierro adoptaron formas y estructuras más ricas. A la honda perturbación que trajo consigo el paso de la Edad de Piedra a la de los Metales vino a sumarse la no menos imponente, producida por la invención de la pólvora.

Los efectos de caza y guerra se pueden dividir en dos grandes secciones secundarias: *armas defensivas* y *armas ofensivas*. A las primeras pertenecen los escudos, los cascos y las armaduras. Las segundas son todavía más variadas y numerosas; se hallan representa-

das principalmente por la espada, el puñal, la daga, el sable, el venablo, la pica, la lanza, el hacha, la maza, la flecha y el arco, la ballesta, el fusil y la pistola. Lamentamos no poder dedicar a cada una de las formas contenidas en esta obra la debida atención; sin embargo, hemos incluido los tipos principales, a excepción de las armas de fuego y las armaduras, en que el mayor valor decorativo corresponde al detalle aislado.

Como los ejemplares más notables de nuestras armerías y museos se han dado recientemente a la publicidad en numerosas obras, no es difícil orientarse en esta materia; también se han publicado algunos tratados especiales sobre armas, de entre los cuales mencionaremos, en primer término, el de Boeheim, *Waffenkunde*, publicado por Seemann, de Leipzig.

Escudos (LÁMINA 266)

El *escudo*, que, desde los más remotos tiempos, constituye la defensa usual contra el tajo y la estocada, es, en general, un disco abombado, cuya forma básica ha sufrido múltiples modificaciones. Junto a configuraciones elípticas, semicilíndricas y amigdaloides, se encuentran otras de perfil más rico. Los materiales suelen ser la madera, el mimbre trenzado, el cuero, el metal o combinaciones de estos productos. El escudo, unas veces se sostiene en la mano izquierda, por un asa, y otras se ciñe al brazo mediante una correa. El tamaño oscila entre 0,50 y 1,50 metros. El escudo clásico era circular y solía llevar como ornamento central un ombligo. Entre los antiguos pueblos germánicos alcanzó grandes dimensiones y tenía forma cuadrangular; en la Edad media era triangular. Los paveses de los siglos XIV y XV eran enormes y estaban provistos en la parte inferior de unos pies, para sostenerse sobre el suelo. En los torneos se usaba la adarga, especie de escudo con un agujero recortado para encajar la lanza. Al introducirse las armas de fuego, el escudo perdió su valor y desapareció como utensilio práctico; como objeto suntuario y de exposición, aun hoy desempeña papel importante, y, desde el punto de vista decorativo, estos escudos suntuarios ofrecen gran interés y brindan a los artífices del metal materia extraordinariamente propicia para desplegar su habilidad artística. La sencilla división en zonas del escudo clásico cedió hace ya tiempo

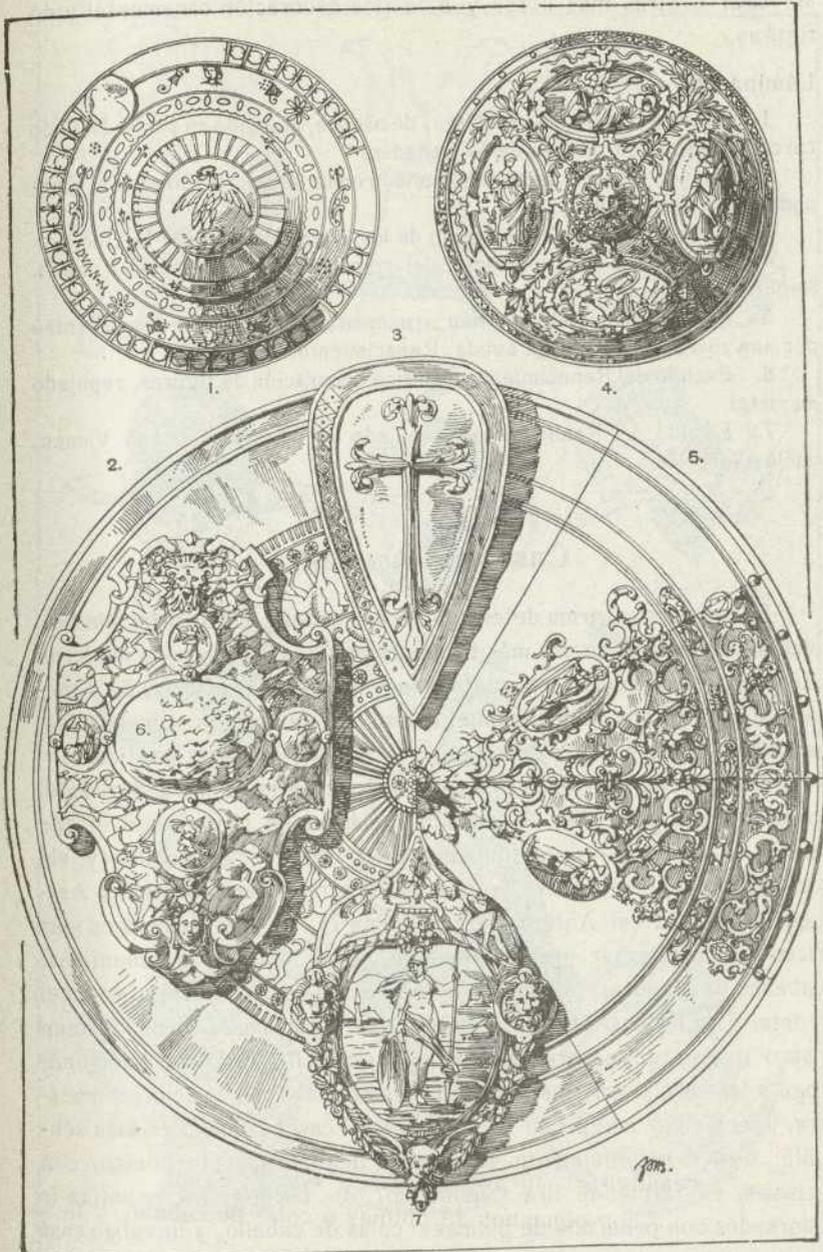


Lámina 266. — Escudos.

su lugar a otras más libres y a la rica decoración ornamental y de figuras.

Lámina 266.

1. Escudo romano con ombligo, de bronce, plateado en parte. Hallado cerca de Maguncia. Museo de Wiesbaden.
2. Escudo etrusco de bronce, hallado en un sepulcro. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
3. Escudo medieval, del tiempo de las Cruzadas. (Viollet-le-Duc.)
4. Escudo del Renacimiento, del reinado de Enrique II de Francia. Repujado en metal.
5. Escudo de metal, con rica ornamentación, decorado en el centro por una roseta y una espiga aguda. Renacimiento. Turín.
6. Escudo del Renacimiento, con rica decoración de figuras, repujado en metal.
7. Escudo del Renacimiento, repujado en plata por P. van Vianen, hacia el año 1600.

Cascos (LÁMINA 267)

El *casco* es el arma defensiva para la cabeza. En un principio fué, probablemente, de cuero; más tarde, de metal, y en la época moderna vuelve a ser de cuero, con guarniciones metálicas. Su forma ha experimentado muchos cambios en el transcurso de los siglos, motivados, unas veces, por razones prácticas, y otras, por razones estéticas.

La suprema perfección formal se encuentra, a no dudar, en el casco griego, que, como la armadura clásica en general, es el que mejor se adapta al cuerpo humano. Baste recordar el sencillo (y, sin embargo, bellísimo) casco con que aparece representada Pallas Atenea en gemas del Antiguo, etc. (lámina 71, 7). Los ejemplares más ricos suelen ostentar preferentemente, como motivos ornamentales, cabezas de Medusa y esfinges; la decoración va, por lo regular, en el frontal y en las carrilleras. La figura 1 de la lámina 267 reproduce un casco griego, cuya forma básica es el gorro frigio. Disposición análoga a los cascos griegos presentan los etruscos, de los cuales muestra un ejemplo magnífico la figura 2. El casco romano es más sencillo; ofrece habitualmente el aspecto de un capacete cónico, con remates en forma de lira (lámina 267, 3). Dichos cascos solían ir adornados con penachos de plumas o colas de caballo, y llevaban casi siempre piezas adecuadas para sujetar estos accesorios. Otro tanto

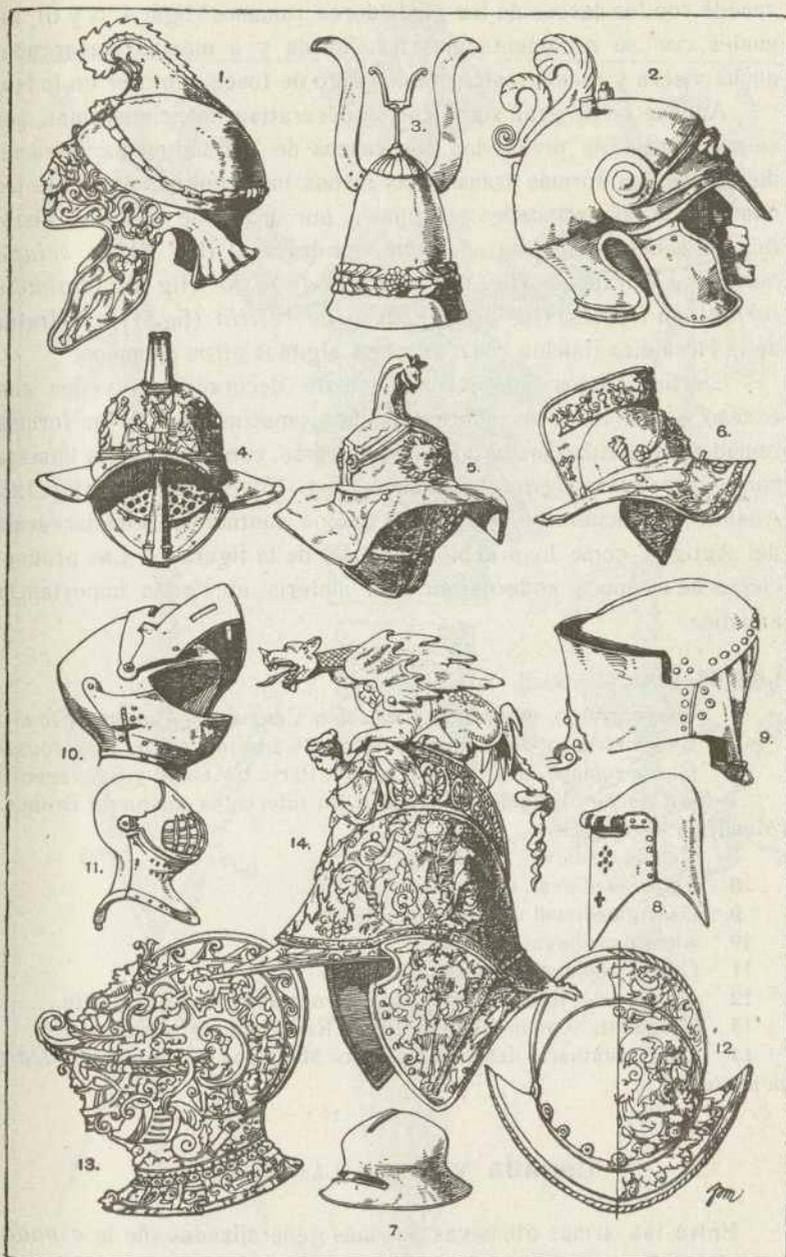


Lámina 267. — Cascos.

sucede con los cascos de los gladiadores romanos (figs. 4, 5 y 6), los cuales, con su ornamentación rica, florida y a menudo recargada, ancha visera y recio crestón, tienen algo de tosco, sin caer en lo feo.

Aunque no de gran significación decorativa, mencionaremos, por su extraordinaria diversidad, los cascos de la Edad media. Prescindiendo de las formas transitorias menos importantes, citaremos los nombres de las variedades principales, por orden de sucesión histórica, a saber: el *yelmo* (*heaume*, en francés) (fig. 8); la *celada* (*salade*, en francés) (fig. 7); el *casco de justar* (fig. 9); el *almete* (*armet*, en francés) (fig. 10); el *casco de rejilla* (fig. 11). Al tratar de la Heráldica (lámina 344), veremos algunos otros ejemplos.

Ciertos cascos aparecen ricamente decorados, a veces con exceso, sobre todo, los suntuarios del Renacimiento. A las formas tomadas de la Edad media vienen a sumarse, como nuevas, la llamada *borgoñota* (*bourguignote*, en francés) (fig. 13) y el *morrión* (fig. 12). Además, se encuentran entre estos cascos suntuarios reminiscencias del Antiguo, como lo prueba el ejemplo de la figura 14. Las producciones de la época moderna, en esta materia, no tienen importancia artística.

Lámina 267.

1. Casco griego, de bronce. Colección Campana. (*L'art pour tous*.)
2. Casco etrusco, de bronce. Colección Campana. (*L'art pour tous*.)
3. Casco romano, de bronce. Louvre, París. (Ménard y Sauvageot.)
- 4-6. Cascos de gladiador romano, en diferentes posturas. Bronce. (Ménard y Sauvageot.)
7. Celada medieval, de hierro.
8. Yelmo medieval, de hierro.
9. Casco medieval de justar, de hierro.
10. Almete medieval, de hierro.
11. Casco medieval de rejilla, de hierro.
12. Morrión del Renacimiento, de hierro grabado al agua fuerte.
13. Borgoñota. De un dibujo antiguo. Renacimiento alemán.
14. Casco suntuario del Renacimiento. Mediados del siglo XVI. (*L'art pour tous*.)

Espada y daga (LÁMINA 268)

Entre las armas ofensivas, las más generalizadas son la *espada* y la *daga*. Por mucho que estas armas punzantes y tajantes varíen en

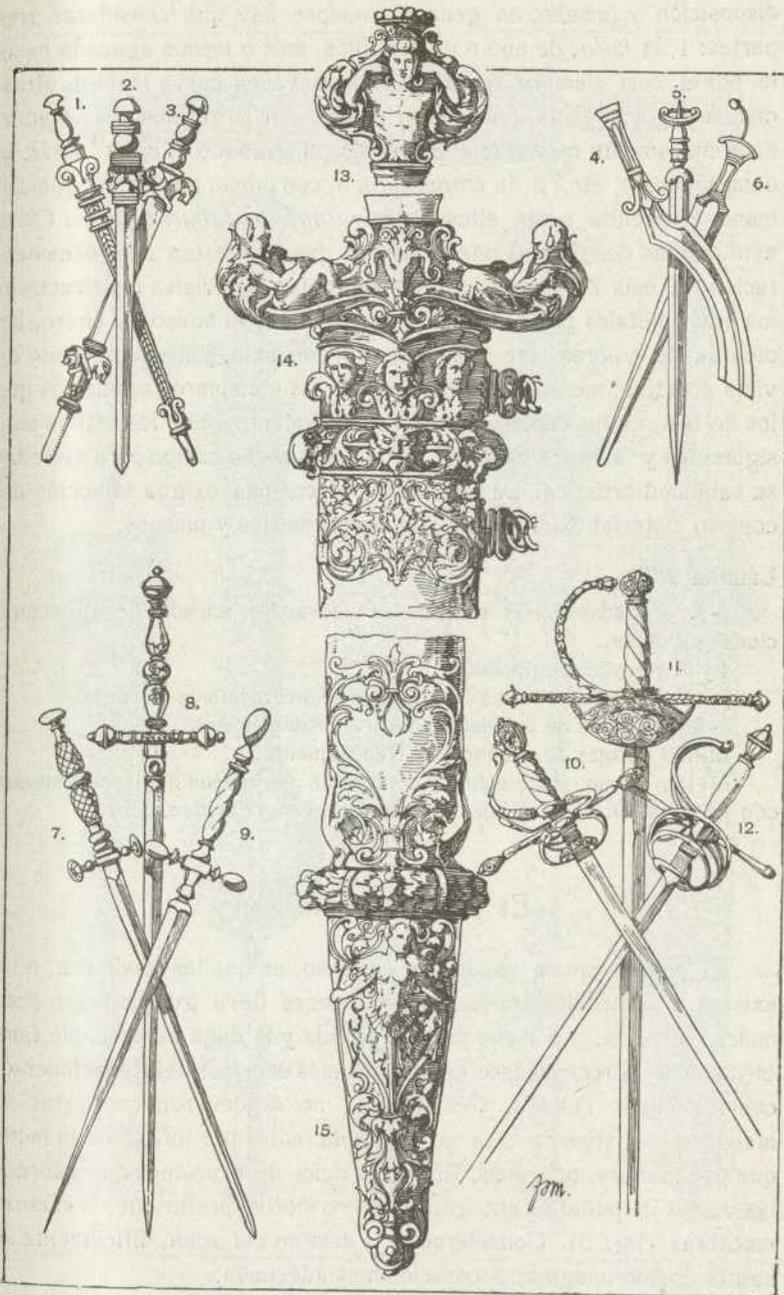


Lámina 268. — Espada y daga.

disposición y tamaño, en general, siempre hay que considerar tres partes: 1, la *hoja*, de uno o de dos filos, más o menos aguzada hacia la punta, casi siempre recta, más raras veces curva (sable), otras, ondulada y acanalada, para quitarle peso, por lo regular, lisa o adornada únicamente mediante el cincelado, el grabado al agua fuerte, el damasquinado, etc.; 2, la *empuñadura*, con pomo, gavilanes, guardamano y cazoleta o sin ellos; 3, la *vaina*, con *tahallí* o sin él. Claro está que las dos últimas partes son las que se prestan a la ornamentación. A más del hierro, se emplean como materiales constructivos los otros metales y las aleaciones, la madera, el hueso, el cuero, las piedras de colores, etc. También en este ramo, y desde el punto de vista artístico, merecen menos atención los ejemplares ordinarios que los de lujo, en los cuales, tanto el Renacimiento como los estilos subsiguientes y la época moderna han hallado ancho campo para ejercitar su habilidad artística. La lámina 268 ofrece una exigua selección del copioso material existente en nuestras armerías y museos.

Lámina 268.

1-3. Espadas asirias, envainadas y desnudas, tomadas de representaciones plásticas.

4 y 6. Espadas egipcias.

5. Espada prehistórica con hoja de bronce. Hallada en Suiza.

7-9. Espadas de la Edad media y del Renacimiento.

10-12. Dagas de la época del Renacimiento.

13-15. Pomo, parte media y contera de una espada del Renacimiento, con su vaina. Diseño de Hans Holbein, el joven. (*Formenschatz.*)

El puñal (LÁMINA 269)

El *puñal* es una espada en pequeño, en que los gavilanes, o no existen, o son rudimentarios; algunas veces lleva guardamano, pero nunca cazoleta. Lo dicho para la espada y la daga es aplicable también a aquél. Precisamente los artistas más excelsos del Renacimiento, como Holbein, Durero, Cellini, etc., no desdeñaron consagrar su inventiva artística a esta arma, usada antes por influjo de la moda que por razones prácticas. Entre las ricas decoraciones que adornan las vainas de puñal se encuentran, como motivo preferente, la «Danza macabra» (fig. 5). Considerando el destino del arma, difícilmente se habría podido imaginar decoración más adecuada.

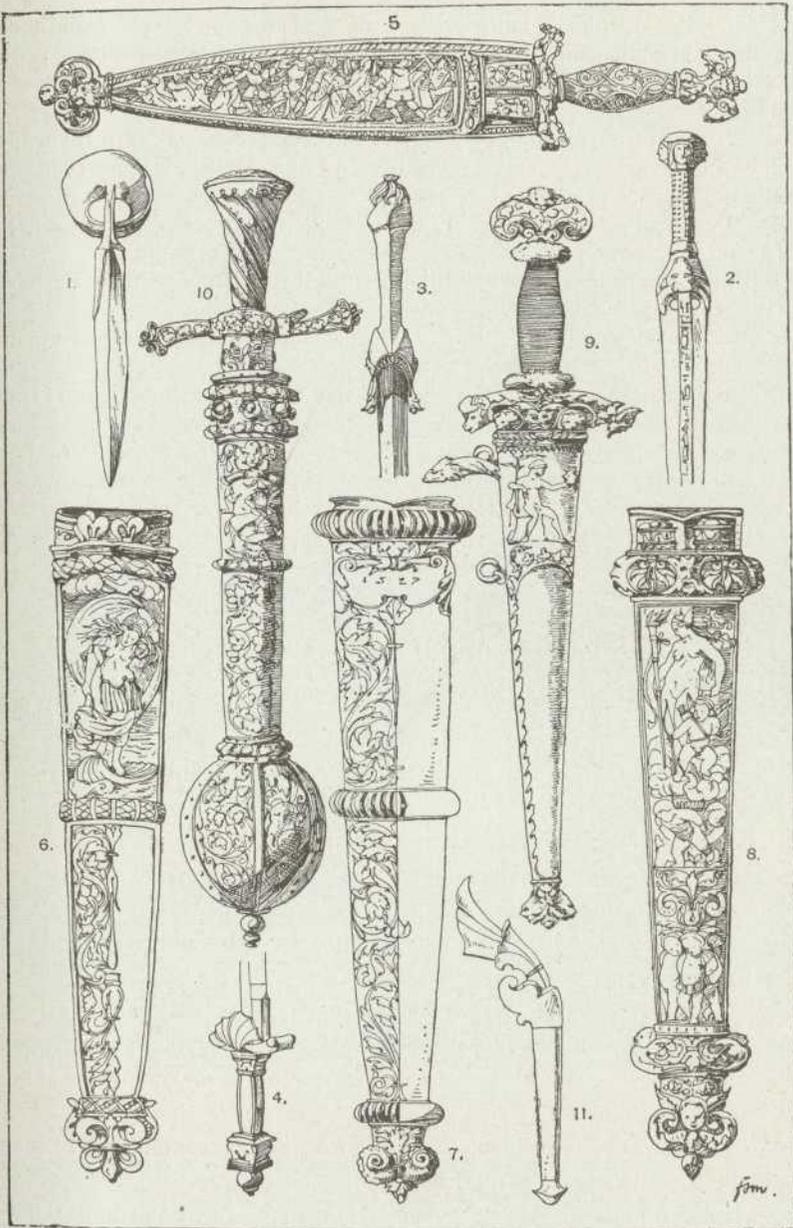


Lámina 269. — El puñal.

31. — ORNAMENTACIÓN.

Lámina 269.

1. Puñal egipcio antiguo; hoja de bronce blanco, empuñadura de cedro con aplicaciones de oro y plata. Hallado en la tumba de la reina Aah-Hotep, en Qurnah, junto a Tebas (1800 antes de Jesucristo). Museo de Bulak.

2. Puñal egipcio antiguo; hoja de oro, empuñadura de cedro revestida de oro, con incrustaciones de esmalte rojo y azul. Hallado y conservado en el mismo lugar que el anterior.

3. Empuñadura de puñal. Fines del siglo xv. Procedente de Basilea. (*Kunst im Hause.*)

4. Empuñadura de puñal. Fines del siglo xv. Procedente de Basilea. (Viollet-le-Duc.)

5. Puñal envainado. Año 1572. Renacimiento alemán. Procedente de Basilea. (*Kunst im Hause.*)

6-8. Diseños para vainas de puñal, por Hans Holbein, el joven (1497 a 1543). (*Formenschatz.*)

9. Puñal envainado. Diseño de Alberto Dürero. (*Formenschatz.*)

10. Puñal envainado. Renacimiento alemán. De hierro empavonado, con partes doradas. Colección Napoleón III. (*L'art pour tous.*)

11. Puñal malayo «kris», de Sumatra; empuñadura y vaina de madera. Colecciones reunidas de Karlsruhe.

Alabardas y partesanas (LÁMINA 270)

Entre los múltiples efectos guerreros de la Edad media y del Renacimiento, merecen especial mención los siguientes.

La *pica* y la *lanza*: astas de madera, con cuchillas de hierro en forma de hoja o de lezna. Bajo la cuchilla solía pender una banderola. (La figura 11 representa una variedad complicada de pica.)

La *partesana*: pica de hoja plana y puntas laterales simétricas. (Véanse las figuras 1, 4 y 5.)

Hoces, guadañas y hocas de asalto: estos nombres explican las formas respectivas de dichas armas (figs. 3 y 7).

El *hacha* y la *maza de combate*: armas a manera de hacha o martillo, uno de cuyos lados termina en hacha o martillo, y el otro, en punta. La figura 9 reproduce un ejemplo de hacha de combate simétrica (hacha doble).

La *alabarda*: combinación de la pica o la partesana con el hacha de combate. (Véanse las figuras 2 y 8.)

La *maza de combate*: pomo con mango, de formas muy variables; cuando va erizado de púas, se llama «*estrella matutina*», y si

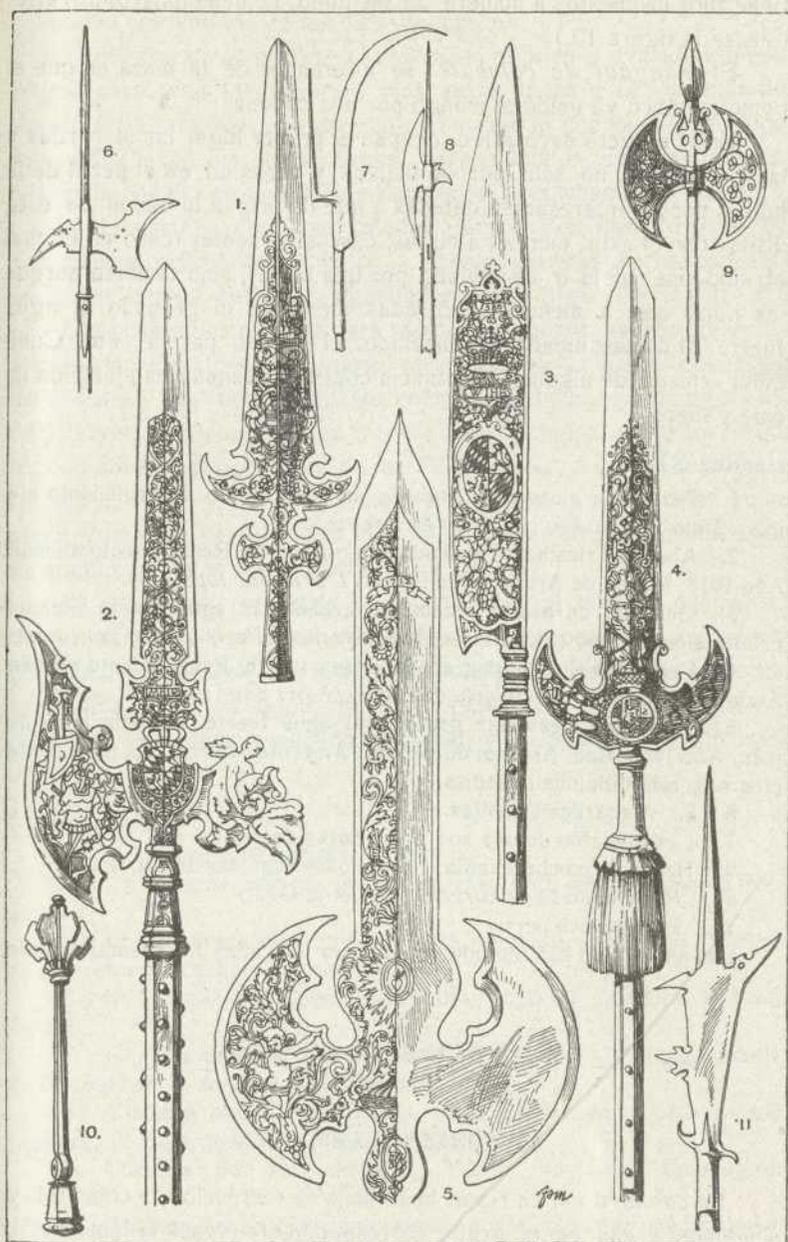


Lámina 270. — Alabardas y partesanas.

tiene filos dispuestos a manera de molinillo, se denomina *quadrelle*. (Véase la figura 10.)

El *mangual de combate*: se diferencia de la maza en que el pomo metálico va unido al mango por una cadena.

En el aspecto decorativo, ocupan el primer lugar las alabardas y las partesanas, no sólo por la belleza y variedad en el perfil de la hoja y por los interesantes detalles a que da origen la unión de esta última con el asta, merced a cintas, clavos y rosetas (caso en el cual el empalme suele ir disimulado por una borla), sino también porque las hojas van a menudo decoradas mediante el grabado al agua fuerte, el damasquinado, el cincelado, el dorado parcial, etc. Cualquier armería de alguna importancia contiene abundantes ejemplos de este género.

Lámina 270.

1. Partesana ricamente grabada al agua fuerte. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Museo Histórico de Dresde.

2. Alabarda ricamente grabada al agua fuerte. Renacimiento alemán. Año 1613. Museo de Artillería de París. (*L'art pour tous.*)

3. Guadaña de asalto, ricamente grabada al agua fuerte. Renacimiento alemán. Año 1580. Museo de Artillería de París. (*L'art pour tous.*)

4. Partesana ricamente grabada al agua fuerte. Renacimiento alemán. Siglo XVII. Museo de Artillería de París. (*L'art pour tous.*)

5. Partesana ricamente grabada al agua fuerte. Renacimiento alemán. Año 1712. Real Arsenal de Berlín. (*Kunsth Handwerk.*) La ornamentación sólo está dibujada a medias.

6 y 8. Alabardas sencillas.

7. Combinación de una hoz y una horca de asalto.

9. Hacha de combate india. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

10. Maza llamada *quadrelle*. (Viollet-le-Duc.)

11. Pica de rico perfil.

Las astas, o se han omitido o sólo van indicadas fragmentariamente.

d. UTENSILIOS DE MESA

Cucharas (LÁMINA 271)

La *cuchara* es, en rigor, una vasija de extracción, y como tal, ya aludimos a ella en el grupo correspondiente (véase la lámina 231). Como utensilio para comer, se usa desde los tiempos más remotos, y

la forma básica no sufre modificaciones esenciales, si bien su estilo y tamaño han variado en las distintas épocas.

El *cuenco de la cuchara* es circular, elíptico u ovalado (en este último caso, con la curvatura más ancha junto a la inserción del mango; más rara vez, a la inversa). El mango es una varilla cilíndrica, prismática o cónica; otras veces, se asemeja a una espátula, se ensancha por el extremo libre y lleva en el ensanchamiento una decoración de cartela o labores caladas (lámina 271, figs. 26 y 28-30). Los mangos prismáticos, cilíndricos y cónicos terminan principalmente en bolas, bustos, hermes y figuritas enteras (figs. 13-17 y 19-23).

Las cucharillas clásicas para mariscos o huevos, suelen presentar también en el extremo del mango una punta para abrir las conchas o las cáscaras. Las cucharas dobles, como la reproducida en la figura 24, constituyen una rareza; más frecuente es encontrar cucharas plegables de bolsillo, procedentes de la Edad media y del Renacimiento (figs. 18, 19, 21 y 22). El cuenco y el mango pueden estar en un plano, como en los ejemplos 3 y 16, o formar en su punto de unión un codillo, como en las figuras 8, 10 y 11.

La decoración se limita, por lo regular, al mango; cuando se decora el cuenco, se hace mediante cualquier ornamentación plana (cincelado o esmalte). Los materiales empleados en la construcción son, entre otros, los metales finos, las aleaciones, el estaño, el hueso, el cuerno, la madera; a menudo, el mango y el cuenco son de distintas materias.

Lámina 271.

1. Cuchara egipcia antigua.

2-12. Cucharas clásicas de bronce (*ligulae*), procedentes de Pompeya.

13 y 14. Cuchara medieval de cobre repujado. Siglo XIII. Castillo de Pierrefonds. Largura: 16 centímetros.

15 y 16. Cuchara medieval de estaño. Siglo XII. Largura: 17 centímetros.

17. Cuchara medieval de latón batido a martillo y cincelado. Castillo de Pierrefonds. Largura: 13 centímetros.

18. Cuchara plegable de bolsillo. Siglo XV. Museo de Cluny, París. Largura: 12 1/2 centímetros. (Viollet-le-Duc)

19. Cuchara del Renacimiento. Museo de South-Kensington, Londres.

20. Cuchara del Renacimiento, de plata, rematada por una imagen de la Virgen. Siglo XVI. Museo de Cluny, París. Largura: 17 centímetros.

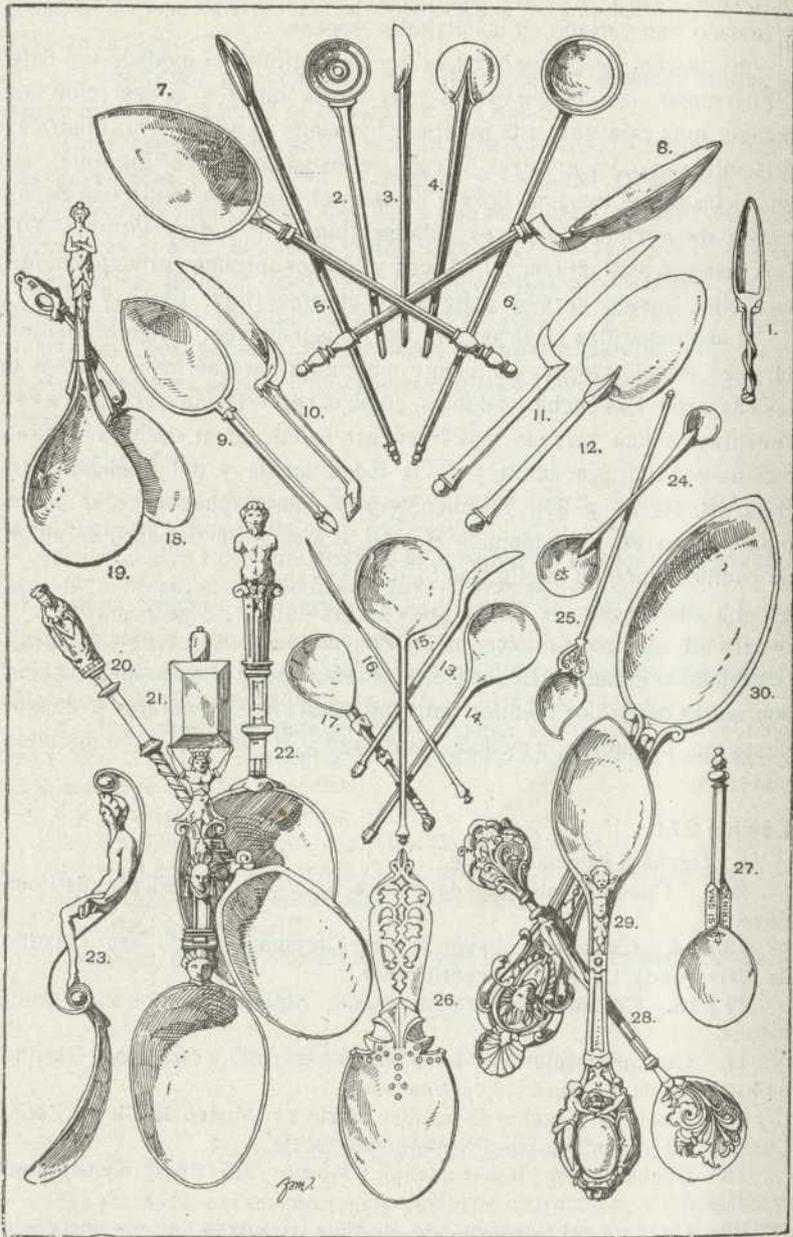


Lámina 271. — Cucharas.

21. Cuchara plegable de bolsillo. Renacimiento alemán. Siglo xvi. Colección Dziatinska. Largura: 18 centímetros.
22. Cuchara plegable de bolsillo, de plata. Siglo xvi. Museo de Cluny, París. Largura: 15 centímetros.
23. Cuchara del Renacimiento. Siglo xvi. Cuenco de ágata; mango de cobre dorado. Museo de Cluny, París. Largura: 13 centímetros. (*L'art pour tous.*)
24. Cuchara doble de bronce. Museo Germánico de Nuremberg.
25. Cucharilla perteneciente a una escribanía persa. Siglo xvii. Colección Duhouset. Largura: 12 centímetros. (*L'art pour tous.*)
26. Cuchara persa. Siglo xvii. Colección Duhouset. Largura: 11 centímetros. (*L'art pour tous.*)
27. Cucharilla de estaño, con la inscripción «*Trink und is, Gott nit vergis*» (bebe y come, y no olvides a Dios). Colecciones reunidas de Carlsruhe.
28. Cuchara francesa moderna. (*Gewerbehalle.*)
29. Cuchara moderna de plata dorada y esmaltada. Diseño del arquitecto F. O. Schulze. (*Gewerbehalle.*)
30. Cuchara moderna de plata. Diseño de F. Seitz.

Cuchillos y tenedores (LÁMINA 272)

A diferencia de la cuchara, el *cuchillo* y el *tenedor* no entraron a figurar sino relativamente tarde entre los utensilios de mesa. Si bien ya desde muy temprano se debieron de usar como útiles de cocina para trinchar los alimentos, no se consideraron cubiertos de mesa propiamente dichos hasta que el arte hubo alcanzado cierto refinamiento. Se supone que ya en las postrimerías del Imperio romano aparecieron en la mesa tenedores y cuchillos; pero en la mayoría de países de Europa no se han generalizado hasta el siglo xv o el xvi, lo cual se explica por la circunstancia de que, al comenzar la Edad media, como hoy todavía en Oriente, los alimentos se llevaban a la boca con la cuchara o con los dedos, después de haber pasado por el desmenuzamiento preciso en la cocina, y para mantener la conveniente limpieza, se apelaba a frecuentes lavatorios de manos durante la comida.

Por lo que respecta a forma y material, valga aquí lo dicho acerca de la cuchara. Los mangos adoptan configuraciones análogas, para guardar la homogeneidad del cubierto completo; el cuenco de la cuchara se halla reemplazado por los dos o más dientes del tenedor o por la hoja del cuchillo, la cual es siempre de acero. El mango (de

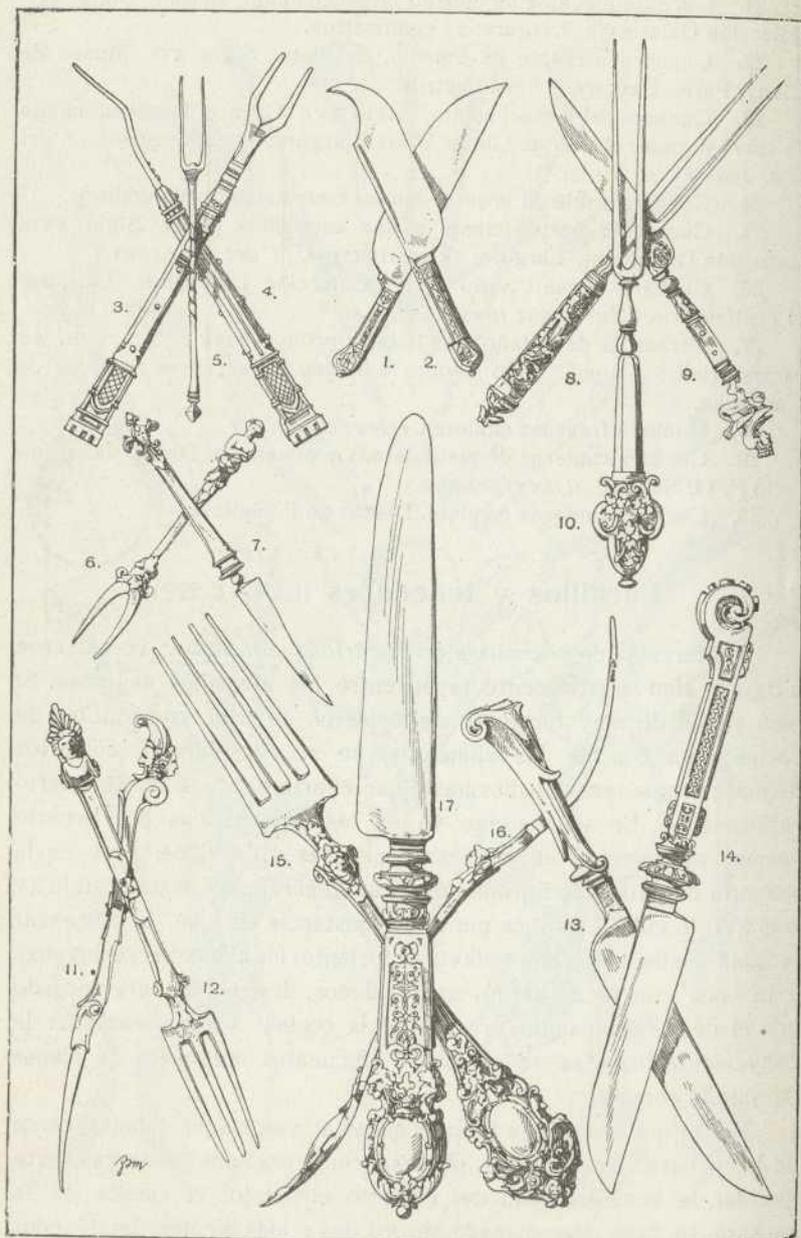


Lámina 272. — Cuchillos y tenedores.

madera, marfil, etc.) es relativamente más fuerte, porque exige mayor resistencia y porque en él va encajada el alma o prolongación de la hoja. Esta última ha sufrido diversas transformaciones en el transcurso de los tiempos, como lo indican los dibujos de nuestra lámina. En la Edad media se emplearon, para partir en el altar el pan bendito, cuchillas *sui generis*, cuyas hojas llevaban grabadas máximas y escalas musicales.

Lámina 272.

1 y 2. Cuchillos de la Edad media (siglos XIII al XV). Mangos de madera con incrustaciones de plata.

3 y 4. Tenedor gótico del siglo XIV. Horquilla de aleación metálica; mango de marfil con aplicaciones de plata. Colección Garneray. Largura: 19 centímetros.

5. Tenedor pequeño de cobre dorado. Edad media. Colección Garneray. Largura: 11 centímetros.

6. Tenedor del Renacimiento, de marfil. Colección León Bach. (*L'art pour tous.*)

7. Cuchillo del Renacimiento. Museo de South-Kensington, Londres.

8. Tenedor del Renacimiento. Colección Bach. (*L'art pour tous.*)

9. Cuchillo del Renacimiento. Colección Bach. (*L'art pour tous.*)

10. Tenedor del período barroco. Museo de South-Kensington, Londres.

11 y 12. Tenedor del Renacimiento. Siglo XVII. Dresde. (*Musterornamente.*)

13 y 14. Cuchillos del Renacimiento. Siglo XVII. Dresde. (*Musterornamente.*)

15 y 16. Tenedor moderno de plata dorada y esmaltada. Diseño de F. O. Schulze. (*Gewerbehalle.*)

17. Cuchillo de mesa moderno; plata dorada y esmaltada. Diseño de F. O. Schulze. (*Gewerbehalle.*)

Cortapapeles y plegaderas (LÁMINA 273)

El *cortapapeles* y la *plegadera*, en los que concepto y forma suelen confundirse, son invenciones de los tiempos modernos. Estos utensilios sirven, como ya lo expresan sus nombres, para cortar y plegar el papel, para cortar las hojas de libros y periódicos y sobres de cartas, y su sitio natural es la mesa de despacho moderna.

Ordinariamente afectan la forma de cuchillo con uno o dos filos. Como, por razón de su empleo, la hoja no necesita ser muy cortante,

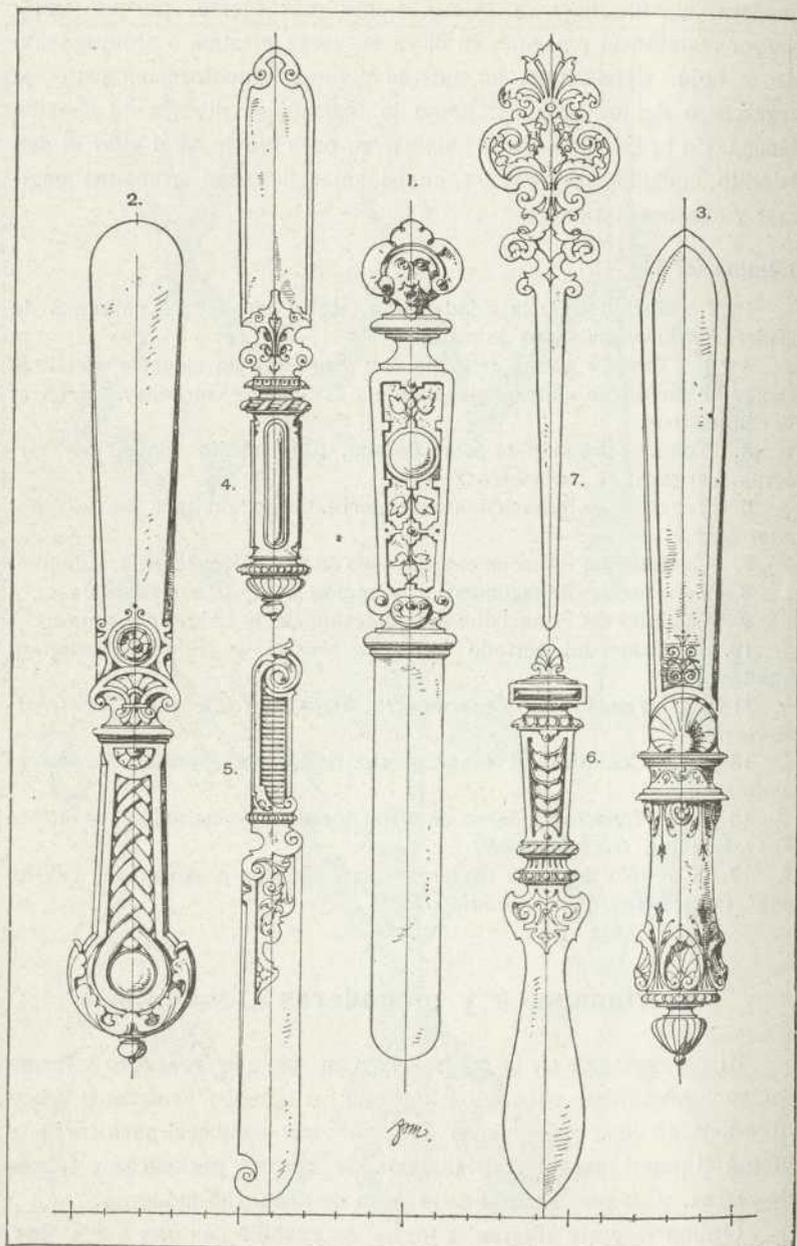


Lámina 273. — Cortapapeles y plegaderas.

ésta se construye casi siempre del mismo material que el mango, bien sea marfil, madera o latón.

La decoración se limita generalmente al mango, y la hoja presenta, a lo sumo, ornamentos planos.

Lámina 273.

1. Cortapapeles moderno de cobre pulimentado.
- 2 y 3. Cortapapeles o plegaderas modernos. Diseños para construcción en marfil o madera, por el dir. G. Kachel. (*Gewerbehalle.*)
- 4-6. Cortapapeles o plegaderas modernos. Diseños para talla en madera, por J. Eberhardt, de Heilbronn.
7. Cortapapeles moderno para abrir cartas. Metal recortado a sierra o estampado.

Tijeras (LÁMINA 274)

Las *tijeras*, destinadas en primer lugar a las labores femeninas, aunque también a otros usos diversos, aparecen principalmente en dos formas básicas distintas. En la forma antigua (*forces*, en francés), que se conservó hasta fines de la Edad media, ambas hojas o ramas van unidas por un aro de resorte, como indica la figura 1. La forma más moderna (*ciseaux*, en francés), la cual, ya desde el siglo x, se encuentra en casos aislados, consta de dos partes separadas, movibles alrededor de un clavillo central, terminadas en un extremo por las hojas, y en el otro, por mangos con sendas argollas para introducir los dedos (figs. 2, 3, 5 y 6). La disposición simétrica es la corriente; las variantes, como la figura 4, son escasas. A menudo las tijeras van provistas de cadenas para llevarlas, ya solas, ya en unión de otros objetos, pendientes de una *chatelaine* (1). Las puntas van a veces defendidas por una contera (véase la figura 10). La decoración se limita a los mangos, y suele consistir en labores caladas; las hojas no llevan decoración, o sólo un ornamento plano (damasquinado, etc.) Cuando los mangos y las hojas no son del mismo material (si lo son, éste no puede ser otro que el acero), los primeros se construyen también de latón o plata. Como tipo intermedio, hay tijeras con los mangos dorados, plateados y niquelados. El Renacimiento desplegó un lujo inusitado en esta materia; hoy son frecuentes las formas lisas y sencillas.

(1) Llaverio, cadena de llaves que llevan las mujeres en la cintura, y también cadena de reloj u otra alhaja, que usan en igual forma.

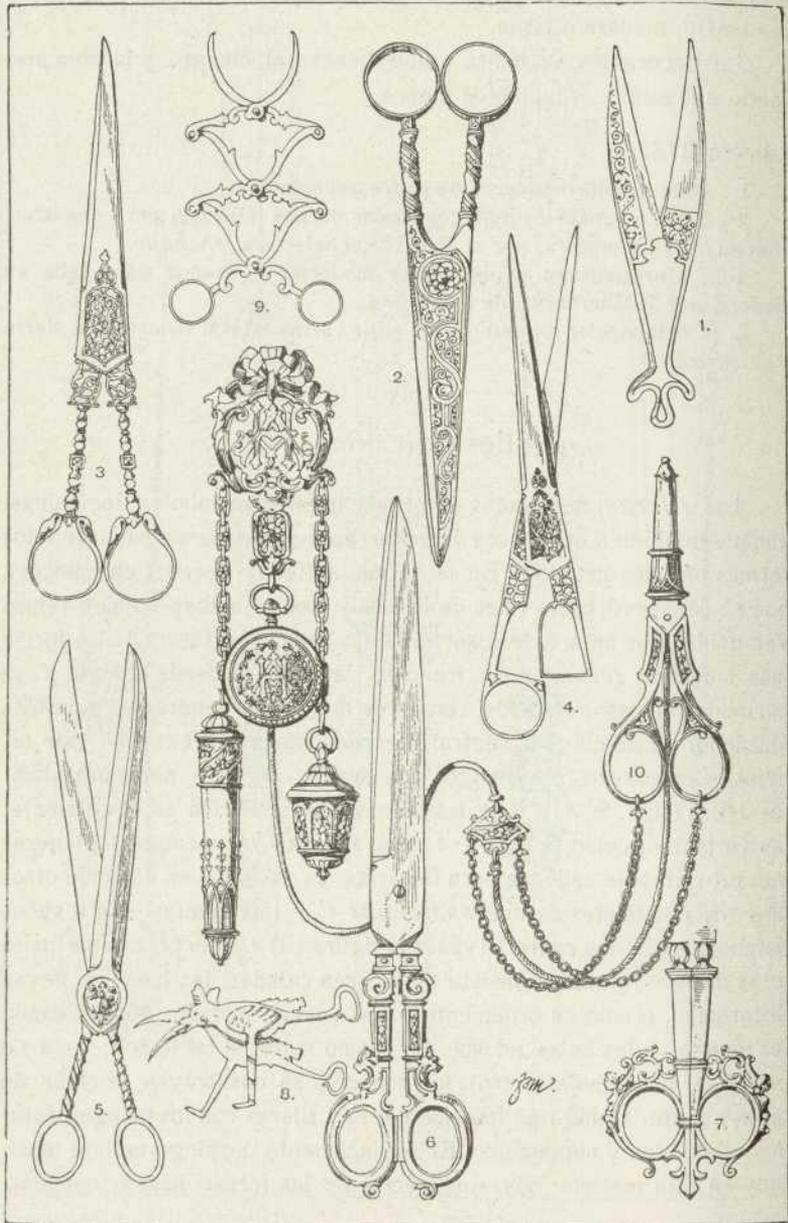


Lámina 274. — Tijeras.

El tamaño de las tijeras guarda consonancia con el fin a que se las destina. Como las hojas pueden ser mayores o menores, a voluntad, pero no así los mangos, de aquí que la relación de proporciones entre aquéllas y éstos varíe mucho. Entre las tijeras destinadas a usos especiales, y que se apartan de las ordinarias, citaremos las despabiladeras, las cuales suelen afectar la configuración de pájaros (fig. 8), y las tenazas para carbón (tijeras paralelogramáticas), como la figura 9.

Lámina 274.

1. Tijeras de forma antigua. Museo de South-Kensington, Londres.
2. Tijeras del siglo XVI, con hojas grabadas al agua fuerte y mangos dorados. Pertenecientes al estuche de caza y viaje del Elector Augusto I de Sajonia. Real Museo Histórico de Dresde. (*Kusthandwerk.*)
- 3 y 4. Tijeras persas. Siglo XVII. Colección Duhouset. Largura: 18 y 16 centímetros respectivamente. (*L'art pour tous.*)
5. Tijeras que se conservan en el Museo de South-Kensington, Londres.
6. Tijeras del siglo XVII. Renacimiento alemán. Dresde. (*Musterornamente.*)
7. Mangos de tijeras de plata dorada. Renacimiento alemán. (*Kunsthandwerk.*)
8. Despabiladeras en figura de pájaro.
9. Tenazas para carbón. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

Campanillas y timbres de mesa (LÁMINA 275)

Entre aquellos utensilios que, por decirlo así, son objeto de una decoración artística excesiva para sus fines prácticos, se encuentran también las *campanillas de mesa*. Al parecer, durante la Edad media y el Renacimiento se usaron principalmente con carácter oficial (en las cámaras de consejo, etc.) y para fines eclesiásticos; su introducción en la mesa doméstica profana, para llamar a los sirvientes, no tuvo lugar hasta épocas posteriores. La nuestra actual, tan abundante en asambleas parlamentarias y de otra índole, es la que menos puede prescindir de este utensilio. Las partes integrantes de la campanilla usual de mesa son el cuerpo vibrante o campana, el badajo, que cuelga en el interior de la misma, y el mango. Las dos primeras son siempre metálicas (la campana, de una aleación y, a veces, de plata; el badajo, de hierro); el mango se puede construir del mismo material que la campana o de madera, marfil, etc. La forma de la campana



Lámina 275. — Campanillas y timbres de mesa.

suele ser análoga a la de las grandes campanas de iglesia y se basa en experiencias prácticas (figs. 2 y 3); los tipos, como los reproducidos en las figuras 1, 5 y 6, son menos frecuentes. Las campanillas de mesa para uso doméstico son pequeñas (miden por término medio 10 centímetros de altura); para usos oficiales se construyen hasta de 30 centímetros. Estas últimas llevan con frecuencia, como accesorio, un platillo o un pedestal (figs. 7 y 8). El mango ofrece el aspecto de pomo alargado (figs. 2, 3, 7 y 8) o de estribo (figs 1 y 6). La ornamentación abarca el mango y la cara externa de la campana, la cual suele ir decorada por escudos heráldicos y fajas con inscripciones. A veces se encuentran campanillas de mesa imitando figuras de mujer, en las cuales la falda abultada hace el oficio de campana (fig. 4); también aparecen aisladamente campanillas caladas. Recientemente la campanilla tradicional ha sido relegada a segundo término por los *timbres*, en que el sonido se produce oprimiendo un botón, merced a un resorte o a un mecanismo de relojería. Las figuras 9 y 10 reproducen dos ejemplos de esta especie.

Lámina 275.

1. Campanilla moderna de mesa, en latón fundido. Tomada de un modelo antiguo.

2 y 3. Campanillas de bronce fundido, para mesa. Renacimiento. Siglo xvi. Museo de Wiesbaden. Altura: 12 centímetros, aproximadamente.

4. Campanilla moderna de mesa, en latón fundido. Tomada de un modelo antiguo.

5. Campanilla moderna de mesa, en latón fundido.

6. Campanilla francesa moderna para mesa. Diseño de D. Renard. Altura: 12 centímetros. (*L'art pour tous.*)

7. Campanilla para mesa, de plata con mango de marfil. Diseño del arquitecto F. Schulz. Altura: 20 centímetros, incluido el platillo. (*Gewerbehalle.*)

8. Campanilla presidencial del Ayuntamiento de Milán. Diseño del arquitecto Angelo Colla. (*Gewerbehalle.*)

9 y 10. Timbres de mesa modernos.

e. UTENSILIOS DIVERSOS Y HERRAJES

Al decir, en la introducción al grupo de los utensilios, que las láminas 273-284 estaban dedicadas principalmente a objetos *domésticos*, no se debe entender por ello que éstos hayan de figurar aquí en

su totalidad. Algunos ya han sido estudiados, por ejemplo: los utensilios para el alumbrado, domésticos también en gran parte. Así, las nueve láminas siguientes presentan, en cierto modo, aquella parte de los utensilios que aun nos queda por considerar en primera línea bajo su aspecto ornamental, a saber: las aldabas y llaves, los herrajes, los espejos de mano y los abanicos (utensilios de *toilette*), amén de algunas herramientas e instrumentos. Precisamente, en cuanto a estos últimos, se habría podido reunir un material abundantísimo, de haberlo permitido el espacio disponible, pues apenas existe herramienta o instrumento que no haya sido objeto de interpretación artística en la época del Renacimiento; la introducción de las llamadas obras maestras en las corporaciones gremiales dió lugar, por sí sola, a que se invirtiera con frecuencia un trabajo superfluo en los objetos más vulgares. Sin embargo, nuestras indicaciones bastarán al lector para formarse la necesaria idea de conjunto sobre todo el capítulo.

Aldabas (LÁMINAS 276 y 277)

Aun cuando la *aldaba* se usó ya en la antigüedad, como lo demuestra un ejemplar clásico hallado en Capua (cabeza de Medusa con argolla), su verdadera época es la románica y gótica, y especialmente la del Renacimiento. Para la generación actual ha pasado ya a ser histórica; hace mucho que fué sustituida por la campanilla de cordón y otros mecanismos sonoros. Sus materiales constructivos se reducen, casi exclusivamente, a la fundición de bronce y al hierro forjado. Su tamaño es variable, como el de las puertas con que debe guardar relación. Podemos señalar tres tipos principales de aldabas: el primero, en forma de argolla, sostenida con frecuencia entre las fauces de un león (en este caso sirve a la vez de asidero); el segundo, en forma de martillo, articulado merced a una bisagra primitiva; el tercero (y a éste pertenecen las aldabas de bronce que surgieron en Italia durante el apogeo del Renacimiento) ostenta agrupaciones de figuras humanas y de animales, leones, delfines, etc. (lámina 276, figuras 9 y 11). En los tres casos la parte movible golpea sobre una prominencia metálica para producir el ruido preciso. En el tercer tipo, la placa aplicada sobre la puerta pasa a ocupar un lugar secundario, mientras que en los dos primeros suele constituir, en cuanto a la forma, el elemento principal. Ya durante el período gótico se

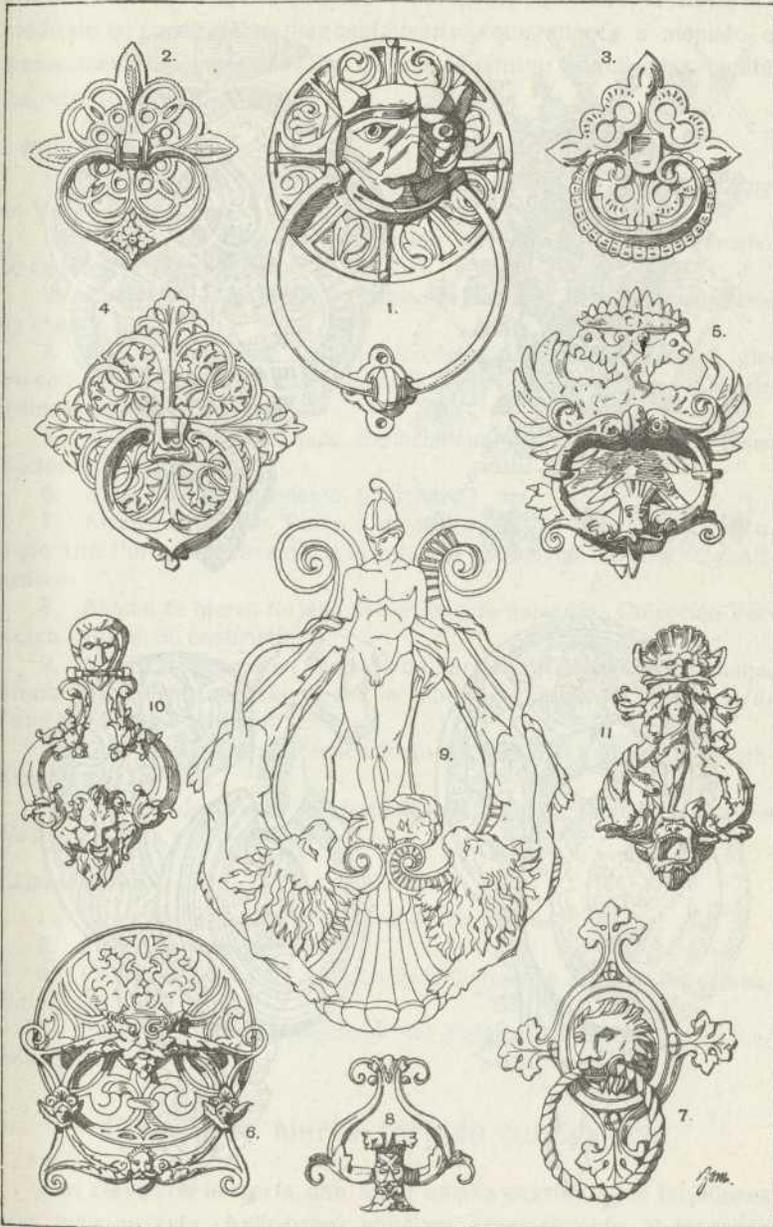


Lámina 276. — Aldabas.

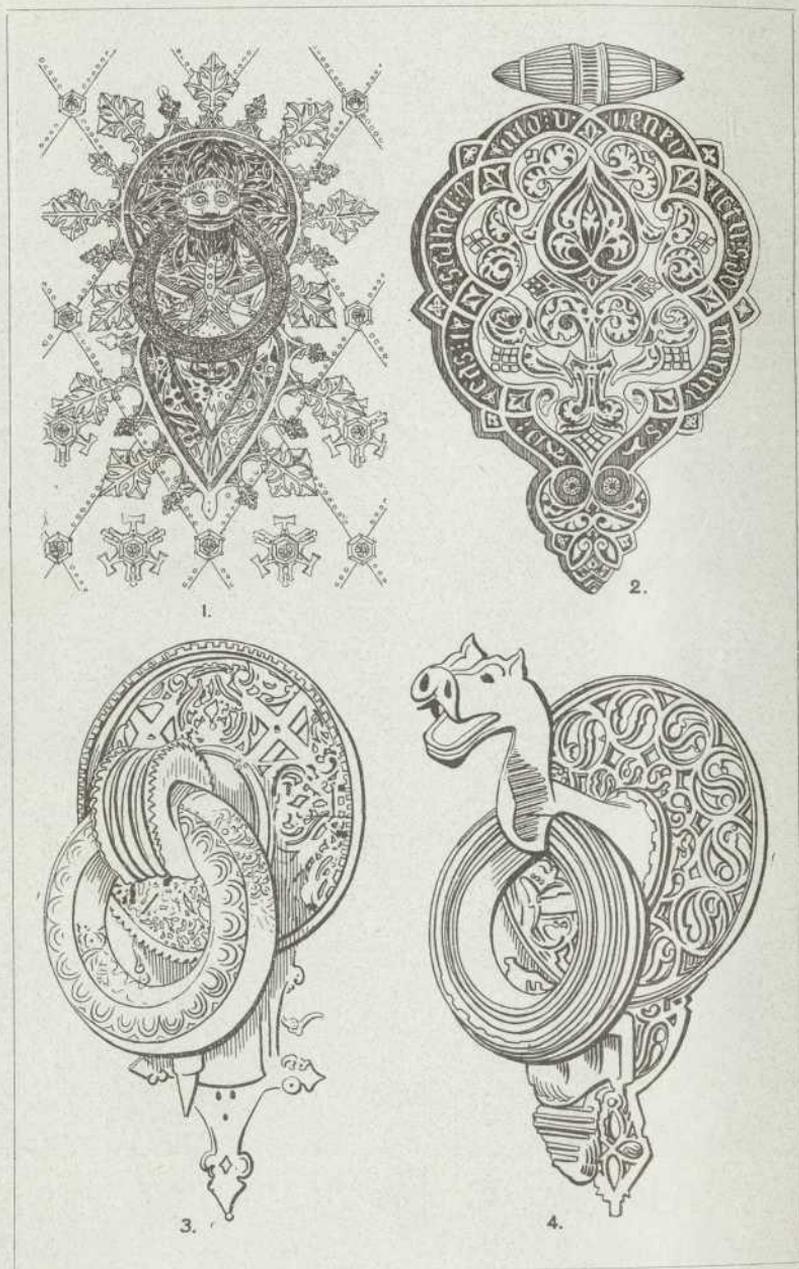


Lámina 277. — Aldabones españoles de hierro forjado.

construyeron placas de profusa ornamentación calada, la mayoría a modo de un cuadrado en diagonal, motivo que adopta a menudo el Renacimiento (lámina 276, fig. 4) o lo sustituye por águilas bicéfalas, etc. (lámina 276, fig. 5).

Lámina 276.

1. Aldaba románica de bronce. Portada norte de la catedral de Puy-en-Velay. Siglo XI.
2. Aldaba del siglo XV. Colección Soyter, Augsburgo. Tamaño: 20 centímetros en cuadro.
3. Aldaba del Renacimiento. Museo de Berlín. Tamaño: 7 centímetros en cuadro.
4. Aldaba del período de transición del gótico al Renacimiento. Iglesia de San Pedro, Estrasburgo. Aplicada sobre paño rojo. Tamaño: 14 centímetros en cuadro.
5. Aldaba de hierro forjado. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Museo Nacional de Munich.
6. Aldaba del Renacimiento. (Guichard.)
7. Aldaba de bronce. Período de transición del románico al gótico. Siglo XIII. Portada de levante de la catedral de Noyón. Altura: 22 centímetros.
8. Aldaba de hierro forjado. Renacimiento holandés. Colección Vermerch. Altura: 36 centímetros.
9. Aldaba de bronce en una casa de Ferrara. Renacimiento italiano. Altura: 34 centímetros. (David con la cabeza de Goliath.) (*Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.*)
10. Aldaba de bronce. Renacimiento italiano. 1560. Museo de South-Kensington, Londres.
11. Aldaba de bronce. Renacimiento italiano. *Oesterreichisches Museum*, Viena. (*Gewerbhalle.*)

Lámina 277.

1. Picaporte gótico de la catedral de Tarragona.
2. Picaporte hispano-árabe.
3. Picaporte gótico del Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona. Siglo XVI.
4. Picaporte gótico procedente del Palacio del Arcediano, Barcelona. Siglo XV.

Clavos de hierro forjado (LÁMINA 278)

Los clavos de herrería han dado amplia ocasión a los forjadores para lucir su arte. Aplicáronse aquéllos, especialmente, al decorado de puertas y de muebles, donde el metal bruñido destacaba por su

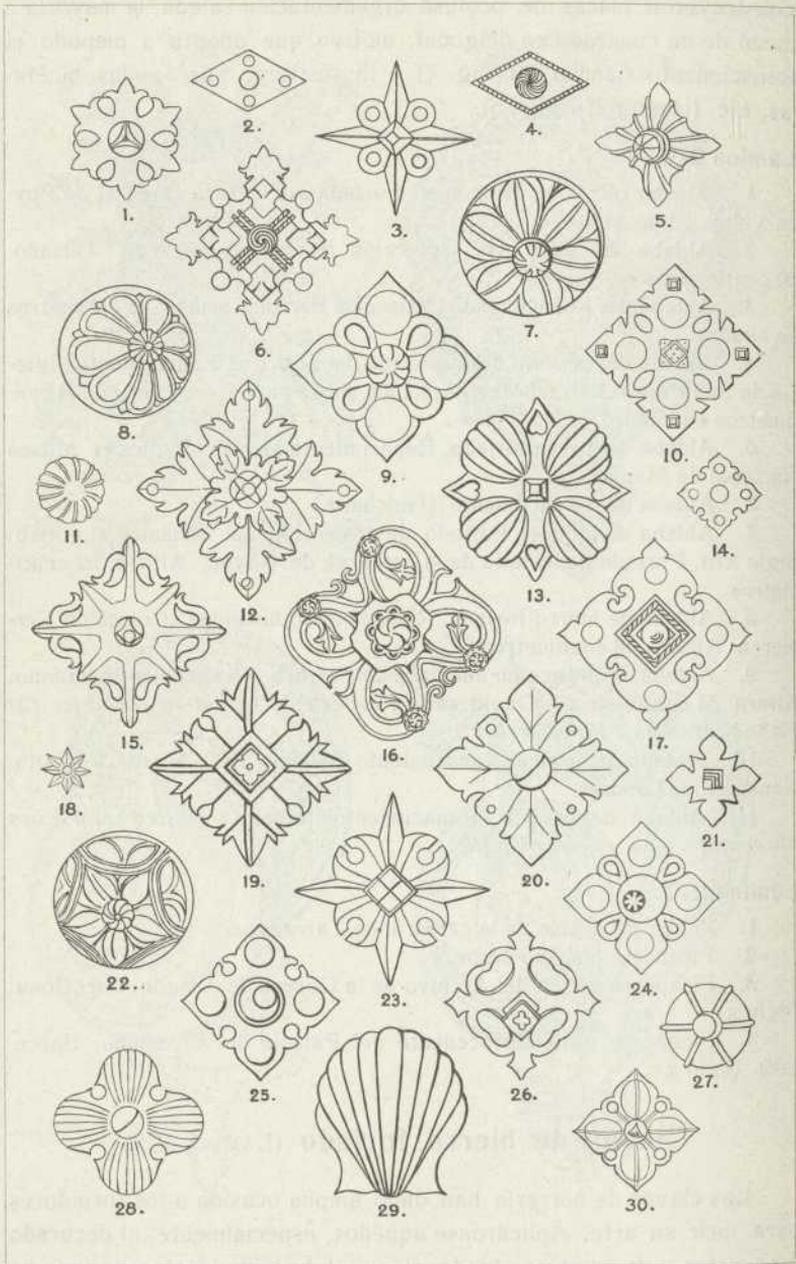


Lámina 278. — Clavos de hierro forjado.

color y su forma sobre la superficie lisa de las maderas. Nuestra lámina 278 muestra algunos ejemplos existentes en los museos y monumentos de España.

Lámina 278.

1-30. Clavos decorativos de hierro forjado. España. Siglos xv al xviii.

Llaves (LÁMINAS 279 y 280)

No es misión del presente libro estudiar las fases del desarrollo técnico por que ha pasado la cerradura desde la antigüedad hasta nuestros días, y aun parece excesivo reproducir los pormenores ornamentales de las cajas de cerradura; en cambio, dedicaremos dos láminas a la *llave*, e incluiremos las placas en el grupo de los encuadramientos. Aparte algunos ejemplares *sui generis*, como el representado en la figura 2 de la lámina 279, la llave ordinaria consta de tres elementos: empuñadura (anular, rombal, etc.), tija y paletón. Las llaves de tija hueca se denominan llaves hembras o llaves alemanas; las de tija maciza reciben el nombre de llaves macizas o llaves francesas. Las tijas son casi siempre cilíndricas (lisas o perfiladas); más rara vez, de sección cuadrangular o poligonal. El paletón (placa rectangular, que arranca lateralmente del extremo libre de la tija) lleva en el borde unas muescas llamadas guardas. La decoración propiamente dicha se contrae a la empuñadura; constituyen un caso excepcional la llave pompeyana de la figura 1 (lámina 279), con empuñadura lisa y tija y paletón delicadamente exornados, y las llaves españolas de las figuras 10 y 13 (lámina 280), cuyas guardas están subordinadas a un dibujo con inscripciones. Los materiales constructivos son el hierro y el bronce; a veces la tija es de hierro y la empuñadura de otro metal; también se encuentran con frecuencia llaves doradas totalmente o sólo en la empuñadura. El período de esplendor para la llave comprende la Edad media y el Renacimiento; nuestras llaves modernas suelen ser menores, más sencillas y no tan bellas como las antiguas, pero más adecuadas a su empleo. Citaremos, por último, esas llaves colosales, construídas en épocas anteriores para muestras de talleres de cerrajería, y que aun se ven hoy de vez en cuando.

Lámina 279.

1. Llave clásica hallada en Pompeya. (Blümner, *Das Kunstgewerbe im Altertum.*)



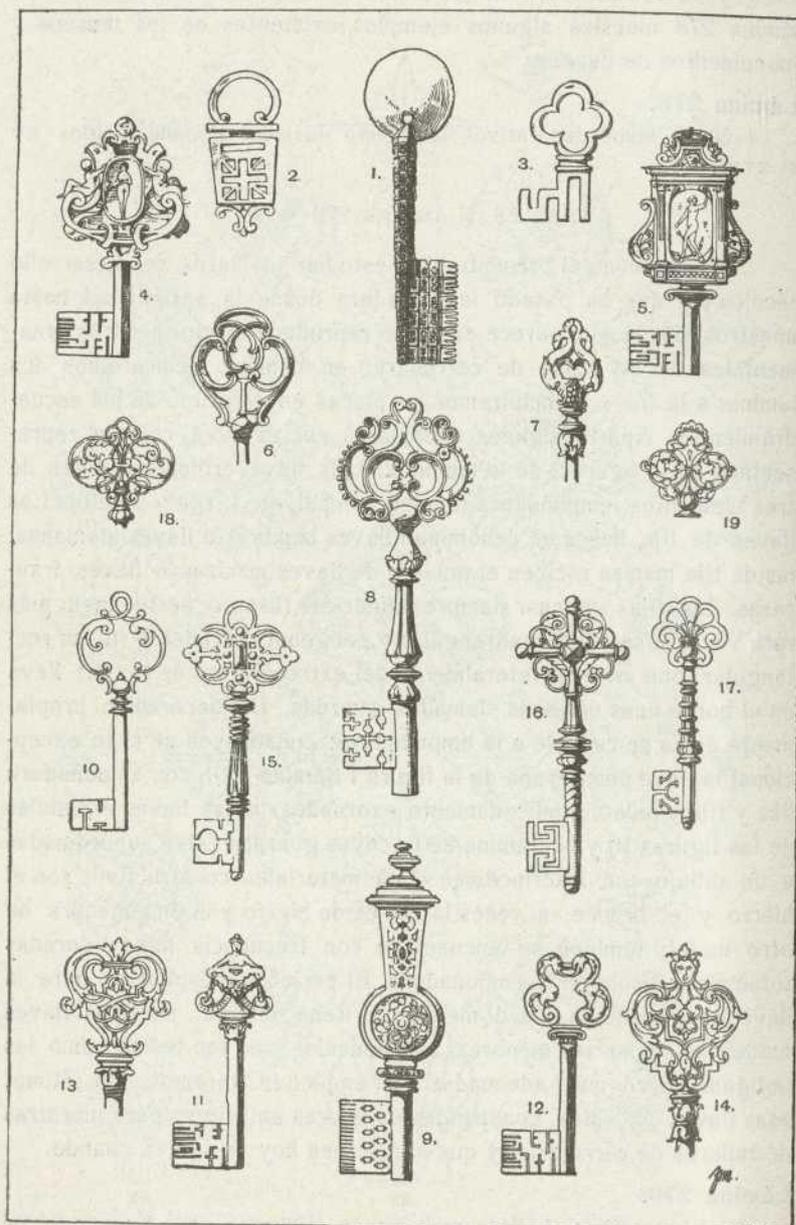


Lámina 279. — Llaves.

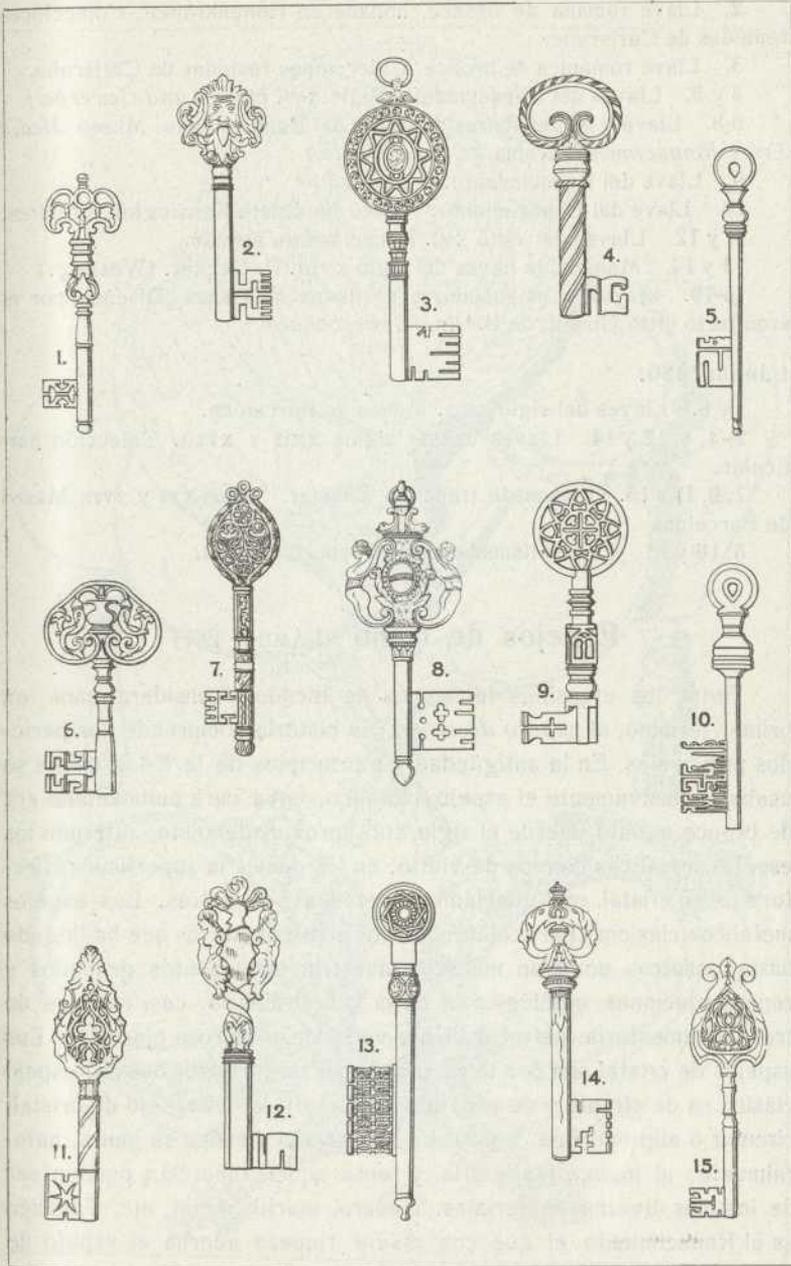


Lámina 280. — Llaves antiguas españolas.

2. Llave romana de bronce, hallada en Hohenkrähen. Colecciones reunidas de Karlsruhe.
3. Llave románica de bronce. Colecciones reunidas de Karlsruhe.
- 4 y 5. Llaves del Renacimiento. Siglo xvi. (*Kunst und Gewerbe.*)
- 6-8. Llave y empuñaduras de llaves del Renacimiento. Museo *Medio Evo e Rinascimento*, Roma. (*Gewerbhalle*.)
9. Llave del Renacimiento. (Guichard.)
10. Llave del Renacimiento. Museo de South-Kensington, Londres.
- 11 y 12. Llaves del siglo xvi. Renacimiento alemán.
- 13 y 14. Mangos de llaves del siglo xviii. P. Decker. (Wessely.)
- 15-19. Llaves y empuñaduras de llaves modernas. Diseños por el arquitecto Otto Girard, de Berlín. (*Gewerbhalle.*)

Lámina 280.

- 1 y 6. Llaves del siglo xvii. Museo de Barcelona.
- 2-4, 8, 12 y 14. Llaves de los siglos xvii y xviii. Colección particular.
- 7, 9, 11 y 15. Llaves de tradición mudéjar. Siglos xvi y xvii. Museo de Barcelona.
- 5, 10 y 13. Llaves llamadas de Segovia. Siglo xiii.

Espejos de mano (LÁMINA 281)

Entre los utensilios femeninos de tocador, consideraremos, en primer término, el *espejo de mano*. Su historia comprende dos períodos principales. En la antigüedad y a principios de la Edad media se usaba exclusivamente el espejo metálico, cuya cara pulimentada era de bronce o plata. Desde el siglo xiii, aproximadamente, alternan los espejos metálicos con los de vidrio, en los cuales la superficie reflectora es un cristal con una lámina metálica por detrás. Los espejos metálicos clásicos (particularmente los etruscos, de los que ha llegado hasta nosotros un gran número) muestran ornamentos grabados y representaciones mitológicas y de la vida ordinaria, casi siempre de traza rudimentaria, pero también a veces de primorosa ejecución. Los espejos de cristal son por lo regular lisos. La forma básica del espejo clásico es de círculo o de espátula (figs. 1-6); la del espejo de cristal, circular o elíptica (figs. 8 y 9). La decoración plástica se limita, naturalmente, al mango y a la orla, y tanto aquél como ésta pueden ser de los más diversos materiales: madera, marfil, metal, etc. También es el Renacimiento el que con mayor riqueza adorna el espejo de mano, y, si el adorno consiste en figuras, éstas suelen ser (en conso-

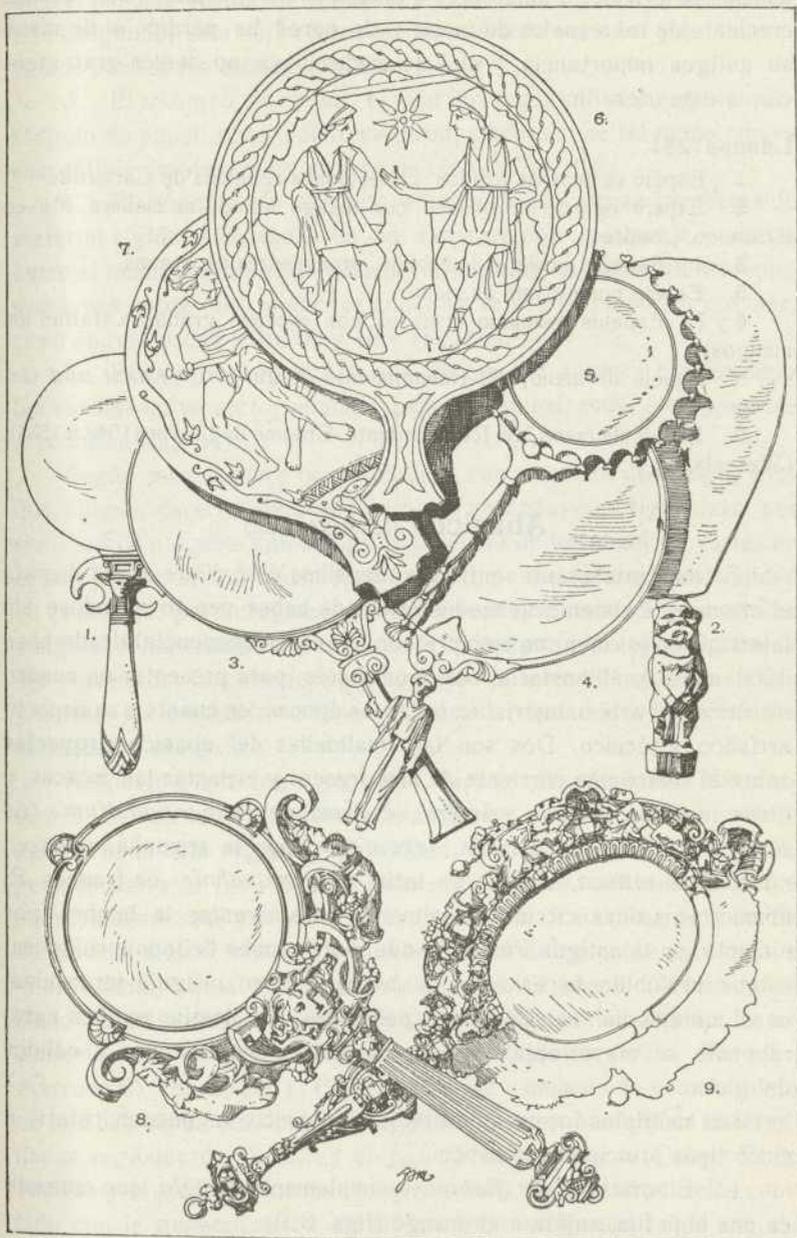


Lámina 281. — Espejos de mano.

nancia con el objeto) amorcillos e imágenes de Afrodita. Con el uso creciente de los espejos de mesa y de pared ha perdido el de mano su antigua importancia, y el Arte moderno ya no dedica gran atención a este utensilio.

Lámina 281.

1. Espejo egipcio de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
2. Espejo egipcio de bronce, con mango tallado en madera. Museo Británico, Londres.
- 3 y 4. Espejos griegos de bronce, procedentes de Atenas.
5. Espejo pompeyano de mano.
- 6 y 7. Espejos de mano etruscos, con escenas grabadas (faltan los mangos).
8. Espejo de mano, del Renacimiento. Siglo XVI. (*Kunst und Gewerbe*)
9. Espejo de mano, del Renacimiento. Etienne de Laulne (1549 a 1583). (Wessely.)

Abanicos (LÁMINA 282)

El más interesante entre los utensilios de *toilette* es sin disputa el *abanico*. Existen pruebas históricas de haber venido usándose sin interrupción (si bien, no siempre con la misma frecuencia) desde hace 3000 años, y él bastaría, casi por sí solo, para presentar un cuadro histórico del arte industrial en todas las épocas, en cuanto a su aspecto artístico y técnico. Dos son las finalidades del abanico: proyectar sobre el rostro una corriente de aire fresco, y espantar las moscas y otros insectos. Por la primera, se llama en latín «*flabellum*» (de *flare*, soplar), y en francés, «*éventail*»; por la segunda, «*muscarium*» (de *musca*, mosca) en latín, y «*esmouchoir*» en francés. El abanico se utiliza circunstancialmente para aventar la lumbre (por ejemplo, en la antigua Persia, donde, por razones de índole religiosa, estaba prohibido hacerlo con la boca) y como insignia jerárquica, en el ceremonial eclesiástico y palaciego. Su destino explica naturalmente su mayor aplicación en los países meridionales y cálidos del globo.

Las múltiples formas que afecta el abanico se pueden referir a cinco tipos principales, a saber:

1. El *abanico de flabelo* o simplemente *flabelo*, que consiste en una hoja fija, sujeta a un mango (figs. 6-9).
2. El *abanico veleta*, alrededor de cuyo mango gira una hoja

lateral llamada «bandera» (figs. 10 y 11). Tanto en el primero como en el segundo, esta hoja ofrece las formas más variadas y está constituida por los materiales más diversos.

3. El *abanico de rueda*, el cual lleva pegado al mango un rectángulo de papel, seda u otro material, dispuesto de tal modo que es susceptible de plegarse y abrirse en círculo (fig. 12).

4. El *abanico de varillas*, compuesto por varias lengüetas de material rígido, ensartadas en un extremo por un clavillo y unidas entre sí mediante una cinta pasada, disposición que les permite replegarse una sobre otra, o abrirse como los radios de un sector circular, cuyo ángulo oscila entre 90 y 180° (fig. 13).

5. El *abanico plegable*, que difiere del anterior por terminar las varillas en un sector anular («país») de papel, seda, etc., plegable a voluntad (fig. 14).

Según esto, los tres primeros tipos van provistos de mango, y los dos últimos carecen de él. El de rueda constituye un tipo mixto, por ser abanico plegable con mango. El tamaño de los abanicos varía con el uso y la moda, aun cuando, en general, se supedita a la comodidad en el manejo; por lo regular, podemos decir que cuanto más compacta y rígida o impermeable al aire sea la hoja, tanto más pequeño puede ser el utensilio. Los abanicos para dar aire fresco exigen formas anchas y cortas; los destinados a espantar moscas requieren configuraciones estrechas y alargadas.

Respecto a la historia y al estilo, haremos las siguientes observaciones: El flabelo es la forma más antigua y rudimentaria; su modelo natural es la hoja vegetal pedunculada, tal como la emplean hoy los pueblos salvajes para confeccionar sus abanicos, utilizando hojas de palmera desecadas y juncos trenzados (fig. 4). También puede servir de modelo natural la pluma de ave; de aquí su frecuente aplicación a la manufactura de abanicos de toda especie. El abanico veleta es el menos práctico; impera en la Edad media y en los albores del Renacimiento, así como en ciertos países orientales (India, Turquía, Marruecos, Túnez, etc.). El de rueda fué asimismo de uso corriente en la Edad media (con mango largo), como lo es aún hoy en determinadas regiones de Italia, en el Japón, en Persia y en China. El de varillas y el plegable son de fecha más reciente; su introducción coincide con la generalización de este utensilio en Europa (siglo xv). Al incremento del abanico de varillas en el siglo xvii sucede el período



florecente del abanico plegable en la época del rococó, el cual predomina también en la moda actual.

En las pinturas murales egipcias y en los relieves asirios, figuran a menudo, entre el séquito de los reyes, flabelarios con flabelos grandes y pequeños. Las formas usuales egipcias se pueden ver en las figuras 1 y 2; las asirias, en la figura 3. De los abanicos clásicos apenas se conservan vestigios. A juzgar por algunas pinturas de vasijas, el abanico griego consistía en una hoja, estilizada a modo de palmeta y sujeta a un mango largo. Las damas romanas desplegaron cierto boato en materia de abanicos, que unas veces manejaban ellas mismas, y otras eran manejados por flabelarios esclavos. Durante el Imperio, también los usaron los hombres. En la Edad media entró el abanico al servicio del culto cristiano; diáconos y acólitos ahuyentaban de la Hostia consagrada las moscas, agitando flabelos, cuyas hojas solían tener la forma de serafines con seis alas. Al secularizarse este utensilio, cayó en desuso en los templos. Según ya hemos dicho, el Renacimiento pasó del flabelo al abanico de varillas y al plegable. El primero era adecuado para labores caladas y talladas en marfil, asta y concha, así como también para filigranas y esmaltes; el segundo ofrecía un campo ilimitado a la ornamentación decorativa, merced a la pintura. Artistas como Boucher y Watteau, amén de otros profesionales y aficionados, se dedicaron a pintar abanicos (escenas pastoriles, etc.). A esa época corresponde la invención del abanico mágico, el cual, según el modo de plegarlo, mostraba cuadros diferentes. Abanicos de encaje, abanicos con incrustaciones de espejos, monogramas y autógrafos, y los abanicos Imperio, recamados de lentejuelas, completan el grupo. El abanico moderno de baile es grande, plegable y va decorado con pinturas de flores a la manera naturalista. También se usan, circunstancialmente, todas las demás formas posibles. Las naciones predominantes en el mercado de abanicos son: Francia, China y el Imperio Japonés; Enrique Frauberger, cuya monografía sobre el abanico (1) es en extremo recomendable, afirma que las últimas naciones citadas produjeron por sí solas el 75 % de los 400 millones de abanicos que se fabrican anualmente en el mundo.

Para concluir, enumeraremos someramente las principales sus-

(1) E. Frauberger, *Die Geschichte des Fächers*. Leipzig, K. Scholtze.

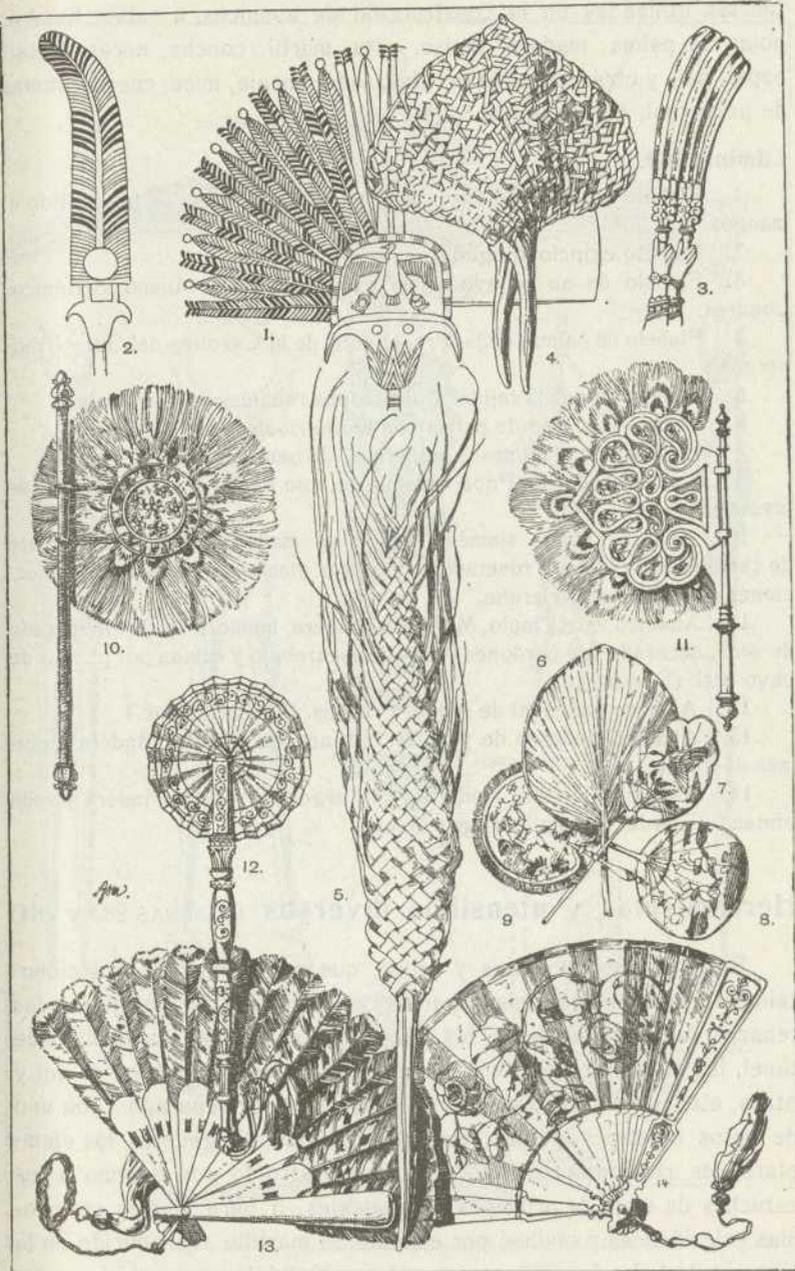


Lámina 282 — Abanicos.

tancias utilizadas en la construcción de abanicos, a saber: bambú, hojas de palma, madera, hueso, asta, marfil, concha, nácar, metal, papel, paja y otras materias textiles, seda, encaje, mica, cuero, plumas de pavo real, de faisán, de colibrí, etc.

Lámina 282.

1. Flabelo egipcio antiguo, guarnecido de plumas (se ha omitido el mango).
2. Flabelo egipcio antiguo.
3. Flabelo de un relieve asirio existente en el Museo Británico, Londres.
4. Flabelo de palma tejida. Procedente de la Carolina del Sur. (Frauberger.)
5. Flabelo de palma tejida. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Flabelo moderno de palma con borde ribeteado.
- 7 y 8. Abanicos japoneses modernos, de bambú y papel.
9. Flabelo moderno. Papel estampado, con flecos de seda y mango de madera dorada.
10. Abanico veleta siamés. Mango de madera retorcida; bandera de cartón, decorada con rosetas y orlada por plumas de pavo real. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
11. Abanico veleta indio. Mango de madera; bandera de cartón forrado de seda, decorada con cordones y alas de escarabajo y orlada por plumas de pavo real. (Frauberger.)
12. Abanico medieval de rueda. Francés. (Viollet-le-Duc.)
13. Abanico moderno de varillas, con argolla y borla. Madera y plumas de guaco.
14. Abanico plegable moderno, con argolla y borla. Madera y seda pintada. Guardas con aplicaciones de oro.

Herramientas y utensilios diversos (LÁMINAS 283 y 284)

Entre las herramientas y útiles, que sólo ocasional o accidentalmente reciben tratamiento artístico, citaremos los martillos, las tenazas, las despabiladeras, los compases, las reglas, las espitas de tonel, los morteros, moldes para pasteles, relojes de arena, de sol y otros, etc. Sería tarea harto larga considerar por separado cada uno de estos objetos; diremos, sin embargo, que, en general, los ejemplares de rica ornamentación se han construído con destino a los estuches de viaje de príncipes y personajes, o para ciertas ceremonias eclesiásticas o civiles; por ejemplo: el martillo reproducido en la figura 1 de la lámina 283, con que el papa Julio III inauguró el octavo



Lámina 283. — Herramientas y utensilios diversos.

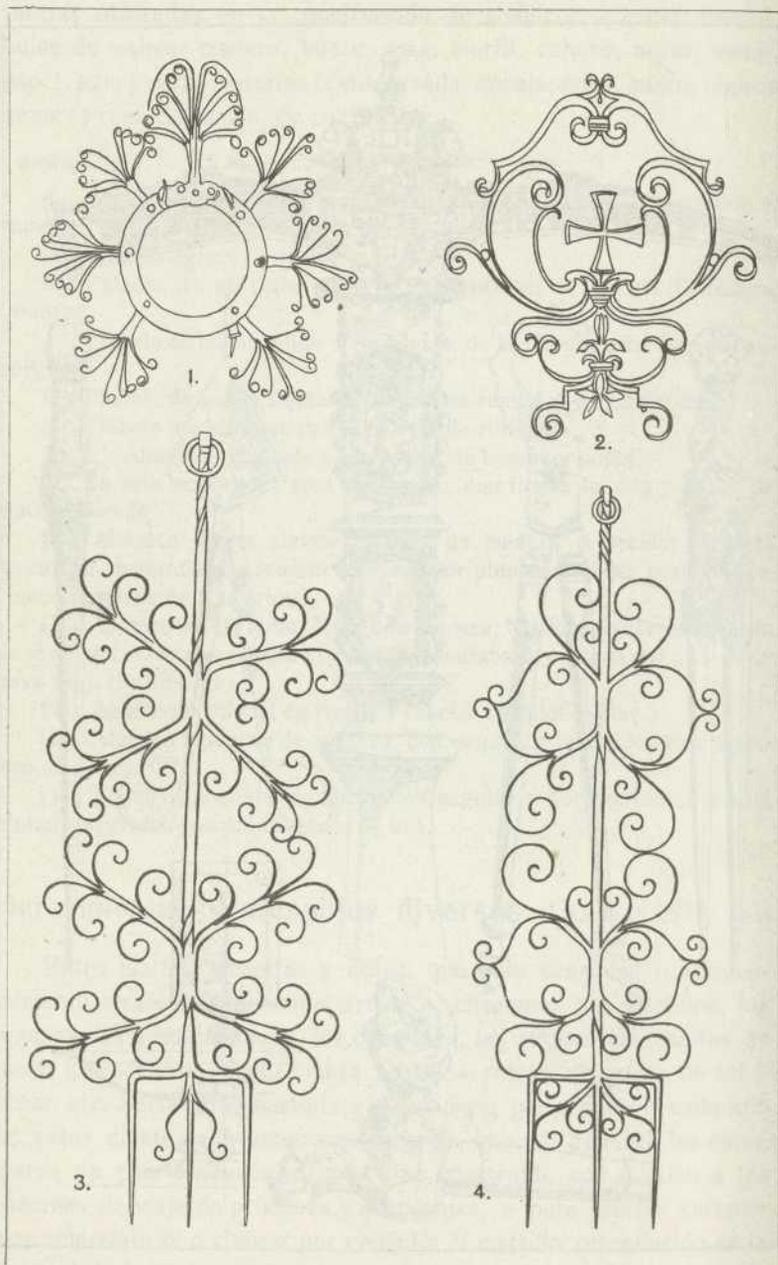


Lámina 284. — Utensilios españoles de hierro forjado.

año jubilar (1550), dando tres golpes en la tapiada puerta principal de San Pedro, como señal para abrirla.

Las láminas 283 y 284 representan algunos objetos de esta índole, aunque sin la menor conexión entre ellos.

Lámina 283.

1. Martillo de ceremonia, de plata dorada. Renacimiento italiano. Siglo XVI. Regalo de Gregorio XIII al duque Ernesto de Baviera; posteriormente fué propiedad de un particular de Landshut, y actualmente se conserva en el Museo Nacional de Munich. Debajo del escudo esmaltado se lee la siguiente inscripción: «*Julius III. Pont. Max. Jubilaem VIII condidit feliciter MCCCCCL*». El relieve de la cara posterior representa a Moisés haciendo brotar agua de la roca, y debajo hay estas palabras: «*Percussit petram et fluxerunt aquae*». (*Kunsthandwerk*.)

2. Tenazas de hierro. Trabajo alemán. Museo Germánico de Nuremberg.

3. Despabiladeras de latón. Renacimiento alemán. Museo Germánico de Nuremberg.

4 y 5. Vistas de frente y de perfil de un compás. Bronce cincelado, grabado y dorado. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Tamaño: mitad del natural.

6. Espita de tonel, en latón fundido y cincelado. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Largura: 30 centímetros. (*Vorbilder für die Kleinkunst in Bronze*.)

7. Aparato moderno de latón, para colocar cerillas de palo (cerillas suecas).

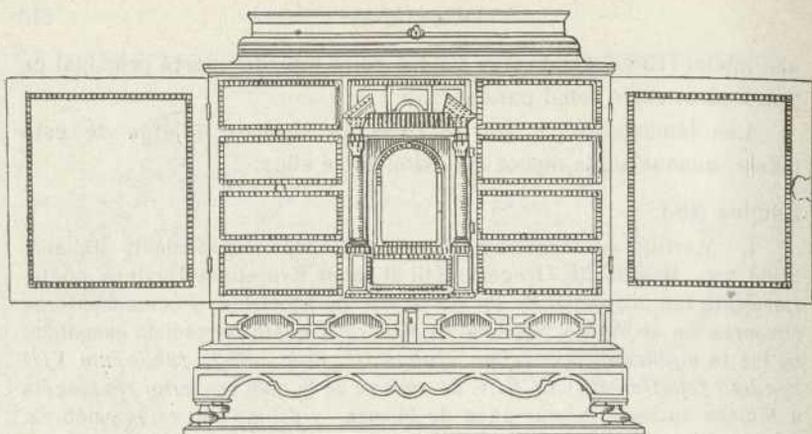
Lámina 284.

1. Siglos XVII-XVIII.

2. Siglos XVII-XVIII. Museo de Barcelona.

3 y 4. Siglo XVIII. Colección particular.





C. MOBILIARIO

Entendemos por *mobiliario*, en el sentido más lato de la palabra, el conjunto de enseres portátiles de una casa; en sentido más restringido, comprende los muebles propiamente dichos: sillas, mesas, armarios, etc.; pero, aun así, son tan numerosos los representantes de este grupo, que se haría imposible dar una descripción detallada de cada uno, en las 33 láminas dedicadas a este ramo en la presente obra; ni ello es preciso tampoco, considerando el fin perseguido, o sea exponer la aplicación de la Ornamentaria al mobiliario. Hemos incluido los muebles más importantes y omitido, en cambio, otros como el piano, la cómoda, etc. La agrupación se ha hecho de modo que las láminas 285-297 contienen los distintos muebles para sentarse, mientras las veinte siguientes se refieren a las mesas, armarios roperos, camas, cunas y algunos otros.

Los ejemplos están tomados en su mayoría del Antiguo, del Renacimiento y de la época moderna; de los estilos medievales, del barroco y del rococó sólo tratamos circunstancialmente. Este proceder responde al plan general del libro. El haber consagrado particular atención al Renacimiento alemán obedece a que, precisa-

mente este período estilístico ha producido obras extraordinarias, en cuanto a muebles de ornamentación suntuosa.

Este capítulo podría inducirnos a dar una reseña histórica sobre el desarrollo de la forma tectónica en las distintas épocas del Arte; pero, como el hacerlo con alguna amplitud nos obligaría a salirnos de la concisión que hemos mantenido hasta ahora, nos limitaremos a señalar al lector los pasajes correspondientes de la publicación de Semper, *Der Stil*, y la interesantísima de Jorge Hirth, *Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock- Rokoko- und Zopfstils*. Sobre el mobiliario de los egipcios, asirios, griegos y romanos se encuentran las noticias necesarias en la obra titulada *La vie privée des anciens*, por Ménard y Sauvageot; sobre el de la Edad media, en la de Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*; de ambas hemos tomado varios ejemplos para nuestras láminas. De carácter general, y con vistosas láminas, es la *Historia del mueble*, de Herman Schmitz. Por lo demás, es tal la cantidad de enciclopedias publicadas actualmente, que parece imposible ni aun citar aquí sus nombres.

a. MUEBLES PARA SENTARSE

Por lo que respecta a los muebles para sentarse, la forma básica depende, en general, del destino especial y del género de vida, con sus variaciones incesantes a través de los tiempos; en cambio, los detalles se han visto influidos por la orientación artística de la época y los materiales de construcción. Junto a ciertas estructuras caprichosas, se repiten siempre determinados tipos básicos, y con arreglo a éstos hemos intentado establecer la clasificación.

La forma de asiento más sencilla y primitiva, aunque, para muchos fines, también la menos práctica, es la de *taburete*, la de asiento sin apoyo; el aditamento del *respaldo* la hace ya más adecuada, y aun resulta más cómoda añadiéndole *brazos* (silla, sillón y butaca). A este grupo pertenece también el *trono*, el cual, en consonancia con su finalidad, es más monumental y más rico, tanto por el material constructivo como por la forma. La *silla giratoria*, la *plegable* y la *mecedora* son debidas a exigencias particularísimas. También los *sitiales de coro* y los *reclinatorios* presentan aditamentos *sui generis*, debidos a su empleo para otros usos distintos del sentarse. El

banco y el *canapé* permiten sentarse y acostarse, o sólo lo primero, a varias personas simultáneamente.

La característica común a todas estas formas es la elevación del asiento; como, para sentarse cómodamente, los pies deben llegar junto al suelo, la altura de aquél es de 45-50 centímetros. Mayores diferencias se observan en su fondo, el cual oscila entre 36 y 70 centímetros. La altura del respaldo varía desde 85 centímetros en adelante, habiendo de tenerse en cuenta que, al echar la cabeza hacia atrás, ésta no debe apoyarse en el mismo borde superior de aquél; la de los brazos se halla a 65 ó 75 centímetros del suelo. Claro está que los respaldos planos verticales son más incómodos que los de superficie curva, los cuales se amoldan mejor a la posición natural del cuerpo; por esta misma razón los asientos planos horizontales no son tan a propósito como los curvos con inclinación hacia atrás.

Los materiales más frecuentes son la madera, el mimbre y el metal, y, en menor escala, la piedra, el barro, etc. Como el sentarse sobre una materia dura resultaría molesto a la larga, desde un principio se recurrió al tejido de mimbre, a entramados de flejes metálicos, a pieles de animales y a mullidos, para la construcción de asientos y respaldos. Al aumentar las comodidades en general, también los muebles para sentarse se han ido perfeccionando con el transcurso del tiempo. Conviene advertir que, precisamente, los muebles más bonitos y suntuosos no suelen ser los más prácticos; las demás observaciones, especialmente las relativas a la forma, ya las haremos al estudiar cada una de éstas.

Sillas (LÁMINAS 285-288)

La *silla* es un asiento con respaldo. La forma más corriente tiene cuatro patas; las dos delanteras bajas y las dos traseras elevadas. Las uniones de las patas mediante bastidores adecuados constituyen el asiento y el respaldo; a menudo van sujetas entre sí por barrotes transversales o diagonales. El asiento adopta, por lo regular, la forma de un rectángulo, de un cuadrado o de un trapecio, con lados rectos o curvos; los circulares y poligonales son menos comunes. Desde el siglo XIII. aparecen asientos exagonales y octogonales, con seis y ocho patas, respectivamente; asimismo, algunas sillas de madera

del Renacimiento ostentan asientos en forma de polígonos regulares o semirregulares (lámina 286. 3 y 6). Las patas (esquinadas o torneadas) terminan a veces por abajo en garras de animal; las traseras, por arriba, en bolas y cabezas y mascarones de animales (láminas 285, 1, y 286, 1). En la época del Renacimiento, y en sillas de madera, las patas se hallan también sustituidas por tableros tallados y calados a sierra, acoplados lateralmente, o por delante y por detrás (lámina 286, 3, 5 y 6). Cuando el respaldo va tallado en una tabla, como en muchas sillas renacentistas y en las modernas de taberna, las dos patas traseras tienen la misma forma y altura que las delanteras (láminas 286, 7 y 8; 287. 1). El respaldo afecta muchas veces el carácter de bastidor (lámina 285, 5, 8 y 10), o presenta una curvatura cilíndrica, como ocurre con el «*klismos*» griego (lámina 285, 6 y 7) y con la silla Imperio (lámina 285, 11), construída a imitación de éste. Los respaldos de madera tallada llevan muescas a guisa de asas, para facilitar el transporte del mueble (lámina 286, 7, 8 y 9). Cuando el respaldo remata horizontalmente por arriba, suele ir coronado por una cornisa y un copete decorativo (láminas 286, 6, y 287, 9). Si el asiento, ya solo, ya en unión del respaldo, es de paja tejida o va mullido, la silla se denomina *silla de paja* o *mullida*. A veces, no sólo van tapizados de tela los mullidos, sino también las partes estructurales; asimismo se construyen sillas enteras de paja, de anea o de mimbre. En la silla mullida los adornos del asiento y del respaldo revisten la forma de estampaciones en cuero, bordados de aplicación (lámina 287, 6), etc. El revestimiento de las partes de madera con metal se encuentra ya en el estilo asirio y, a veces, en otros posteriores; en las sillas suntuarias de la Edad media, especialmente en las bizantinas, no era rara la ornamentación con piedras de color; un procedimiento análogo se advierte en las sillas del Renacimiento (lámina 286, 5 y 6). Junto a la decoración de la madera (ésta sigue siendo el material constructivo más común para la silla ordinaria), merced a la talla, se encuentran ornamentaciones de incrustación de hueso, metal, etc. (la llamada labor de cartujos, del siglo xv).

Lámina 285.

- 1 y 2. Sillas sencillas egipcias. (Ménard y Sauvageot.)
3. Silla egipcia de lujo. Pinturas murales de la tumba real de Ramsés III, en Tebas. (Ménard y Sauvageot.)
4. Silla egipcia, con tapizado de muestra. Museo Británico.

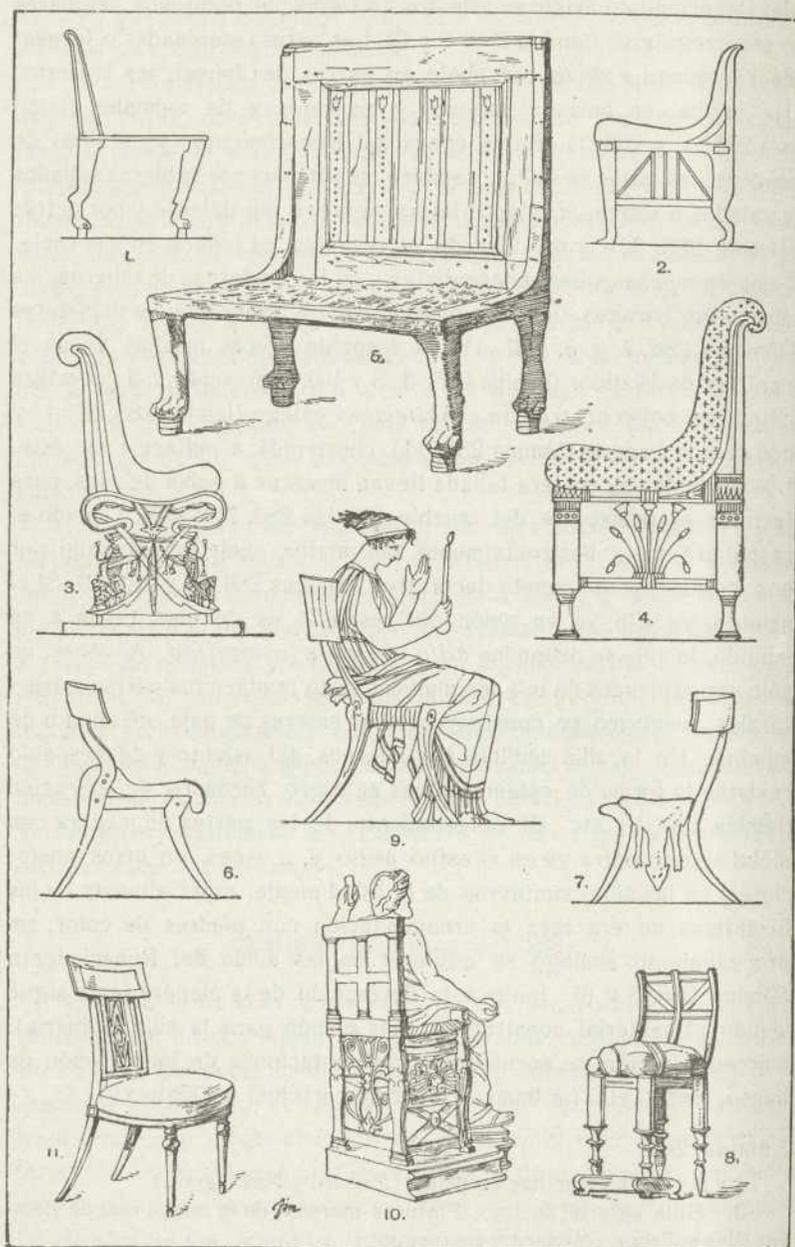


Lámina 285. — Sillas.



Lámina 286. — Sillas.



Lámina 257. — Sillas.

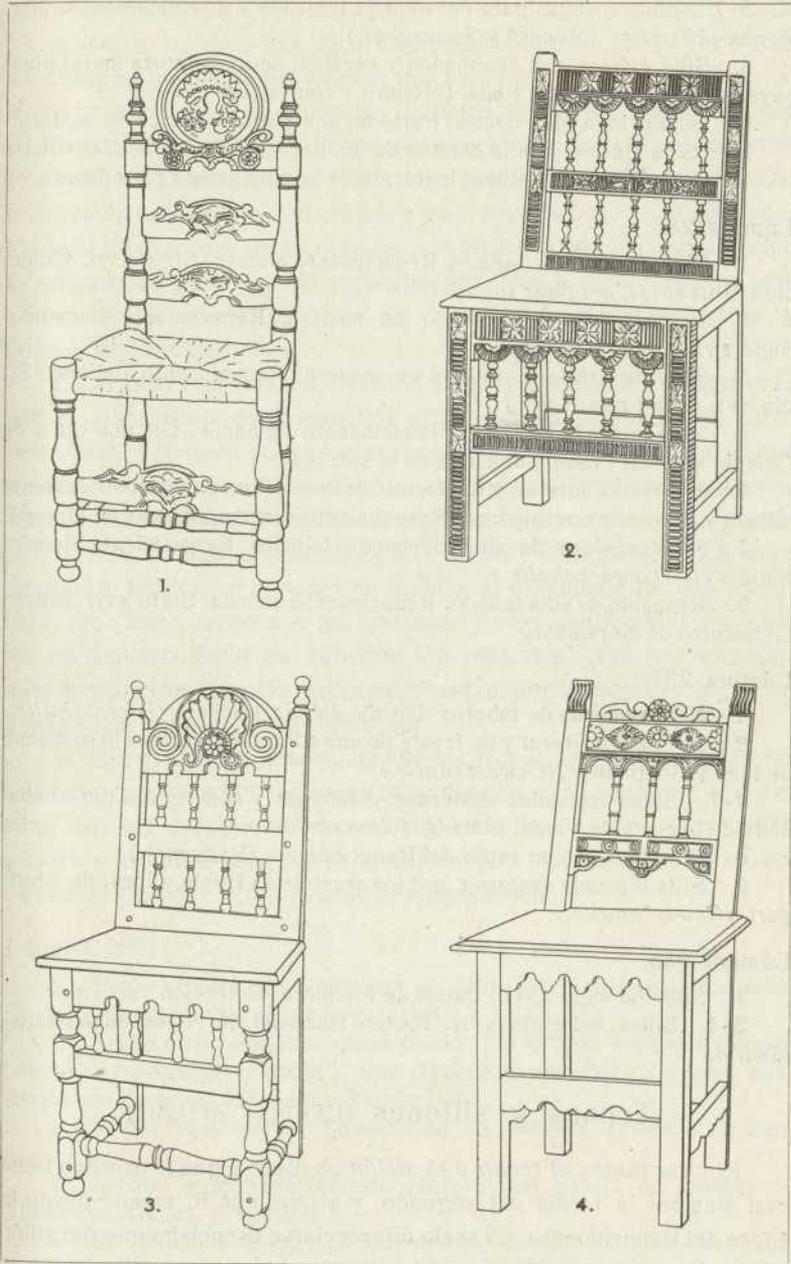


Lámina 288. — Sillas.

5-7. Sillas griegas para damas, con tapizado y guarniciones de piel. Forma «*klismos*». (Ménard y Sauvageot.)

8. Silla clásica con almohadón y escabel; de una pintura mural pompeyana, que representa a Leda. (Ménard y Sauvageot.)

9. Silla griega para damas. Parte de una pintura clásica de vasija.

10. Silla clásica, con la estatua de Júpiter. (Ménard y Sauvageot.)

11. Silla Imperio. Gallien. Imitación de la silla griega para damas.

Lámina 286.

1. Silla de madera tallada. Renacimiento alemán. Siglo xvii. Colección Moreau. (*L'art pour tous*)

2. Respaldo de silla tallado en madera. Renacimiento flamenco. Siglo xvii. (*L'art pour tous*.)

3. Silla de tableros, tallada en madera. Renacimiento italiano. Siglo xvi. (*L'art pour tous*.)

4. Silla tapizada de cuero. Renacimiento holandés. De una obra de Crispín van den Passe, publicada en el año 1642.

5 y 6. Vistas lateral y de frente de una silla de tableros ricamente tallada y decorada con piedras. Renacimiento alemán. Museo de Dresde.

7 y 8. Respaldos de silla ricamente tallados. Renacimiento alemán. Siglo xvii. (*Gewerbehalle*.)

9. Respaldo de silla tallado. Renacimiento alemán. Siglo xvii. Museo Germánico de Nuremberg.

Lámina 287.

1. Silla moderna de taberna. Diseño del dir. Kachel. (*Gewerbehalle*.)

2 y 3. Vistas lateral y de frente de una silla moderna de rejilla; diseño de Ihne y Stegmüller. (*Gewerbehalle*.)

4-7. Sillas tapizadas modernas, diseñadas y construídas por el ebanista de la corte de Viena, Ludwig. (*Gewerbehalle*.)

8. Silla tapizada en estilo del Renacimiento. (Raguenet.)

9. Silla tapizada moderna, por los mueblistas Epple y Ege, de Stuttgart. (*Gewerbehalle*.)

Lámina 288.

1. Silla del siglo xviii. Palma de Mallorca. Colección particular.

2-4. Sillas del siglo xvii. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

Tronos y sillones (LÁMINAS 289-291)

El citar juntos el *trono* y el *sillón* obedece a que el primero tiene casi siempre la forma del segundo, y a que, por lo menos desde la época del Renacimiento, no suele diferenciarse esencialmente del sillón para usos profanos. Claro está que, siendo el trono el asiento de

honor destinado a príncipes seculares y eclesiásticos, mereció desde los primeros tiempos una decoración más suntuosa. Es mayor y más monumental que la silla ordinaria; por esta razón, y por no ser preciso moverlo tan a menudo como los asientos corrientes, con frecuencia sustituyen a la madera otros materiales constructivos, como el mármol, el metal, etc. Suele ir sobre una base a modo de tarima o escalonada, o llevar delante un escabel para los pies; los tronos y sillas episcopales de la Edad media solían rematar por arriba en un dosel guarnecido de colgaduras y cornisas de coronamiento. Por lo que respecta a la decoración, se añaden adornos en consonancia con la estructura, y también figuras simbólicas.

En el caso más sencillo, el sillón se distingue de la silla corriente por el aditamento de brazos, los cuales descansan sobre las patas delanteras y se unen de cualquier modo con el respaldo, mientras que en el trono, al menos cuando éste es de piedra, los brazos suelen ir labrados en la misma pieza que el resto de la estructura. Comparado con la silla ordinaria, el sillón es más ancho y cómodo. Cuando sirve de asiento honorífico al padre de familia, al presidente de una asamblea, etc., hace juego con los restantes y sólo se diferencia de éstos por su tamaño y por su construcción más rica. Así, por ejemplo: nuestras sillerías de salón modernas constan, por lo regular, de cuatro o seis sillas y dos sillones o butacas.

A este grupo pertenecen, aparte los tronos egipcios y asirios, las sillas curules romanas, las arcas escandinavas para sentarse, como el sitial noruego del siglo XII, reproducido en la figura 1 de la lámina 290, y ciertos asientos poligonales circuidos por una reja, de los cuales ofrece un ejemplo la figura 5 de la misma lámina.

Lámina 289.

1. Trono egipcio con ornamento de loto; los brazos están formados por las alas del gavilán sagrado. (Teirich.)

2. Trono de los antiguos reyes persas. De un bajo relieve de Persépolis: con coronación simbólica, que representa a un rey en el trono conducido por esclavos. (Ménard y Sauvageot.)

3. Trono real asirio. Tomado de un relieve. (Ménard y Sauvageot.)

4. Asiento griego de mármol, junto a una puerta del templo de Themis en Atenas. (Raguenet.)

5. Sillón judicial griego (*proedra*), de mármol. Hallado en la plaza del Prytaneum, Atenas. (Raguenet.)

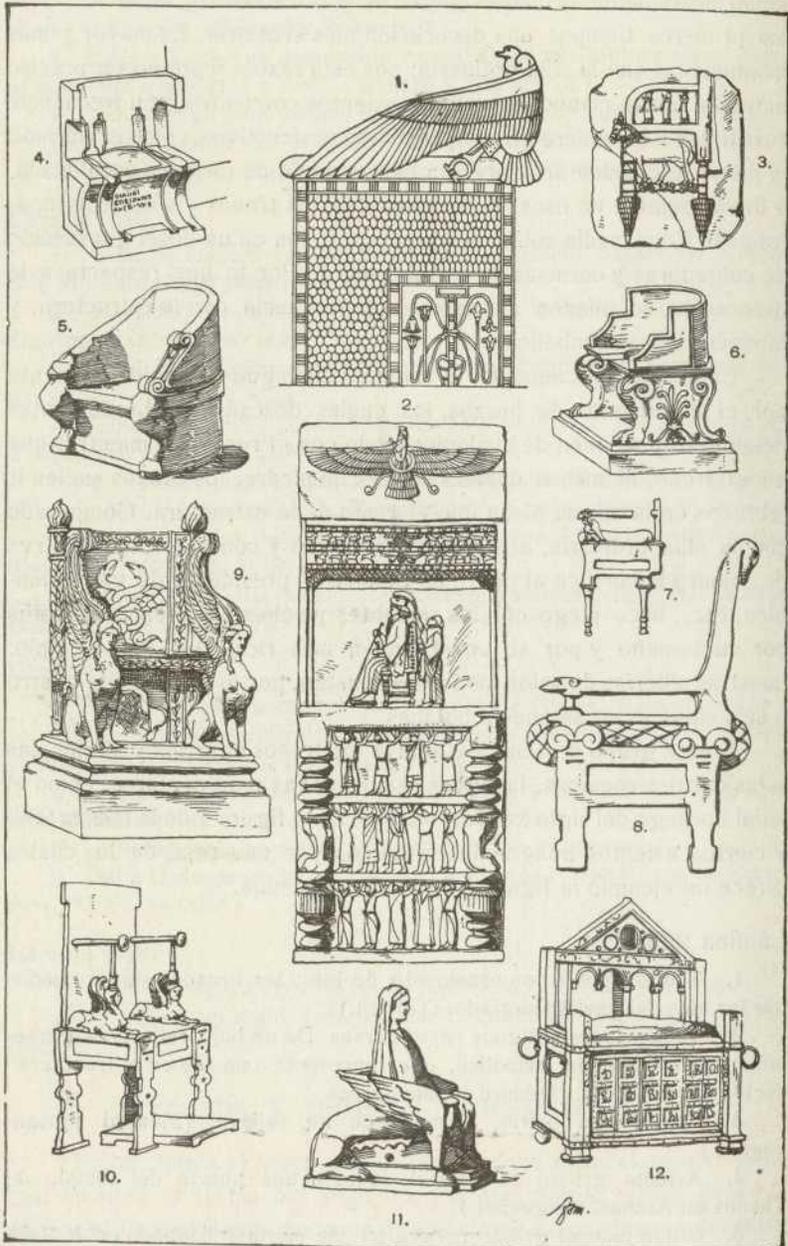


Lámina 289. — Tronos y sillones.



Lámina 290. — Tronos y sillones.

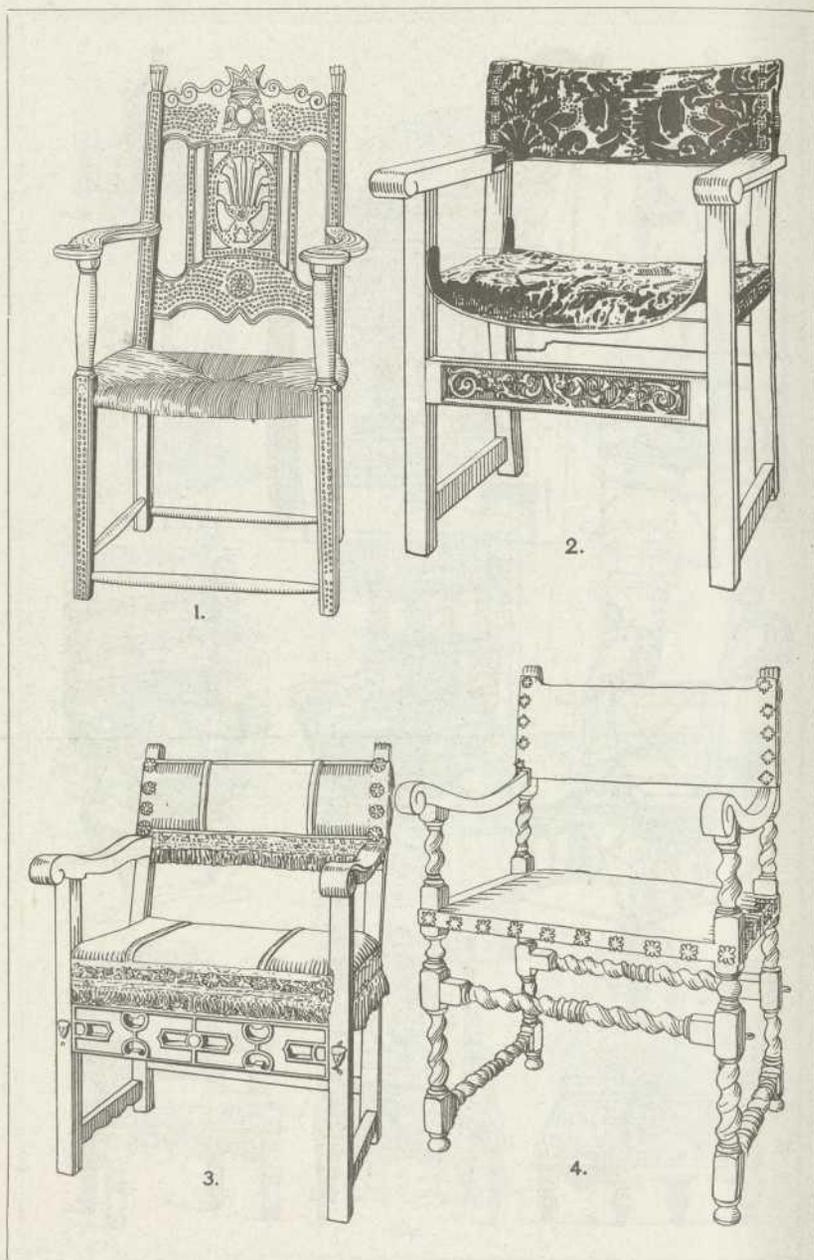


Lámina 291. — Sillones.

6. Sillón clásico de un cuarto de baño (*sella balnearis*); los orificios sirven para dar paso al vapor. (Ménard y Sauvageot.)

7. Fragmento de un sillón griego. Del relieve de un sepulcro, que representa al difunto sentado en el trono.

8. Trono griego. Relieve del monumento a las Arpías de Xantos, en Likias. Museo Británico.

9. Sillón romano, con esfinges y decoraciones alusivas al culto de Ceres. (Ménard y Sauvageot.)

10. Sillón romano, hallado en Herculano. Museo de Portici. (Raguenet.)

11. *Terracotta* clásica, que representa un sillón original, en forma de un cuerpo de esfinge ahuecado. (*L'art pour tous.*)

12. Cátedra de San Pedro, en la iglesia de este nombre, Roma. Madera con relieves en marfil, alusivos a la historia de Hércules. (Ménard y Sauvageot.)

Lámina 290.

1. Sitial de iglesia noruego, procedente de Bö (Telemarken). Siglo XII.

2. Sillón medieval con escabel y respaldo tapizado de tela. (Viollet-le-Duc.)

3. Sillón del rey David. Relieve en la portada de la catedral de Auxerre. Siglo XIII. (Viollet-le-Duc.)

4. Armadura de un sillón medieval de hierro. Se ha omitido el tapizado de tela. (Viollet-le-Duc.)

5. Sillón poligonal de la Edad media. Pintura mural en una capilla de Tolosa (Francia). (Viollet-le-Duc.)

6. Sillón medieval metálico. Hemos omitido la tapicería. Siglo XIII. (Viollet-le-Duc.)

7. Sillón medieval de madera, guarnecido de flecos. Fines del siglo XV. Bajo relieve en la sillería del coro de Amiens. (Viollet-le-Duc.)

8. Sillón inglés del siglo XVI. Madera tapizada de tela.

9. Sillón de estilo Luis XVI. Madera tallada y dorada. (Williamson.)

10. Butaca moderna tapizada.

11. Butaca moderna tapizada, con reminiscencias góticas. Por Mazon y Bibalier, de París. (Raguenet.)

Lámina 291.

1. Silla del siglo XVII. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

2 y 3. Sillones españoles del siglo XVI. Colección particular.

4. Sillón del siglo XVI-XVII. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

Sillas de coro o sitiales (LÁMINA 292)

Las *sillas de coro* o *sitiales* para sentarse el clero, dispuestas en filas a los lados norte y sur del coro en monasterios y catedrales, presentan una estructura peculiar, adecuada a su destino especial. En los albores de la Edad media se construían los asientos aisladamente en el espesor del muro, a derecha e izquierda de la silla episcopal; más tarde fueron reemplazados aquéllos por otros sueltos, portátiles, y desde el siglo XIII, aproximadamente, éstos fueron sustituidos a su vez por la sillería de coro propiamente dicha, en que los asientos formaban un todo continuo con estructura y carácter arquitectónicos. Por lo regular, hay dos series de sitiales, una tras otra, y la segunda más elevada que la primera; éstas descansan sobre un zócalo con pedanaos, y cada sitial va separado de los contiguos por dos mamparas, entre las que se halla el asiento, fijo o plegable. En el segundo caso, éste lleva en su parte inferior una pieza accesoría, a guisa de ménsula, denominada *misericordia*, la cual, estando el asiento levantado, sirve de apoyo y permite en cierto modo sentarse permaneciendo de pie. Las mencionadas mamparas hacen el oficio de brazos. Los respaldos de la fila posterior suelen adoptar la forma de una entabladura con profusión de tallas, taraceas, etc., y van coronados por doseletes a modo de baldaquinos. Delante del sitial existe casi siempre un banquillo para arrodillarse, o un verdadero reclinatorio con atril. En las sillerías de varias filas, los atriles de la trasera sirven a la vez de respaldos a las delanteras, situadas algo más bajas. Con frecuencia las filas delanteras están interrumpidas por pasadizos que dan paso a las traseras; entonces, las mamparas externas van ricamente decoradas.

En Alemania, España, Francia, Italia e Inglaterra, se conservan numerosas sillerías de coro magníficas, procedentes del período gótico, y principalmente del Renacimiento, cuya enumeración sería demasiado larga. En estos trabajos se ha derrochado una actividad artística enorme. Ricos motivos ornamentales y arquitectónicos alternan con representaciones de figuras tomadas de la Biblia y de vidas de Santos; tampoco son raras las composiciones profanas y satíricas, y así, las sillerías de coro revisten gran importancia, tanto para la historia del Arte como para la de la civilización. A fin de aclarar lo

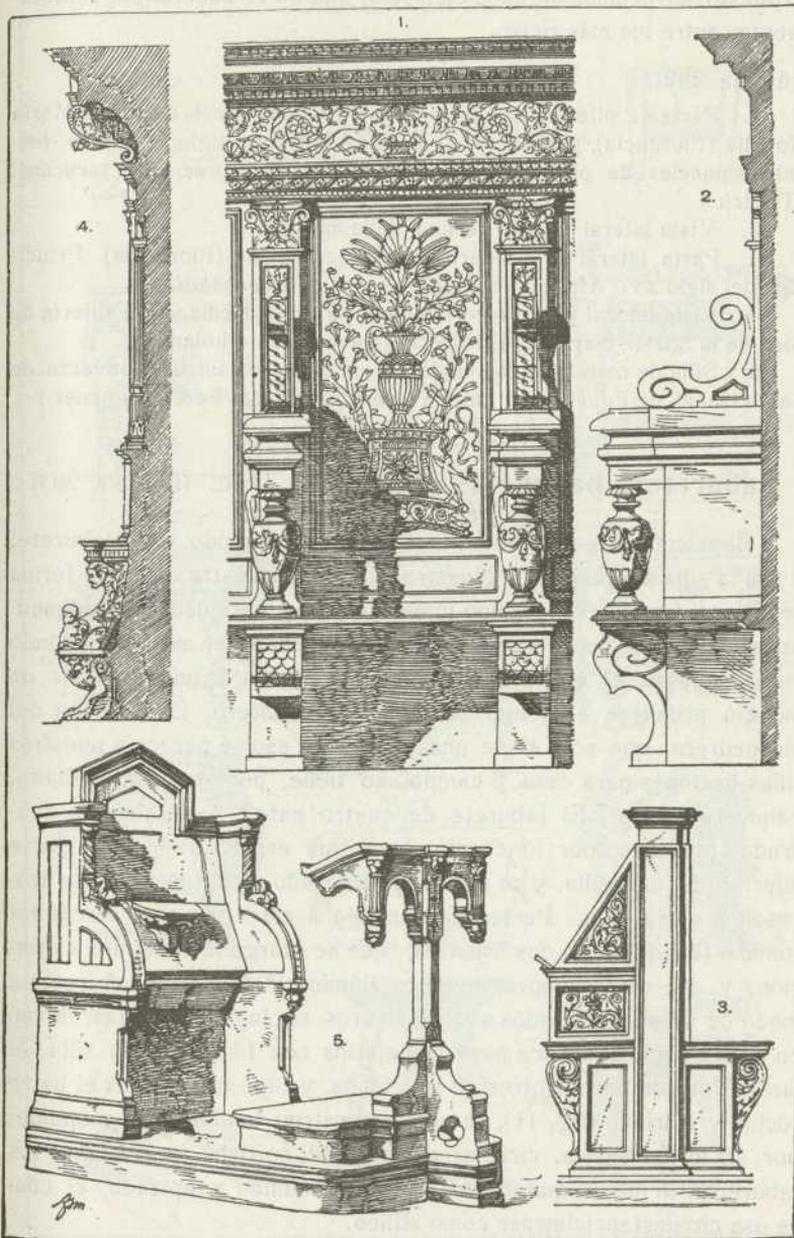


Lámina 292. — Sillas de coro o sitiales.

34. — ORNAMENTACIÓN.

expuesto, ofrecemos algunos ejemplos, que no se cuentan, ni remotamente, entre los más ricos.

Lámina 292.

1. Parte de sillería perteneciente al coro de la iglesia de Santa María Novella (Florencia), por Baccio d'Agnola. Fines del siglo xv. Friso, respaldo, paneles de pilastras, etc., exornados con preciosas taraceas. (Teirich.)

2. Vista lateral y corte vertical de la misma.

3. Parte lateral de la sillería de la Laurenziana (Florencia). Principios del siglo xvi. Atribuída a Miguel Angel. (*Gewerbehalle.*)

4. Vista lateral y corte vertical por la línea media, de la sillería de coro de la iglesia mayor de Dordrecht. Renacimiento holandés.

5. Silla de coro francesa moderna en estilo románico. Convento de Santa Isabel, de Fourvières, junto a Lyon Arquitecto Leo. (Raguenet)

Taburetes, banquetas giratorias, etc. (LÁMINA 293)

El asiento más sencillo, si bien no el más cómodo, es el taburete, o sea la silla sin respaldo. Nuestra lámina demuestra que esta forma se viene usando, desde tiempo inmemorial. La variedad más rudimentaria, y a la vez más estable, es, indudablemente, el asiento redondo con tres patas; el ejemplo egipcio de la figura 2 puede servir de modelo primitivo al actual banquillo de zapatero. El taburete del picapedrero, que sólo tiene una pata, y en eso se parece a nuestras sillas-bastones para caza y campo, no tiene, por su mismo objeto, valor ornamental. El taburete de cuatro patas, generalmente cuadrado, presenta, por lo común, la misma estructura que la parte inferior de una silla, y se construye tapizado o sin tapizar, con travesaños o sin ellos. Pertenece también a este grupo el *bisellium* romano (banqueta de dos asientos), que se otorgaba como una distinción, y era casi siempre metálico (lámina 293, 7). Los taburetes a modo de arcas, sostenidos sobre tableros en lugar de patas, llevan en el asiento una muesca para manejarlos con facilidad. La silla de jardín, tomada por nosotros de los chinos, y cuyo material es el barro cocido y vidriado (fig. 11), se puede construir también sin respaldo; por su forma básica, circular o poligonal, se debe incluir entre los taburetes, lo mismo que el *puff* (fig. 12), mullido y tapizado, el cual se usa circunstancialmente como sillco.

La *silla giratoria*, adecuada principalmente para despacho y



Lámina 293. — Taburetes, banquetas giratorias, etc.

para sentarse al piano, se construye también sin respaldo, y permite movimientos laterales, así como graduarla a mayor o menor altura, según la necesidad (figs. 13 y 15). Esto se logra uniendo el asiento a la base (casi siempre de tres patas) merced a un huso con rosca. En la *mecedora* (no representada en nuestra lámina), las patas se apoyan sobre unas barras curvadas, o se sustituyen por éstas.

Lámina 293.

1. Taburete egipcio con asiento de cuero. Museo Británico.
2. Taburete egipcio en forma de trípode. (Ménard y Sauvageot.)
3. Taburete etrusco. (Ménard y Sauvageot.)
4. Taburete asirio, tapizado con piel de tortuga.
5. Taburete griego, tomado de una pintura de vaso clásica.
6. Pintura de vaso, que representa una dama sentada en el taburete (*diphros*).
7. *Bisellium* romano de bronce. Pompeya. Falta el asiento.
8. Reproducción plástica del *bisellium* de L. M. Faustus, en el sepulcro de Naevoleia Tyche, Pompeya.
- 9 y 10. Taburetes tapizados modernos.
11. Silla china para jardín, de barro vidriado.
12. Taburete tapizado moderno (*puff*). Ebanista de la corte de Viena, Ludwig. (*Gewerbehalle*.)
13. Banqueta giratoria moderna para piano, con asiento de rejilla. Fabricante: Schumacher, de Stuttgart. (*Gewerbehalle*.)
14. Taburete moderno de tres pies.
15. Banqueta giratoria moderna, con asiento tapizado.

La silla plegable (LÁMINA 294)

La idea de la *silla plegable*, susceptible de reducirse de volumen para ocupar menos espacio y facilitar su transporte, es muy antigua; ya el modelo egipcio, representado en la lámina 285, fig. 3 (época de Ramsés III), revela este principio estructural. En el Antiguo era muy común, bien con las cuatro patas unidas y dispuestas en forma de tijera (lámina 294, 1, 2 y 4), bien con sistemas enteros de travesaños, para constituir la llamada silla de listones. En la silla plegable clásica de la primera especie (*diphros okladias*) son dignas de notarse las garras de animal, que no faltan nunca, algunas veces, vueltas hacia afuera, pero casi siempre hacia adentro; la de la segunda, frecuente en la Edad media y el Renacimiento, apenas admite decoración y suele, por tanto, ser lisa.

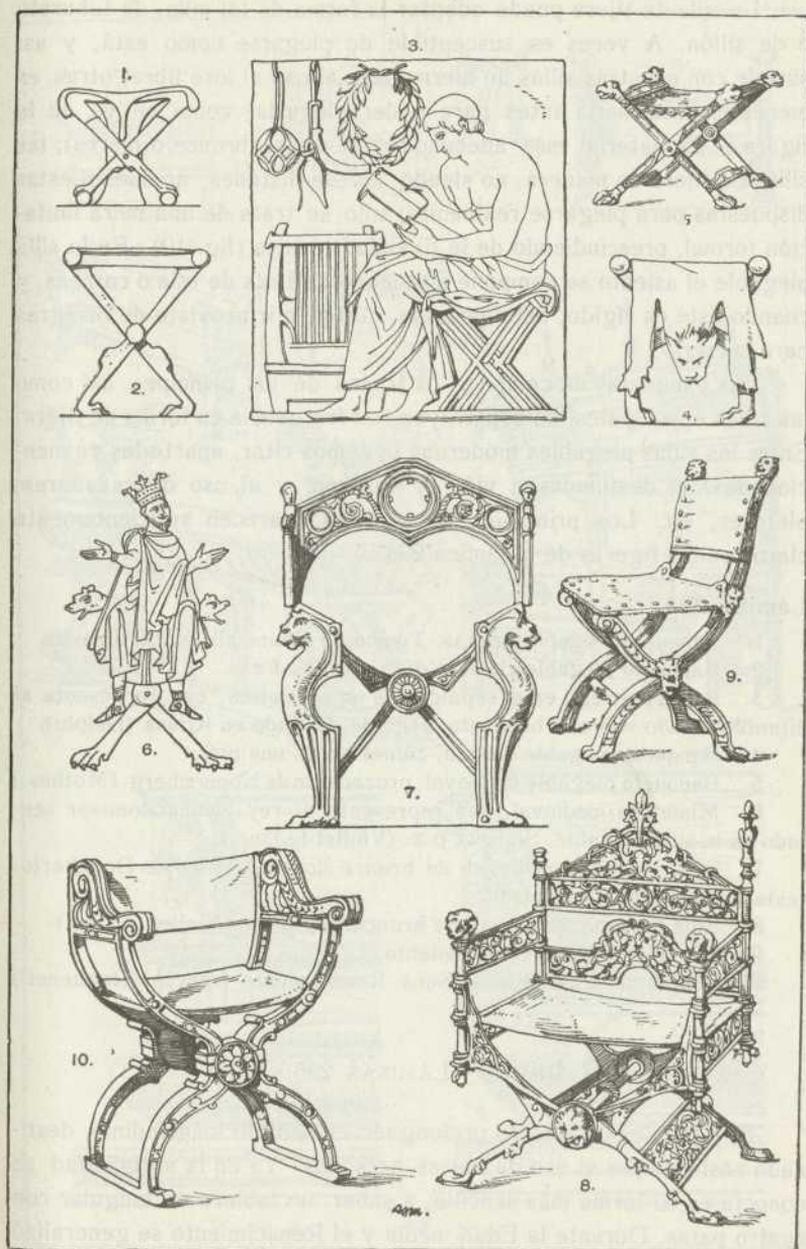


Lámina 294. — La silla plegable.

La silla de tijera puede adoptar la forma de tal silla, de taburete o de sillón. A veces es susceptible de plegarse como está, y así sucede con nuestras sillas de hierro para el uso al aire libre; otras, es menester desarmarla antes para poder plegarla, como se ve en la figura 8. El material más adecuado es el metal (bronce o hierro); las sillas de tijera en madera, no siendo las de listones, no suelen estar dispuestas para plegarse realmente; sólo se trata de una mera imitación formal, prescindiendo de la finalidad técnica (fig. 10). En la silla plegable el asiento se compone a menudo de tiras de tela o correas, y cuando éste es rígido, debe poderse quitar, o ir provisto de bisagras para correrlo.

Las banquetas de campo y los troncos de los príncipes, así como las sillas episcopales, se construyen con frecuencia en forma de tijera. Entre las sillas plegables modernas podemos citar, aparte las ya mencionadas, las destinadas a viaje y turismo, y al uso de cazadores, pintores, etc. Los principios decorativos aparecen suficientemente claros en las figuras de la lámina 294.

Lámina 294.

1. Banqueta plegable egipcia. Tumba de Chamhali. XVIII dinastía.
2. Banqueta plegable clásica (*diphros okladias*).
3. Relieve griego en el sepulcro de un agonoteta, que representa al difunto sentado sobre la banqueta plegable. Hallado en Krissa (Delphi).
4. Banqueta plegable clásica, cubierta con una piel.
5. Banqueta plegable medieval, procedente de Nonnenberg. (Mothes.)
6. Miniatura medieval, que representa al rey Nabucodonosor sentado en la silla plegable. Siglo IX o X. (Viollet-le-Duc.)
7. Silla plegable medieval, de bronce dorado. Trono de Dagoberto, restaurado con posterioridad.
8. Silla plegable medieval, de bronce. Siglo XII. (Viollet-le-Duc.)
9. Silla plegable del Renacimiento.
10. Sillón de la catedral de Sens. Renacimiento francés. (Raguenet.)

El banco (LÁMINAS 295 y 296)

El *banco* es un asiento prolongado en sentido longitudinal, destinado casi siempre al uso de varias personas. Ya en la antigüedad se conocía en su forma más sencilla, a saber: un tablero rectangular con cuatro patas. Durante la Edad media y el Renacimiento se generalizó su empleo, y servía no sólo para sentarse, sino también de mesa, etc.,

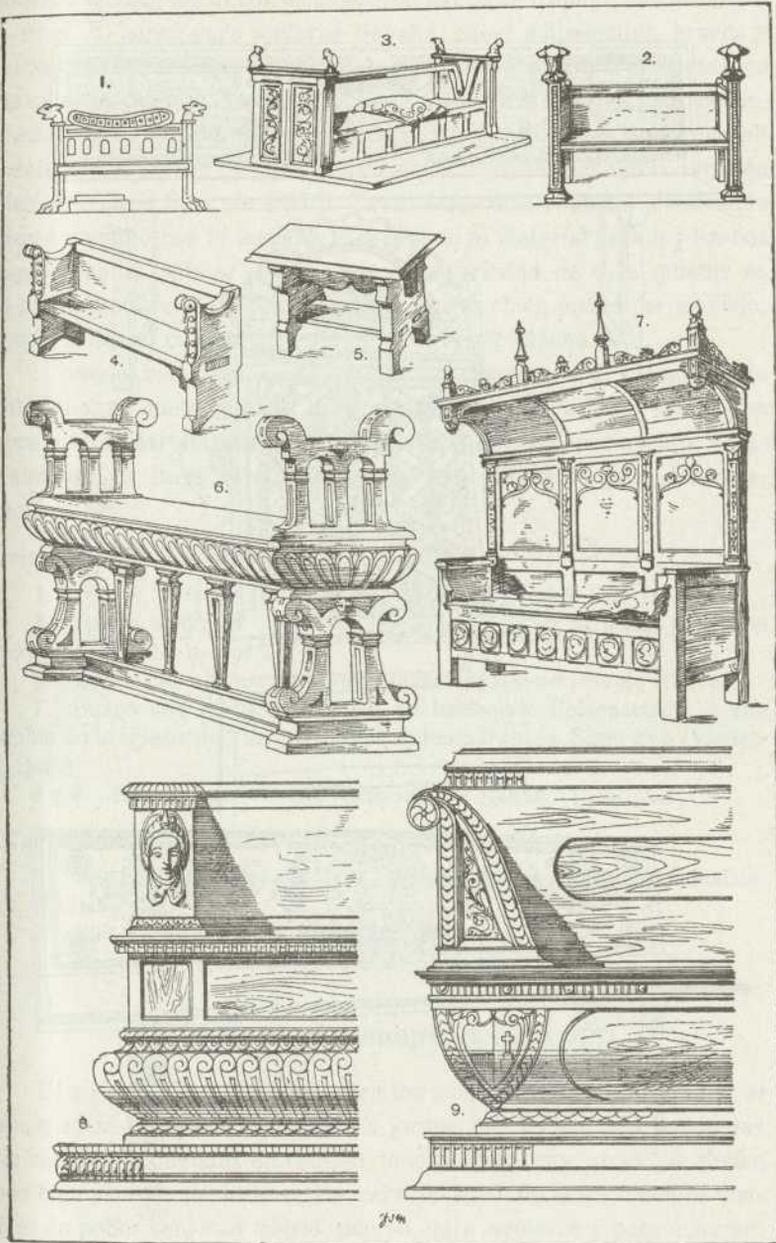


Lámina 295. — El banco.

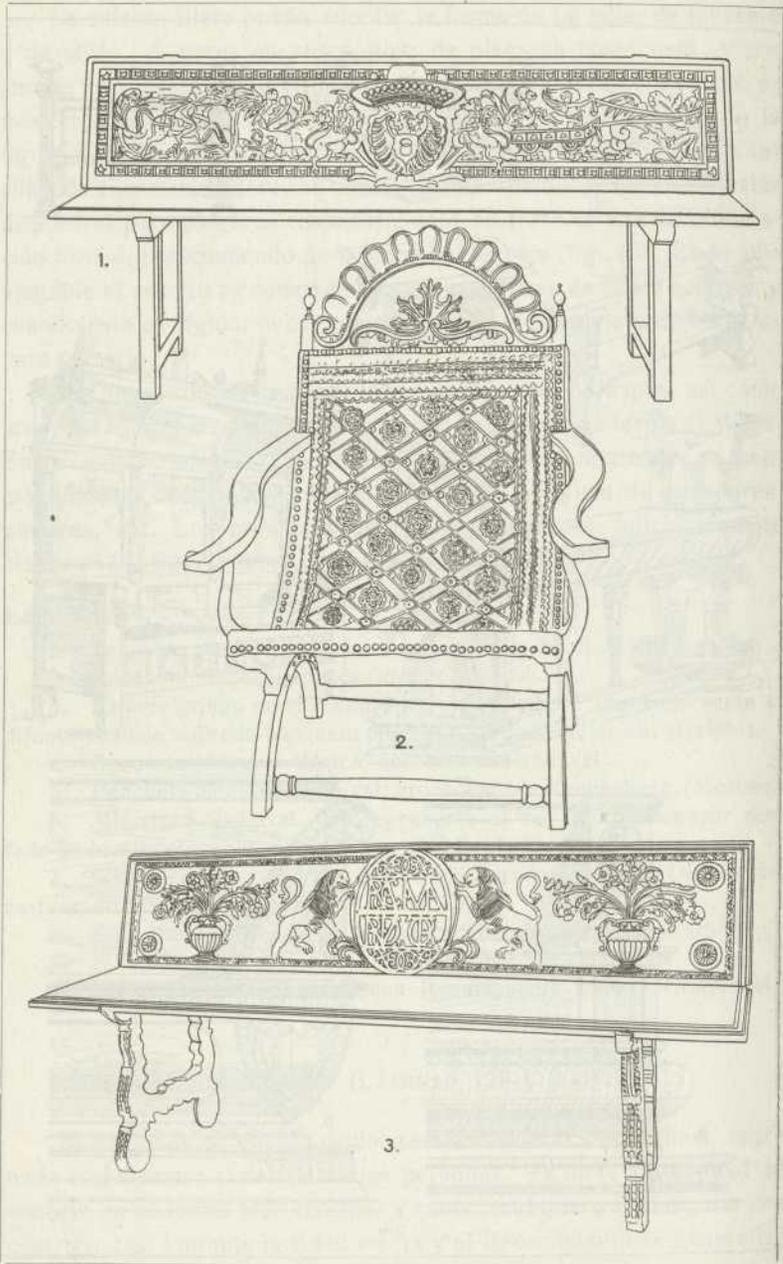


Lámina 296. — Bancos españoles.

como lo indican las denominaciones de banco de trabajo, de carnicero, y otras. El banco para sentarse llevaba, como aditamentos, brazos y respaldos (estos últimos construídos a la manera de los doseletes en las sillerías de coro: lámina 295, fig. 7), y solfa ir guarnecido frecuentemente por almohadones y tapizado con telas. El material es generalmente la madera; en templos y edificios públicos se encuentran también filas de bancos fijos, de piedra. Tanto ésta como el hierro, combinado muy a menudo con la madera, constituyen el material para los bancos que se han de instalar al aire libre. Una variedad de este mueble es el banco doble con un solo respaldo, que también puede ser movable, según indica el curioso ejemplo de la figura 3 (lámina 295):

Como el banco, en la mayoría de los casos, está destinado al uso cotidiano, no suele ostentar decoraciones. Los de la Edad media son obra más de carpinteros que de ebanistas; pero el Renacimiento, especialmente en Italia, produjo algunos ejemplares de rica ornamentación.

Lámina 295.

1, 2, 4 y 5. Formas de banco medievales. (Viollet-le-Duc.)

3. Banco medieval doble con respaldo movable, para sentarse a la chimenea. (Viollet-le-Duc.)

6. Banco con apoyos laterales. Ducerceau. Renacimiento francés.

7. Banco con respaldo a modo de baldaquín. Perteneciente a una capilla de la iglesia de Flavigny. Renacimiento francés. Siglo xvi. (Viollet-le-Duc.)

8 y 9. Bancos con tarimas. Renacimiento italiano. (Teirich.)

Lámina 296.

1. Banco de fines del siglo xvi. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

2. Sillón del siglo xvii. Propiedad particular.

3. Banco del siglo xvii. Propiedad particular.

El sofá y el canapé (LÁMINA 297)

El *sofá* y el *canapé* son, entre los muebles tapizados, lo que el banco entre los de madera. Junto a formas que no son sino banquetas tapizadas, prolongadas en sentido longitudinal, hay otras que tienen más bien aspecto de lechos. La característica de estos muebles consiste en poder servir al mismo tiempo para sentarse y para echarse; según predomine una u otra finalidad, así se adoptará la forma simé-

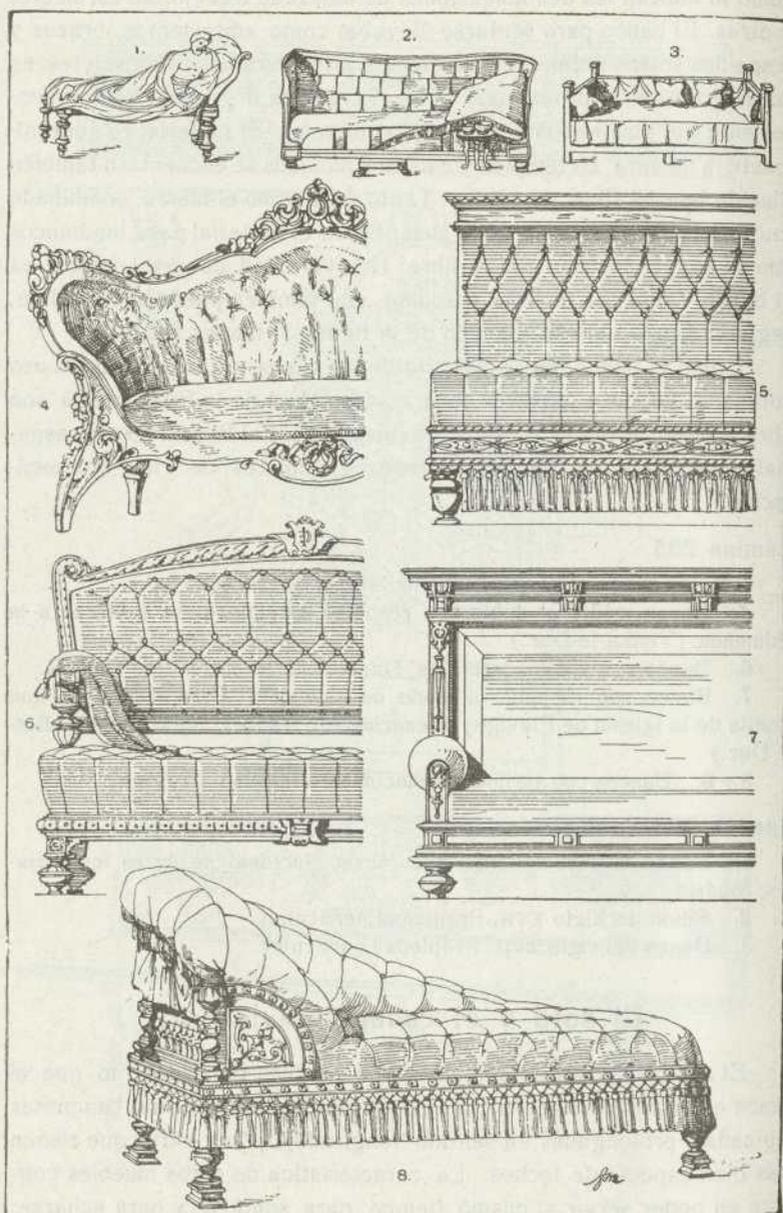


Lámina 297. — El sofá y el canapé.

trica (figs. 4-7), o la disposición disimétrica, con cabecera adecuada (figuras 1 y 8). Teniendo en cuenta ambos usos, los brazos se construyen frecuentemente a modo de rollos mullidos (fig. 7), o se recubren con almohadones (fig. 6).

Si bien, ya en la antigüedad, aparecen muebles de esta índole, como lo prueban nuestros ejemplos romanos 1 y 2, sólo se pueden considerar de uso general durante los tres siglos últimos, y hoy no puede faltar el sofá ni en la más modesta vivienda de la clase media. Las monstruosidades que el arte moderno ha producido en este ramo quedan patentizadas por esas otomanas en figura de S, para dos personas, que se encuentran a veces en algunos salones.

Citaremos de paso las formas de transición adoptadas en salas de espera, coches de ferrocarril y otros carruajes, etc., y asimismo los sofás circulares, con un centro para flores, que ocupan el de las salas en muchos museos.

Lámina 297.

1 y 2. Cubículos romanos (*lectus cubicularis*) en forma de sofá. (Ménard y Sauvageot.)

3. Banco medieval, con almohadones y colgaduras, en sustitución de los muebles tapizados, que no existían en aquella época. (Viollet-le-Duc.)

4-7. Estructuras modernas de sofá. (*Gewerbehalle*, etc.)

8. Canapé moderno.

b. MESAS

La mesa corriente (LÁMINAS 298-300)

La *mesa* es quizá la pieza más antigua e importante del mobiliario, después de los muebles para sentarse. Se usa principalmente como *mesa de comedor*, de *despacho* y de *lujo*, para colocar encima vasijas, utensilios, etc. Sus partes fundamentales son la base y el tablero horizontal. Este último puede ser cuadrado, rectangular, elíptico, circular, semicircular, etc. La base presenta diversas estructuras; hay mesas de una pata, de tres, de cuatro y de más, y también de dos, en las cuales el tablero descansa sobre dos soportes laterales. Cuando sólo se emplea una pata como soporte, ésta va sujeta al suelo, o se ensancha convenientemente por el extremo inferior, para

lograr la estabilidad necesaria (lámina 298, fig. 4); en este caso, el tablero suele ir unido a la pata mediante un huso con rosca, de modo que aquél (casi siempre cuadrado o circular) sea susceptible de desmontarse. Cuando se emplean como soportes tres, cuatro y más patas, éstas suelen ir unidas entre sí por un bastidor, sobre el cual descansa el tablero; además, se les puede dar mayor cohesión por medio de tirantes o travesaños (láminas 299 y 300). Las patas son unas veces esquinadas, otras torneadas, y también curvas, y pueden ser verticales o divergentes en dirección descendente (lámina 298, figura 9). Cuando el tablero descansa sobre dos soportes laterales, éstos suelen llevar en la parte inferior dos escotaduras, de manera que sólo existen cuatro puntos de contacto con el suelo. Los soportes laterales van unidos por un barrote longitudinal, sujeto a los mismos mediante cuñas (lámina 298, fig. 5). A veces se sustituyen aquéllos por columnas sencillas, gemelas y múltiples, o por balaustradas, o se les añaden otras patas (lámina 298, fig. 11); asimismo se reemplazan por tirantes cruzados en aspa, lo cual da origen a la llamada *mesa de tijera*. En el bastidor van alojados cajones, y también puede haber bajo el tablero una serie de estantes (*étagère*). Constituyen tipos especiales de mesa la *consola*, que va adosada a la pared, y en la cual hacen oficio de patas unos soportes a modo de ménsulas; la *mesa telescópica*, susceptible de agrandarse o achicarse, merced a diversos mecanismos; la *mesa plegable*, en que el tablero se puede hacer mayor o menor, plegando sus hojas (esta disposición se advierte particularmente en las mesas de juego); la *mesita volante*, destinada a colocar sobre ella todo género de chucherías; la *mesa florero*, para poner plantas; la *mesa de despacho*, a la cual dedicamos una lámina aparte, etc.

El material más común es la madera y, con menos frecuencia, el metal, la piedra, etc. A menudo, el tablero y la base son de materiales distintos. El ornato se limita especialmente a esta última, la cual va decorada con tallas y labores a torno, apropiadas para soportes; el primero suele ser liso, pues va casi siempre cubierto por un tapete, y los objetos colocados encima no permitirían que se lucieran bien los adornos. Cuando se decora el tablero, únicamente cabe emplear la ornamentación plana, como el mosaico, la taracea, el grabado, la pintura, etc.

El tamaño de las mesas varía mucho, según sea el fin a que se

destinen; en cambio, la altura no sufre oscilaciones importantes y fluctúa, en las ordinarias, entre 75 y 80 centímetros. En la antigüedad se usaron mesas de patas graduables, para modificar la altura con arreglo a las exigencias de la vida en aquella época; análoga disposición presentan ciertas mesas modernas de dibujo, en las que no sólo es posible la graduación a diferentes alturas, sino también la colocación oblicua del tablero.

Desde el punto de vista histórico y estilístico, es preciso hacer las siguientes advertencias: las mesas egipcias, asirias y persas, tales cuales las conocemos por las reproducciones de aras para sacrificios, tienen patas torneadas, rematadas en garras de animales, motivo de mucha aceptación entre griegos y romanos, con la única diferencia de que estos últimos solían hacerlas descansar directamente sobre el suelo, mientras los primeros les añadían debajo otros remates en forma de piñas, bolas, etc. En el Antiguo, las patas son frecuentemente de bronce, ofrecen estructura parecida a las del trípode y, como éstas, son graduables, según ya hemos dicho; los tableros suelen ser de piedra o madera. Gracias a las excavaciones practicadas en Pompeya, conocemos algunas grandes mesas rectangulares, con soportes laterales de piedra ricamente labrados, y otras circulares, con tres patas de mármol, como las reproducen en gran número las láminas 154 y 155. La mesa de comer, tal cual la concebimos nosotros, no se conocía en el Antiguo; aun en la época griega primitiva, no obstante la costumbre de sentarse para comer, cada comensal tenía su mesita aparte, y lo mismo en épocas posteriores, en que se comía acostado. Estas mesitas eran, por lo regular, más bajas que las nuestras. También las encontramos parecidísimas entre los romanos (lámina 298, fig. 3), juntamente con mesas mayores de banquete, a las que rodeaban por tres lados los cubículos, dispuestos en esta forma . Esas mesas grandes de mármol, citadas anteriormente, no eran para comer, sino de lujo, y se emplazaban en el *tablinium* y en el *atrium* de la casa romana. En el período romano posterior se desplegó una suntuosidad inaudita; sabemos, por ejemplo, de mesas con patas de plata y marfil y tableros redondos, contruídos con el corazón de árboles raros, etc. Por estos tableros se pagaban precios fabulosos; hasta 400000 pesetas la pieza.

Las mesas de la Edad media afectaban, en general, la forma cuadrangular o semicircular, descansaban sobre postes o caballetes

y eran más bien toscas. Sin embargo, se asegura que Carlomagno poseía tres mesas de plata y una de oro (?). El Renacimiento nos ha legado mesas de todo género, de bella y rica construcción. Abundan, sobre todo, los soportes laterales de profusa labra, usados ya por el gótico en forma más sencilla. En los períodos barroco y rococó, las patas son curvas, y los tableros adoptan configuraciones caprichosas de atrevido perfil; la consola es creación de esa época. También se generaliza entonces el uso del velador. Casi todas nuestras mesas modernas son, por lo que atañe a la parte artística, copias de modelos antiguos.

Lámina 298.

1. Mesa clásica de bronce. Museo de Nápoles. (Raguenet.)
2. Mesa clásica de bronce. (Ménard y Sauvageot.)
3. Reproducción de una mesa romana, tomada de una vasija clásica para beber. Cántaro de Tolomeo.
4. Mesa medieval. Tomada de la crónica de Luis XI. (Viollet-le-Duc.)
5. Mesa gótica posterior, con largueros de talla plana. Museo Municipal de Antigüedades, Friburgo de Brisgovia. (*Schauinsland*.)
6. Mesa con patas torneadas. Renacimiento francés. Siglo xvii. Castillo de Bussy-Rabutin (Côte d'or).
7. Mesa con soportes laterales tallados. Renacimiento francés. Según diseño de Ducerceau.
8. Mesa del siglo xviii. Guardamuebles, París. (Raguenet.)
9. Mesa moderna con patas inclinadas y cajón colgado, en el estilo del Renacimiento.
10. Mesa moderna con soporte frontal y unión de travesaño.
11. Mesa francesa moderna, con soportes laterales ricamente tallados y cuatro patas de columna. Mazaroz y Bibalier, París. (Raguenet.)

Lámina 299.

1. Mesa española del siglo xviii. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.
2. Mesa Renacimiento del siglo xvi. Colección particular. (H. Schmitz, *Historia del mueble*.)
3. Mesa española del siglo xvii. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

Lámina 300.

- 1 y 2. Mesas españolas del siglo xvii. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.



Lámina 298. — La mesa corriente.

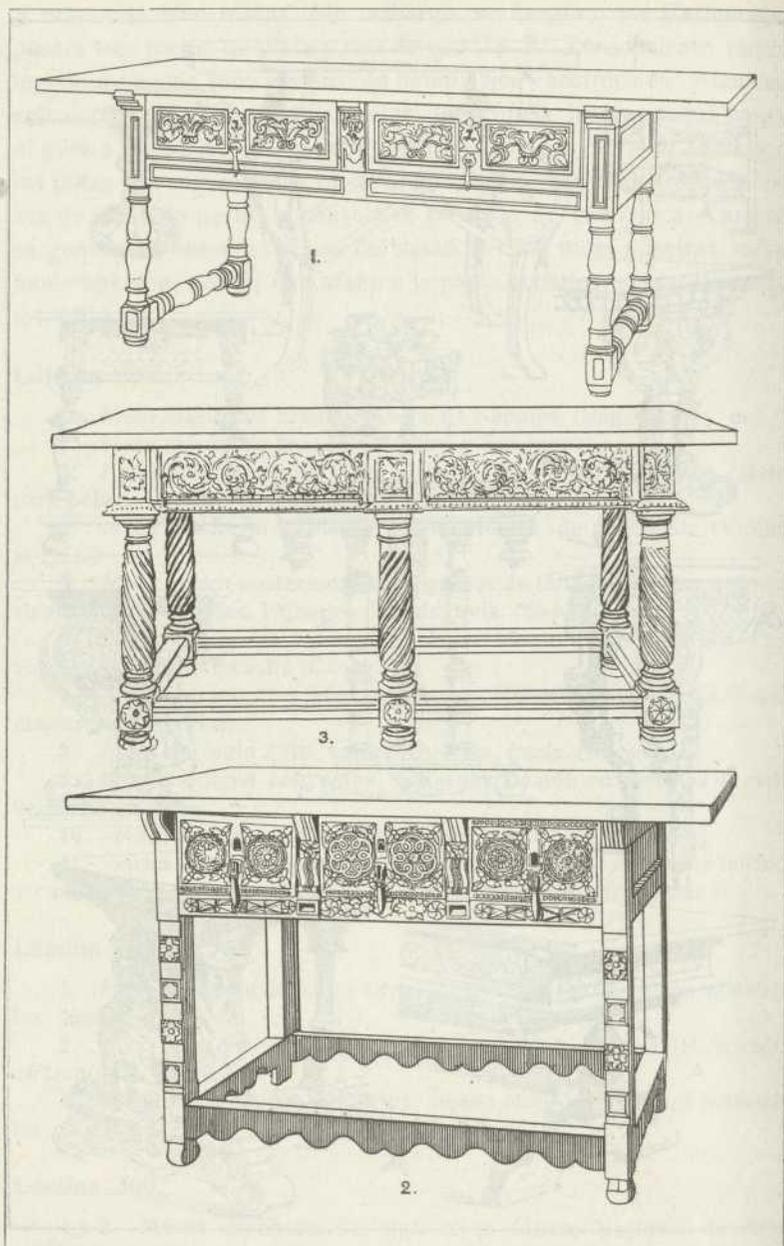


Lámina 299. — La mesa corriente.

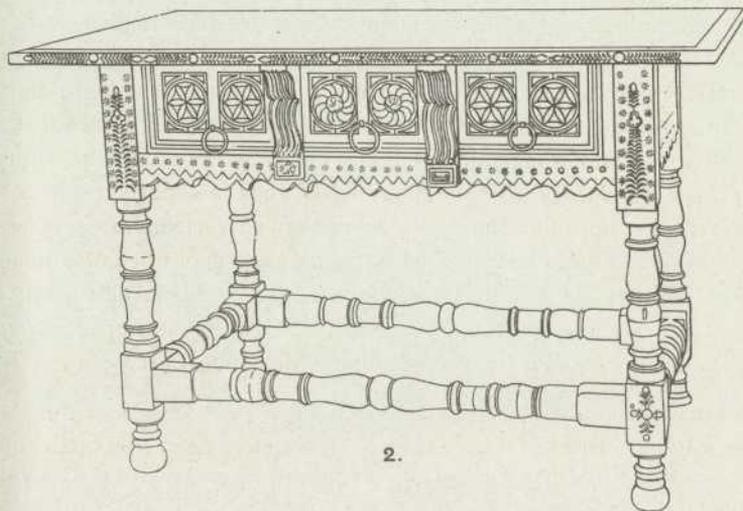
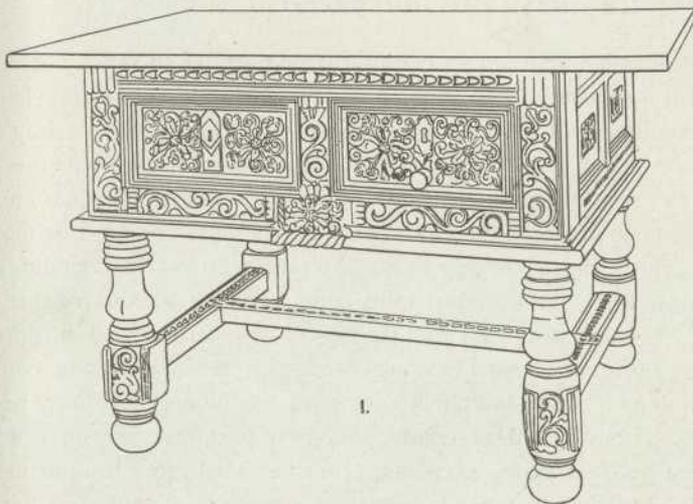


Lámina 300. — La mesa corriente.

La mesa de despacho (LÁMINA 301)

Este mueble, que por su configuración peculiar se sale del grupo de mesas ordinarias, y constituye hasta cierto punto la transición entre la mesa y el armario (al menos, en la forma en que hoy se construye), es un invento moderno. En tiempos anteriores, en que el arte de la escritura era todavía privilegio de contadas personas, evidentemente se utilizaba para este menester la mesa común. Los monjes calígrafos, únicos difusores de la cultura en la Edad media, se valían de artificios especiales, tales como aquellos atriles ingenuos, que se colocaban sobre las rodillas (fig. 1), o mesitas como la reproducida en la figura 2; pero estaba reservada a nuestros días la construcción de muebles más voluminosos para uso de negociantes y particulares. La mesa de despacho no sólo sirve para escribir, sino, a la vez, para guardar papeles, cartas, útiles de escritorio, etc.; por esta razón tiene también cajones, casillas, estantes, etc. Cuando no lleva ninguna superestructura, va provista de arcas a los costados, las cuales hacen de soportes y dejan en el centro un hueco para los pies, o bien se le ponen ocho patas, entre las que van dispuestos cajones laterales (fig. 3); si lleva copete (cuya forma puede ser variadísima, según ya lo indican los pocos ejemplos de la presente lámina), éste es relativamente de poco fondo, comparado con la mesa, y así, deja por delante el espacio suficiente para escribir. El mismo fin se logra dando al tablero todo el fondo de la mesa, como se ve en la figura 6. Los tableros se forran a menudo con tela o cuero, para obtener una superficie más blanda. En los ejemplares ricos, toda la superestructura va rematada por un reloj o un busto. Constituyen variedades especiales la mesa *doble* para oficinas; el *bureau* americano, el cual se puede cerrar después de usarlo, dejando caer una persiana cilíndrica; el *secrétaire*, en que el tablero sirve de cierre; el escritorio *disimétrico* o de *locomotora* (fig. 5); el pupitre de señora, etc.

Lámina 301.

1. Pupitre medieval (*scriptionale*), con tintero de cuerno, para colocarlo sobre las rodillas. Portada de la iglesia de Vezelay. Siglo XI. (Viollet-le-Duc.)

2. Mesita de escribir medieval, con tablero doble para colocarlo inclinado. Siglo XV. Abadía de Saint-Michel-en-Mer. (Viollet-le-Duc.)

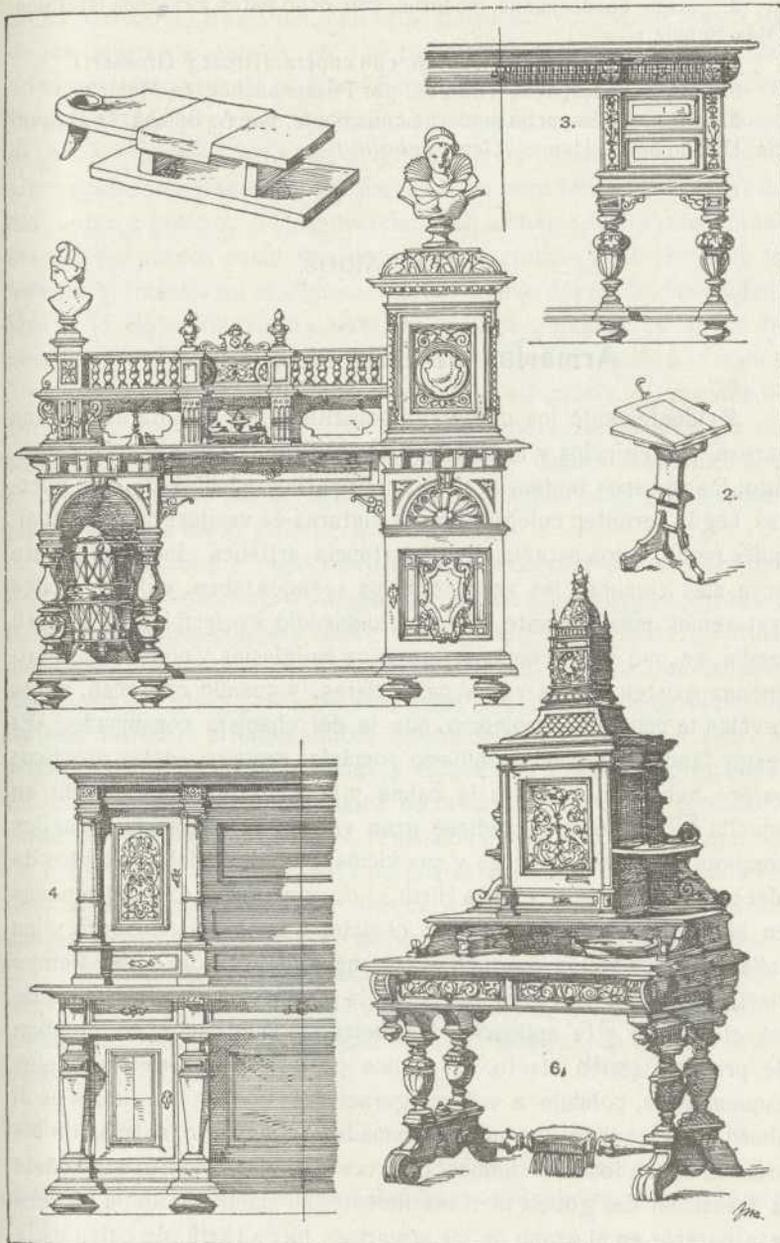


Lámina 301. — La mesa de despacho.

3. Mesa de despacho moderna, con ocho patas y cajones laterales. (Max Schulz.)
4. Mesa de despacho moderna, con copete. (Brost y Grosser.)
5. Mesa de despacho moderna; por Possenbacher, de Munich.
6. Mesa de despacho moderna con copete; por A. Bembé, de Maguncia. Diseño de W. Hanau. (*Gewerbehalle.*)

C. ARMARIOS

Armarios de talla (LÁMINA 302)

Evidentemente los *armarios* constituían en la antigüedad una rareza. Los egipcios y los griegos no debieron de conocerlos en absoluto; los romanos tenían, al parecer, armarios sencillos de dos puertas, según permiten coleccionar algunas pinturas de vasijas; pero, de cualquier modo, éstos carecían de importancia artística. Indudablemente eran más comunes las arcas, que los reemplazaban, y de las cuales trataremos más adelante. Otro tanto sucedió a principios de la Edad media, en que se encuentran armarios en iglesias y conventos, pero apenas existen en las casas particulares, y cuando aparecen, antes revelan la mano del carpintero que la del ebanista consumado. «El rasgo fundamental del mobiliario románico era su carácter práctico; parece natural que, dadas la calma y la austeridad de la vida en aquella época, no se concediese gran valor a la elegancia; aquellos hombres tenían sus virtudes y sus vicios, pero se hallaban exentos de afecciones nerviosas». (Jorge Hirth.) Los armarios se generalizan más en el período gótico; y, si bien el sistema de la ensambladura y las tallas sencillas solían imprimir a las manufacturas de aquel tiempo cierta apariencia tosca, sin embargo, la disposición arquitectónica de los elementos y la aplicación de herrajes historiados no dejaban de producir cierto efecto. El gótico posterior, con sus principios esquemáticos, condujo a mil exageraciones, una de las cuales es el abuso de la tracería geométrica, llamada *flamboyante*, a causa de los ornamentos en forma de llamas. El proceso revolucionario, que señala la transición del gótico al Renacimiento, se manifiesta de la manera más patente en el grupo de los armarios. Jorge Hirth, de quien es la cita anterior, describe el resurgimiento de la Ornamentaria, durante

dicho período de transición, con estas palabras: «Entre sus manos (la de los tallistas, ebanistas, etc.) se transformó el junquillo prismático en el sarmiento vivo de la vid; el follaje de piedra de las catedrales, en flora viviente y ramaje de profusa traza, arrancados con pasmosa destreza a los materiales más diversos. En contraposición a las creaciones (geniales y fantásticas, ciertamente, pero también severas) de los canteros góticos, el desenvolvimiento artístico, en el ramo ornamental, me parece como una revolución pictórica, cual canto de la alondra germánica en el alborcer de un nuevo día de la Humanidad. Desde el Bajo Rhin hasta nuestros montes gigantes, cubiertos de nieve, subió un repique de primavera, una vibrante llamada a la madre Naturaleza, a la libertad del corazón y de la fantasía. Y, por añadidura, ¡qué candor infantil! ¡qué piadosa esperanza en Dios, la de aquellos hombres humildes! Verdaderamente, cuanto más vanos son nuestros esfuerzos por imitarlos, tanto más debiéramos amarlos, inspirarnos en sus obras y bendecir su memoria».

Es asombrosa e importantísima la producción de la época del Renacimiento en materia de armarios y urnas. Constrúyense éstos en todos los tamaños posibles, desde el arca más pequeña hasta la vitrina que ocupa muros enteros, y se destinan a guardar ropa blanca, vestuario, libros, joyas, etc. Se despliega una riqueza inagotable de formas; sistemas arquitectónicos de columnas y pilastras señalan las divisiones de las puertas, cajones y estanterías abiertas. Agrégase a esto la combinación encantadora de maderas policromas, veteados, mosaicos en madera y taraceas, realizados por el empleo simultáneo de todo género de herrajes. Los postes prismáticos y biselados se sustituyen por columnitas salomónicas y de rico perfil, y por airosas figuras terminales; en lugar de las ensambladuras, aparecen los marcos de mortaja, con paneles decorados por figuras y ornamentos. El efecto de la metamorfosis fué feliz y duradero. Desgraciadamente, los escasos ejemplos de nuestras láminas sólo pueden dar una débil idea de este grupo.

Lámina 302.

1. Armario gótico de fines del siglo xv. Madera de roble con guarniciones de hierro estañado. Museo Germánico de Nuremberg. (*Kunsthandwerk.*)

2. Armario del Renacimiento, en maderas de distintos colores. Sur de Alemania; trabajo del siglo xvi. (*Formenschatz.*)

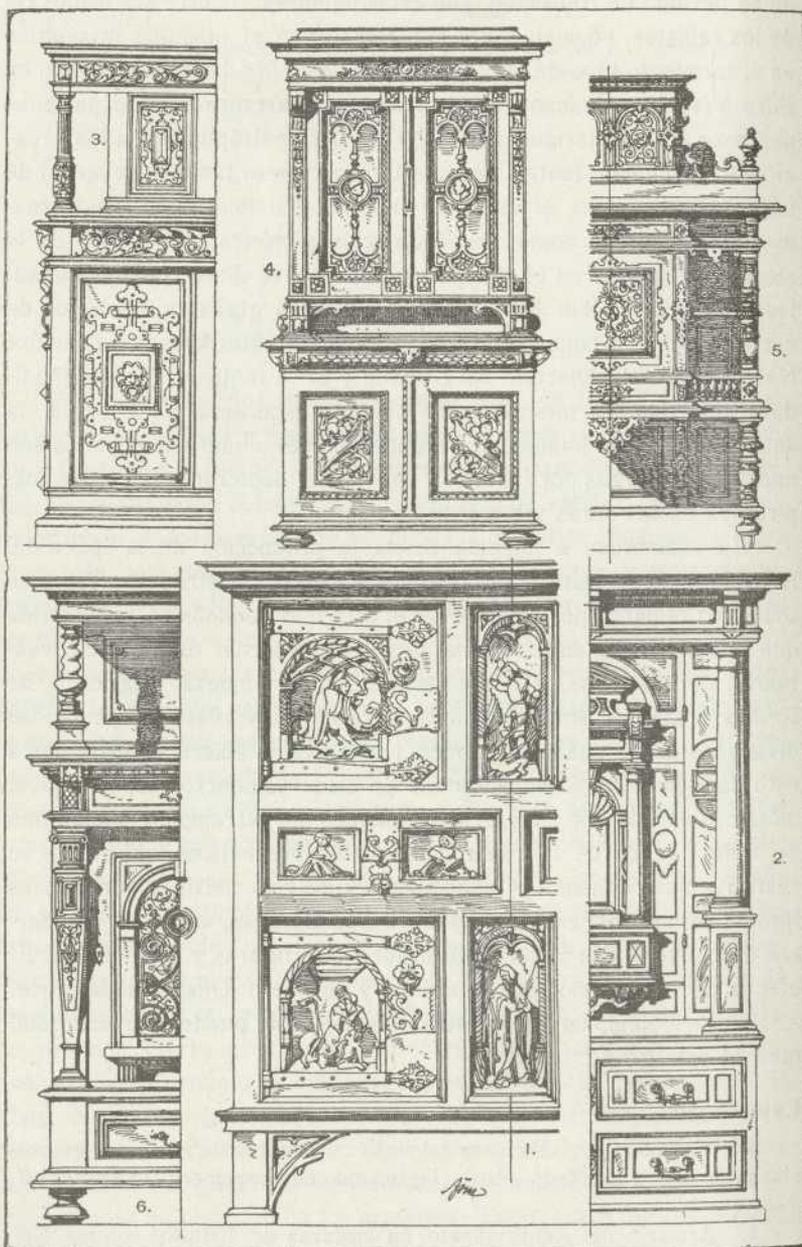


Lámina 302. — Armarios de talla.

3. Vista lateral de un armario. Renacimiento alemán. (*Formenschatz.*)
4. Librería moderna. Diseño del prof. Schick, de Carlsruhe.
5. Armario moderno de salón. Madera negra con incrustaciones de cobre. Diseño de A. Balcke.
6. Armario moderno, tallado en madera de dos clases. Diseño de Brost y Grosser.

Aparadores y credencias (LÁMINAS 303 y 304)

Estos muebles, que constituyen un subgrupo de los armarios, sirven para guardar los utensilios de mesa, así como también para colocar sobre ellos vasijas y objetos artísticos, y son por sí, en muchos casos, obras de arte. Los de la Edad media muestran relativa sencillez y forma constante; tienen por planta un rectángulo o un semioctógono; descansan sobre patas, dejando debajo un hueco sobre el cual van las coperas, rematadas en un tablero plano y provistas de colgaduras a guisa de cortinas (lámina 303, figs. 1 y 8). Esta disposición tradicional fué sustituida durante el Renacimiento por construcciones más ricas y complicadas; con frecuencia se conserva el hueco inferior; en su lugar o aparte de él, se añaden a media altura, o aun más arriba, otros nichos. La superestructura se construye como pieza independiente, casi siempre de menores dimensiones y retirada. Copetes escalonados con balaustradas, para colocar vasos y platos, rematan el conjunto.

También en este respecto recurre el arte contemporáneo a los modelos antiguos. Ciertas exigencias han dado origen a tipos especiales; a ellos pertenecen los *buffets* de los hoteles, salas de espera, etc., que suelen formar parte integrante de las entabladuras murales y de la arquitectura.

Lámina 303.

1. Credencia de principios del siglo XVI. Renacimiento alemán, con reminiscencias góticas. *Bayerisches Nationalmuseum*, Munich.
2. Vista lateral de un aparador, procedente de la región de Saint Lo, Normandía. 1580. Museo de Kensington, Londres. (*Musterornamente.*)
- 3-6. Vistas de frente y lateral de un aparador moderno, diseñado en la *Kunstgewerbeschule*, de Carlsruhe.
7. Aparadorcito moderno. Diseño por Ph. Niederhöfer, de Francfort del Main.
8. Credencia medieval. (Viollet-le-Duc.)



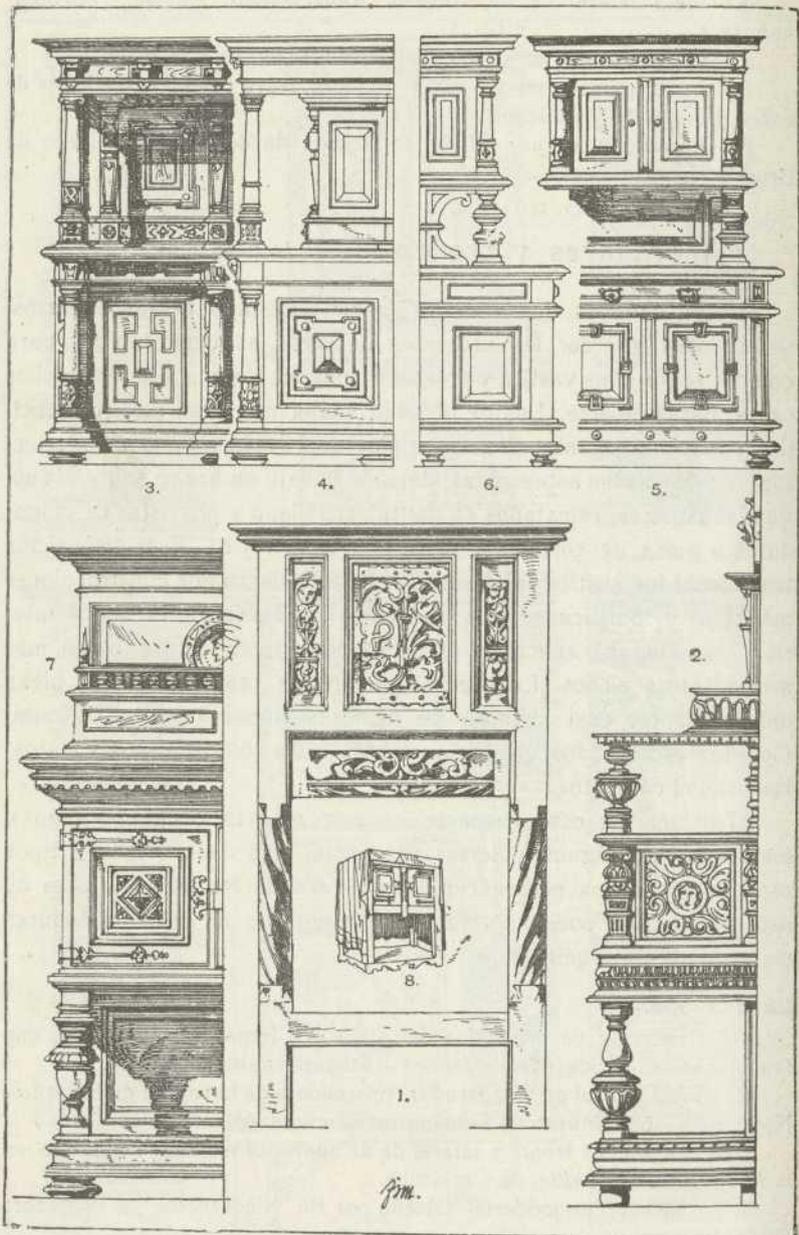


Lámina 303. — Aparadores y credencias.

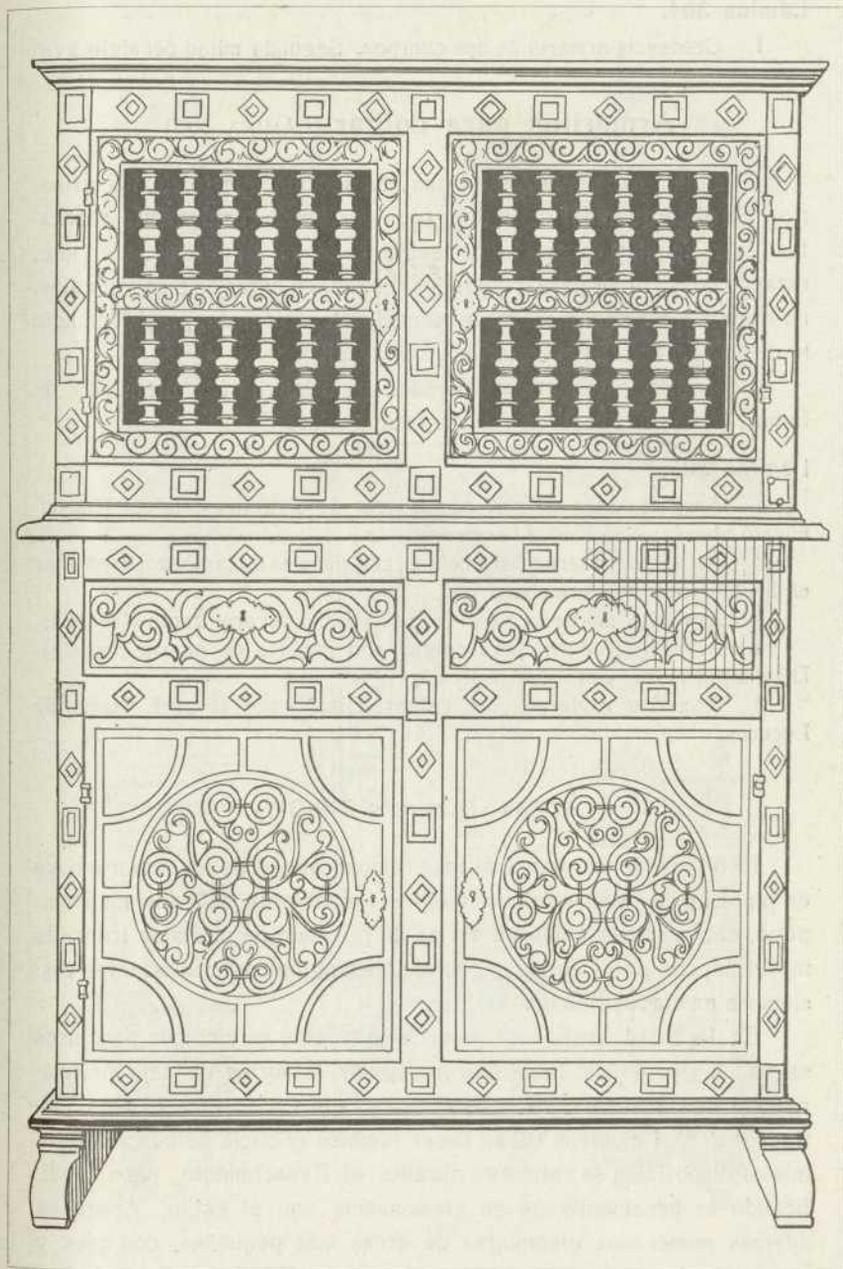


Lámina 304. — Credencia del siglo xvii.

Lámina 304.

1. Credencia-armario de dos cuerpos. Segunda mitad del siglo XVII.

Armaritos para colgar (LÁMINA 305)

También estos muebles forman una sección aparte de los armarios. Se distinguen del resto del grupo por tener comúnmente modestas dimensiones y escaso fondo, según cuadra a su destino, y en que, estando contruídos para ir colgados, llevan, en lugar de pies y zócalos, un remate inferior a manera de ménsula. Por lo demás, prevalece aquí lo dicho respecto a los armarios en general.

Utilízanse estos armaritos para guardar libros, utensilios de fumar, botiquines caseros y como buzones, etc.

Lámina 305.

1. Armarito para colgar, en maderas de distintos colores. Renacimiento alemán. Año 1560. (*Formenschatz.*)
2. Armarito moderno para colgar, con paneles de taracea. Diseño por el dir. Hammer, de Nuremberg.
3. Armarito moderno para colgar. Diseño del arquitecto Crecelius.
4. Armarito moderno para colgar, con paneles de puerta pintados. Diseño por el dir. Götz, de Carlsruhe.
5. Armarito moderno para colgar. Diseño por el prof. Haas, de Lucerna.

Arcas (LÁMINAS 306-311)

El origen de las *arcas* es más remoto que el de los armarios; ya en pinturas de vasos clásicos, y entre los objetos hallados en Pompeya, encontramos cajas en forma de prisma o de pirámide truncada invertida, con patas cortas y guarniciones metálicas, consistentes casi siempre en clavos (lámina 306, fig. 1).

En la Edad media era el arca un mueble muy común para usos sagrados y profanos; tenía, por lo regular, la forma de caja prismática sin pies, con herrajes decorativos y talla variadísima (lámina 306, figuras 2-5). Las arcas solían hacer también el oficio de bancos. Esta misma disposición se conservó durante el Renacimiento, pero modificando la ornamentación en consonancia con el estilo. Aparecen además numerosos ejemplares de arcas más pequeñas, con pies y provistas de tapas piramidales, ricamente talladas o incrustadas,

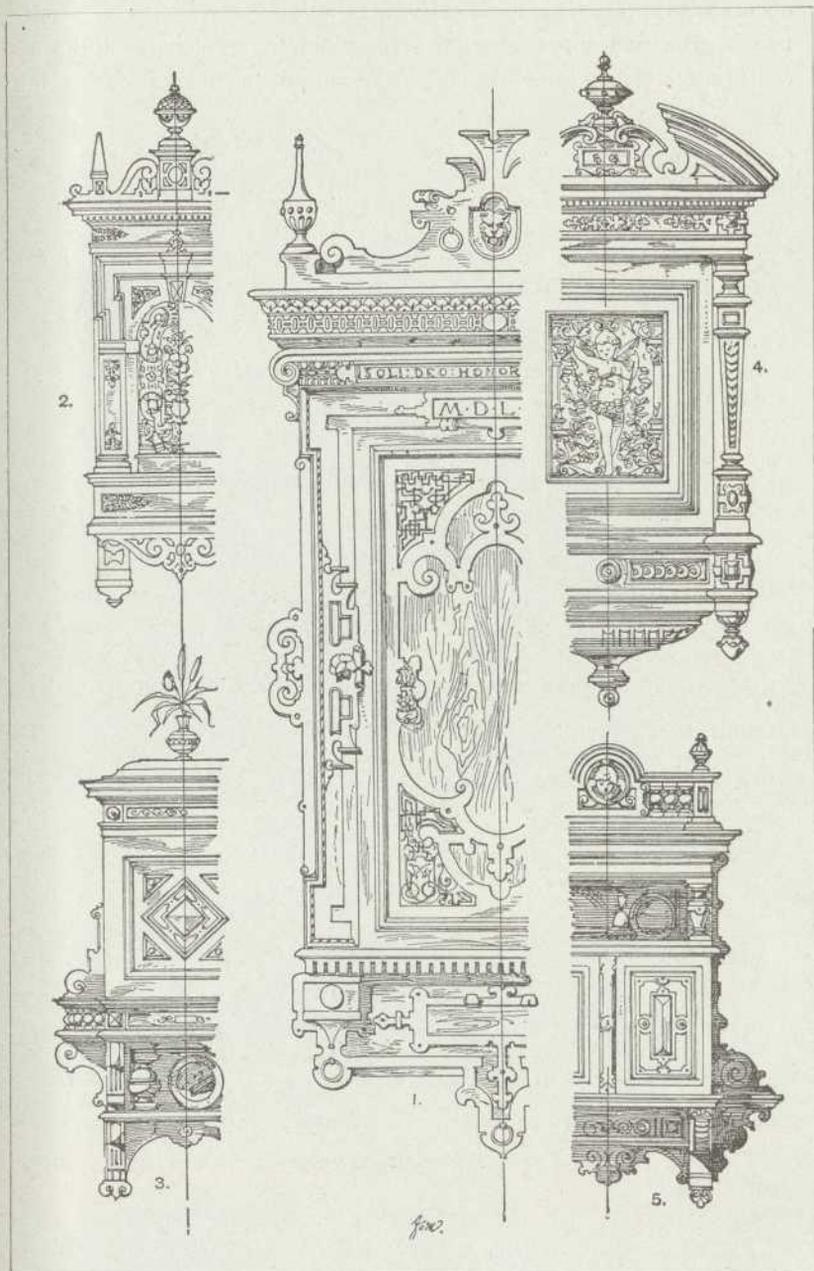


Lámina 305. — Armaritos para colgar.

decoradas con relieves de marfil y metal. Estos cofrecillos se destinaban principalmente a guardar joyas y objetos preciosos, útiles de costura, etc. Todavía hoy se construyen arquillas análogas para estos mismos fines.

Lámina 306.

1. Arca clásica, hallada en Pompeya. (Ménard y Sauvageot.)
2. Relicario medieval. (Viollet-le-Duc.)
3. Arca medieval para sentarse, tomada de un manuscrito del siglo XIII. (Viollet-le-Duc.)
4. Arca gótica de castaño tallado, con herrajes y asas. Siglo XV. (Viollet-le-Duc.)
5. Arca medieval existente en la iglesia de Brampton (Inglaterra). (Viollet-le-Duc.)
6. Arca de madera ricamente tallada. Siglo XVI. Renacimiento holandés. (*L'art pour tous.*)
7. Arca de madera tallada. Renacimiento italiano.
8. Arca de roble tallado. Renacimiento flamenco. Siglo XVII. (*L'art pour tous.*)

Lámina 307.

1. Tapa de un arcón en cuero inciso y repujado. Ecuador. Siglo XVII. Colección particular.
2. Arcón en cuero inciso. España. Siglo XVII. Colección particular.

Lámina 308.

1. Tapa de arcón en cuero inciso. España. Siglo XVII. Colección particular.
2. Costado de un arcón en cuero recortado y bordado. España. Siglo XVII. Museo de Cluny, París. (Véase la lámina 309.)
3. Cofre de madera. Perú. (Lehmann, *Historia del Arte en el antiguo Perú.*)

Lámina 309.

1. Arcón de cuero recortado y bordado; frente. España. Siglo XVII. Museo de Cluny, París.
2. Cofre de cuero inciso y repujado. Ecuador. Siglo XVII.
3. Tapa del arcón representado en la figura 1.

Lámina 310.

1. Arca del siglo XVII. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.
2. Arquilla de cobre repujado. Siglo XIV. Museo de Barcelona.
3. Arcón del siglo XVII. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.

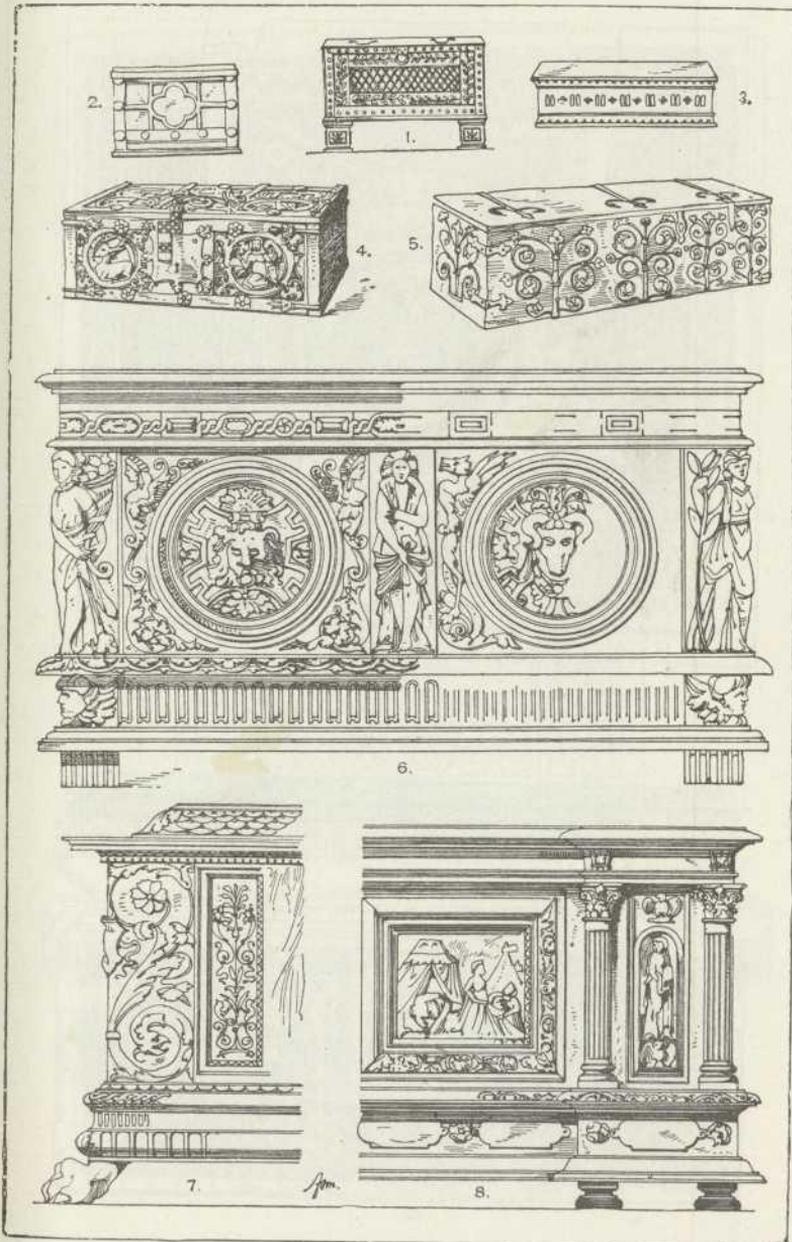


Lámina 306. — Arcas.

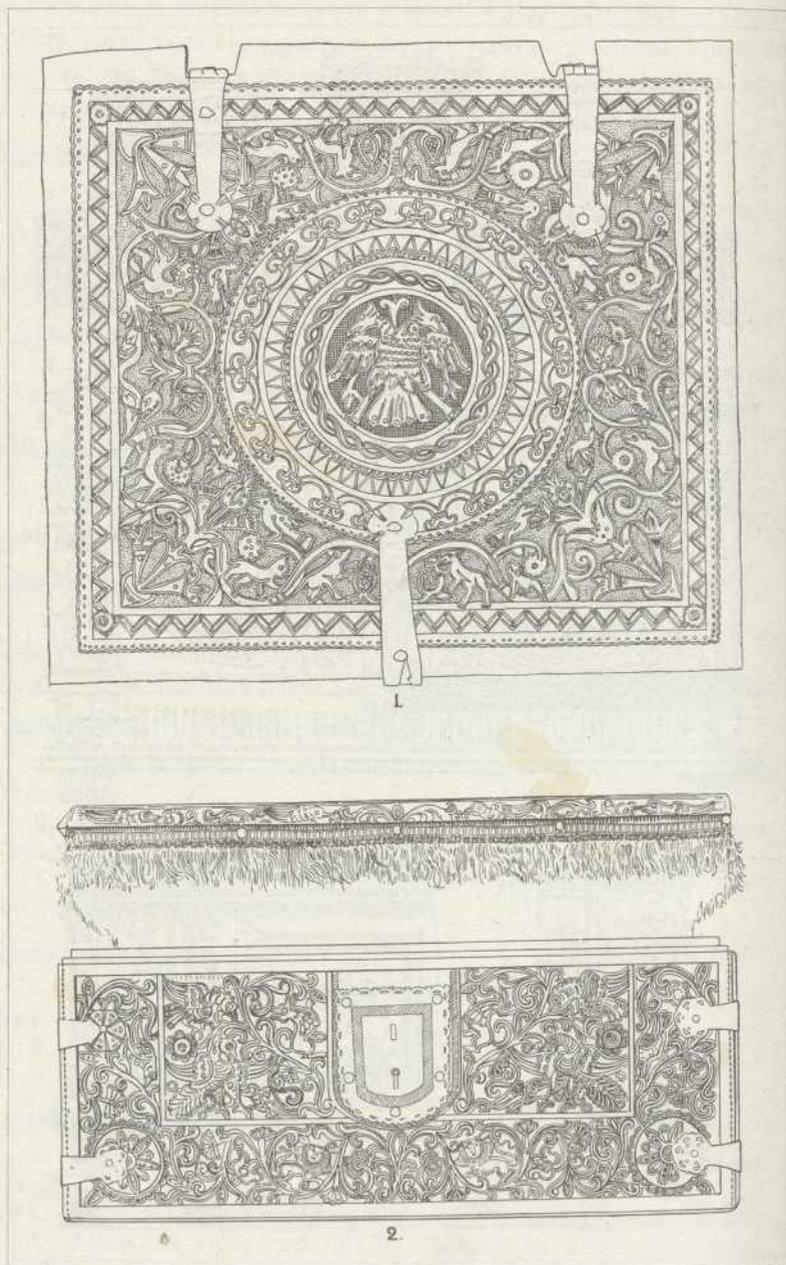
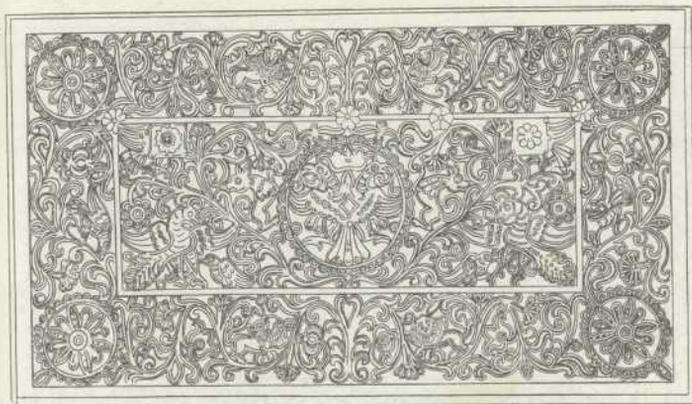
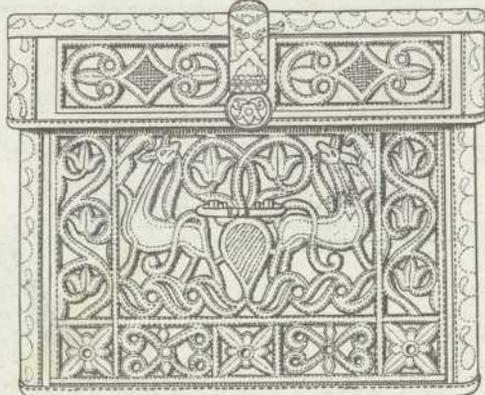


Lámina 307. — Arcones.



1.



2.



3.

Lámina 308. — Arcones.

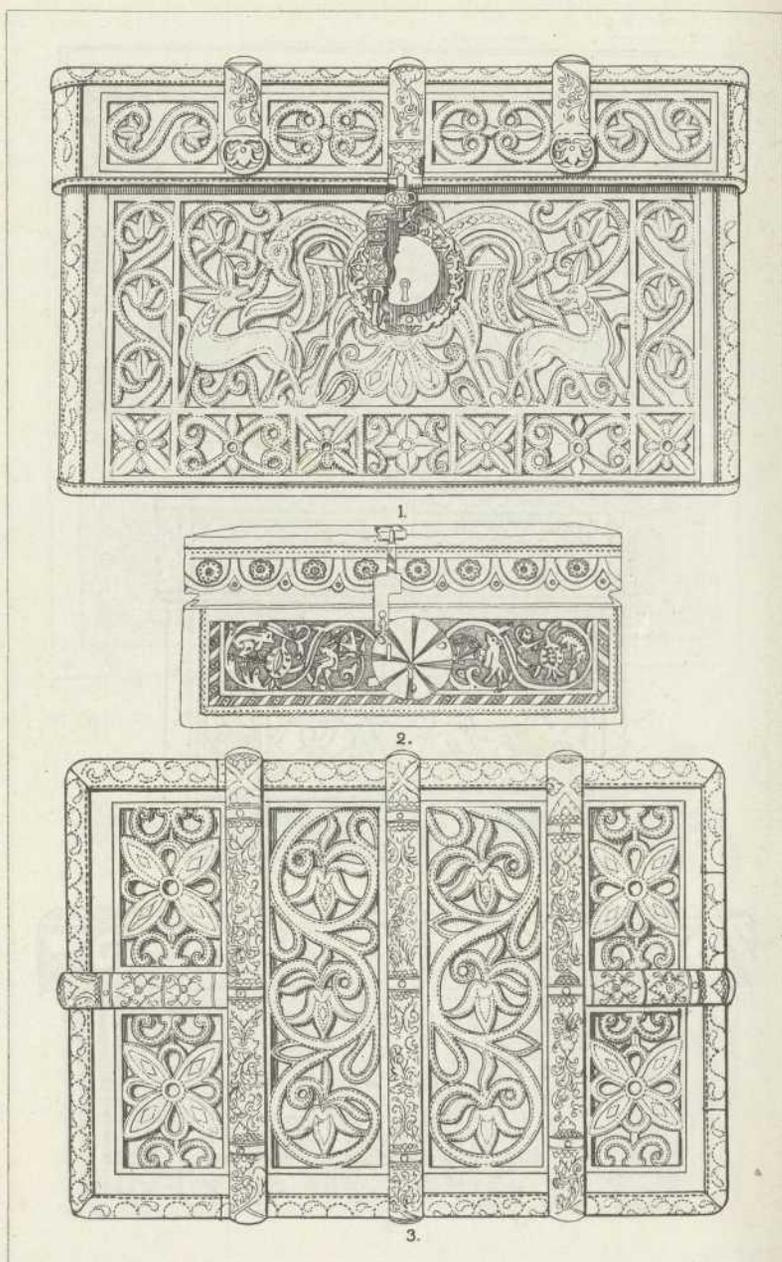


Lámina 309. — Arcones.

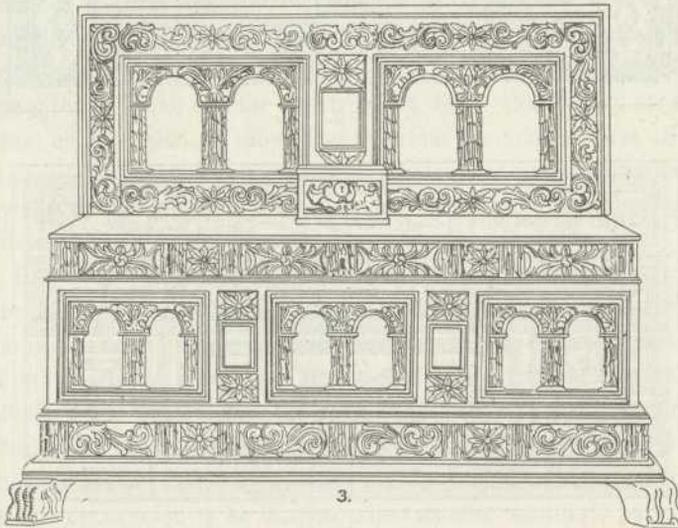
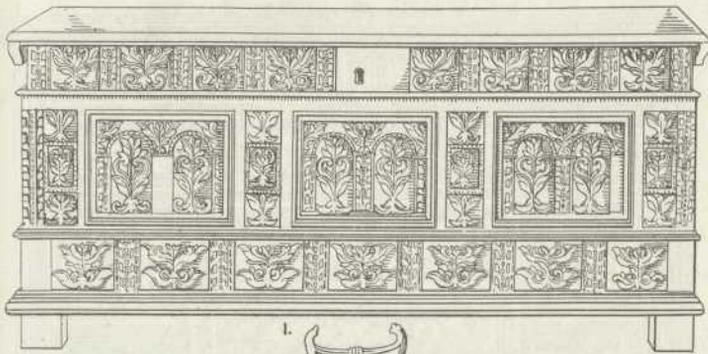
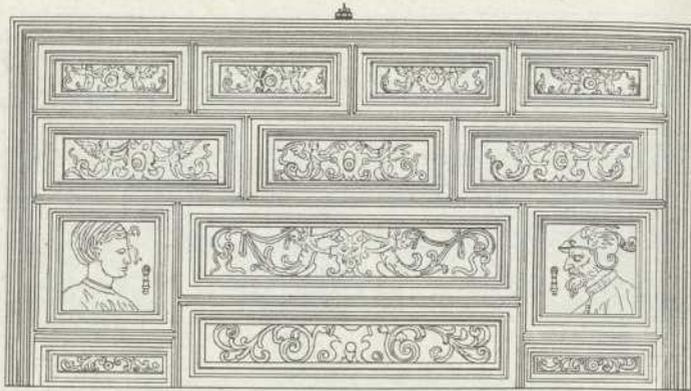
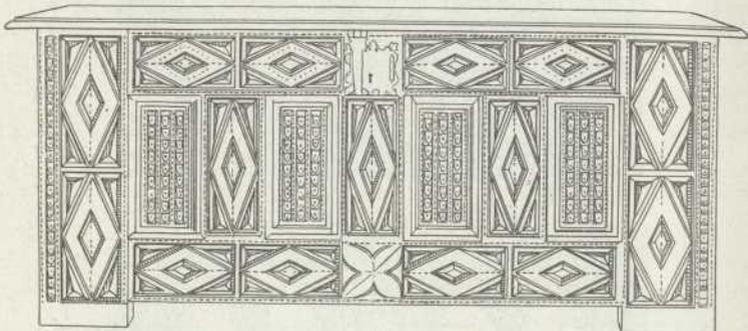


Lámina 310. — Arcas.



1



2



3

Lámina 311. — Arcas.

Lámina 311.

1. Parte superior de un bargueño. España. Siglo XVI. Colección particular.
2. Arcón español del siglo XVII. Museo Nacional de Artes industriales, Madrid.
3. Arquimesa española del siglo XVI. Colección particular.

d. VARIOS

Atriles y caballetes (LÁMINA 312)

Se denominan *atriles* ciertos pedestales coronados por un tablero o bastidor oblicuo, para colocar encima libros, papeles de música, etc. Dejando a un lado los atriles para leer, los de música y otros destinados a usos profanos, por lo regular exentos de ornamentación, consideraremos los que sirven para fines religiosos: reclinatorios, facistolos, etc., los cuales, ya en los albores de la Edad media, fueron a veces objeto de rico tratamiento decorativo. Los materiales constructivos son la madera, el metal o ambas cosas simultáneamente. Los hay sencillos y dobles. A menudo se utiliza como tablero el dorso de un águila con las alas abiertas; disposición ésta que alude, al parecer, al evangelista San Juan, cuyo símbolo es dicha ave. Algunos atriles de iglesia tenían su lugar señalado en el coro; otros eran portátiles. Estos últimos solían afectar la estructura de un caballete y eran plegables; en este caso, el tablero se sustituía por unas correas (fig. 6). Los atriles fijos tienen con frecuencia giratorio el cuerpo superior, van provistos de brazos para velas y llevan también cintas con pesos para sujetar las hojas de los libros.

El *caballete* es un bastidor oblicuo con tres o cuatro patas. La parte delantera y la trasera suelen ir articuladas por medio de bisagras, a fin de lograr la inclinación deseada; la delantera lleva una tablilla, graduable a distintas alturas merced a clavijas móviles o a cualquier otro mecanismo. El caballete es un mueble de los tiempos modernos y, en su forma lisa y corriente, sirve como utensilio de trabajo a los pintores, escultores, etc. A menudo, presenta también más rica decoración, y se emplea como mueble suntuario para sostener cuadros, carpetas, etc. Entonces, la ornamentación puede consistir en atributos del Arte, como lo indica la figura 7.

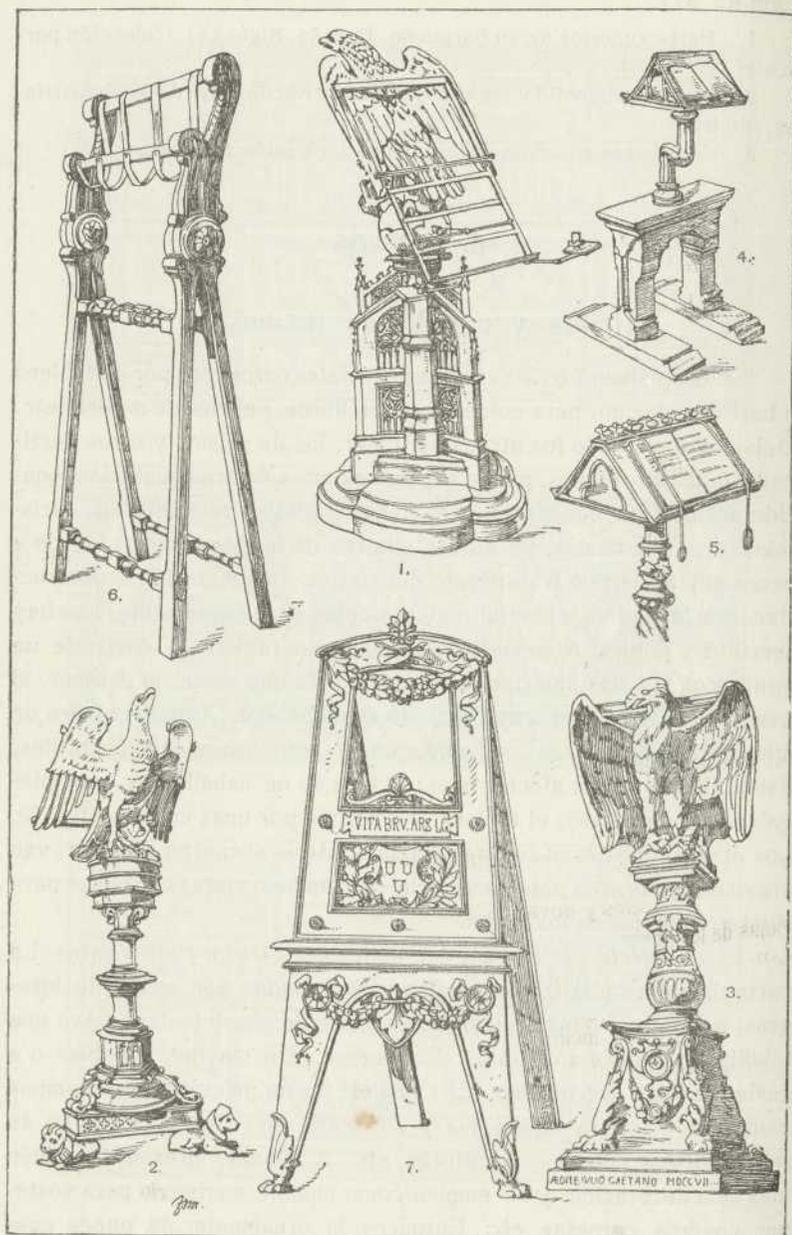


Lámina 312. — Atriles y caballetes.

Lámina 312.

1. Facistol gótico del siglo xv. Iglesia de San Sinforiano, Nuits. Pedestal de madera, bastidor de hierro forjado, águila y globo dorados y dragón pintado de verde. (Viollet-le-Duc.)

2. Facistol medieval. Iglesia de San Esteban, Venecia. (Mothes.)

3. Facistol de mármol. Catedral de Pisa. Renacimiento italiano. Siglo xvi. (*Kunsthanderwerk*)

4. Atril medieval doble, con pie giratorio. Fines del siglo xiii. (Viollet-le-Duc.)

5. Parte superior de un atril medieval doble. (Viollet-le-Duc.)

6. Atril plegable. Catedral de San Gimignano. Renacimiento italiano. (*Kunsthanderwerk*)

7. Caballete suntuario moderno. Diseño del arquitecto Durm. (*Ge-
werbehalle.*)

Cajas de reloj y aguamaniles (LÁMINA 313)

Las cajas de reloj, como piezas de mobiliario, son relativamente modernas, pues la invención de los relojes con mecanismo de ruedas no es antigua, y desde el primer momento se construyeron casi siempre sin caja, o, al menos, ésta carecía de valor artístico. A partir del siglo xvii aparecen las cajas, para proteger las máquinas contra el polvo y dar al reloj aspecto decorativo. Dos son las formas principales que se adoptaron en un principio: la primera consiste en una gran arca alta y estrecha, parecida a los aguamaniles (figs. 5 y 6), en cuya parte superior se aloja el reloj y en la inferior las pesas; la segunda es la del *reloj de pie*, en que las pesas están reemplazadas por resortes, con lo cual la caja no necesita tener tanta altura, y ésta sólo se supedita a la longitud de la péndola. Dichos relojes van colocados sobre chimeneas, cómodas, etc., o sobre soportes adecuados al efecto, en forma de hermes o columnas (fig. 1). Posteriormente aparece la *caja colgada*, tanto para los relojes de pesas como para los de resortes. Estas tres formas, más o menos modificadas, continúan hoy en uso, juntamente con algunas innovaciones, como el reloj de cartela, etc. Los péndulos y otros aparatos análogos no van incluidos en este grupo. Las cajas son generalmente de madera, decoradas casi siempre con dorados y aplicaciones metálicas. Constituyen una variedad, en cuanto al material constructivo, los llamados relojes de taracea, con incrustaciones de concha y metal. Las esferas de madera

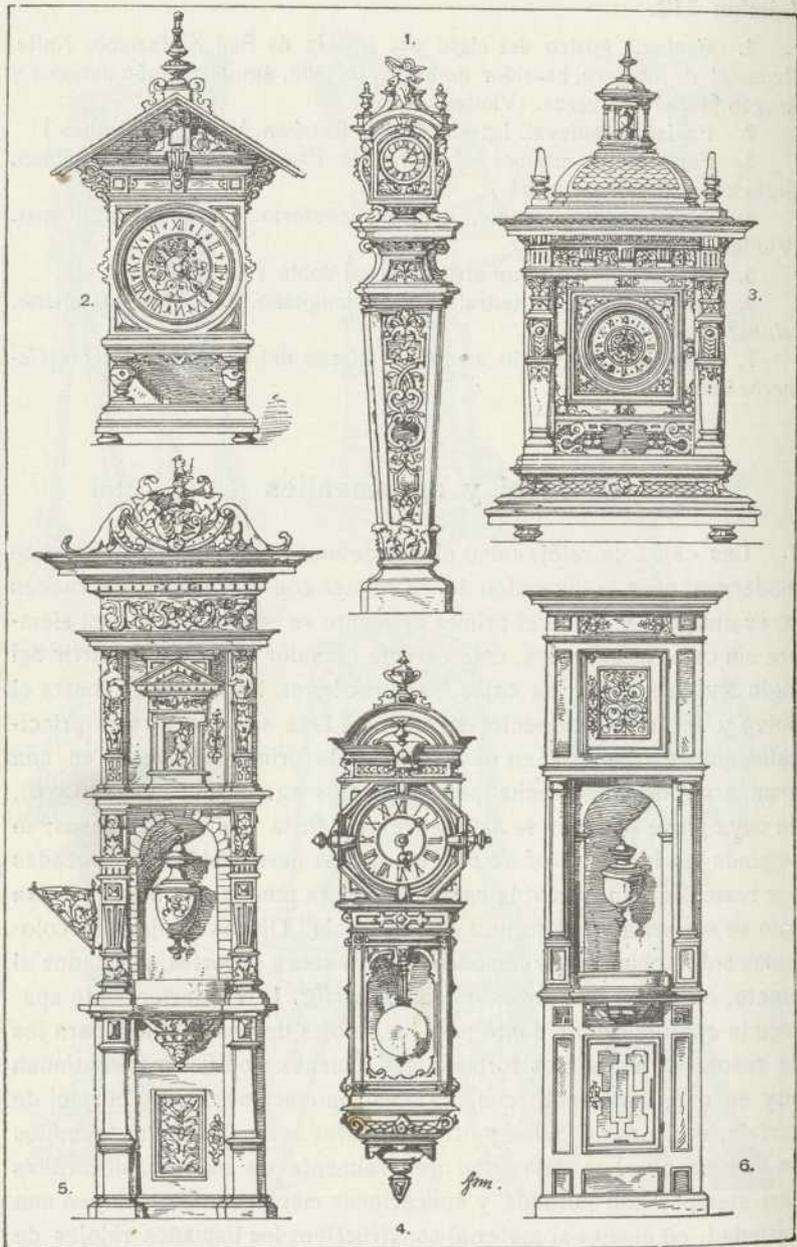


Lámina 313. — Cajas de reloj y aguamaniles.

barnizadas, porcelana, metal, esmalte, niel, etc., suelen ir engastadas en un cerco metálico y protegidas por puertas de vidrio. Los relojes de péndola y los de pesas pueden tener la caja abierta o cerrada; a menudo sólo queda una ranura para la lenteja. Las partes laterales de la verdadera caja de reloj son frecuentemente de madera calada a sierra, para que se oigan mejor las campanadas. Los relojes de pie, contruidos a modo de cúpula, suelen llevar por remate superior un templete o campanario (fig. 3). Los relojes de calendario, de cuco, y otras formas caprichosas requieren también construcciones especiales. En general, podemos suponer perfectamente conocida la disposición de nuestros reguladores y relojes de pared modernos. Los puntos de partida para diseñar una caja de reloj son: el diámetro de la esfera, el espesor de la máquina, la distancia entre el centro de la esfera y el de la lenteja de la péndola y la amplitud de sus oscilaciones; en los relojes de pesas, hay que tener también presente el recorrido de las mismas.

Quizá ya en la Edad media aparezcan en casos aislados *aguamaniles* o *armaritos de tocador*; pero, hasta la época del Renacimiento, no adquieren el carácter de muebles suntuarios. Procedentes de aquel período se conservan algunos ejemplares realmente magníficos (véase la figura 5). La forma usual es la de armarios altos y estrechos, con puertas arriba y abajo, destinados a guardar toda clase de chucherías, y en que el centro adopta la configuración de nicho; dentro de éste va colgada una vasija metálica, con tapa y grifo giratorio, y en su parte inferior hay una jofaina para recoger el agua sobrante. Lateralmente se aplican elegantes toalleros de hierro forjado, etc. Las dos figuras 5 y 6 indican la disposición de estos bonitos muebles, tan imitados en la actualidad, después de llevar largo tiempo en desuso.

Lámina 313.

1. Reloj de pedestal. Estilo barroco. (Daniel Marot.)
2. Reloj moderno, de pie, con tejadillo. Diseño por Hans Steimer, de Furtwangen.
3. Reloj de pie, con aplicaciones metálicas. Diseño del arquitecto Adolfo Lauter.
4. Caja de regulador moderna. Diseño por Fr. Miltenberger, de Nuremberg.
5. Aguamanil ricamente tallado. Renacimiento alemán. 1597. Ayuntamiento de Ueberlingen. (*Gewerbehalle.*)

6. Aguamanil construido en maderas de distintos colores. Renacimiento alemán. (*Formenschatz.*)

Camas y cunas (LÁMINAS 314-317)

La *cama* ha sufrido diversas transformaciones desde los tiempos más antiguos hasta los presentes. En los estilos egipcio y asirio, hallamos armaduras de cama, que imitan la forma de animales, y que van dispuestas a veces para poder plegarse como una cama de campaña. Las de los griegos y romanos, que servían indistintamente de cama y de sofá, ofrecen múltiples aspectos. Junto a la disposición de tarima con cuatro patas, encontramos otras con cabecera; otras con tablero a la cabecera y tablero a los pies, en que éste es más bajo que aquél, y otras con tablero a la cabecera, tablero a los pies y respaldo, semejantes al sofá moderno. Los materiales empleados en la construcción son la madera y el metal, y también otros más valiosos, como el marfil, etc., según se infiere de los ejemplares hallados en Pompeya.

Sobre la misma idea básica descansan las camas medievales, debidas al influjo bizantino, las cuales ostentan torneadas columnas de rica ornamentación y largueros tallados; el frontal solía tener una entrada para subirse la persona. Tampoco son raras en esa época las armaduras de barrotes metálicos, guarnecidas por lujosos almohadones. Posteriormente aparece la cama con colgaduras suspendidas de bastones especiales, sujetos a la pared. El Renacimiento amplía considerablemente el tamaño del lecho, coloca éste sobre un podio, eleva la cabecera y prolonga las patas hacia arriba, para sostener un pabellón adornado con cortinas y colgaduras. De esta época se conservan ejemplares notabilísimos (lámina 315, 1 y 2). En los períodos barroco y rococó predominan las materias textiles, y queda relegado a segundo término el armazón de madera; entonces surgen las llamadas camas de gala, semejantes a la reproducida en la figura 3 de la lámina 315.

En general, la época moderna ha vuelto a simplificar la cama. El tipo más común es con tablero alto a los pies y a la cabecera (este último, en exceso, muchas veces) y largueros bajos. Los lechos con dosel están casi fuera de moda.

La cuna parece ser un invento de la Edad media. Las armaduras

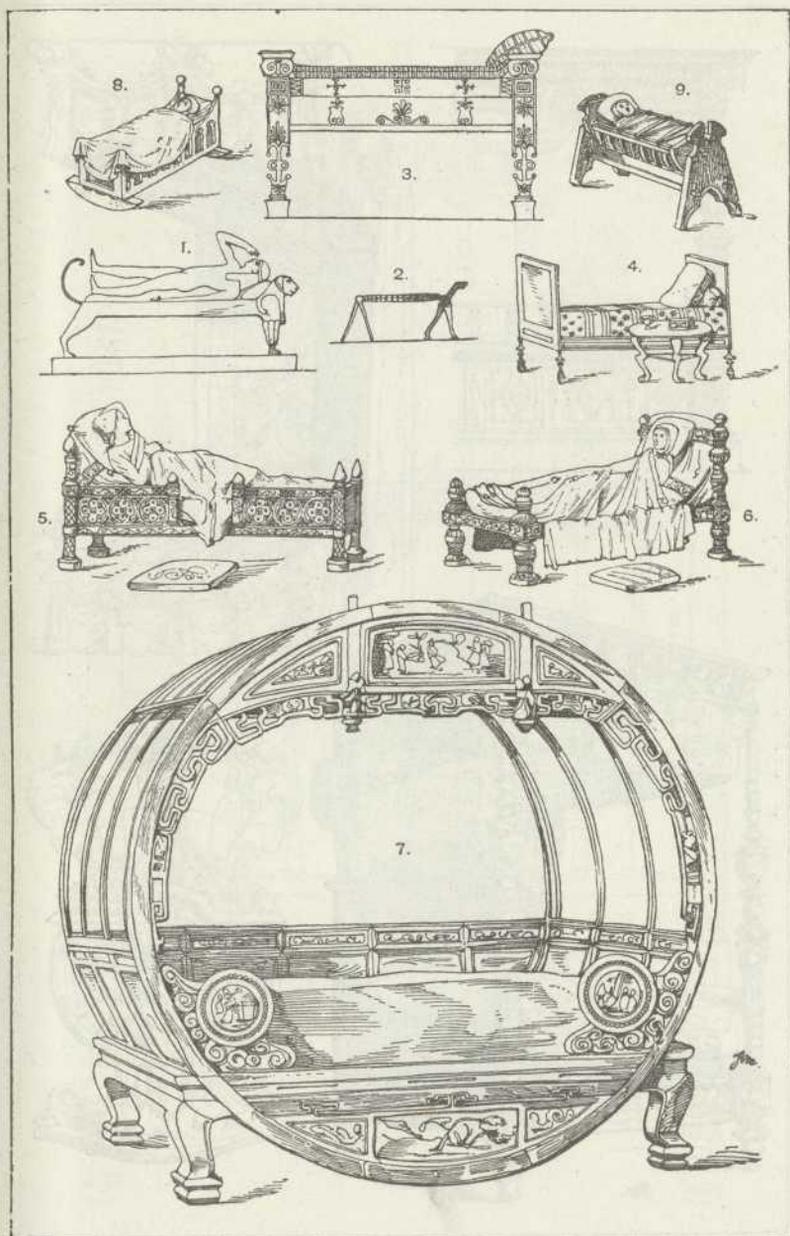


Lámina 314. — Camas y cunas.

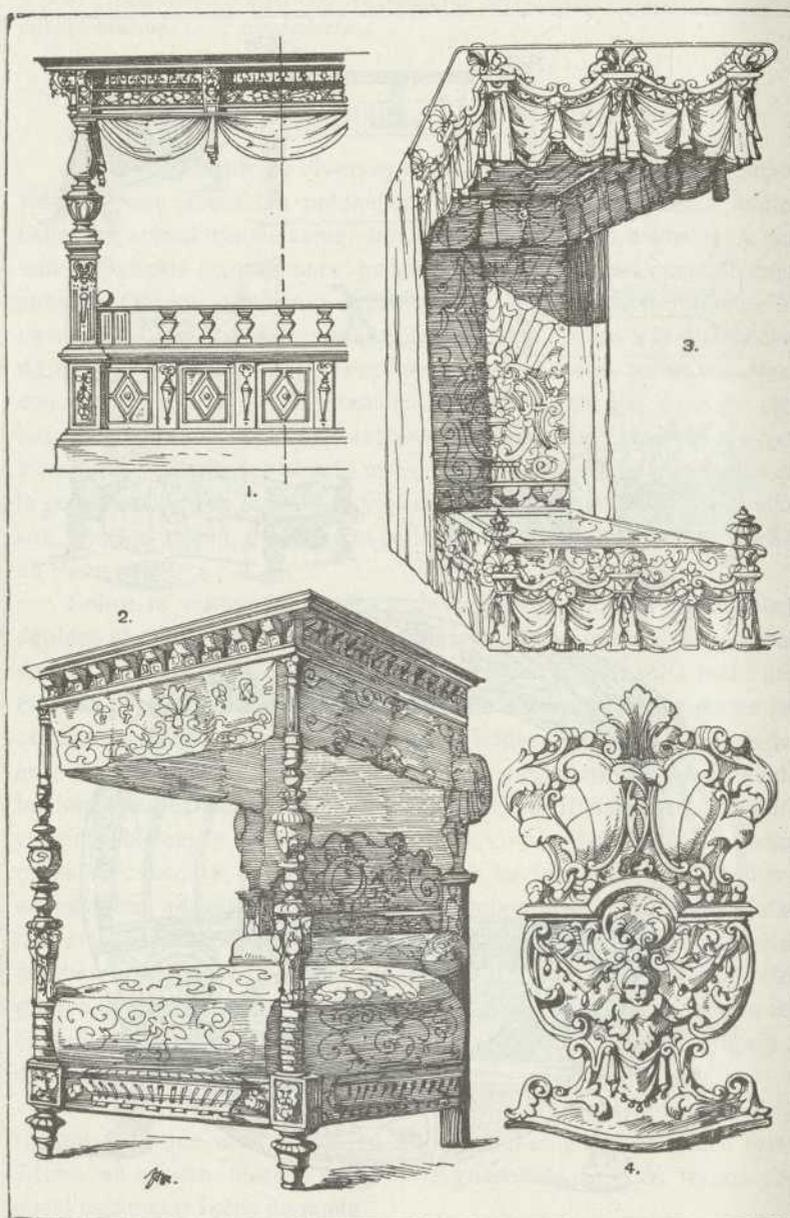


Lámina 315. — Camas y cunas.

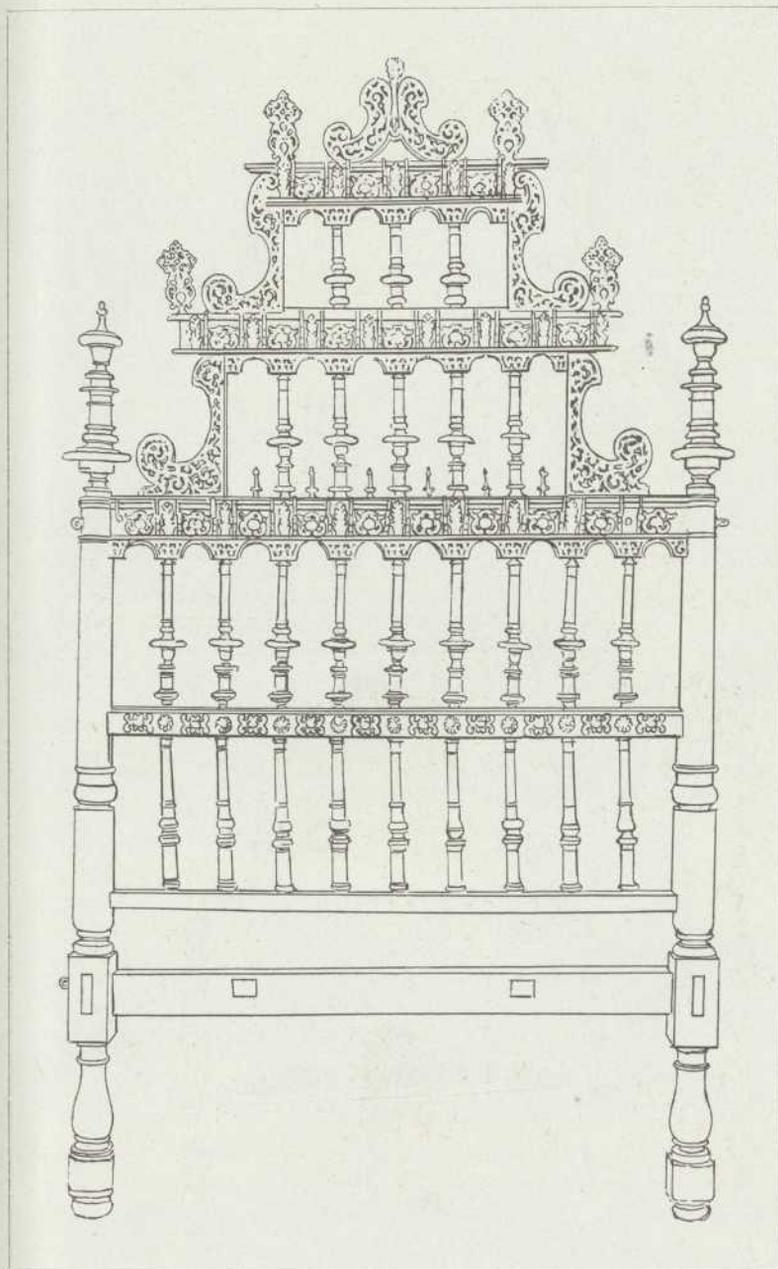


Lámina 316. — Cama de fines del Renacimiento.

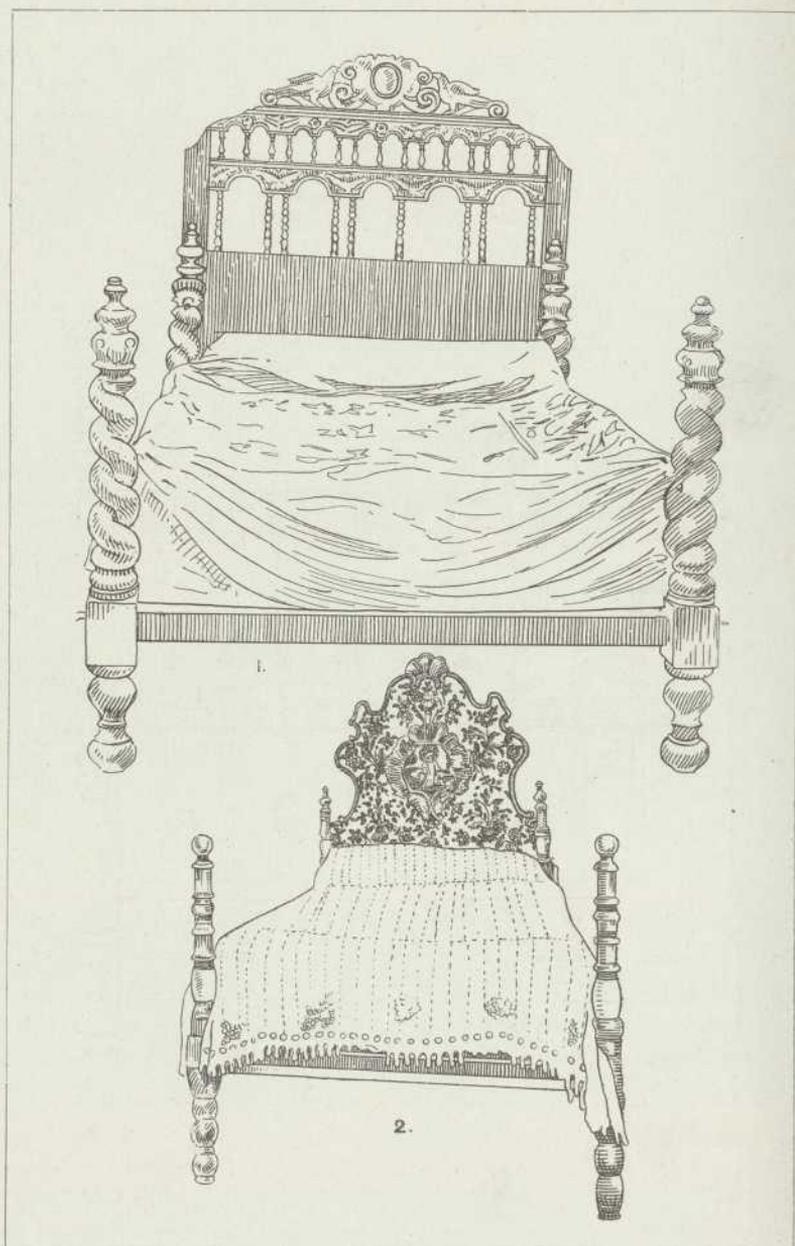


Lámina 317. — Camas.

pequeñas de cama, a modo de caja o artesa, se sujetaban por medio de clavijas a un bastidor, dentro del cual se podían mover, o se reemplazaban las patas por listones curvados, que permitían la mecedura (lámina 314, 8 y 9). Las cunas del Renacimiento eran de forma parecida; a menudo, con tableros terminales elevados y ricas tallas. Algunas cunas se construyen con flejes metálicos, a manera de cesta, con la cabecera del bastidor elevada para sostener un pabellón. Por razones de índole médica, el uso de las cunas va siendo más restringido cada día, y las sustituyen los cochecitos para niños.

Lámina 314.

1. Cama egipcia. (Ménard y Sauvageot.)
2. Cama egipcia de campaña, dispuesta para plegarse.
3. Cama griega. De una pintura de vaso. (Ménard y Sauvageot.)
4. Cama romana, tomada de una pintura de vaso. Pompeya. (Ménard y Sauvageot.)
5. Cama medieval, tomada de un manuscrito del siglo XIII. (Viollet-le-Duc.)
6. Cama medieval, tomada de un manuscrito del siglo XII. (*Hortus deliciarum*, de Herrada de Landsberg, incendiado en Estrasburgo en 1870.) (Viollet-le-Duc.)
7. Cama china, de forma original. (*L'art pour tous*.)
- 8 y 9. Cunas medievales. (Viollet-le-Duc.)

Lámina 315.

1. Cama del Renacimiento. Museo Plantin, Amberes. (*Gewerbehalle*.)
2. Rica cama de dosel. Renacimiento francés. Siglo XVI. Museo de Cluny, París. (*L'art pour tous*.)
3. Cama francesa de gala, correspondiente al período barroco. (Daniel Marot.)
4. Cabecera de cuna ricamente tallada. Renacimiento francés. Siglo XVII. Ornamentos dorados sobre fondo rojo. (*L'art pour tous*.)

Lámina 316.

1. Parte de una cama española de madera y bronce, de fines del Renacimiento. Siglo XVII. (H. Schmitz, *Historia del mueble*.)

Lámina 317.

1. Cama del siglo XVII.
2. Cama de fines del barroco. Siglo XVII. (H. Schmitz, *Historia del mueble*.)



D. ENCUADRAMIENTOS

El concepto de encuadramiento es muy lato. En sentido amplio se puede incluir en él cualquier cerco, cualquier cenefa, cualquier orla de plato pintada; pero en las once láminas siguientes, dedicadas a los encuadramientos, sólo figuran aquellos objetos provistos de marcos, que constituyen por sí, hasta cierto punto, un todo definido y característico. Los marcos se encuentran en todos los ramos de las artes aplicadas; se construyen en toda clase de materiales, y se prestan a los más diversos tratamientos. Las láminas de este capítulo comprenden algunas subdivisiones importantes, elegidas del grupo entero, a saber: los encuadramientos de índole *arquitectónica*, los marcos *propriadamente dichos*, para cuadros, espejos, etc., las *cartelas*, las orlas *tipográficas*, empleadas en la ornamentación de libros y manuscritos, así como los cercos para *esferas de reloj*, *platos*, *fuentes*, etc.

Es en extremo interesante investigar el origen de los marcos basados sobre principios arquitectónicos, su transformación paulatina y su adaptación a las creaciones del Arte industrial; para ello remitimos al lector a las ingeniosas observaciones de Semper en su obra *Der Stil* (párrafos 130 y siguientes). Desde el punto de vista estilístico-histórico, nos limitaremos a hacer las siguientes advertencias: Los marcos, en el sentido en que aquí los consideramos, sólo aparecen rara vez y aisladamente en los estilos primitivos, en el Antiguo y en la Edad media. Estaba reservado al Renacimiento el cultivo de

este campo y el logro en él de los mayores éxitos posibles; sin embargo, no cabe negar que a veces procedió con exageración y falta de lógica. Lo primero que necesita un encuadramiento es guardar la relación debida con el objeto que ha de encuadrar; construir y aplicar encuadramientos allí donde no hay nada que encuadrar, es un contrasentido. Esto no obstante, en el Renacimiento posterior y en los estilos barroco y rococó hallamos innumerables formas de encuadramiento, cuya finalidad se reduce a decorar espacios vacíos, lo cual indica también la razón de ser menos frecuentes los marcos en los estilos antiguos.

Marcos arquitectónicos (LÁMINAS 318 y 319)

Entendemos por *marcos arquitectónicos* aquellos que tienen su empleo en Arquitectura y los que, destinados a otros fines, como la construcción de muebles, por ejemplo, revisten carácter arquitectónico. Entre los primeros, citaremos en primer término los encuadramientos de puertas y ventanas, de lunetos, paneles, cartelas, medallones, artesones, hornacinas, etc.; entre los segundos, los paneles, a guisa de marcos, en puertas y cajones, que, si bien sirven a menudo para guarnecer un ornamento de taracea, de talla u otros análogos, se aplican también con la misma frecuencia a título meramente decorativo, sin tener nada que encuadrar. Aquí consideraremos dos especies de encuadramientos, en las cuales se pueden incluir todas, no obstante la diversidad del detalle formal. Una de ellas presenta un zócalo, generalmente, en forma de triángulo colgante; en ella se manifiesta a la vez la idea del soporte (estructura de ménsula) y el carácter de remate libre descendente. El zócalo va unido al coronamiento (el cual puede constituir el remate libre ascendente, en forma de triángulo erguido) por columnas, medias columnas, pilastras, hermes u otros géneros adecuados de soporte, con aditamento de las necesarias molduras horizontales. Las figuras 2, 8, 9, 10 y 11 de la lámina 318 reproducen marcos de esta clase. La segunda especie de encuadramientos ofrece disposición central; el espacio que se ha de encuadrar, ya sea éste un círculo, un cuadrado, un rectángulo, etc., va circuido por un ornamento simétrico en todas direcciones, sin posición determinada, el cual representa, en cierto modo, un remate libre, que irradia del centro hacia la periferia. Advierte Semper que, para emplear aquí los

ovarios, las ondas de follaje y otros ornamentos parecidos con posición determinada, se debe hacer de modo que la parte superior mire hacia afuera. Las figuras 4 a 7 de la lámina 318 y las 5, 8 y 9 de la 319 muestran marcos contruídos según este principio. Estos dos sistemas constructivos no siempre aparecen tan precisos como en los ejemplos expuestos, y a veces, se simultanean; pero, por lo regular, siempre predominará una u otra de ambas orientaciones.

Lámina 318.

1. Marco del ojo de buey en una buhardilla, Ruán. Renacimiento francés. Siglo XVII. (*L'art pour tous.*)
2. Encuadramiento arquitectónico moderno, en estilo del Renacimiento italiano.
3. Parte de zócalo con encuadramiento arquitectónico. Renacimiento italiano. Génova (Owen Jones.)
4. Encuadramiento de un panel de puerta en estilo del Renacimiento alemán. Ihne y Stegmüller, de Berlín. (*Architektonisches Skizzenbuch.*)
5. Encuadramiento de un azulejo de estufa. Castillo de Wülffingen, junto a Winterthur. Siglo XVII. (*Kunsth Handwerk*)
6. Ornamentación de encuadramiento en el pedestal de un facistol. Iglesia de San Jorge el Mayor, Venecia. Renacimiento italiano.
7. Encuadramiento de artesón. Cúpula de la Torre de Dagoberto en Baden-Baden. Renacimiento alemán.
- 8 y 9. Encuadramientos de paneles de puerta. Púlpito de la catedral de Magdeburgo. Renacimiento alemán. 1595-97. (*Gewerbehalle*.)
10. Encuadramiento de puerta de armario, en estilo del Renacimiento alemán. (*Formenschatz.*)
11. Encuadramiento de puerta de aparador. Colecciones del Louvre, París. Renacimiento.

Lámina 319.

1. Encuadramiento en el respaldo de un sitial. Coro de la colegiata de Aschaffemburgo. Renacimiento alemán. Siglo XVII. (*Gewerbehalle.*)
2. Ornamentación de encuadramiento. Renacimiento italiano. (*Formenschatz.*)
3. Panel rombale, que sirve de encuadramiento a una cartela con inscripción. Renacimiento francés. 1529. Coro de la catedral de Chartres. (Raguenet.)
4. Encuadramiento tomado de un grabado de Eneas Vico. (*Formenschatz.*)
5. Ornamentación de encuadramiento de un panel. Sillería del coro de San Jorge el Mayor, Venecia. Renacimiento italiano.
6. Encuadramiento de hornacina en un pilar de la Torre de Dagoberto, Baden-Baden. Renacimiento alemán.



Lámina 318. — Marcos arquitectónicos.



Lámina 319. — Marcos arquitectónicos.

7 y 8. Encuadramientos franceses modernos. Hotel Mirabaud, París. Arquitecto Magne. (Raguenet.)

9. Ornamentación de encuadramiento moderna, en estilo del Renacimiento alemán. Panel de una mesa de despacho. (J. Pingel.)

10. Encuadramiento francés moderno en madera tallada, por el escultor Lecaer, de París. (Raguenet.)

Marcos para espejos y cuadros (LÁMINAS 320 y 321)

Los marcos de quita y pon para espejos y cuadros, dispuestos para colgarse, podían haber sido clasificados entre los muebles; pero estimamos preferible incluirlos en este grupo. Aun cuando ya en la Edad media se acostumbraba encuadrar los retablos de altar y los cuadros de santos, por otra parte, la generalización de esta especie de marcos coincide con la época del Renacimiento, y, justamente en Italia, se conservan numerosos ejemplares de aquel tiempo. Lo primero que encontramos son estructuras arquitectónicas; pero, simultáneamente con la transición del cuadro mural de la Edad media (que había formado parte de la pared) al cuadro en tabla (que era portátil), el tratamiento arquitectónico se hace también más libre y menos restringido. Aun allí donde los elementos arquitectónicos se resolvieron más tarde en ornamentos de voluta, la idea fundamental arquitectónica permanece generalmente visible, como lo prueban los marcos de las láminas 320 (1, 2, 6-10) y 321 (3 y 4), pertenecientes a los estilos barroco y Luis XVI. Estaba reservada a los tiempos modernos la fragmentación de las molduras de fábrica, para confeccionar marcos en todos los tamaños deseables. El procedimiento es práctico y barato; pero el Arte no ha ganado nada con él. Sin embargo, no por esto se ha de entender que en la época actual se dejan de construir marcos susceptibles de satisfacer a la vez las exigencias de la técnica y de una estilística correcta.

Los materiales más frecuentes son la madera y el bronce; este último, principalmente, para marcos de poco tamaño. La costumbre primitiva de pintar y dorar los marcos de madera trajo consigo la construcción de los llamados marcos dorados. Desde el punto de vista estético, podrá ser opinable su justificación; pero es innegable que el encuadramiento metálico contribuye a realzar el efecto de los cuadros en color. También la porcelana y el cristal se han venido usando como materiales constructivos; pero su adecuación será siempre discutible.

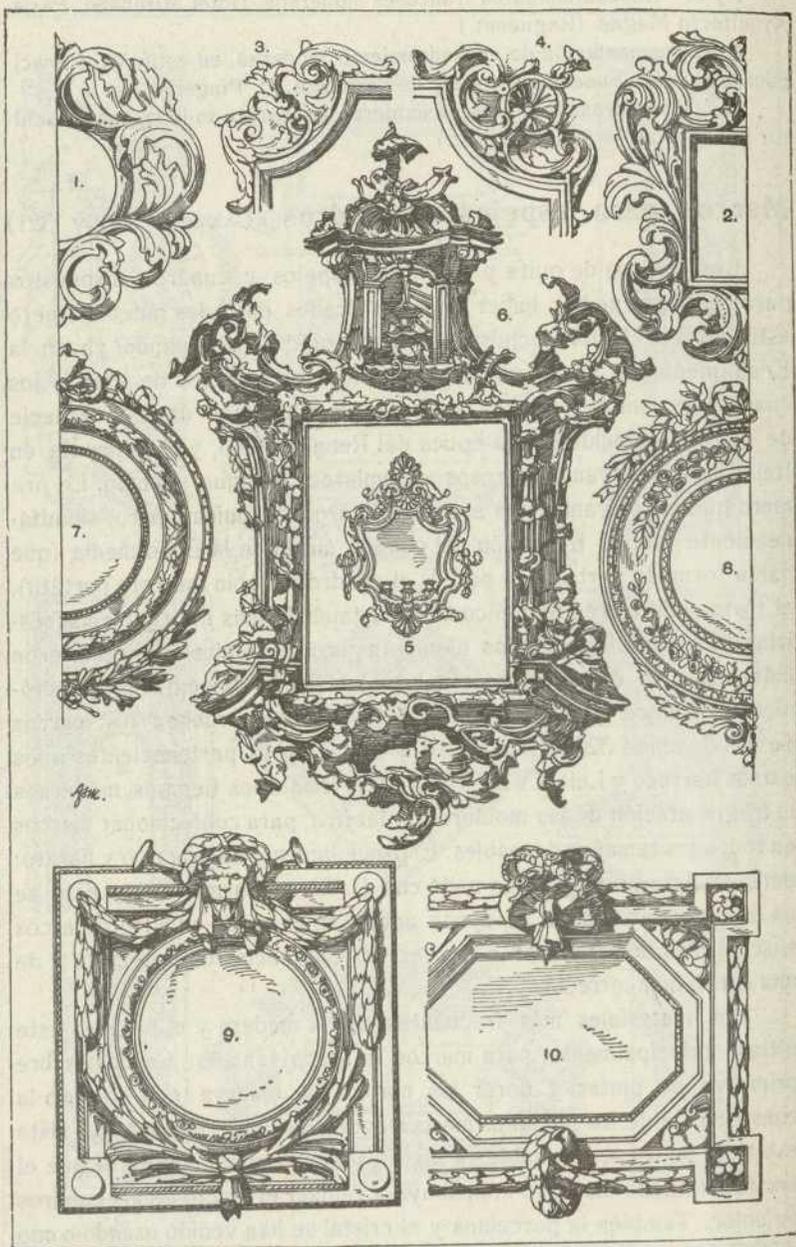


Lámina 320. — Marcos para espejos y cuadros.

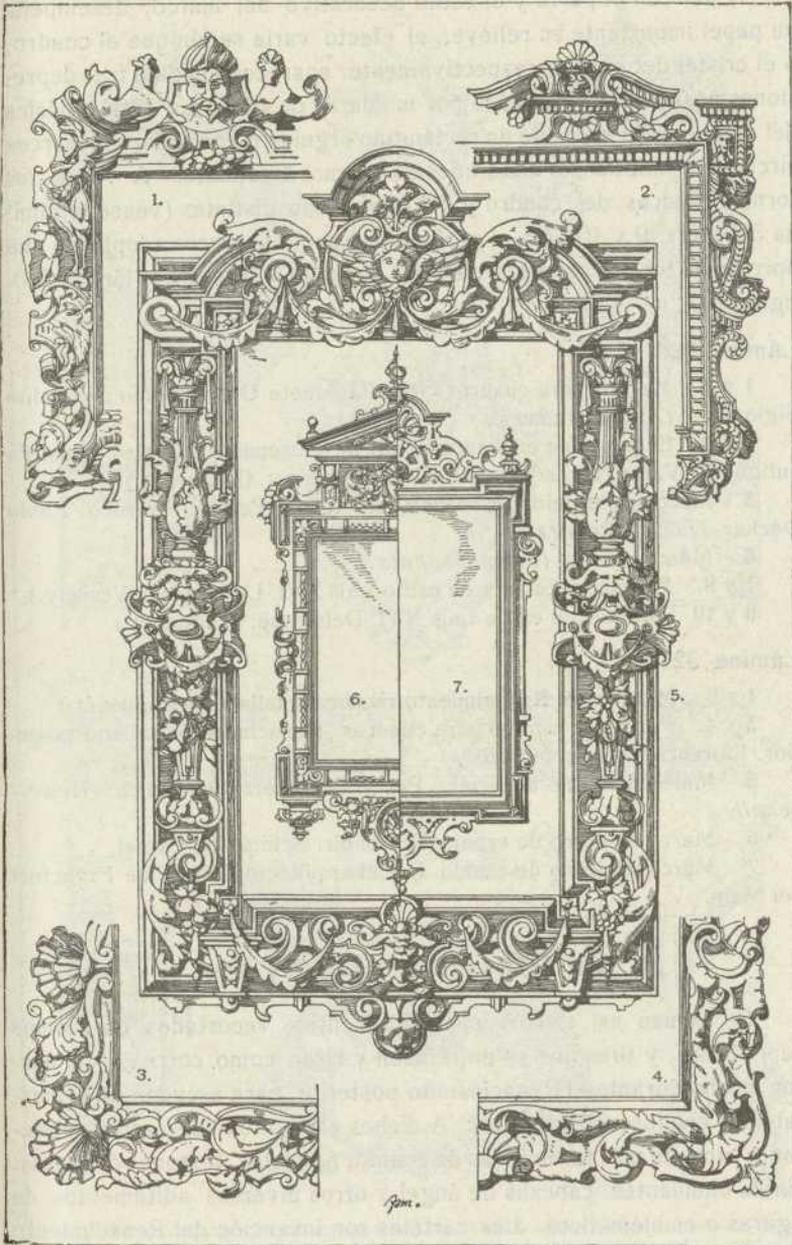


Lámina 321. — Marcos para espejos y cuadros.

A par con el perfil y el estilo decorativo del marco, desempeña un papel importante su relieve; el efecto varía según que el cuadro, o el cristal del espejo, respectivamente, aparezca hundido tras depresiones acanaladas o realzado por molduras de toro. La forma básica del marco suele ser la de un rectángulo erguido o apaisado; los marcos circulares, elípticos o cuadrados son menos frecuentes. A veces, las formas básicas del cuadro y del marco son distintas (véase la lámina 320, figs. 9 y 10). En el período barroco los marcos adoptaron una porción de formas curvas arbitrarias, como lo demuestra la lámina 320, figura 5.

Lámina 320.

1 y 2. Marcos para cuadros. Real Gabinete Calcográfico de Berlín. Siglo XVIII. (*Kunsthanderwerk.*)

3 y 4. Esquinas de encuadramiento de entrepaños murales. Castillo antiguo de Vercy (cercañas de París). Siglo XVIII. (Raguenet.)

5. Marco de espejo con brazos para luces. Período barroco. Pablo Decker. (*Formenschatz.*)

6. Marco rococó. (*Formenschatz.*)

7 y 8. Marcos circulares en estilo Luis XVI. La Londe. (Wessely.)

9 y 10. Marcos en estilo Luis XVI. Delafosse. (Raguenet.)

Lámina 321.

1 y 2. Marcos del Renacimiento ricamente tallados. (Raguenet.)

3 y 4. Partes de marcos para cuadros. Renacimiento italiano posterior. Florencia. (*Gewerbehalle.*)

5. Marco moderno de espejo. Por J. Schmutz, de Munich. (*Gewerbehalle.*)

6. Marco moderno de espejo. Por el dir. Schick, de Cassel.

7. Marco moderno de espejo. Por el arquitecto Huber, de Francfort del Main.

Cartelas (LÁMINAS 322 y 323)

Se llaman así ciertos encuadramientos, recortados en formas caprichosas, y tiras que se entrelazan y rizan como correas. Se usaron mucho durante el Renacimiento posterior, para escudos de armas, tablillas con inscripciones, etc. A dichos elementos decorativos vinieron a sumarse más tarde hojas de acanto, palmetas, festones de frutas, cintas ondulantes, cabezas de ángel y otros diversos aditamentos de figuras o emblemáticos. Las cartelas son invención del Renacimiento y fueron de uso frecuentísimo, especialmente en las postrimerías de

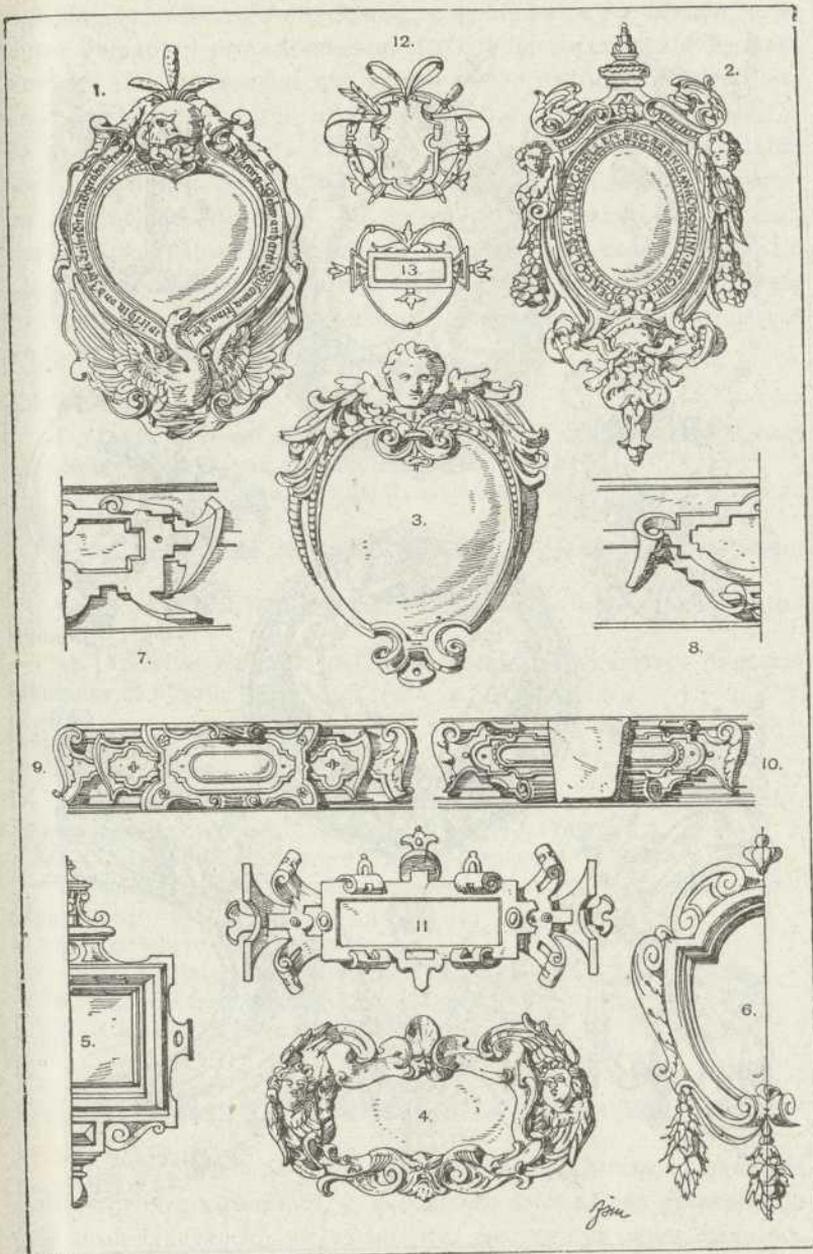


Lámina 322. — Cartelas.



Lámina 323. — Cartelas.

aquella época. Este género de marcos se utiliza muy a menudo, no ya como verdadero encuadramiento, sino con fines meramente decorativos; por eso, los espacios que se han de encuadrar, y cuyas formas son en extremo diversas, quedan vacíos. La cartela tiene aplicación en arquitectura, en ebanistería, en monumentos sepulcrales y tablillas con epitafios, en medallas y monedas, en heráldica, en joyería, en decoraciones de libros, etc., y en las artes menores en general, razón por la cual varían muchísimo los materiales constructivos. La disposición suele ser simétrica; pero, en el período del rococó, ésta fué sustituida por otras disimétricas y pictóricas, como se puede ver en la figura 5 de la lámina 323.

Lámina 322.

1-4. Cartelas del Renacimiento; placas de bronce con epitafios. Cementerio de San Juan, Nuremberg. (*Gewerbehalle.*)

5 y 6. Cartelas francesas del Renacimiento. Siglo XVII. (*L'art pour tous.*)

7-10. Cartelas del Renacimiento. Castillo Nuevo de Baden-Baden. 1576-1577.

11. Cartela del Renacimiento. Biblioteca Nacional de París. (Raguenet.)

12. Cartelas en estilo del Renacimiento. Decoraciones francesas modernas de libros.

Lámina 323.

1. Cartela francesa del Renacimiento.

2. Cartela del Renacimiento. De la obra «*Civitates orbis terrarum*», editada por P. von Brackel, de Colonia, en 1573. (Ysendyk.)

3. Cartela rococó. Louvre, París. (Raguenet.)

4. Cartela rococó francesa, colocada sobre la esquina de un muro. (Raguenet.)

5. Cartela rococó francesa.

6 y 7. Cartelas modernas. Por el dir. G. Kachel.

8. Cartela francesa moderna. (Liénard.)

9. Cartela moderna.

Orlas tipográficas (LÁMINAS 324-326)

En la decoración de libros y documentos encontramos numerosos motivos de encuadramiento, y, aun cuando éstos se han generalizado más desde la invención de la imprenta, aparecen ya en los manuscritos medievales. Primero, se encuadraron las portadas, y después, las

sucesivas páginas del texto; más tarde se adoptó la costumbre de encerrar en orlas decorativas los epígrafes, tratamiento que se aplicó también a las iniciales, y, por último, se dió con frecuencia la forma de cartelas a las marcas de los impresores, a las viñetas y a los colofones. Algunos libros y grabados en cobre antiguos suelen ir decorados hasta la exageración con estos elementos ornamentales, y no pocas veces fueron artistas de primera fila quienes prestaron su apoyo a este procedimiento decorativo. El arte moderno y, sobre todo, el contemporáneo, vienen dedicando atención creciente a este ramo, lo cual contrasta con la sobriedad reinante en la primera mitad del siglo XIX; sin embargo, se sigue atentando contra el buen gusto, principalmente por la desatinada combinación en tipografía de planchas, orlas y filetes de fábrica. A más de los libros, llevan orlas decorativas los diplomas y las ejecutorias de nobleza, las invitaciones a bailes y comidas, las etiquetas, los exlibris, etc. Los principios decorativos y los motivos empleados son extremadamente diversos, así como las formas básicas y las maneras de tratar estos ornamentos. Claro está que, en esta materia, impera una libertad muy amplia; la concepción tan pronto es pictórica, como más austera; cuando surgen formas arquitectónicas, éstas aparecen tratadas a la ligera y se resuelven en ramajes de toda índole. Sirvan de ejemplos las figuras 1 y 2 de la lámina 324.

Lámina 324.

1. Orla de un retrato de busto, por Juan Sadler. 1550-1560. Renacimiento flamenco. (Guichard.)
2. Orla de una figura de mujer, por Hans Holbein. (Guichard.)
3. Orla del retrato de busto, de Juan de Straet (*Stradanus*). Tomada de un grabado en cobre; por J. Wiericx. Siglo XVI. Renacimiento flamenco. (*L'art pour tous*)
4. Orla de una marca de impresor (Giacomo Cornetti, de Venecia). Renacimiento italiano. 1586. (*L'art pour tous*.)
5. Id. id. id. (Giovanni Guarisco, de Venecia. 1575).
6. Id. id. id. (*Ex typographia Jacobi Staer*. 1585).
7. Id. id. id. (A. Quantin, de París. 1892).

Lámina 325.

1. Encuadramiento, por Juan de Yciar. Siglo XVI. Zaragoza.
2. Encuadramiento de las «Epístolas» de San Jerónimo. Sevilla. Juan Cromberger, 1537.
- 3 y 4. Viñetas del libro para iluminadores, de Juan de Yciar. Siglo XVI.



Lámina 324. — Orlas tipográficas.

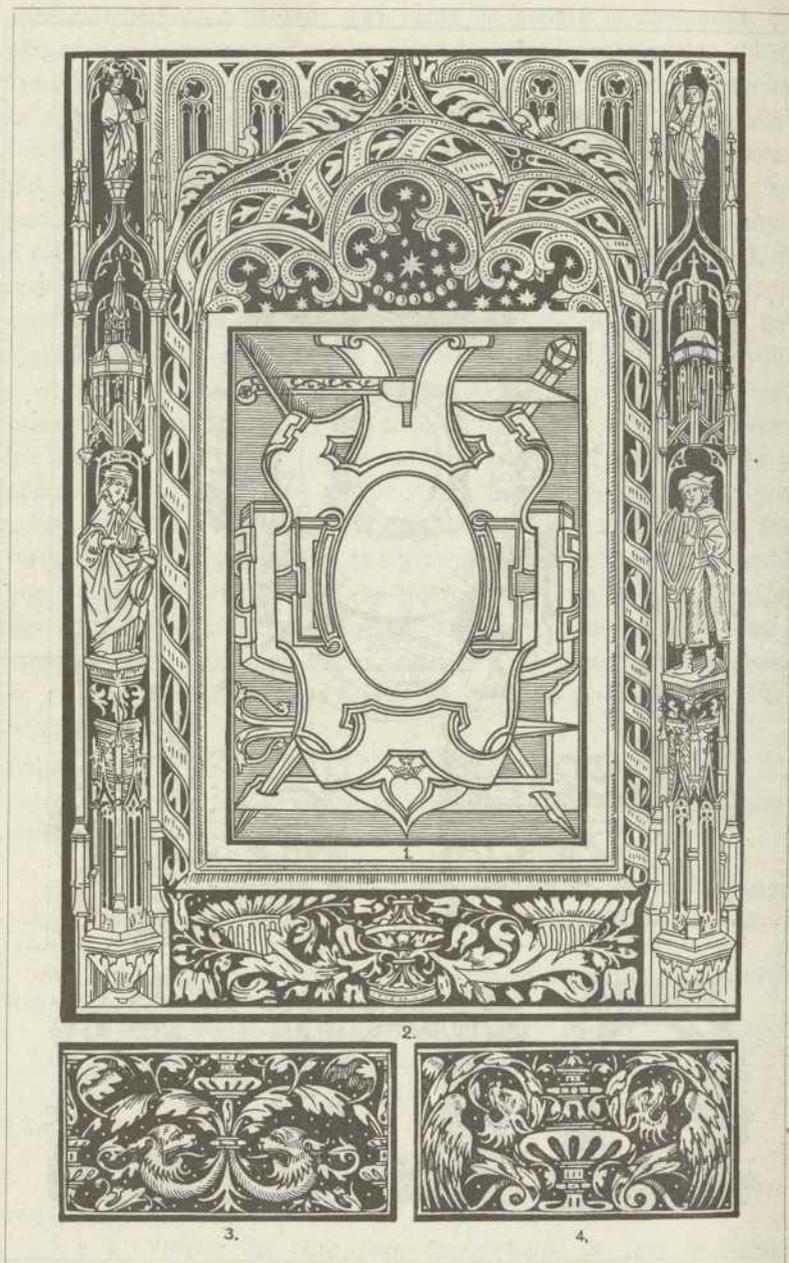


Lámina 325. — Orlas tipográficas.

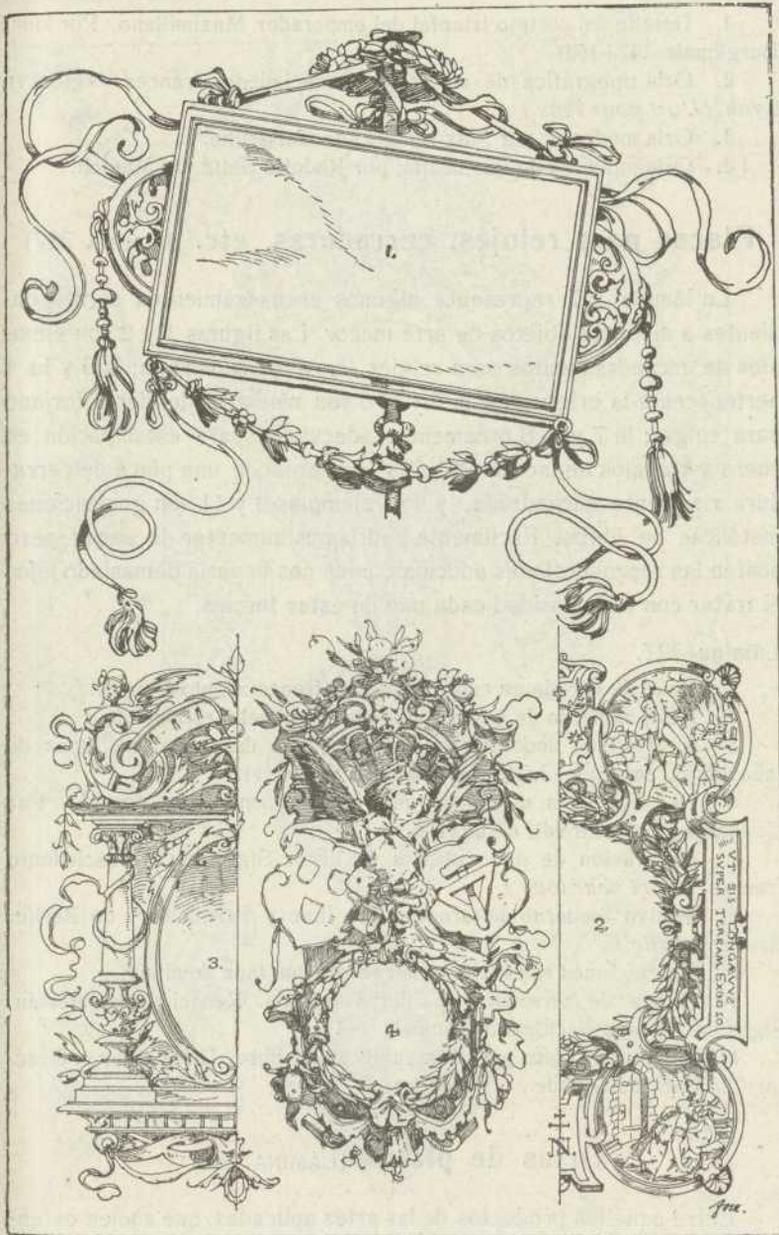


Lámina 326. — Orlas tipográficas.

Lámina 326.

1. Detalle del cortejo triunfal del emperador Maximiliano. Por Hans Burgkmair. 1473-1531.
2. Orla tipográfica de un título. Renacimiento francés. Siglo XVI. Lyon. (*L'art pour tous.*)
3. Orla moderna; por Max Lauger, de Carlsruhe.
4. Orla moderna de una inicial; por Rodolfo Seitz, de Munich.

Placas para relojes, cerraduras, etc. (LÁMINA 327)

La lámina 327 representa algunos encuadramientos correspondientes a distintos objetos de arte menor. Las figuras 1 y 2 son ejemplos de encuadramientos para relojes llamados de cartela; la 3 y la 4 pertenecen a la orfebrería; la 5 y la 6 son muestras de hierro forjado para colgar; la 7 y la 8 ornamentos adecuados para estampación en cuero y trabajos de incrustación; la 10 reproduce una placa de cerradura ricamente encuadrada, y los ejemplos 9 y 11 son guarniciones metálicas de libros. Fácilmente podríamos aumentar la serie; pero basten las reproducciones aducidas, pues nos llevaría demasiado lejos el tratar con minuciosidad cada una de estas formas.

Lámina 327.

1. Reloj de cartela en metal repujado. Renacimiento francés.
2. Reloj moderno de cartela o de plato, en metal estampado.
- 3 y 4. Motivos decorativos para plaquitas de cerradura, tapas de tabaquerías, etc.; por Guillermo Visscher. Siglo XVII.
- 5 y 6. Muestras modernas para colgar, en hierro forjado. Por C. Metze y Dorschfeldt, de Dresde.
7. Decoración de una cubierta de libro. Siglo XVI. Renacimiento francés. (*L'art pour tous.*)
8. Motivo moderno de taracea; por Ihne y Stegmüller, de Berlín. (*Gewerbehalle.*)
9. Guarniciones metálicas modernas de una tapa de álbum.
10. Placa de cerradura en hierro forjado. Renacimiento alemán. Siglo XVI. Museo Nacional de Munich.
11. Centro de plata para una cubierta de libro. Diseño por el director C. Graff, de Dresde.

Orlas de platos (LÁMINA 328)

Entre aquellos productos de las artes aplicadas, que suelen ostentar ricos encuadramientos, se cuentan también las fuentes y los platos.

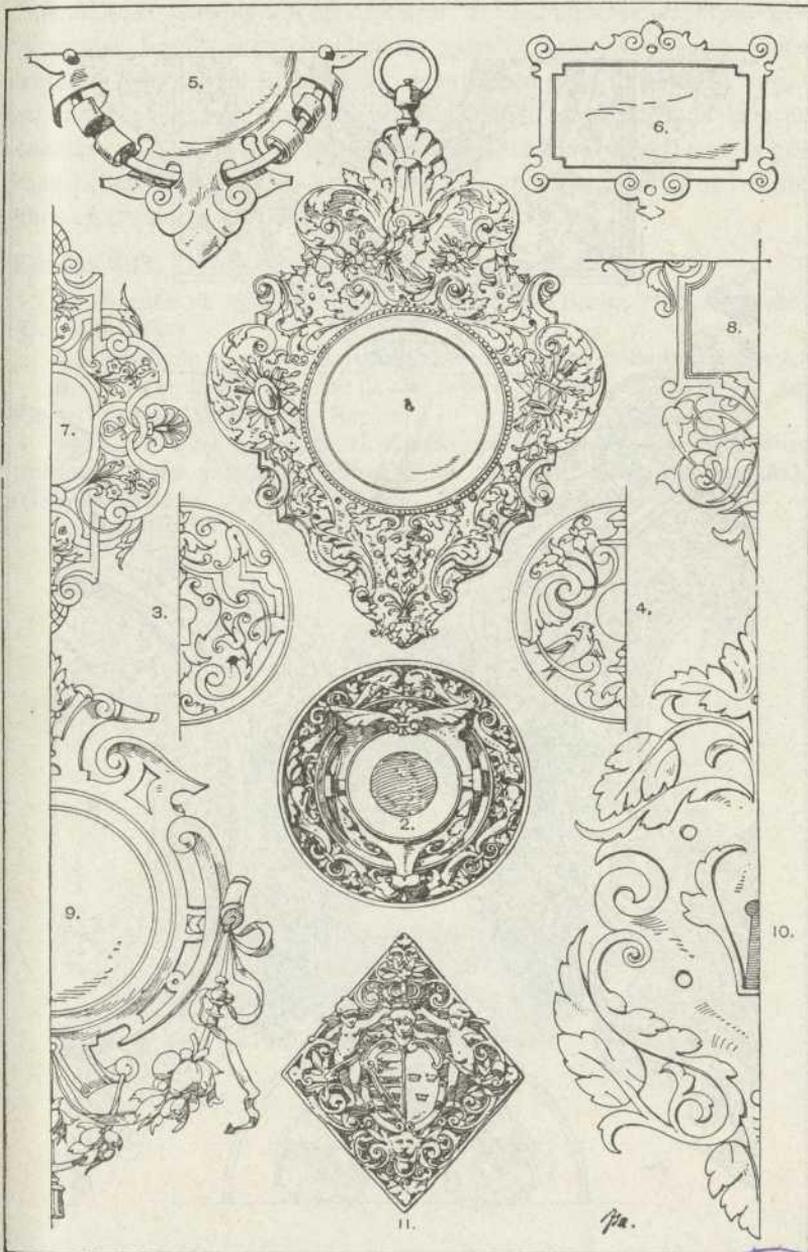


Lámina 327. — Placas para relojes, cerraduras, etc.



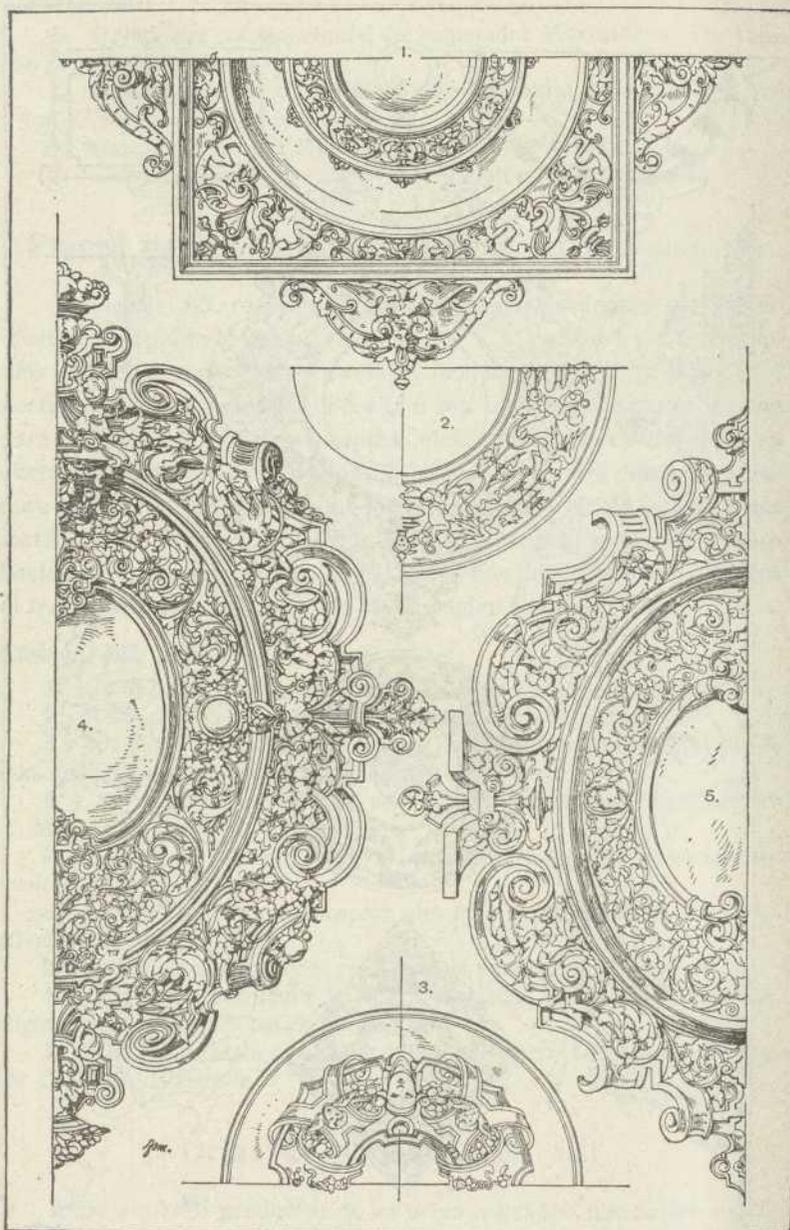


Lámina 328. — Orlas de platos.

Cuando estas vasijas son de cerámica, el encuadramiento tiene, por lo regular, bordes poco complicados, pues el material apenas permite tratarlos con mayor libertad. No acontece lo propio cuando la vasija es metálica; en este caso, el borde puede ir decorado con labores caladas, y los perfiles se prestan a interpretaciones más ricas y vigorosas, como lo indican las figuras 4 y 5, en que la orla forma un remate libre en sentido divergente.

Lámina 328.

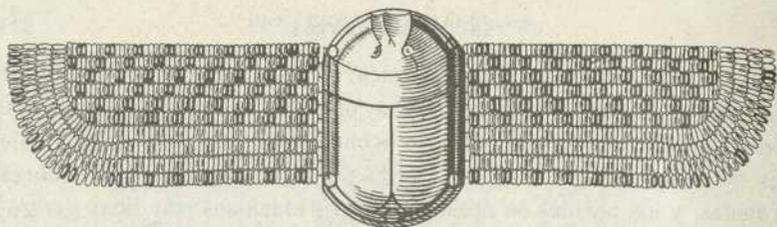
1. Fuente de mayólica. *Gewerbemuseum*, Berlín. Renacimiento. (*Gewerbhalle*.)

2. Randa de un plato de mayólica. Renacimiento italiano. (Racinet.)

3. Orla en la cara inferior de una fuente. Esmalte de Limoges, por Pierre Raymond. Siglo XVI. (Racinet.)

4 y 5. Fuentes modernas ricamente orladas, modeladas para construir las en oro y esmalte, por Plácido Zuloaga, de Eibar (España). (*Gewerbhalle*.)





E. ORNATO PERSONAL (JOYAS)

El afán de adornar el cuerpo humano es manifiestamente tan antiguo como la humanidad, hecho que atestiguan, por otro lado, las reliquias que se conservan desde los más remotos tiempos. El ornato personal, tomado en su sentido más amplio, abarca un campo muy extenso: a él pertenecen la pintura y tatuaje del cuerpo; el indumento, en cuanto éste rebasa las necesidades prácticas; el armamento, en su aspecto artístico, y otros muchos objetos. Sin embargo, en esta sección sólo estudiaremos el adorno consistente en joyas.

En las láminas siguientes tratamos de abarcar este grupo, al menos, en lo que se refiere a los principales representantes del mismo, a saber: las *agujas*, los *botones*, las *sortijas*, las *cadena*s, los *collares*, los *brazaletes*, las *ajoreas*, los *cinturones*, *broches* y *hebillas*, las diversas especies de *pinjantes*, los *pendientes*, etc.

Si bien, con arreglo al plan trazado de antemano, debemos considerar en primera línea el aspecto decorativo, no estarán de más algunas consideraciones generales sobre la materia.

El adorno, que no es en manera alguna necesidad indispensable, sino más bien objeto de lujo, guarda íntima dependencia con el traje y el tocado, y se halla, como éstos, sujeto a la moda. Así se explican las múltiples transformaciones que aquél ha sufrido durante el transcurso de los siglos. Por otra parte, también contribuyeron a ellas razones de carácter técnico; el arte de trabajar los materiales alcanzó en diversas épocas distintos grados de desarrollo, de tal modo que la

forma y el decorado se vieron supeditados, no sólo a la moda y al gusto de cada época, sino también a la destreza técnica del artífice.

Los materiales de empleo más frecuente en la confección de joyas son los metales preciosos. Atendiendo al estado en que éstos se encuentran en la Naturaleza, fácilmente se comprende que el primero en generalizarse había de ser el oro, el cual se halla puro en casi todo el mundo, y cuyo tratamiento es sencillo. Su gran maleabilidad y ductilidad explican que el estilo más antiguo sea el del oro laminado y la filigrana, como lo prueban suficientemente los distintos objetos pertenecientes a tiempos primitivos, de procedencia griega, oriental, escandinava o americana. A más del oro y la plata, también se utilizaron en ocasiones los metales ordinarios y el bronce. Entre los materiales no metálicos, tenemos: las piedras preciosas y finas, las perlas, los esmaltes, el ámbar, la concha, el nácar, etc.

A las artes de estampar y repujar planchas metálicas y de la filigrana, la cual consiste principalmente en alambres y granulillos unidos y soldados entre sí, vinieron a sumarse con el tiempo el niel y el esmalte, la incrustación y el damasquinado, el dorado, plateado y oxidado, el cincelado y grabado al agua fuerte, así como la acuñación de medallas. En cuanto a los materiales no metálicos, los principales procedimientos son: el pulimento, la talla en facetas y el engaste, la preparación de tintes y láminas, el grabado de gemas y camafeos, etc. Como no es nuestro objeto el extendernos aquí en detalles sobre la historia y la técnica de estos procedimientos, remitimos al lector a los tratados especiales referentes a este punto, de los que citaremos, entre otros: *Der Stil*, capítulo XI, *Metalurgia* (Semper); *Der Goldschmuck der Renaissance* (Luthmer) (excelente obra, de la cual hemos tomado varias de nuestras figuras); *Geschichte der technischen Künste* (Bucher); *Der menschliche Schmuck* (Mathias).

Consideradas en conjunto, las joyas pertenecen al tocado femenino, aun cuando algunos de dichos objetos hayan sido usados por los hombres, bien en casi todos los tiempos, como la sortija, bien en determinados períodos y entre ciertos pueblos, como el brazalete. Además, existen adornos de uso personal (condecoraciones e insignias honoríficas, cadenas de seguridad y otros) que son, por decirlo así, peculiares del sexo masculino. Aquellas joyas que, al igual de los aretes para las orejas y la nariz, presuponen una lesión en cualquier parte del cuerpo, son vestigios de costumbres bárbaras. En general, el abuso

de las joyas suele ser un fenómeno característico de las civilizaciones primitivas y de las decadentes, mientras que el apogeo cultural y estilístico se distinguen por la restricción en el número de alhajas y la moderación en buscar efectos merced al oro brillante y las piedras pulimentadas. «El último imperio (romano), Bizancio, todo el período medieval primitivo y el arte árabe — dice Semper, — nadan en oro». Los mejores tiempos del adorno personal son el Antiguo y el Renacimiento; pero nunca se estimarán lo bastante los esfuerzos hechos por el arte moderno para perfeccionar el estilo de la orfebrería y joyería, inspirándose en modelos de aquellas épocas. Por lo demás, ciertas formas tradicionales y típicas de alhajas se han conservado durante siglos en algunos trajes nacionales, como los de Suiza, Italia, Suecia, etc.

La aguja (LÁMINA 329)

La *aguja* es un artículo de tocador, de uso muy general, particularmente en los tiempos primitivos. Las hay para el *pelo* y para la *ropa*, y, por su forma, se pueden dividir en tres tipos fundamentales. El primero consiste en una espiga cilíndrica o ligeramente cónica, aguzada por un extremo y provista en el opuesto de una cabeza o cualquier otro remate (figs. 1-16). Se lleva principalmente en el pelo y en el pecho; en el primer caso, presenta a veces la configuración de horquilla (figs. 23 y 24). En su construcción se emplean con preferencia el metal, el hueso y el asta; la cabeza y la espiga pueden ser de distintos materiales, como sucede en el alfiler moderno con cabeza de vidrio. Los mejores ejemplares se encuentran en el Antiguo, el cual supo dar gran variedad a este objeto de relativa sencillez. También el Oriente produce formas originales, como lo prueban nuestros ejemplos japoneses (figs. 22-26).

El segundo tipo fundamental es la *fibula*, el *broche* o *imperdible*, y consta de dos partes, la superior de las cuales (en forma de disco o de estribo) va unida por un resorte en espiral o una bisagra a la verdadera aguja, cuya punta se sujeta merced a un ganchillo o a una vaina tubular. Las fíbulas se usaban siempre para la ropa, y, entre los antiguos, hacían el oficio de nuestros botones modernos. Su empleo estuvo muy extendido hasta en la Edad media, como lo demuestran los numerosísimos ejemplares hallados en Grecia, en Italia y en Escan-

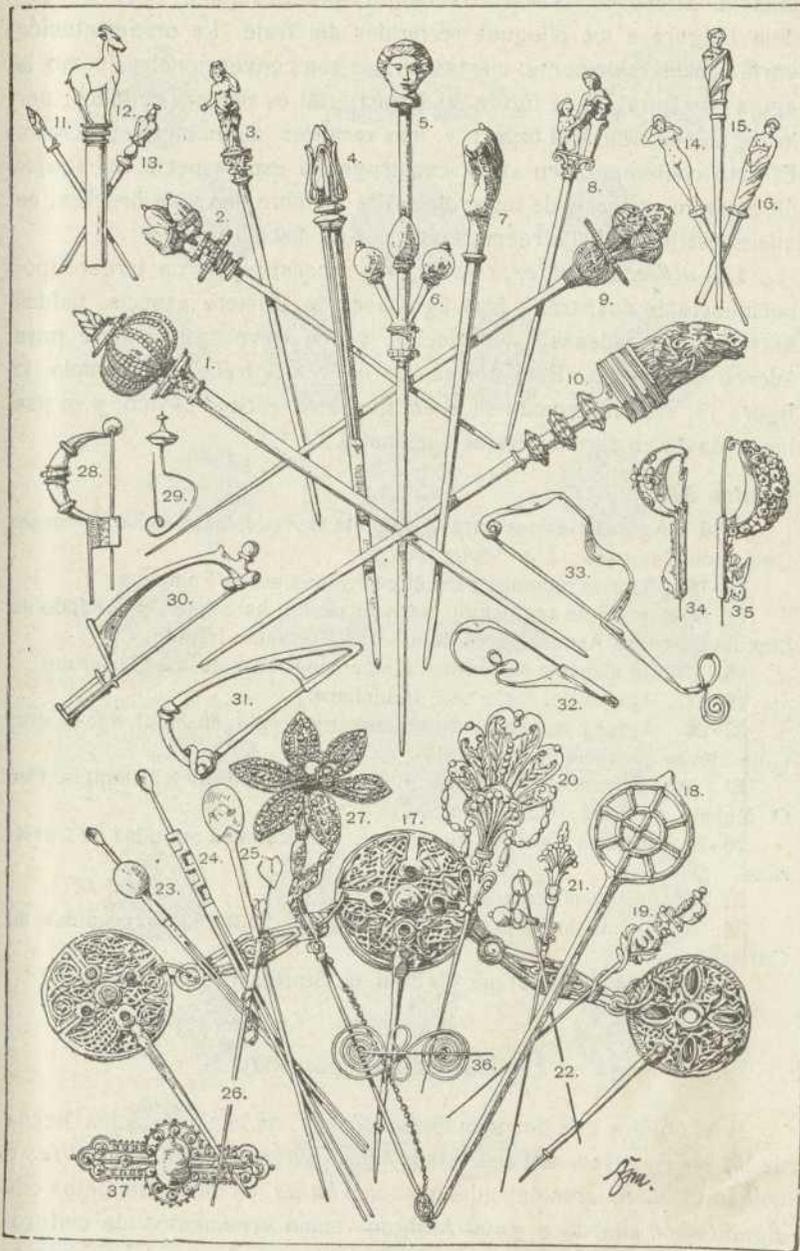


Lámina 329. — La aguja.

dinavia. El estribo es más frecuente y práctico que el disco, porque deja holgura a los pliegues recogidos del traje. La ornamentación varía considerablemente; ciertas formas son convencionales, como la aguja en espiral, de la figura 36. El material es siempre metálico; por lo regular se utiliza el bronce y, más rara vez, algún metal precioso. El arte contemporáneo sigue construyendo esta especie de agujas únicamente en forma de imperdibles de alambre liso y de broches, en que el estribo se halla reemplazado por un disco (fig. 37).

Los *alfileres dobles, triples*, etc., constituyen un tercer tipo, compuesto de dos, tres o más agujas de la primera especie, unidas entre sí por cadenas o lentejuelas, y que sirve casi siempre para adorno del pecho. Esta forma, de la cual ofrece un ejemplo la figura 17, era muy común en el antiguo arte escandinávico, y se usa hoy todavía en algunos trajes nacionales.

Lámina 329.

1-10. Agujas clásicas para el pelo, de procedencia romana y etrusca. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)

11-16. Agujas romanas para el pelo, halladas en Pompeya.

17. Alfiler triple anglosajón, para el pecho; hallado en el condado de Lincoln. Instituto Arqueológico de la Gran Bretaña e Irlanda.

18. Aguja alemana de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

19-21. Agujas del siglo XVII. (Guichard.)

22-26. Agujas japonesas modernas para el pelo, de metal, hueso, etc. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

27. Aguja francesa moderna. Filigrana con perlas y brillantes. Por O. Massin, de París. (*Gewerbehalle.*)

28-33. Fíbulas clásicas de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

34 y 35. Fíbulas etruscas de oro.

36. Fíbula de bronce etrusca en espiral. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

37. Broche moderno; por G. Ehni, de Stuttgart. (*Gewerbehalle.*)

El botón (LÁMINA 330)

Los objetos que denominamos *botones*, en la clasificación hecha de las joyas, responden a diversos fines. Se encuentran como *dijes* o colgantes en collares de cadenas; como *bulas*, es decir, amuletos con significación simbólica, en el Antiguo; como ornamentos de cinturones, guarniciones, arneses, etc.; como botones, en el estricto sentido

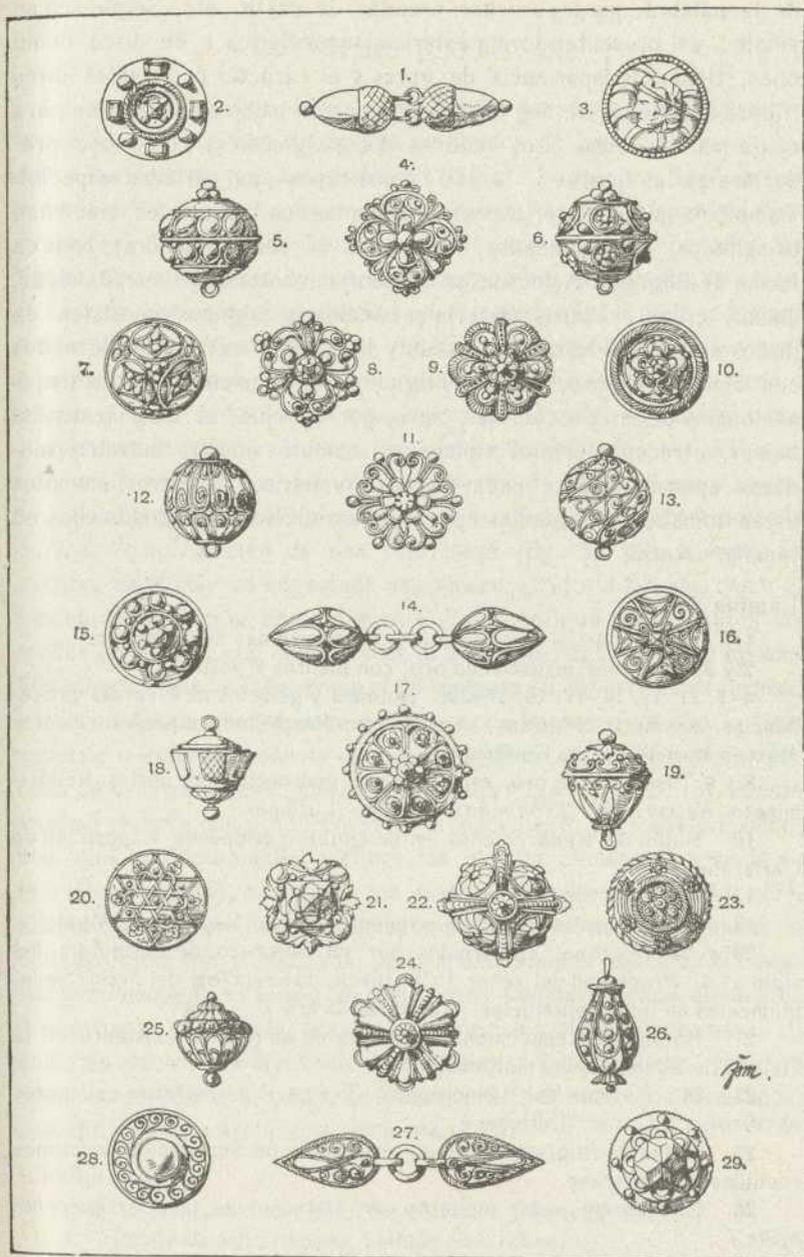


Lámina 330. — El botón.

de la palabra, para abrochar prendas de vestir, etc. Según sea su empleo, así presentan forma esférica, semiesférica o de disco; como dijes, tienen la apariencia de gotas y el carácter de remates libres (figura 26), llevan en uno de los extremos un anillo o un corchete para colgarlos o coserlos. Los botones dobles (gemelos), como los reproducidos en las figuras 1, 14 y 27, constituyen una variedad especial. También aquí los materiales predominantes son los metales, bien sean esmaltados, damasquinados, recamados de perlas y piedras, bien en forma de filigrana. Asimismo se construyen botones de marfil, nácar, ámbar, cristal y otros materiales análogos; algunos consisten en discos de madera forrados de seda y filamentos metálicos, adornados con laminillas de oro, etc. El Antiguo, el Renacimiento y varios trajes nacionales de la época actual, como, por ejemplo, el traje femenino balear, ofrecen ejemplos típicos; en cambio, nuestra industria moderna apenas produce nada de valor artístico. Nuestros ejemplos están tomados de aquellas épocas y reproducidos casi todos ellos en tamaño natural.

Lámina 330.

1. Gemelo clásico de oro. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 2 y 3. Botones etruscos de oro, con piedras y perlas.
- 4-7, 11, 12, 14-17, 19, 27-29. Botones y gemelos de diversas procedencias, en metal, filigrana, esmalte, etc. Propiedad del profesor doctor Marcos Rosenberg, de Carlsruhe.
- 8 y 9. Botones de oro, esmaltados y guarnecidos de perlas. Renacimiento. *Kaiserlicher Kronschatz*, Berlín. (Luthmer.)
10. Botón del Renacimiento, en un cinturón de cadena. Exposición de Carlsruhe, 1881.
13. Botón de filigrana moderno.
18. Botón esmaltado del Renacimiento. Museo Nacional de Munich.
- 20 y 23. Botones construídos por un botonero de Francfort del siglo XVIII. Propiedad del señor J. Werneck, de Francfort del Main. Seda, filamentos de oro y lentejuelas. (*Kunsth Handwerk*.)
21. Botón del Renacimiento. Tomado de un retrato existente en la Galería de Schleissheim. (Luthmer.)
- 22 y 24. Botones del Renacimiento. Tomados de retratos existentes en Worlitz y Gotha. (Luthmer.)
25. Botón de filigrana de plata, procedente de Sumatra. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
26. Dije de un collar moderno. A. Ortwein, de Graz. (*Gewerbe-halle*.)

La sortija (LÁMINA 331)

Las *sortijas* son objetos de ornato personal, universalmente extendidos y que han usado los individuos de ambos sexos en casi todos los tiempos y en casi todos los países. La manera de llevarlas la impusieron, en parte, la moda, y en parte, ciertas ordenanzas. Tan pronto era de buen tono llevar una sola, como cargarse de ellas las dos manos; en algunas épocas se usaban encima del guante, en otras, debajo de éste; formas sencillas y cómodas quedan relegadas por estructuras monstruosas; unas veces son simplemente objetos suntuarios, otras tienen significación simbólica, como el anillo de boda o alianza (legado de los tiempos paganos a la era cristiana); otras, constituyen una insignia jerárquica, como el anillo episcopal, el del Pescador, usado por el Papa, los de la coronación de emperadores y reyes.

Sus formas son múltiples. Ya en el estilo egipcio, encontramos la *sortija de sello*, bien de una sola pieza (fig. 3), bien a modo de estribo, en el cual va engastada una piedra giratoria tallada, como el modelo reproducido en la figura 1. En el Antiguo no son raros los anillos en espiral, con el motivo de la serpiente (figs. 7 y 8), y los anillos abiertos por un lado, como el de la figura 12. Aparte estas formas, aparecen otras, que se usan todavía actualmente, y en que la cara superior o externa presenta un ensanchamiento, sobre el cual va aplicado un ornamento cualquiera o una piedra (figs. 5, 9, 10, 13). A este sistema recurre con predilección el Renacimiento (figs. 20-29), mientras que la Edad media prefiere las sortijas cilíndricas, a modo de faja (figs. 14 y 16), y también los motivos arquitectónicos (fig. 17). Estaba reservado a nuestros tiempos modernos el dar a los anillos de boda su forma lisa y adecuada, pero artísticamente sencilla. El material predominante es el oro, al que vienen a sumarse, como elementos decorativos, el níquel, el esmalte, las perlas y piedras preciosas. El anillo ha sido origen frecuente de extravagancias artísticas, como la llamada «sortija de la trinidad», constituida por tres aros separados, susceptibles de entrelazarse unos con otros.

Lámina 331.

- 1-3. Sortijas de sello egipcias. (Ménard y Sauvageot.)
4. Sortija de sello romana, hallada en Crimea.
5. Sortija egipcia con esmalte y un tronco de caballos a todo relieve.



Lámina 331. — La sortija.

6. Sortija egipcia calada. (Racinet.)
- 7 y 8. Sortijas griegas.
- 9 y 10. Sortijas romanas, halladas en Crimea.
11. Sortija de oro etrusca, procedente de Vulci. (Blümner.)
12. Sortija pompeyana.
13. Antigua sortija itálica de bronce.
- 14 y 16. «Alianzas» judías. Siglos xv y xvi. Propiedad del arquitecto Oppler, de Hannover. (Luthmer.)
15. Sortija del Renacimiento con ónices talladas. Colección de Cas-
sel. (Luthmer.)
17. Sortija gótica del siglo xiii. (Mothes.)
18. Sortija esmaltada del Renacimiento, en que se representa el
pecado original.
19. Sortija del Renacimiento, con manos entrelazadas.
20. Sortija, tomada de un retrato fechado en 1572 y existente en el
Museo de Colonia. (Luthmer.)
21. Sortija del Renacimiento. Museo de Sigmaringen. (Luthmer.)
- 22 y 23. Sortijas del Renacimiento, tomadas de retratos existentes en
Gotha y en Darmstadt. (Luthmer.)
24. Sortija del Renacimiento, tomada de un retrato que se conserva
en el Museo Germánico. (Luthmer.)
- 25 y 27. Sortijas del Renacimiento. Propiedad de un particular de
Maguncia. (Luthmer.)
26. Sortija renacentista de Hildesheim. Niel. (Luthmer.)
- 28, 29, 31 y 32. Sortijas del Renacimiento. (Hefner-Alteneck.)
- 30 y 33. Sortijas, por Hans Mielich. Mediados del siglo xvi.

La cadena (LÁMINA 332)

Las *cadena*s constituyen un capítulo interesante en el grupo de las alhajas. La misión del arte, en este punto, es tratar el rígido metal de manera adecuada para obtener formas flexibles de fácil movimiento, pero que no cedan, sin embargo, a la tensión. Esto se logra merced a un sistema de eslabones; o sea, articulando entre sí anillos, discos perforados, esferas con asa, etc., de modo conveniente para formar un todo. Mientras que, en las cadenas de uso común, se atiende únicamente a la solidez y flexibilidad, en las decorativas es preciso considerar el efecto artístico, el cual se debe perseguir, no tanto poniendo cuidado especial en cada eslabón, como por una sucesión rítmica elegante de los distintos eslabones, variando de modo eficaz la forma, tamaño y tratamiento (véase lo que a este respecto dice Semper en el capítulo II, página 497). Las cadenas empleadas en el

ornato personal, al menos en cuanto se refiere a su importancia artística, se asemejan casi siempre a una cinta. Todos los ejemplos de la lámina corresponden a este género, excepto las figuras 5, 8, 11 y 16. La disposición puede ser de tal índole que la cadena, sostenida horizontalmente, resulte «neutra», es decir: que presente el mismo dibujo hacia arriba y hacia abajo, hacia la derecha y hacia la izquierda, según indican las figuras 1, 4, 15, 17 y 18; también puede tener posición determinada (figs. 9 y 14), y asimismo, tendencia lateral; entonces sólo se presta, principalmente, para colgar objetos, como los ejemplos 3, 10 y 12, etc. A veces se construyen cadenas que, por reducción paulatina del tamaño de los eslabones, van disminuyendo hacia los extremos, los cuales se hallan provistos de broches, ganchos u otros cierres, según que la cadena haya de servir de collar o cinturón, o para colgar relojes, bolsillos, pomos de sales y demás objetos análogos. Las cadenas de órdenes y condecoraciones llevan a menudo elementos heráldicos y simbólicos (fig. 12). El tamaño y el material varían en relación con la finalidad. Empléanse en la construcción los metales preciosos y ordinarios, a veces, combinados con piedras y perlas, esmaltes y nieles, así como las filigranas; estas últimas parecen especialmente adecuadas, por llevar ya en sí la idea de ligereza y flexibilidad.

Lámina 332.

1. Cadena egipcia. (Racinet)
2. Cadena etrusca. Louvre, París. (Racinet.)
3. Cadena griega de filigrana, hallada en Crimea. Ermitage de San Petersburgo. (*Kunsth Handwerk*)
4. Cadena etrusca de espirales de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
5. Cadena clásica de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Cadena gala de bronce.
7. Cadena de filigrana de plata, procedente de Sumatra. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
8. Cadenilla prismática, procedente de Sumatra. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
9. Cinturón de cadena del siglo XVI. Colección Sauvageot. (*L'art pour tous.*)
10. Cadena del Renacimiento (de un pinjante con esmalte y perlas).
- 11 y 12. Motivos de cadenas honoríficas de oro. Siglo XVI. *Grünes Gewölbe*, Dresde.
- 13-15. Motivos de cadenas del Renacimiento. (H. Holbein.)

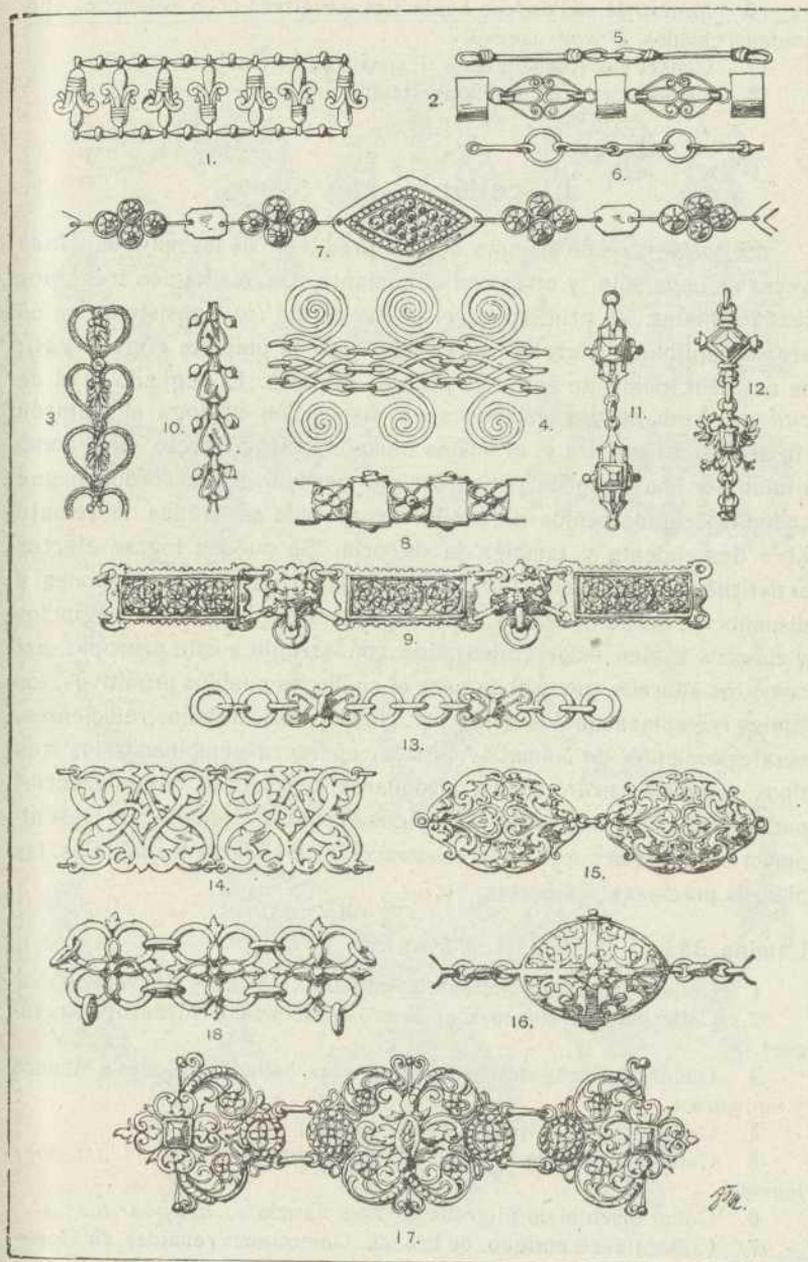


Lámina 332. — La cadena.

16. Motivo de una cadena honorífica esmaltada, con eslabones elipsoidales calados. *Grünes Gewölbe*.

17. Cadena del Renacimiento. Exposición de Carlsruhe, 1881.

18. Cadena moderna de plata oxidada.

El collar (LÁMINA 333)

El *collar* ha sido siempre adorno predilecto de las mujeres. Unas veces se lleva solo, y otras con un pinjante. Se distinguen tres tipos fundamentales: el primero es el *collar de anillo*, consistente en un aro susceptible de cerrarse, y provisto o no de pinjante (figs. 7 y 8); se usa principalmente entre los pueblos salvajes. El segundo es el de *cadena*, formado por eslabones en disposición análoga al cinturón (figura 10). El tercero y, al mismo tiempo, el más perfecto, es el constituido por una serie de pinjantes que penden de un cordón o una cadenita delgada ceñida al cuello, expresando así la idea del remate libre descendente y también la de orla. Se pueden lograr efectos artísticos notables merced a la alternación rítmica de los eslabones y disminución desde el centro hacia los extremos. Los collares egipcios y clásicos suelen estar contruidos con arreglo a este principio, así como los adornos que usaban para el cuello los pueblos primitivos, los cuales reemplazaban los dijes por conchas, escarabajos relucientes, corales o dientes de animal. A veces, aparecen combinados los tres tipos; tampoco es raro encontrar collares de distinta circunferencia, para usarlos uno encima de otro, y que producen buen efecto. Desempeñan el principal papel en la construcción de collares los metales, las piedras preciosas, las perlas, etc.

Lámina 333.

1. Collar egipcio con pinjante esmaltado. (Ménard y Sauvageot.)
2. Collar egipcio con moscas de oro (simbólicas). (Ménard y Sauvageot.)
3. Collar de placas metálicas estampadas, hallado en Rodas. (Ménard y Sauvageot.)
4. Collar egipcio. (Ménard y Sauvageot.)
5. Collar etrusco de oro. Colección Campana, París. (*L'art pour tous*.)
6. Collar oriental de filigrana de plata dorada. (*L'art pour tous*.)
7. Collar itálico antiguo, de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.



Lámina 333. — El collar.

8. Collar de hierro, del Nilo Blanco. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
9. Busto de mujer con collar. Epoca de Enrique VI de Inglaterra.
10. Collar y pinjante de un retrato de mujer del año 1572. Museo Municipal de Colonia. (Luthmer.)
11. Collar de filigrana.
12. Collar moderno; por E. y H. Ritter, de Gotha. (*Gewerbehalle*.)

El brazalete (LÁMINA 334)

El *brazalete*, joya hoy exclusivamente femenina, también fué usado en otros tiempos por los hombres, y no sólo a la manera actual, en la muñeca (pulsera), sino igualmente en el brazo; pero tanto esta costumbre, como la de llevar ajorcas en los tobillos, pasaban, ya en el Antiguo, por vestigios de los tiempos bárbaros. Los brazaletes son, unas veces, anillos o fajas cerradas (figs. 9 y 11); otras van abiertos por un lado (figs. 2, 6, 8, 13 y 14); otras aparecen enrollados en espiral (figs. 3 y 7) o formando una cadena cerrada, con mayor o menor número de eslabones (figs. 10 y 16). Constituye variedad aparte el modelo reproducido en la figura 5. Como el brazalete es un objeto relativamente grande, se construye, con más frecuencia que otras alhajas, de plata y, en la antigüedad, también de bronce.

Lámina 334.

1. Brazalete egipcio calado. (Ménard y Sauvageot.)
2. Brazalete asirio de bronce. Louvre, París. (Blümner.)
- 3 y 4. Brazaletes romanos, hallados en Pompeya.
5. Brazalete clásico. (Ménard y Sauvageot.)
6. Brazalete de bronce, hallado cerca de Lademburgo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
7. Brazalete en espiral de alambre. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
8. Brazalete de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
9. Brazalete de bronce, hallado cerca de Lademburgo. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
10. Parte de un brazalete; tomado del retrato de una princesa alemana del siglo XVI. Gotha. (Luthmer.)
11. Brazalete veneciano del siglo XVI. (Mothes.)
12. Brazalete de madera negra, procedente de Java. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 13-15. Brazaletes egipcios modernos, de plata. *Grossh. Landesgewerbehalle*, Carlsruhe.

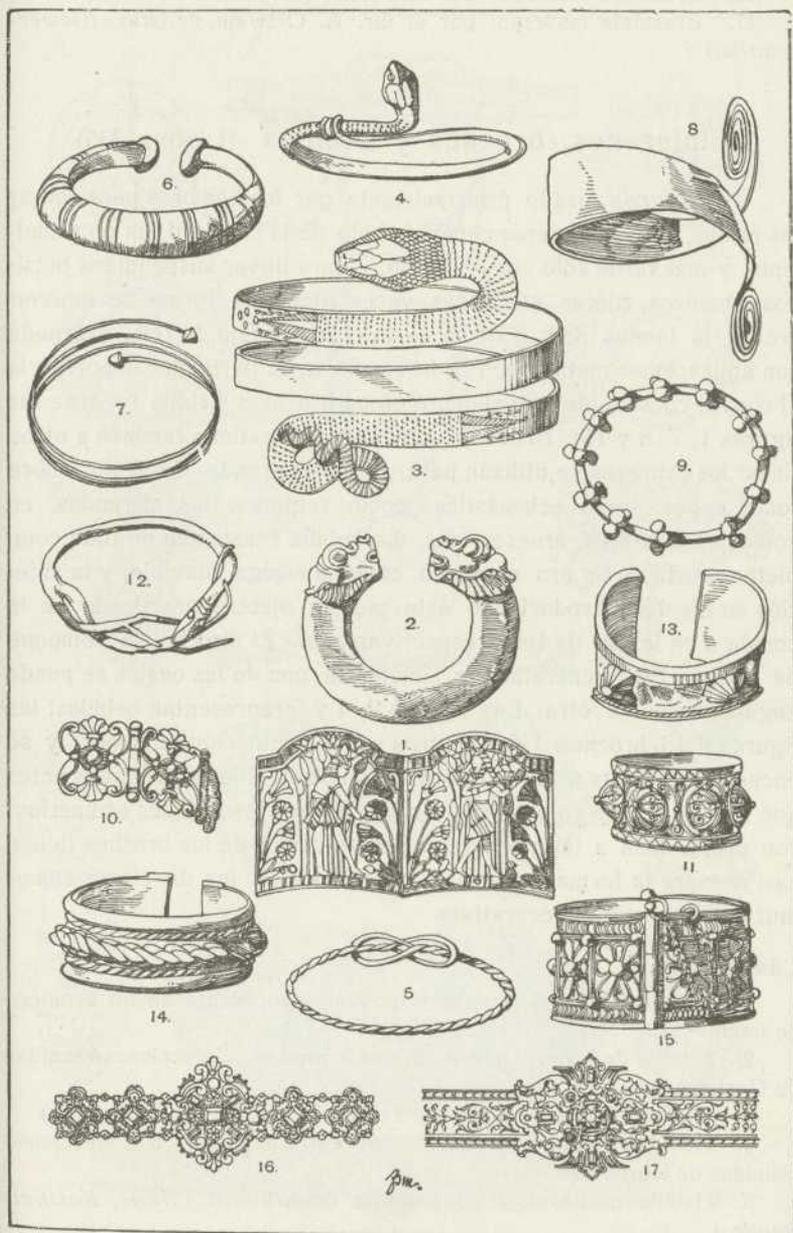


Lámina 334. — El brazalete.

16. Brazaletes modernos; por L. Beschor, de Hanau. (*Gewerbehalle.*)

17. Brazaletes modernos; por el dir. A. Ortwein, de Graz. (*Gewerbehalle.*)

Cinturones, broches y hebillas (LÁMINA 335)

El *cinturón*, usado principalmente por los hombres para colgar las armas, por las mujeres como símbolo de la castidad, en un principio, y más tarde sólo como adorno, o para llevar suspendidos bolsillos, abanicos, tijeras, etc., unas veces afecta la forma de *cadena* (véase la lámina 332) y otras la de correa o faja de tela, exornada con aplicaciones metálicas. Por lo común se da particular importancia al cierre, consistente casi siempre en un broche o hebilla (véanse las figuras 1, 7, 8 y 15). *Broches* y *hebillas* se destinan también a otros fines: los primeros se utilizan para abrochar prendas de vestir, sobre todo, capas, tanto eclesiásticas como seglares; las segundas, en correajes militares, arneses, etc. La hebilla constituye un todo completo: consta de un aro o estribo, con una espiga móvil, y la sujeción se efectúa introduciendo ésta por un ojetero practicado en la correa o en la faja de tela, respectivamente. El broche se compone de dos partes, generalmente simétricas, una de las cuales se puede enganchar en la otra. Las figuras 2, 4 y 5 representan hebillas; las figuras 9-13, broches. Unas y otros son inventos antiquísimos, y se encuentran en muy remotas épocas. Como son objetos prácticos antes que suntuarios, en su construcción se emplean los metales ordinarios, con preferencia a los preciosos. Los extremos de los broches tienen casi siempre la forma de remates libres, lo cual les da cierta semejanza a las bisagras decorativas.

Lámina 335.

1. Cinturón griego, de oro y jacintos; procedente de un sepulcro de Itaca.

2. Hebilla de bronce itálica antigua o romana. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

3. Hebilla romana de plata, para cinturón. (Ménard y Sauvageot.)

4. Hebilla alemana de bronce, hallada cerca de Mosbach. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

5. Hebilla medieval, de procedencia escandinava. (Weiss, *Kostüm-kunde.*)

6. Cinturón galo. Museo de Saint-Germain. (*L'art pour tous.*)

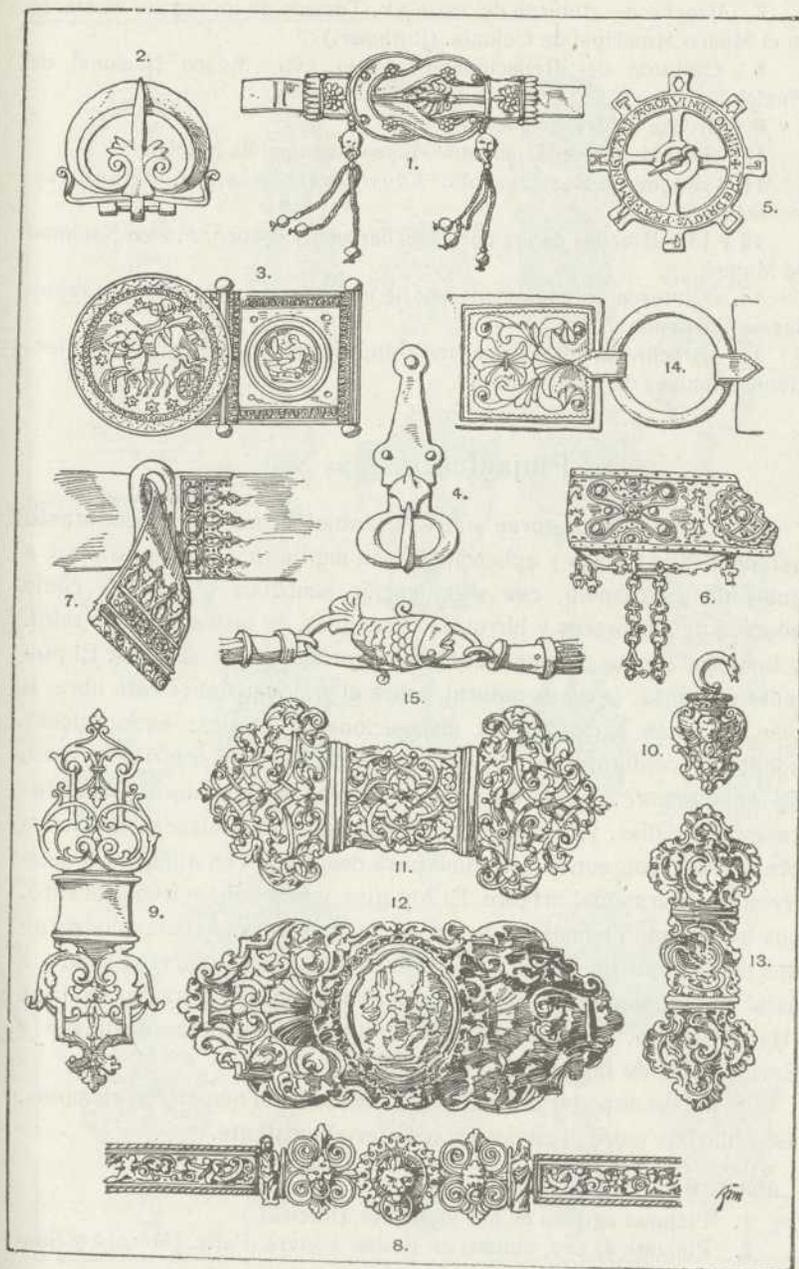


Lámina 335. — Cinturones, broches y hebillas.

7. Broche de cinturón del siglo xv. Tomado de un retrato existente en el Museo Municipal de Colonia. (Luthmer.)
8. Cinturón del Renacimiento. Siglo xvii. Museo Nacional de Munich.
9. Broche del Renacimiento.
10. Broche del Renacimiento. Museo Nacional de Munich.
11. Broche del Renacimiento. *Kunstgewerbemuseum*, Berlín. (*Gewerbehalle*.)
- 12 y 13. Broches de los períodos barroco y rococó. Museo Nacional de Munich.
14. Cinturón noruego moderno, de latón y cuero. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
15. Broche de plata para cinturón; procedente de Sumatra. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

Pinjantes (LÁMINA 336)

Los *pinjantes* figuran entre los objetos más bellos del ornato personal. Sus formas y aplicaciones son múltiples: los encontramos a guisa de guardapelo, con significación simbólica o sin ella; como adornos de sombreros y birretes; como dijes, en las cadenas de reloj, y también, aunque menos ricos y suntuarios, en los arneses. El pinjante descansa, como es natural, sobre el principio del remate libre, si bien no están excluidas las disposiciones centrales; en ocasiones adopta la configuración de *cruz*, de *medallón*, de *tablilla votiva* o de *monograma*. Sirve de engaste a piedras, miniaturas, monedas raras y medallas, y ofrece campo adecuado a toda clase de pequeños ornamentos colgantes, así como para desplegar con amplitud la destreza multiforme del orfebre. El Antiguo, y más aún, el Renacimiento, nos han legado ejemplares de excepcional belleza. Artistas distinguidos de este último período, no sólo se dedicaron personalmente a estas joyas, sino que dibujaron numerosos diseños para construirlas (Hans Holbein, por ejemplo, en su álbum de bocetos destinado a Enrique VIII de Inglaterra).

Sentimos no poder presentar sino un reducido número de ejemplos, escogidos de entre el copiosísimo material existente.

Lámina 336.

1. Pinjante egipcio de oro y esmalte. (Racinet.)
2. Pinjante de oro, hallado en Rodas. Louvre, París. (Ménard y Sauvageot.)



Lámina 336. — Pinjantes.

3. Pinjante griego en filigrana de oro, hallado cerca de Kertsch. Ermitage de San Petersburgo. (*Kunsthandwerk.*)
4. Pinjante etrusco de oro. Colección Campana. (*L'art pour tous.*)
5. Pinjante itálico antiguo, de bronce. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
6. Pinjante de un arnés turco, perteneciente al botín de guerra del príncipe Luis de Baden. Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 7-9. Pinjantes del siglo XVI. (Hefner-Alteneck.)
10. Pinjante pequeño del Renacimiento. Año 1637. Exposición de Carlsruhe, 1881.
11. Pinjante en filigrana de oro. Epoca del Imperio. Propiedad del profesor Dr. Marcos Rosenberg, de Carlsruhe.
12. Pinjante del Renacimiento. Camafeo clásico, engastado en oro esmaltado con piedras preciosas. París. (*L'art pour tous.*)
13. Pinjante del Renacimiento. Diseño de Hans Brosamer. (*Formenschatz.*)
14. Pinjante del Renacimiento en forma de monograma. Diseño de Hans Holbein.
- 15 y 16. Pinjantes del Renacimiento. Hans Holbein. (*Formenschatz.*)
17. Pinjante del Renacimiento; tomado de una obra que se conserva en la Biblioteca de Gotha. (Luthmer.)
18. Pinjante del Renacimiento. Siglo XVII. Moneda de plata engastada.
19. Pinjante del Renacimiento. Diseño de Julio Bernic. (Luthmer.)
20. Pinjante moderno; por G. A. Scheid, de Viena. (*Blätter für Kunstgewerbe.*)
- 21-23. Pinjantes modernos; por Franz Brochier, de Munich. (*Zeitschrift des Kunstgewerbevereins.*)
24. Pinjante moderno; por L. Beschor, de Hanau. (*Gewerbehalle.*)
25. Pinjante francés moderno.

Pendientes (LÁMINA 337)

La costumbre de adornarse las orejas con *pendientes* parece ser de remoto origen oriental y haber penetrado a través del Asia Menor hasta los países civilizados de Occidente. Los árabes la siguieron desde tiempo inmemorial, en España y Sicilia. Entre los antiguos germanos y los galos, llevaban pendientes tanto los hombres como las mujeres; pero la necesidad de taladrar el lóbulo de la oreja o de atar la joya al pabellón auditivo (procedimientos, ambos, que tienen poco de estéticos) ha hecho caer a ésta en desuso. En general, podemos considerar dos tipos: el *arete* (zarcillos y arracadas) y el verdadero *pendiente*. El primero, o va incompletamente cerrado (figs. 1, 3,

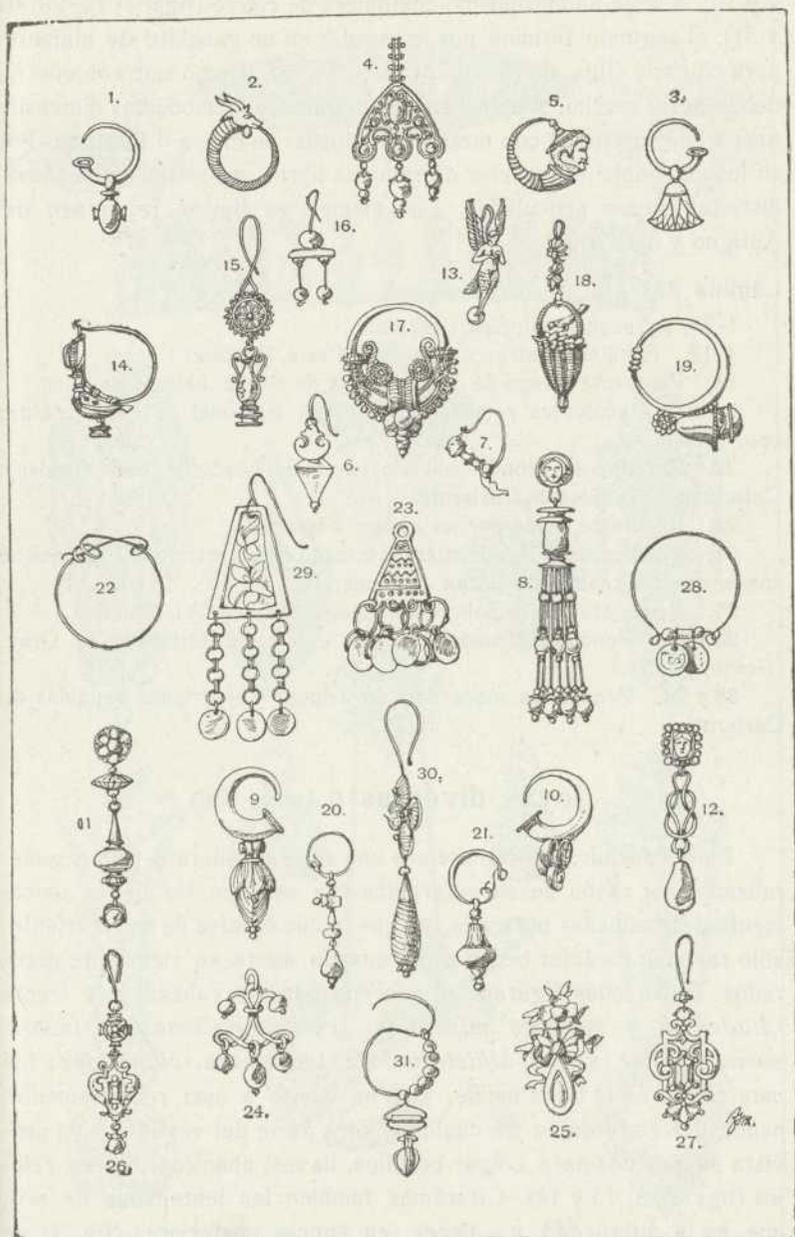


Lámina 337. — Pendientes.

9 y 10), o lleva un mecanismo cualquiera de cierre (figs. 7, 14, 20, 21 y 31); el segundo termina por lo regular en un ganchito de alambre, para colgarlo (figs. 6, 15, 16, 26, 27, 29 y 30). Como estos objetos no deben pesar mucho, son casi siempre ligeros y de modestas dimensiones, y se construyen con metales preciosos, en chapa o filigrana. Por su índole, tienen el carácter de remates libres, y constan a menudo de distintas piezas articuladas. Los ejemplares típicos provienen del Antiguo y del Oriente.

Lámina 337.

- 1-3. Arracadas egipcias. (Racinet.)
- 4-12. Pendientes etruscos. Louvre, París. (Racinet.)
- 13. Pendiente griego de oro en forma de sirena; hallado en Itaca.
- 14-21. Pendientes romanos. Biblioteca Nacional de París. (*L'art pour tous.*)
- 22. Zarcillo de bronce, hallado cerca de Niedereggenen (Baden). Colecciones reunidas de Carlsruhe.
- 23. Pendiente usado por los antiguos francos.
- 24. Pendiente del Renacimiento; tomado de un retrato antiguo que se conserva en el castillo de Gotha. (Luthmer.)
- 25. Pendiente de oro policromo. Epoca de Luis XVI. (Racinet.)
- 26 y 27. Pendientes modernos; por el dir. A. Ortwein, de Graz. (*Gewerbehalle.*)
- 28 y 29. Pendientes modernos, de Túnez. Colecciones reunidas de Carlsruhe.

Joyas diversas (LÁMINA 338)

Para concluir, mencionaremos una serie de adornos menos generalizados por razón de su naturaleza: ya sea que los lleven únicamente determinadas personas, ya que, como objetos de uso corriente, sólo revistan carácter ornamental, cuando aparecen ricamente decorados. Entre ellos figuran los adornos para la cabeza y la frente (*diademas y coronas nupciales*), *condecoraciones, peinetas, pomos de olor, sellos, alfileteros*, etc. La llamada «*chatelaine*» fué muy común en la Edad media, y se ha vuelto a usar recientemente; pende del cinturón, o de cualquier otra parte del vestido, y va provista de ganchos para colgar bolsillos, llaves, abanicos, tijeras, relojes (figs. 7, 8, 13 y 14). Citaremos también las lentejuelas de oro, que, en la antigüedad, y a veces, en épocas posteriores (fig. 3), se cosían como adorno a los vestidos.

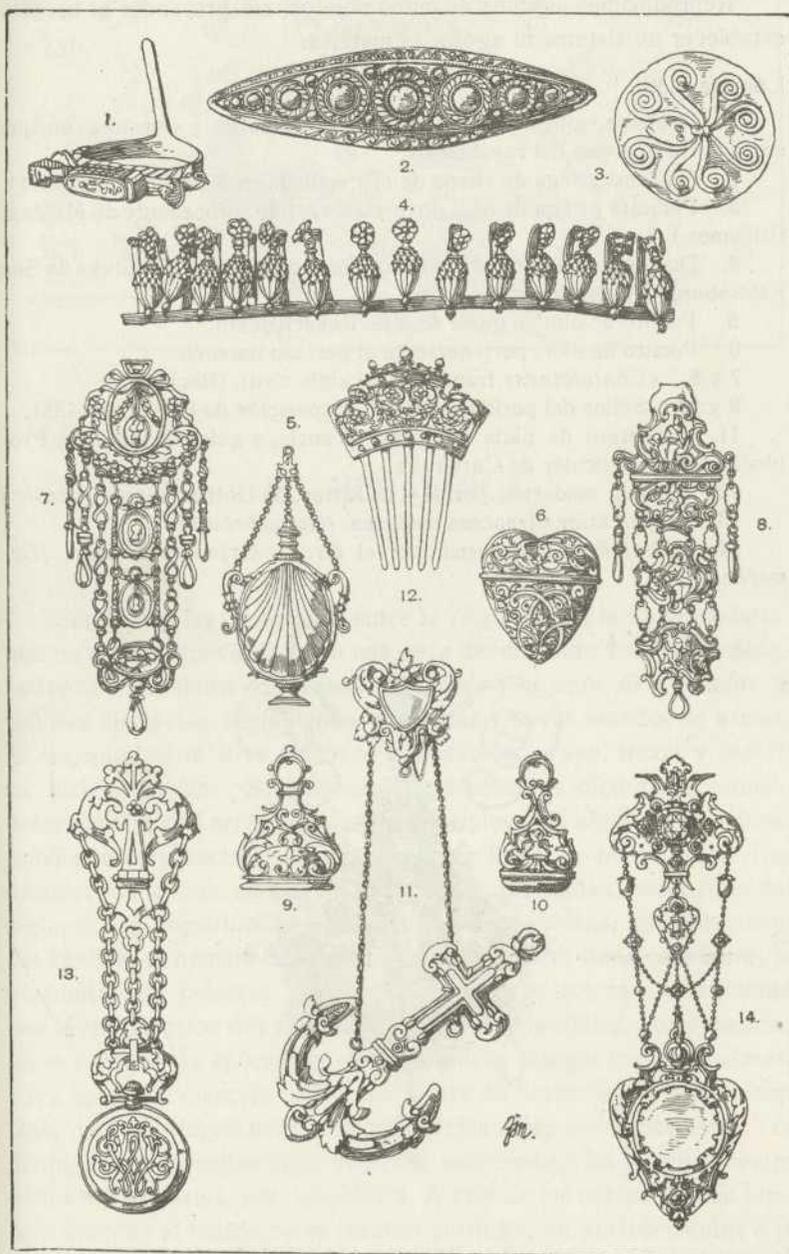
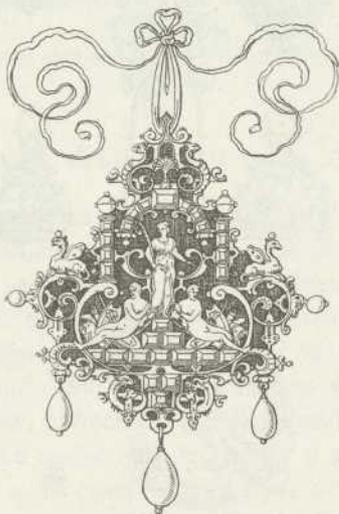


Lámina 338. — Joyas diversas.

Reproducimos algunos de estos objetos, sin pretender al hacerlo establecer un sistema ni agotar la materia.

Lámina 338.

1. Diadema egipcia de oro incrustado de piedras y esmaltes, en que se advierte la divisa del rey Amesis.
2. Diadema griega en chapa de oro; hallada en Mikena. (Blümner.)
3. Plaquita griega de oro. Joya para vestido, procedente de Mikena. (Blümner.)
4. Diadema griega de oro; hallada cerca de Kertsch. Ermitage de San Petersburgo. (*Kunsth Handwerk.*)
5. Pomito de olor, a guisa de dije. Renacimiento.
6. Pomito de olor, perteneciente al período barroco.
- 7 y 8. «*Chatelaines*» francesas del siglo XVIII. (Racinet.)
- 9 y 10. Sellos del período barroco. Exposición de Carlsruhe, 1881.
11. Alfilerero de plata en forma de ancla, a guisa de pinjante. Propiedad de un particular de Carlsruhe.
12. Peineta moderna; por J. y E. Ritter, de Gotha. (*Gewerbehalle.*)
13. «*Chatelaine*» francesa moderna. (*Gewerbehalle.*)
14. «*Chatelaine*» moderna; por el dir. A. Ortwein, de Graz. (*Gewerbehalle*)





F. HERÁLDICA

Son tantas las conexiones entre la *Heráldica* y la Ornamentaria, que no podía faltar aquélla en una obra de conjunto sobre arte decorativo. La Heráldica comprende la *ciencia* y el *arte del blasón*: la primera dicta las reglas para componer y llevar escudos de armas; la segunda es el *arte práctico* de *blasonar*, o sea, trazar y describir dichos escudos. Se entiende por blasón las distintas insignias, determinadas con arreglo a ciertos principios, que algunos individuos, familias o corporaciones tienen derecho a llevar a perpetuidad. Los escudos de armas surgieron durante las Cruzadas, hacia fines del siglo XI; la constitución corporativa de la nobleza, el aditamento del apellido al nombre de pila, los usos peculiares de la caballería, la costumbre de celebrar justas y torneos, se relacionan íntimamente con la introducción del escudo heráldico. La Heráldica, como ciencia, no se inicia hasta época más reciente (hacia el siglo XIII). Las armas, cuya aparición coincide con la costumbre de llevar las citadas insignias, y cuya legitimidad fué reconocida después tácitamente, se distinguen de aquellas otras cuyo uso autorizaban las personas reales o sus mandatarios, por ejecutoria. A más de los nobles, tenían también derecho al blasón otras familias patricias, no pertenecientes a la nobleza, y cuyos escudos heráldicos proceden muchas veces de mono-

gramas, divisas familiares y marcas comerciales. Así, por ejemplo, el epígrafe de un escudo de los Fugger, del año 1382, reza de esta manera: «*Dises zaichen, wirt Ulrich Fugger, vorbemelten Hansen Fuggers Bruder, gepraucht haben, Welchs hernach Jacob Fugger, des namens der erst, angenommen, und das sambt seinen Sünen, bis auf aufprungung des Wappens, gefiert hat*» (1). La disciplina del blasón corría a cargo de los *heraldos*, cuyas insignias profesionales eran la dalmática blasonada y la maza. Aun hoy existen colegios heráldicos encargados de inspeccionar por cuenta de los Estados todo lo referente al blasón. Incluyendo los escudos de linajes, ciudades, corporaciones y los oficiales, existen actualmente algunos centenares de miles. Se llaman *armas parlantes* aquellas que expresan el apellido de quien las lleva (los calderones, de los Calderones); cuando sólo contienen una alusión parcial, se conocen con la denominación de *semiparlantes* (el álveo de los Alveares).

Tres *períodos principales* podemos señalar en la historia del blasón: 1.º, el comprendido entre los siglos XI y XIII, en que las armas estaban constituídas solamente por el escudo con su divisa, y que es el *período evolutivo*; 2.º, el que abarca desde el siglo XIII al XV, en el cual las armas constaban de escudo, yelmo y cimera, y se llevaban realmente los escudos y yelmos pintados, es decir: la *edad de oro*; 3.º, el que media entre el siglo XVI y los tiempos actuales, o sea, el de *decadencia*, en que cesó la costumbre de llevar el escudo y el yelmo con las insignias, y el arte vivo del blasón fué suplantado por la arbitrariedad, la ignorancia y un apego pedante a rancios principios. Desde el punto de vista *estilístico*, podemos distinguir escudos *góticos primitivos*, *góticos posteriores* y del *Renacimiento*, como también los del *barroco* y *rococó* y los modernos. La orientación general del estilo influyó constantemente sobre la Heráldica; pero el desarrollo de la arquitectura, en conjunto, va siempre unos veinte años por delante. La evolución de la Heráldica no fué igual en todos los países, y aun los sistemas modernos inglés, francés, alemán, etc., difieren entre sí en varios puntos esenciales.

No pudiendo descender ahora a pormenores acerca de este punto, nos limitaremos a indicar someramente lo más necesario. Nuestras

(1) Esta divisa fué usada, a no dudar, por Ulrico Fugger, hermano del susodicho Hansen Fugger: adoptóla más tarde Jacobo Fugger, primero de este nombre, y la llevaron él y sus hijos, hasta que se introdujo el escudo de armas.

láminas se refieren a los *colores heráldicos* o *esmaltes*, a la *división del escudo* y a sus *formas*, a las *representaciones heráldicas*, al *yelmo* y a sus *accesorios*, a las *insignias jerárquicas* y *honoríficas* y a los ornamentos *heráldicos*. Los que deseen estudiar la Heráldica más a fondo, encontrarán una extensa bibliografía a su disposición; desde que Bartolomé Sassoferrato trató la materia a mediados del siglo XIV, se ha escrito sobre ésta más que suficiente. Los grabados que aquí reproducimos los hemos tomado en gran parte de la excelente obra del Dr. F. Warnecke: *Heraldisches Handbuch*, ilustrada por Dopler, el joven; la titulada *Anleitung zur praktischen Darstellung und Ausführung heraldischer Ornamente für das gesamte Kunstgewerbe*, por Detlav Freih. von Biedermann, con preciosas ilustraciones, así como del *Katechismus der Heraldik*, por el doctor Ed. Freih. von Sacken. Los heraldistas han inventado un lenguaje peculiar suyo, usado con preferencia al describir técnicamente un escudo de armas, el cual debería ser siempre lo más correcto y conciso posible, para poder dibujar aquél sólo por la descripción; al explicar las siguientes láminas, emplearemos hasta donde sea posible este lenguaje convencional.

Finalmente advertiremos que, quien haya de ocuparse en la Heráldica práctica, difícilmente logrará satisfacer a todos aquellos que han establecido y establecen todavía reglas sobre esta ciencia. Si bien, por una parte, parece recomendable observar un cierto orden en el conjunto y excluir arbitrariedades, sin embargo, por otra, se puede eliminar de las reglas una porción de antiguallas, sin temor a causar ningún perjuicio. Los verdaderos heraldistas, como Warnecke, se muestran unánimes en este punto. El camino seguro es un término medio; los maestros del Renacimiento (Durero y Burgkmair, entre otros) nos demuestran que la libertad artística es absolutamente compatible con la observancia de las reglas heráldicas. Las fuentes más adecuadas para los estudios heráldicos son, en primer término, los *dibujos* de estos maestros, y después, los *sellos* antiguos, las *vidrieras pintadas* y los *monumentos sepulcrales*. Los motivos heráldicos tienen multitud de aplicaciones: en *arquitectura*, en *pinturas murales*, en el *mobiliario*, en los *utensilios*, en la *industria textil*, en la *escritura*, en *arneses*, *carruajes*, etc.; pero no se deben usar sino allí donde tengan carácter representativo, y aun así, con parquedad, justificadamente y en la debida proporción con el objeto.

Esmaltes y división del escudo (LÁMINA 339)

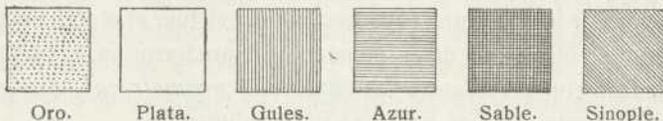
En los buenos tiempos de la Heráldica eran seis los esmaltes que se usaban casi exclusivamente: dos *metales* y cuatro *colores*. Los primeros son el *oro* y la *plata*, reemplazados con frecuencia, en virtud de razones prácticas, por el *amarillo* y el *blanco*. Los colores primitivos son el *rojo* (*gules*), el *azul* (*azur*), el *negro* (*sable*) y el *verde* (*sinople*), los cuales se aplicaban eligiendo sus matices más intensos, a saber: para el primero, el rojo del espectro, el cinabrio o el minio; para el segundo, el azul cobalto o ultramar; para el cuarto, el verde esmeralda o cualquier otro tono vivo. Andando el tiempo, vinieron a enriquecer la gama cromática el llamado color natural, la púrpura, el gris ceniza, el morado y el pardo. Se representaban en su *color natural* los objetos de la Naturaleza, las personas, los animales, etc., tales cuales son en realidad, y no como lo hacía la antigua Heráldica, valiéndose de los esmaltes primitivos más aproximados: el león, en amarillo o gules; el águila, en gules o sable, etc. La *púrpura* no se emplea como color del escudo, sino únicamente en coronas, birretes y lambrequines; el gris ceniza, el morado y el pardo se habrían podido omitir sin inconveniente, por estar en pugna con el principio inicial de hacer que el escudo sea clara y distintamente visible a distancia.

Cuando los escudos no aparecen en color, como acontece muchas veces en algunos libros, los esmaltes se indicaban, en el período más antiguo, por las iniciales de las respectivas palabras; posteriormente se convino en figurarlos mediante el punteado y el rayado: la plata se deja en blanco, el oro se representa por puntos, los gules por rayas verticales, el azul por rayas horizontales, el sable por rayas verticales y horizontales cruzadas; los demás colores se distinguían de la manera que indica la lámina 339.

Entre los esmaltes se suelen incluir también los *forros*. El *armiño* lleva rabitos negros en forma de cruz latina, sobre fondo blanco o plata; el *contraarmiño* presenta estos colores invertidos (en mantos, pabellones y birretes, el armiño se reproduce en su forma natural). El forro conocido en la Heráldica alemana con el nombre de «*Kürsch*», se representa por trazos dispuestos en imbricación. El *vero*, con sus variedades «*vero en palo*» y «*contravero*», es de plata y azul, en las

COLORES HERÁLDICOS O ESMALTES

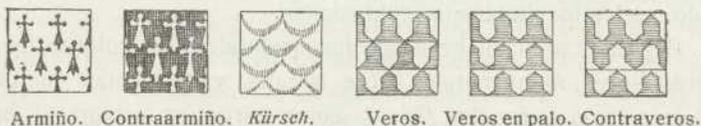
Esmaltes primitivos (2 metales y 4 colores)



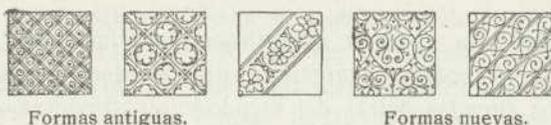
Colores adoptados con posterioridad



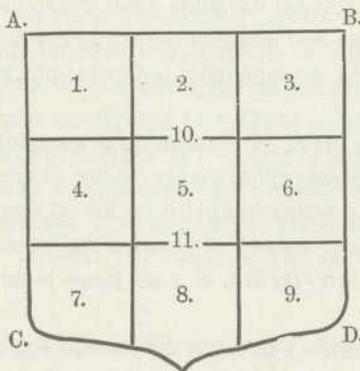
Forros



Damasquinados

División del escudo
en 9 campos o cuarteles

- AB. Borde superior, o del jefe.
 CD. Borde inferior, o de la punta.
 AC. Borde lateral derecho.
 BD. Borde lateral izquierdo.
 1.2.3. Jefe.
 4.5.6. Faja.
 7.8.9. Punta.
 1.4.7. Tercio diestro.
 2.5.8. Palo.
 3.6.9. Tercio siniestro.



1. Cantón diestro del jefe.
2. Centro del jefe.
3. Cantón siniestro del jefe.
4. Flanco diestro.
5. Centro del escudo o corazón.
6. Flanco siniestro.
7. Cantón diestro de la punta.
8. Centro de la punta.
9. Cantón siniestro de la punta.
10. Punto de honor.
11. Punto de pretensión.

Lámina 339. — Esmaltes y división del escudo.

disposiciones que señala la lámina, y debe manifiestamente su origen a una división arbitraria del campo, como el escaque y los husos, de que hablaremos más adelante.

Entiéndese por *damasquinado* una ornamentación lineal destinada a realzar los distintos esmaltes, sin desvirtuar el efecto del color ni alterar el blasón. El damasquinado es caprichoso: en un principio, se utilizaban con preferencia las *muestras geométricas*; posteriormente se introdujeron los *ramajes* y las *volutas*.

En los escudos de *relieve*, cuando éstos no van pintados, el damasquinado, así como el punteado y el rayado, pueden ser también de bulto, siempre que la altura del relieve sea moderada, para no destruir el buen efecto; en sellos y otros objetos análogos, se logra esto por medio del grabado en metal. Cuando el escudo tiene posición oblicua, las líneas del rayado siguen el eje de aquél, pues, de otro modo, serían inevitables las confusiones.

Según un principio heráldico fundamental, ni los colores deben ir sobre colores, ni los metales sobre metales, y los escudos que infringen esta regla se reputan *falsos*. Sin embargo, no siempre se puede observar dicho principio; sobre todo, en escudos compuestos (véase la lámina 341).

En cuanto a la *división*, advertiremos lo primero que las denominaciones de *derecha* e *izquierda* es preciso interpretarlas como si estuviéramos situados detrás del escudo y lo sostuviéramos delante del pecho; de donde se desprende que las citadas expresiones denotan precisamente lo contrario que en la vida ordinaria. De la división por líneas se originan *campos*, llamados *cuarteles* cuando son rectangulares. Nuestra lámina 339 muestra el escudo dividido en nueve cuarteles, cuyos nombres acompañan a la figura; por tanto, huelga repetirlos aquí.

Con frecuencia lleva el escudo otros escudos sobrepuestos; en este caso, se llama *principal* al mayor, sobre el que van los menores. El escudo menor que ocupa el centro recibe el nombre de *escudo de corazón*; cuando entre éste y el principal se intercala un tercero, se origina el *escudo intermedio*, el cual tiene la misma forma que los otros dos.

Las partes superior y derecha del escudo son las más honrosas, y se da la preferencia al ángulo superior derecho (*cantón diestro del jefe*); al blasonar, se empieza siempre por él.

Formas del escudo (LÁMINA 340)

La forma del escudo de armas varía mucho, y se halla determinada, principalmente, por la época de su origen. El escudo heráldico más antiguo es el *triangular*, como el que representa la figura 1, empleado en los siglos XII, XIII y XIV. En los sellos de los caballeros tuvo, al principio, la mitad, y posteriormente, un tercio de la altura de un hombre; la relación entre el alto y el ancho viene a ser de 10:7. En el siglo XIV aparecen escudos rectangulares por arriba y redondeados por abajo, y más tarde empiezan a aguzarse por abajo, según indica la figura 2. Ni esta forma ni sus derivadas, pertenecientes al siglo XVI (figs. 4-6), se debieron de llevar nunca en realidad, sino que son meramente heráldicas. A fines del siglo XIV surgen las *tarjas*, cuya forma remeda la de los escudos usados en los torneos (figs. 7 a 10); las escotaduras laterales corresponden a la muesca para encajar la lanza, de que iba provisto el escudo destinado al uso práctico. La tarja es notablemente menor que el escudo triangular ($\frac{1}{5}$, aproximadamente, de la altura de un hombre). Al finalizar el siglo XV desaparecen las antiguas formas, y desde entonces se adoptan los escudos llamados *alemanes* o de *cartela*; estos últimos no se utilizaron nunca en la práctica, y son creaciones ornamentales inspiradas casi siempre en la tarja. Las figuras 19-26 reproducen algunos de estos tipos, pertenecientes a diversos períodos del Renacimiento, época en que fueron muy corrientes en Italia formas semejantes a las figuras 11 y 12. No son raros los escudos *elípticos*, *circulares* y *ovales*, especialmente en el período barroco, el cual trató la Heráldica de manera harto caprichosa. Entre las formas específicamente *modernas*, mencionaremos las figuras 16 y 17; la primera goza de particular aceptación en Inglaterra y en Francia; la segunda es más a propósito para blasones complicados. El *escudo en losange* (fig. 18) es peculiar de las damas y viudas; en Francia, donde se usa desde el siglo XIII, suele ir circuido por un cingulo de cordel con nudos.

Lámina 340.

1-3. Escudos de forma triangular, apuntada y semirredonda, respectivamente.

4-6. Formas sencillas de escudos del Renacimiento.

7-10. Escudos sencillos del Renacimiento, en forma de tarja.

40. — ORNAMENTACIÓN.

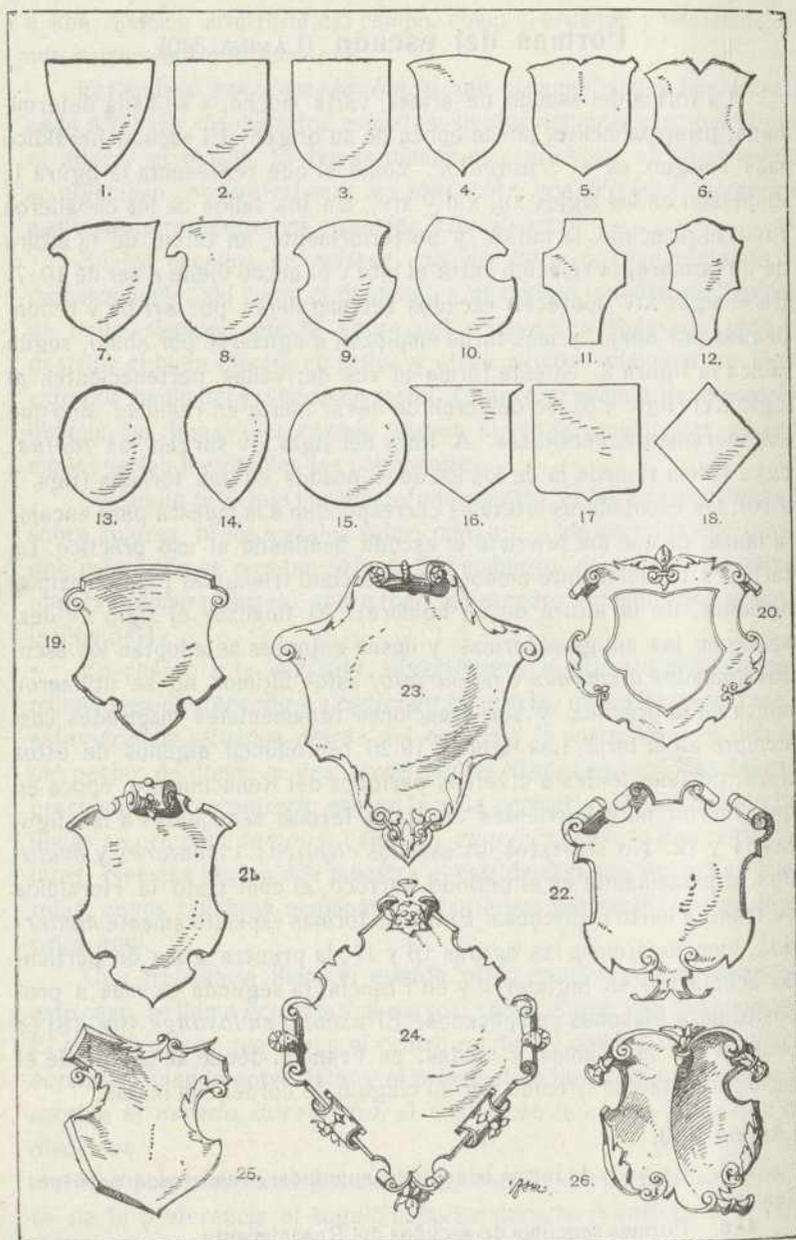


Lámina 340. — Formas del escudo.

- 11 y 12. Formas de escudos del Renacimiento italiano.
- 13-15. Escudos de forma elíptica, ovalada y circular, respectivamente.
- 16 y 17. Formas modernas de escudos.
18. Escudo en losange.
- 19-26. Escudos de cartela:
19. Renacimiento alemán. Miguel Müller. 1564.
20. Renacimiento alemán. Maestro desconocido. Siglo XVI.
21. Renacimiento alemán. Daniel Lindtmair. 1596.
22. Renacimiento alemán. Jost Amman (fines del siglo XVI).
23. Renacimiento alemán. Escuela de Holbein. Siglo XVI.
24. Renacimiento alemán. Hans Wägmann. 1565. (Warnecke.)
25. Renacimiento alemán. Siglo XVI.
26. Renacimiento alemán. Siglo XVI. (*Formenschatz*.)

Piezas heráldicas (LÁMINA 341)

Las *representaciones heráldicas* comprenden las *piezas* y las *figuras*.

Se denominan *piezas heráldicas* las formas geométricas resultantes de dividir el escudo en distintos campos, mediante líneas rectas o curvas, que llegan hasta el borde del mismo. Su número es ilimitado; la lámina 341 reúne varias de las más frecuentes. No nos detendremos a detallar cada una de ellas; la siguiente descripción de las respectivas figuras suministrará, sin género de duda, al lector cuanto apetezca saber acerca de la materia.

Lámina 341.

1. Partido; de sable y oro.
2. Palado de cuatro; plata y sable.
3. Adestrado; de gules sobre plata.
4. Terciado en palo; de oro sobre gules.
5. Vergeteado; de sable sobre plata.
6. Cortado; de oro y gules.
7. Fajado de cinco; azur y plata (dos fajas de plata sobre azur).
8. Jefe de azur sobre oro.
9. Campaña de gules sobre plata.
10. Campaña disminuída de sinople sobre plata.
11. Terciado en faja; de gules sobre oro.
12. Divisa de sable sobre plata.
13. Partido y medio cortado; de plata, azur y oro.
14. Medio partido y cortado; de sable y gules sobre plata (los hay,

además, medio cortados y partidos, así como también cortados y medio partidos).

15. Cuartelado en cruz; de oro y azur.
16. Equipolado; de sinople y plata.
17. Jaquelado; de oro y gules.
18. Cuartelado en cruz; los cuarteles 1.º y 4.º partidos de plata y gules; el 2.º y el 3.º, de oro.
19. Cortado, partido y contrapalado; de gules y plata.
20. Partido, cortado y contrafajado; cinco fajas de oro y azur.
21. Fajado de tres y contrapalado de seis; sable y plata.
22. Cruz de gules sobre oro.
23. Franco cantón de sable sobre plata.
24. Centro del jefe; armiño sobre azur.
25. Tronchado; de oro y sinople.
26. Tajado; de plata y azur.
27. Escotadura a diestra del jefe; sable sobre oro.
28. Escotadura a siniestra de la punta; gules sobre plata.
29. Terciado en banda; de gules sobre oro.
30. Tres barras de azur sobre plata.
31. Cuartelado en aspa; de sinople y plata.
32. Tronchado y medio tajado; de plata, sinople y oro.
33. Tajado; en la mitad diestra, tres bandas de sable sobre plata, y en la siniestra, tres bandas de plata sobre sable.
34. Losangeado; de plata y azur.
35. Fuselado; de plata y azur.
36. Cortinado; punta de azur sobre oro.
37. Embrazado; de plata y azur.
38. Jironado desde el cantón diestro; de gules y plata.
39. Cheurón de sinople sobre oro.
40. Cinco cheurones de azur y plata.
41. Partido y cuartelado en aspa; de gules y plata.
42. Jironado; de oro y azur.
43. Jirón de azur sobre plata, moviente del cantón diestro.
44. Terciado en palio; de sable, plata y gules.
45. Terciado en palio invertido; de oro, plata y azur.
46. Perla de gules sobre plata.
47. Dantelado; de plata y azur.
48. Cortado y escalonado; de plata y azur.
49. Cortado y enclavado; de oro sobre azur.
50. Escalonado en punta; de sable sobre oro.
51. Tronchado y escalonado; de azur y plata.
52. Partido y nebulado; de plata y azur.
53. Cortado y nebulado; de oro y gules.
54. Cortado y dentado; de gules y plata.
55. Cortado y ondeado; de azur y plata.

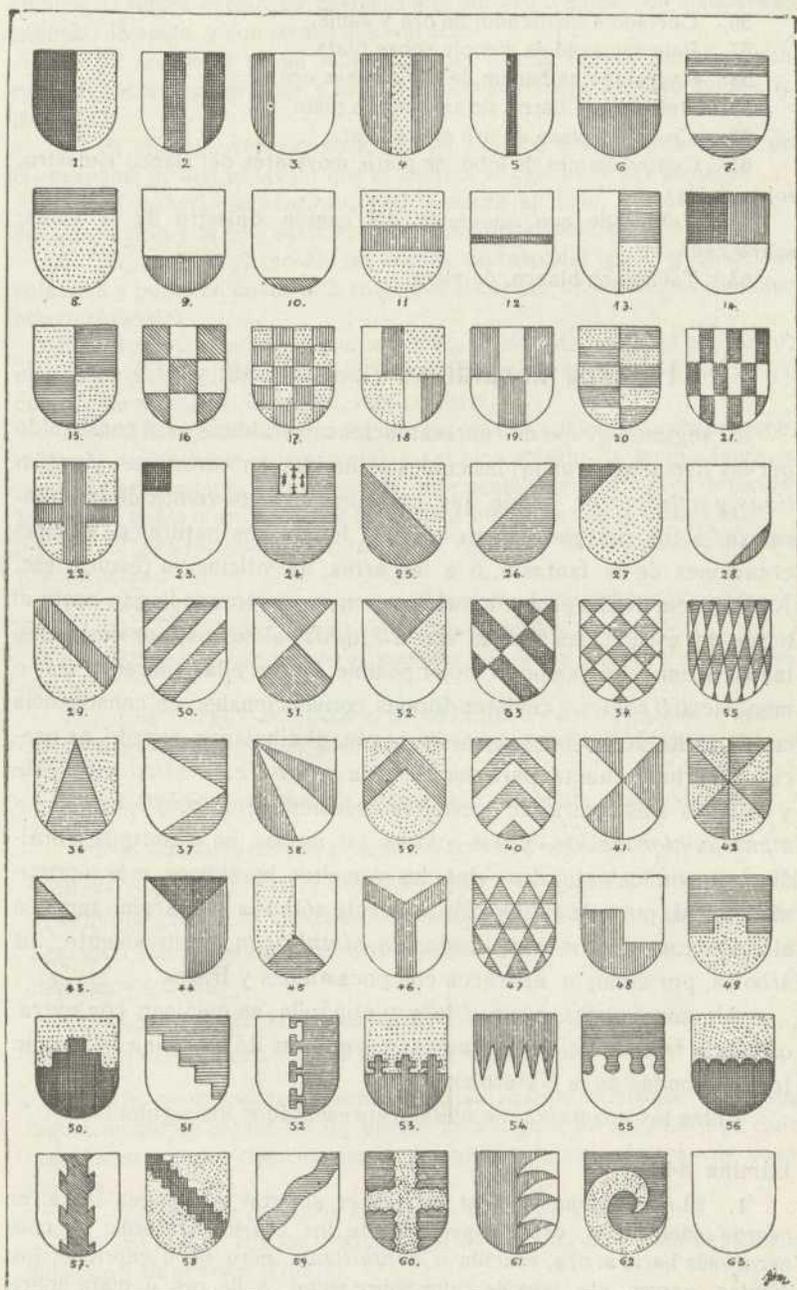


Lámina 341. — Piezas heráldicas.

56. Cortado e imbricado; de oro y sable.
57. Palo rameado de sinople sobre plata.
58. Angrelado en banda; de sable sobre oro.
59. Ondeado en barra; de azur sobre plata.
60. Cruz angrelada de oro sobre azur.
61. Cuatro dientes de lobo, de plata, movientes del flanco siniestro, sobre gules.
62. Voluta de oro, moviente del cantón siniestro de la punta, sobre azur.
63. Tablilla en blanco, de plata.

Figuras heráldicas (LÁMINAS 342 y 343)

El segundo grupo de representaciones heráldicas está constituido por las llamadas *figuras*, las cuales se dividen en *naturales*, *fantásticas* y *artificiales*, según que pertenezcan a los reinos de la Naturaleza, a los cuerpos celestes, a los fenómenos naturales, o a las creaciones de la fantasía, o a las artes, los oficios, la técnica, etc. A diferencia de las piezas heráldicas, cuyos contornos llegan hasta el borde del escudo, las figuras van *alejadas*, al menos, por dos o tres lados, llenando el campo lo mejor posible. Todas ellas aparecen más o menos *estilizadas* y revisten formas convencionales, en consonancia con el estilo de la época; por esta razón, al dibujar un escudo, es preciso tenerlo en cuenta, para mantener la *unidad estilística* entre éste y aquéllas. Las figuras se presentan casi siempre de *perfil*, *vigorosamente contorneadas*, y sus colores (al menos, en la antigua Heráldica) no son los naturales, sino los esmaltes heráldicos más aproximados; así, pues, la estilización no afecta sólo a la forma, sino también al color. Los objetos complicados se *simplifican*, relativamente; los árboles, por ejemplo, aparecen con pocas hojas y frutos.

Algunas figuras, como el león y el águila, se emplean con extraordinaria frecuencia; otras, muy rara vez. Las de la lámina 342 están todas tomadas de la Naturaleza.

Entre los *animales*, se hallan representados los siguientes:

Lámina 342.

1. El *león rampante*; con las fauces abiertas y la lengua fuera; el cuerpo adelgazado, especialmente hacia los cuartos traseros; la cola encorvada hacia arriba, sencilla u *horquillada*, pero no a capricho; los dientes, garras, etc., son de gules sobre metal, y de oro o plata sobre

colores; la figura entera es casi siempre de oro o gules; con menos frecuencia, de sable, y con menos aún, de azur.

2. El *leopardo* es un león *pasante*, con la cabeza vuelta, por lo regular, hacia el espectador y la cola encorvada sobre el lomo (véase la lámina 45).

3. El *macho cabrío rampante*, con cuernos grandes y, al igual de las pezuñas, de distinto color que el cuerpo, el cual suele ser de sable.

4. El *caballo espantado*, casi siempre en pelo, y más rara vez *sillado*; la crin y la cola sueltas, generalmente de sable, plata o gules.

5. El *jabalí enfurecido*, las cerdas encrespadas y, al igual de los colmillos y pezuñas, de distinto color que el cuerpo, destacándose del color principal (sable).

6. El *perro rampante, sedente o pasante*; casi siempre con collar; el *mastín* con las orejas tiesas; el *braco* con las orejas caídas; el *galgo* con el cuerpo enjuto. De gules, sable o plata.

7 y 8. El *águila exployada*; las garras extendidas, la cabeza generalmente vuelta hacia el flanco diestro; el pico abierto; la lengua fuera, a menudo harponada; la cola rematada ornamentalmente. Colores principales: sable, gules u oro. (Véanse las águilas heráldicas de la lámina 54.)

9. El *ganso*, como el *cisne*, con el cuello encorvado hacia atrás; plata o sable.

10. Los *mirlos* y *alondras* casi siempre *desmembrados*, o sea sin pico ni patas; los primeros, *pasantes*, las segundas, *montantes*.

11. El *delfín*, montante; a menudo con aleta dorsal y cola ornamental.

12. Los *barbos montantes, afrontados* o *adosados*, con frecuencia también *nadando* (en posición horizontal), con la boca abierta o cerrada.

13. La *sierpe, enroscada* u *ondulada*; de plata, azur o sinople.

Otros animales que se presentan con frecuencia son: el ciervo, el lobo, el oso, el zorro, el toro, el gallo, el cuervo, la paloma, la cigüeña, la grulla, el pelícano, el cangrejo, la concha marina, etc. Tampoco son raros los miembros sueltos de animales, como las alas, cabezas y garras.

La *figura humana* se utiliza en Heráldica, unas veces entera, y otras en parte; citaremos los ejemplos siguientes:

14. La *triquetra*: tres piernas con las rodillas dobladas, dispuestas regularmente alrededor de un punto. Esta figura se encuentra ya como insignia en escudos clásicos, según lo prueban algunas pinturas de vasos griegos.

15. La *cabeza de moro*, con aretes en las orejas y corona.

16. El *monje*, con los brazos abiertos (escudo de armas de Munich, llamado: «*Münchener Kindl*»).

A más de las citadas, aparecen también: *ángeles, santos, divinidades, bufones, vírgenes, caballeros, reyes, salvajes*, amén de *brazos, manos, piernas, troncos, manos en actitud de jurar*, etc.

Entre las *plantas*, son dignas de mención:

17. El *tilo, arrancado*, con pocas hojas. (También *árboles frutales, el roble, el abeto*, etc.)

18. La *rama de roble*, rugosa, con pocas hojas y frutos. (También *ramas secas, ramas ardiendo o palos flamantes*, etc.)

19. La *rosa*, estilizada a modo de roseta, sencilla o doble, con un número de pétalos que oscila entre cinco y ocho, de gules, plata u oro.

20. El *lirio o flor de lis*; convencional, compuesta de tres pétalos, con estambres o sin ellos. Se usó ya en el Arte mucho antes de existir la Heráldica, y es frecuente en escudos franceses.

Se encuentran, además, las *hojas de trébol* y de *ortiga*, el *nenúfar*, los *pámpanos*, la *granada*, la *piña*, etc.

Lámina 343.

Entre las *figuras fantásticas* y los *monstruos*, se usan principalmente:

1. El *grifo*, rampante o pasante; cabeza y alas de águila; el resto del cuerpo, de león; la cola encorvada hacia arriba o hacia abajo; la mitad superior y la inferior suelen ser de distintos colores.

2. La *pantera*, semejante al grifo, pero sin alas y casi siempre escupiéndolo llamas, mirando hacia el flanco siniestro.

3. El *dragón*, reptil alado con dos garras de león o de águila. El *Lindwurm* es parecido, pero con patas traseras.

4. El *Nesselwurm*, con mandíbulas de lobo, cuerpo de serpiente y cola de pez.

5. El *águila bicéfala* (águila común, con dos cabezas divergentes nimbadas). Figura heráldica del Imperio Romano Germánico.

6. La *sirena*, águila con busto de mujer, en dos colores que se destacan uno de otro. Armas de Nuremberg.

7. La *ondina* o *Melusina*, mujer desnuda, cuyo cuerpo remata por debajo del pecho en cola de pez. Esta figura se encuentra también sin brazos y simétrica, con dos colas vueltas hacia arriba.

8. El *león marino*, con la parte delantera de león y el cuerpo rematado en cola de pez.

Entre los *cuerpos celestes*, los principales son:

9. El *sol, figurado*, con 16 rayos, rectos y ondulados, alternativamente; siempre de oro.

10. La *luna*, en cuarto creciente o menguante, horizontal o inclinada, *figurada* o no; en el primer caso, la media luna es de plata y la cara de oro.

11. Estrellas; de oro, con rayos (de 5 a 8) en arista. (Son menos frecuentes los *cometas* y la *Tierra*, representada por una esfera con meridianos y paralelos.)

Como *fenómenos* naturales, citaremos:

11. Las *nubes*; muy estilizadas, de plata o azur.

12. El *arco iris*; de gules, oro y azur (representado en la figura sobre un *monte de tres cumbres*); la *tempestad* y el *viento*, representados por cabezas soplando; el *rayo*, por un haz de llamas.

A los objetos *artificiales* corrientes pertenecen, en primer término: las *construcciones arquitectónicas* (torres, portadas, castillos, templos, puentes, fuentes, navíos); los *utensilios* (herramientas, instrumentos, armas, anclas, llaves, estandartes, pendones); las vasijas (calderas, cimbios, jarros); las *partes del indumento* (sombrosos, gorras, cinturones, coronas, mantos, botas); *divisas de familia* y *marcas comerciales*, *monogramas* y *cruces* de toda especie. Pondremos algunos ejemplos:

13. La *rueda*, con ocho radios que rebasan de la llanta.

14. La *rueda de Cleves* (rueda de carbuncho), consistente en una roseta terminada en ocho flores de lis, imitando cuatro barras metálicas que se cruzan.

15. La *cruz de Malta* y la *cruz de áncora* (la lámina sólo reproduce la mitad de cada una).

16. La *cruz harponada*.

17. *Dos espadas cruzadas*.

18. El *cancerlín* o corona en banda, que termina en el borde del escudo.

19. El *hacha* y el *doble harpón*.

20. El *birrete* y el *capacete*.

También puede haber en un escudo varias figuras combinadas, o una de ellas *cargada* con otra; además, se puede repetir en un escudo la misma figura. La descripción de las figuras no es tan sencilla como la de las piezas, y cuando no basta la nomenclatura de la heráldica, es preciso recurrir al *lenguaje vulgar*. A continuación se enumeran a la ligera algunos de los *términos técnicos* más comunes, con las respectivas explicaciones:

Rampante: la posición ordinaria de los animales en el escudo de armas.

Contrapeado: con los esmaltes dispuestos alternativamente.

Acompañado: dicese de una figura principal rodeada de otras menores.

Sembrado: dicese de una figura grande salpicada por otras pequeñas, en número indefinido y sin considerar el borde del escudo.

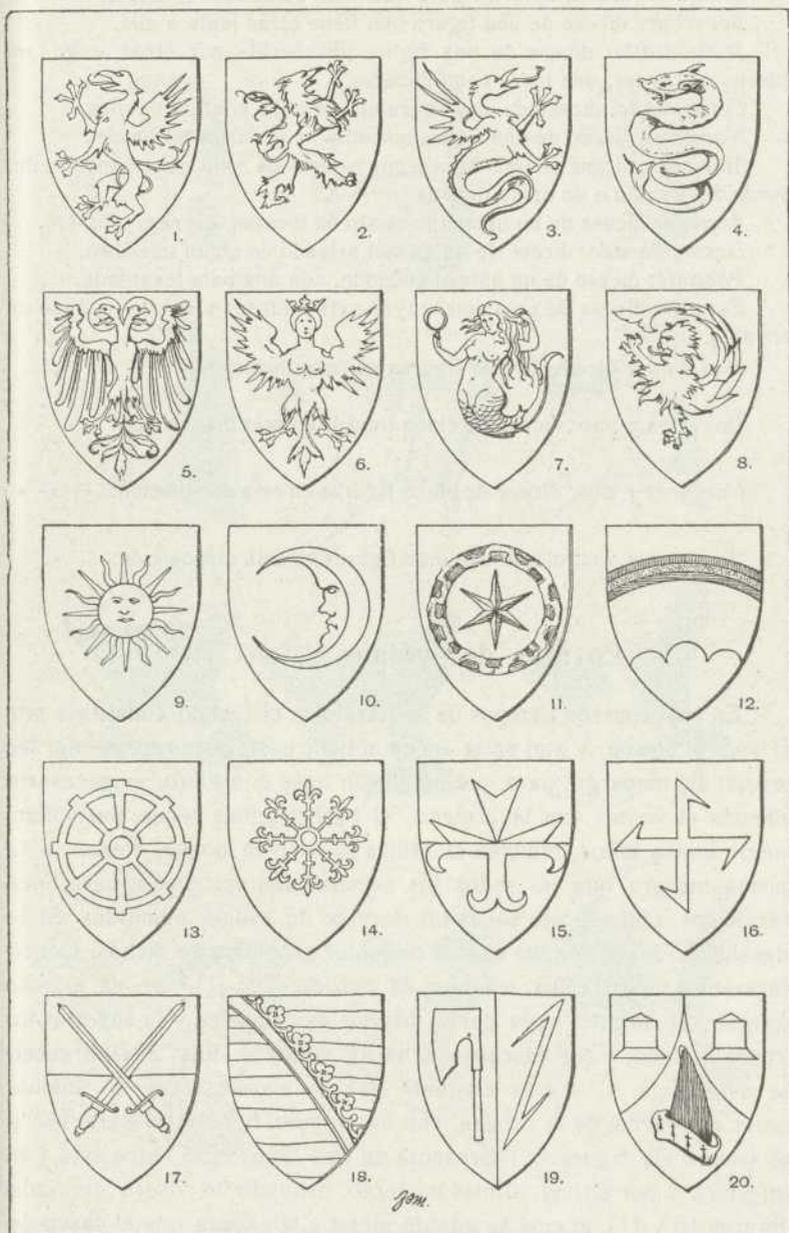


Lámina 343. — Figuras heráldicas.

Cargado: dicese de una figura que lleva otras sobrepuestas.

Acostado: dicese de una figura que tiene otras junto a ella.

Surmontado: dicese de una figura guarnecida por otras; v. gr.: un cuerno con hojas, una torre con banderas.

Flanqueado: dicese de una figura que se halla contigua a otra.

Naciente: dicese de una figura que sólo es visible a medias.

Moviente: dicese de una figura que sobresale sólo parcialmente del borde del escudo o de otras figuras.

Armado: dicese de un animal provisto de dientes, garras, pico, etc.

Desmembrado: dicese de un animal privado de algún miembro.

Pasante: dicese de un animal andando, con una pata levantada.

Estante: dicese de un animal cuyas extremidades todas se apoyan en el suelo.

Dos y uno: dicese de tres figuras en esta disposición:



Dos, dos y uno: dicese de cinco figuras en esta disposición:



Uno, tres y uno: dicese de cinco figuras en esta disposición:



Dos, uno y dos: dicese de cinco figuras en esta disposición:



Formas del yelmo (LÁMINA 344)

En los primeros tiempos de la Heráldica el escudo constituía *por sí solo* el blasón, y aun en la época actual, basta para representar las armas; sin embargo, para que un blasón esté *completo*, es necesario además el *yelmo* con la *cimera*, el cual, algunas veces, particularmente en los sellos, también se utiliza solo como divisa. Pero, de la misma manera que no todos los escudos son apropiados para fines heráldicos, también son pocas las formas de yelmo admitidas en la Heráldica; éstas son los cascos de justar propiamente dichos. Consideraremos cuatro tipos, a saber: la *celada* (fig. 1), que es el más antiguo; el *almete*, cuya parte inferior es cilíndrica y la superior un tronco de cono, y que descansa sobre los hombros (figs. 2-4); el casco de justar (figs. 6-9), más elegante que el almete y que se amolda mejor a la forma de la cabeza, con una ranura horizontal para ver a su través (la figura 5 representa un tipo intermedio entre éste y el anterior), y por último, el más moderno, provisto de visera enrejada (figuras 10 y 11), el cual se adapta mejor a la cabeza que el casco de justar, tiene la ranura más ancha y protegida por barras verticales

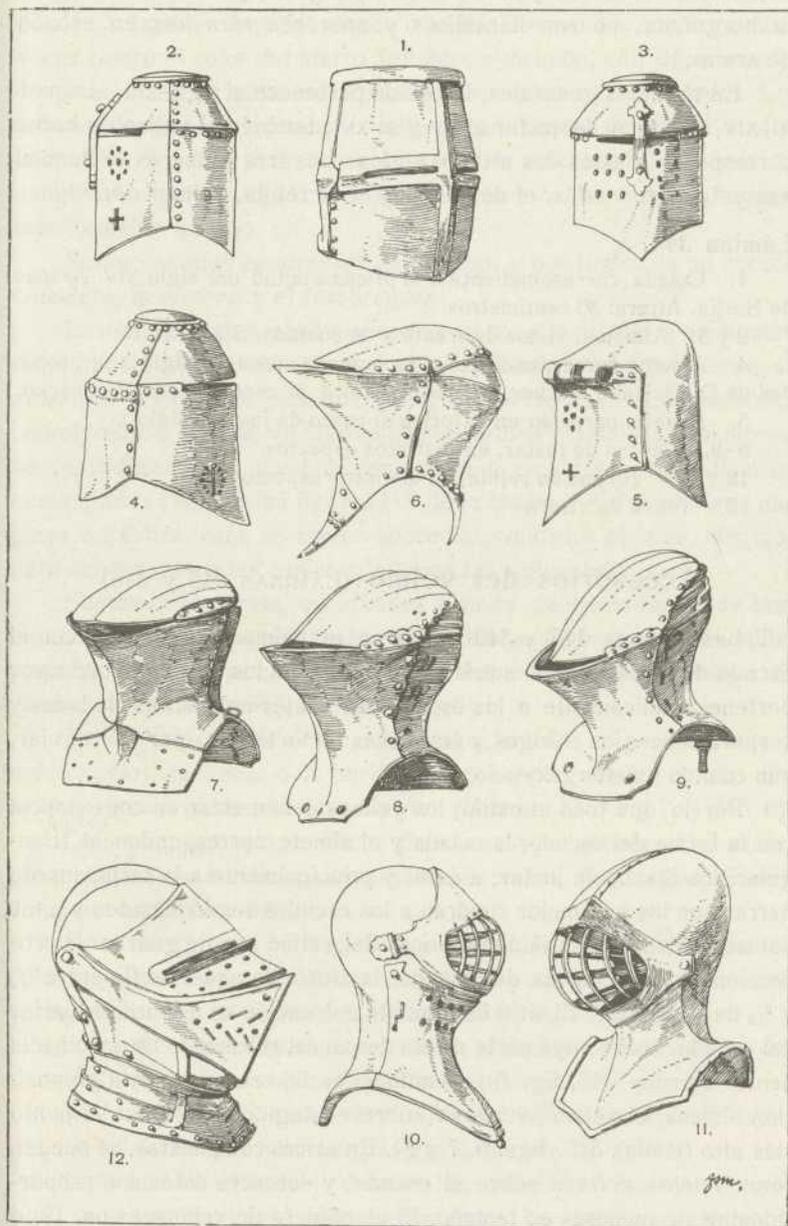


Lámina 344. — Formas del yelmo.

o por una rejilla. El yelmo de visera (fig. 12) y otros cascos, como la borgoñota, no son heráldicos y aparecen rara vez en escudos de armas.

En términos generales, la celada pertenece al siglo XIII, el almete al XIV, el casco de justar al XV y al XVI; también el yelmo de barras corresponde a estos dos últimos siglos. Los tres primeros se denominan yelmos *cerrados*; el de barras y el de rejilla, yelmos *abiertos*.

Lámina 344.

1. Celada correspondiente a la primera mitad del siglo XIV. Arsenal de Berlín. Altura: 30 centímetros.

2 y 3. Almetes, vistos de frente y de costado. Siglo XIV.

4. Almete correspondiente a la segunda mitad del siglo XIV; propiedad de D. Gustavo Decker, de Berlín. Altura: 37 centímetros. (Warnecke.)

5. Almete, parecido en la forma al casco de justar. Siglo XIV.

6-9. Cascos de justar, en distintos aspectos.

10 y 11. Yelmos de rejilla, en distintos aspectos.

12. Yelmo de visera.

Accesorios del yelmo (LÁMINAS 345 y 346)

Las láminas 345 y 346 muestran el yelmo en conexión con el escudo de armas. Como aquél sólo lo llevaban los caballeros, en rigor pertenece únicamente a los escudos de linajes nobles; las ciudades y corporaciones, los clérigos y las damas no lo tienen, por lo regular, aun cuando existen excepciones.

Por lo que toca al estilo, los yelmos deben estar en consonancia con la forma del escudo; la celada y el almete corresponden al triangular; los cascos de justar, a éste, y principalmente a la tarja; los de barras son los que mejor cuadran a los escudos semirredondos y a los llamados alemanes. Las dimensiones del yelmo han de guardar la proporción debida con las del escudo; la altura de aquél oscila entre $\frac{1}{2}$ y $\frac{2}{3}$ de la de éste. El sitio habitual de colocación es el borde superior del escudo, sobre cuya parte media descansa, rebasando un poco hacia dentro (lámina 345, fig. 5); cuando el escudo se representa en posición oblicua, el yelmo se apoya sobre el ángulo que ocupa el punto más alto (lámina 345, figs. 6, 7 y 8). En armas compuestas, se pueden poner *varios yelmos* sobre el escudo, y entonces éstos son proporcionalmente menores en tamaño. Si el número de yelmos es par (2, 4 ó 6), sus perfiles van afrontado si es impar, el central se halla de

cara. Sobre un escudo oblicuo sólo puede ir un yelmo. Los yelmos pueden ir también junto al escudo o sostenidos por los soportes; unas veces tienen el color del hierro bruñido, a menudo, con decoraciones de plata u oro, y otras son completamente plateados o dorados. Los yelmos llevan con frecuencia collares en forma de medallón (lámina 345, fig. 5); pero estos adornos *no son esenciales* y no se encuentran hasta el siglo xv. El yelmo aparece, por lo regular, forrado interiormente de rojo.

Son accesorios *esenciales* del yelmo, y por tanto, de un escudo completo, la *cimera* y el *lambrequín*.

La *cimera* debe probablemente su origen a la primitiva costumbre de pintar figuras heráldicas en el yelmo, al cual, andando el tiempo, se añadieron ornamentos plásticos, que guardan cierta relación simbólica con el escudo. Si éste va blasonado con figuras heráldicas, las mismas se reproducen casi siempre, por entero o en parte, o simplificadas, como cimera (véanse las figuras 1-4 de la lámina 346); si contiene una pieza heráldica, ésta se repite sobre determinados objetos, elegidos para cimera, entre los cuales citaremos los siguientes:

Cuernos: en pareja, encorvados a modo de media luna o de lira; en épocas posteriores, ensanchados por las puntas como una boquilla, pintados con los esmaltes o piezas del escudo, surmontados de ramas, etc. (láminas 345, 4, y 346, 4 y 5).

Vuelos: alas, naturales o artificiales, solas o en pareja (vuelo y doble vuelo), de frente o de perfil (abiertas o plegadas), pintadas con los esmaltes o piezas del escudo, etc. (láminas 345, 1 y 7, y 346, 6).

Cojines y pantallas: discos circulares o poligonales, con el blasón pintado, guarnecidos y surmontados de borlas, campanillas, plumas de pavo real (lámina 345, 6).

Bonetes: gorros puntiagudos y con vueltas, que ostentan los colores y piezas del escudo, adornados en la punta con coronas nobiliarias, penachos de plumas, etc. (lámina 345, fig. 5).

Aljabas: tubos cilíndricos o cónicos, pintados con los esmaltes del escudo y coronados por plumas de colores (lámina 345, fig. 8).

Seres humanos, animales y objetos artificiales de toda especie: los primeros de medio cuerpo, generalmente.

Sería tarea harto prolija detallar las múltiples relaciones (a menudo, muy significativas) que existen entre la cimera y el escudo; valga como ejemplo la figura 2 de la lámina 345, donde el blasón,

consistente en dos flechas cruzadas y una jarra, se repite en forma de una flecha y un vaso, en manos de la doncella que constituye la cimera.

El *lambrequín* representa la unión entre ésta y el yelmo. En los tiempos primitivos servían de tal paños y cintas; posteriormente se usaron cobertores de material rígido, cuero, chapa metálica, etc., cuyos bordes aparecían recortados en perfiles decorativos. Para las cimeras se empleaban los mismos materiales. Durante el período del Renacimiento los lambrequines se recortaban a *guisa de cintas*, y cada una de éstas se trataba independientemente como una hoja de acanto. Entre el lambrequín y la cimera se suelen interponer *coronas* y *rodetes* (lámina 346, figs. 1, 3 y 6); el primero es casi siempre *bicolor*, y rara vez de uno o varios colores. Cuando la cimera va inmediatamente unida al lambrequín (lámina 345, figs. 2 y 8), los esmaltes de aquélla se continúan en consonancia sobre éste. Los lambrequines sueltos ostentan los esmaltes del escudo alternados, de modo que el color suele ser visible por *fuera*, y el metal por *dentro*; si tienen cuatro colores, los principales van aplicados a la derecha, y los otros a la izquierda. El lambrequín debe guardar asimismo unidad de estilo con el resto; las celadas y los almetes exigen lambrequines a manera de paño o manto (lámina 345, fig. 7); en cambio, a los cascos de justar y a los yelmos de visera les cuadran mejor los de bordes recortados.

Lámina 345.

1. Casco de justar, con rico lambrequín y un doble vuelo por cimera. Alberto Durero. Escudo de armas de la Muerte, 1503.

2. Escudo con casco de justar, rico lambrequín y una doncella por cimera. Renacimiento alemán. (*Formenschatz*.)

3. Escudo semirredondo, con yelmo de barras, lambrequín en forma de cintas y dos cuellos de cisne por cimera (Habsburgo: león de gules sobre campo de oro).

4. Tarja inclinada hacia la izquierda, con yelmo de barras, lambrequín en forma de cintas y dos cuernos guarnecidos por cimera (armas de Carintia).

5. Escudo llamado alemán, con yelmo de barras y un bonete por cimera (Brunswick: dos leopardos de oro sobre campo de gules).

6. Escudo semirredondo, inclinado hacia la derecha, con yelmo de barras, lambrequín a modo de manto y un cojín por cimera (armas de Merenberg)

7. Escudo triangular, inclinado hacia la derecha, con celada, lambrequín a modo de paño y un doble vuelo por cimera (Oldemburgo).

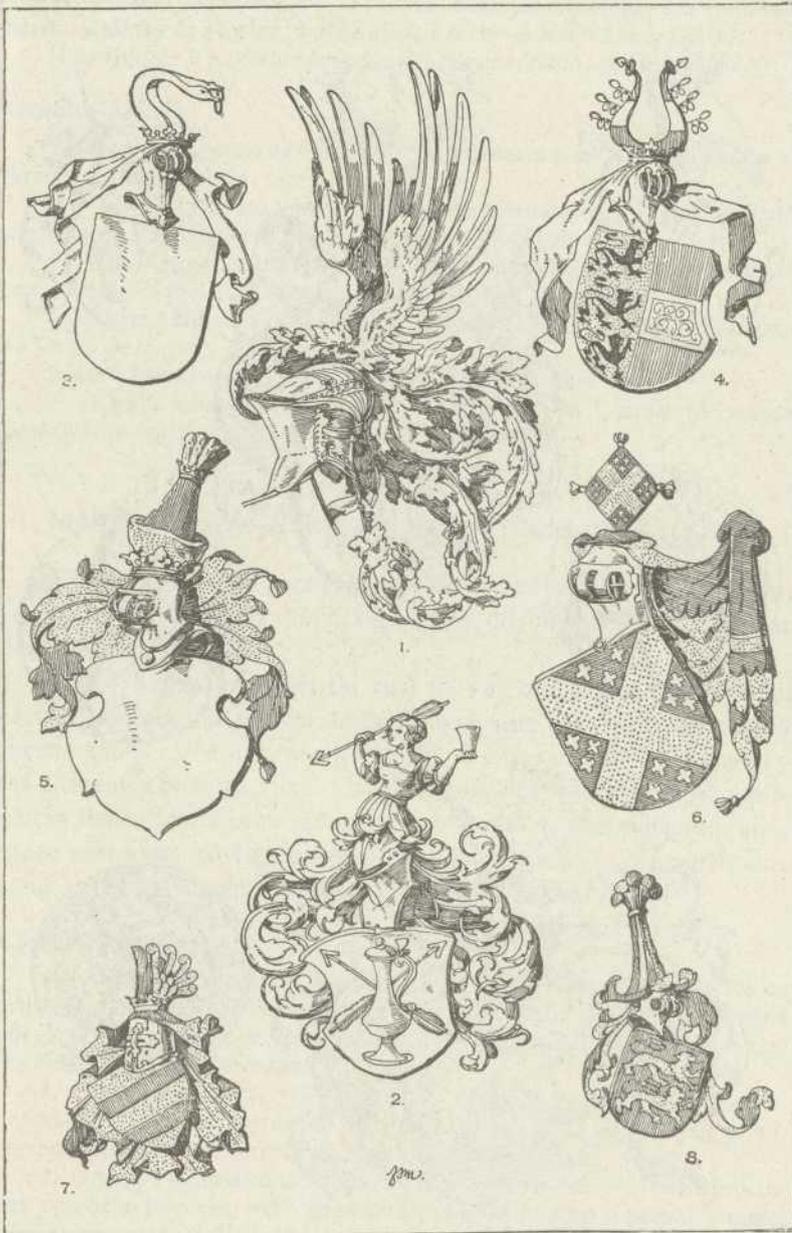


Lámina 345. — Accesorios del yelmo.

41. — ORNAMENTACIÓN.



Lámina 346 — Accesorios del yelmo.

8. Escudo semirredondo, inclinado hacia la izquierda, con yelmo de barras y aljaba de plumas, que se empalma con el lambrequín (Dietz).

(Las figuras 3 a 8 están tomadas del *Wappenbuch*, de Siebmacher.)

Lámina 346.

1. Tarja con yelmo de barras, rico lambrequín y un águila por cimera. Armas de Juan Stabius, por Alberto Durero.

2. Tarja con yelmo de barras, rico lambrequín y una figura naciente por cimera. Renacimiento alemán. (*Formenschatz*.)

3. Tarja inclinada hacia la derecha, con casco de justar y toro naciente por cimera. Renacimiento italiano. De un palacio florentino.

4. Tarja inclinada hacia la derecha, con casco de justar, lambrequín en forma de cintas y dos cuernos por cimera.

5 y 6. Escudos de armas, por Hans Sebald Beham. 1544.

7. Escudo moderno en forma de sello, por A. von Werner (armas de José Víctor von Scheffel).

Insignias jerárquicas y honoríficas (LÁMINA 347)

Las principales en heráldica son: la *corona*, el *bonete*, el *birrete*, la *vara*, la *espada*, la *llave*, etc., y los distintivos de las diversas órdenes de caballería.

La *corona jerárquica* (la cual no hay que confundir con la del escudo) va colocada encima de éste, en el sitio del yelmo; otro tanto sucede con la *tiara* o corona pontificia, la mitra o bonete episcopal y los diferentes birretes (figs. 11-14). Algunas de estas insignias jerárquicas tienen forma convencional, como la corona real ordinaria, etc.; otras presentan configuraciones especiales para el caso particular, como la corona imperial alemana, la austriaca, etc.

Lámina 347.

1. La *corona imperial alemana*: una diadema de oro guarnecida de brillantes, formada por ocho escudos, con cuatro aros de oro, surmontada por el globo imperial y la cruz, forrada con brocado de oro, y con dos cintas volantes de oro decoradas.

2. La *corona imperial austriaca*: diadema guarnecida de piedras preciosas, con ocho florones, tres aros encorvados de delante atrás, cerrada lateralmente, forrada de rojo y rematada por una cruz.

3. La *corona real ordinaria*: diadema guarnecida de piedras preciosas, con ocho florones, ocho aros recamados de piedras o perlas, y rematada por un globo con cruz.

4. La *corona de gran duque*: una corona real con forro rojo.

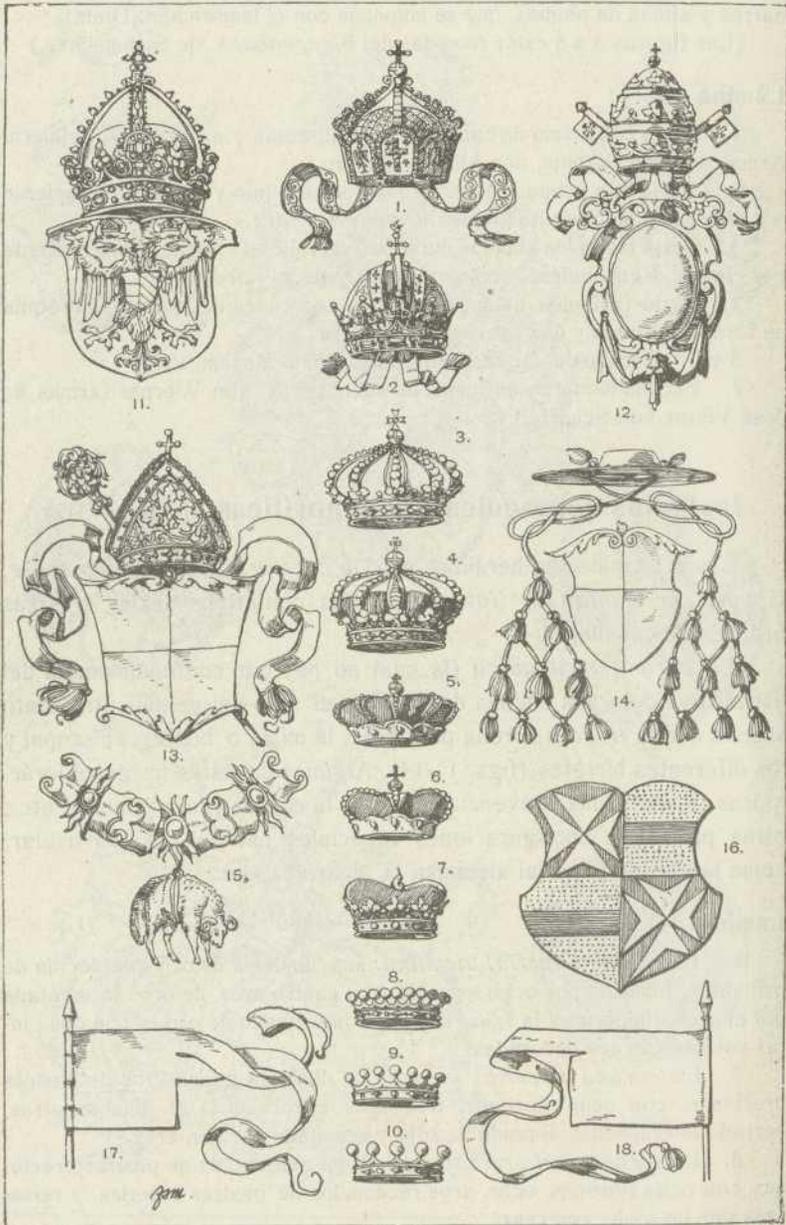


Lámina 347. — Insignias jerárquicas y honoríficas

5. La *corona ducal*: con vueltas de armiño, ocho florones, forrada de rojo y rematada por un globo con cruz.

6. La *corona de príncipe*: con vueltas de armiño, cuatro florones, forrada de rojo y rematada por un globo con cruz.

7. La *corona de Alteza Serenísima*: diadema con ocho florones y bonete rojo con colitas de armiño.

8. La *corona condal*: diadema de oro con dieciséis perlas (nueve de ellas visibles).

9. La *corona de barón*: con doce perlas (siete de ellas visibles).

10. La *corona de noble*: con ocho perlas (cinco de ellas visibles).

11. Armas de *corona*, por Alberto Durerero.

12. Armas pontificias, con *tiara* y *llaves*.

13. Escudo de armas, con *mitra* y *báculo*; por Hans Burgkmair.

14. El *capelo arzobispal*: verde, con diez borlas a cada lado. El *capelo cardenalicio*: rojo, con quince borlas; el *capelo episcopal*: verde, con seis borlas.

Las *crucés* y *condecoraciones* son insignias de ciertas hermandades (caballeros de Malta, del Temple, de San Juan, de la Orden Teutónica, etc.), o distintivos honoríficos otorgados por los soberanos. Las primeras se ponían en el escudo, cuarteladas con el blasón (fig. 16), o se colocaban al lado o detrás de aquél, de manera que los extremos rebasaran del borde; las segundas van casi exclusivamente colgadas de cadenas, *alrededor o por bajo* del escudo (lámina 349, figs. 4 y 7).

15. Orden del *Toisón de Oro* (instituida por Felipe de Borgoña en 1429); la cadena está formada por eslabones de acero, semejando llamas con penachos de chispas.

16. Escudo cuartelado con la cruz de Malta.

17 y 18. *Pendones* o *estandartes*: éstos, o se ponen detrás del escudo, o en manos de los tenantes, y pertenecen, por consiguiente, a los ornamentos heráldicos.

Ornamentos heráldicos (LÁMINAS 348-354)

Se llaman así ciertos *adornos* del escudo de armas que no son parte esencial de éste, sino más bien aditamentos artísticos; citaremos como principales: los *soportes*, los *mantos* y *pabellones*, las *divisas* y *motes*, así como las *composiciones artísticas* de *escudos*.

Sirven de soportes figuras humanas (*tenantes*) y de animales: *ángeles*, *caballeros*, *damas*, *salvajes*, *leones*, *grifos*, etc. En algunas lápidas sepulcrales antiguas y en sellos nobiliarios figura como tenante el propietario de las armas. Cuando los tenantes son ángeles, van colocados, por lo regular, detrás del escudo (lámina 349, 1 y 2; lámina 354, 10); las damas, los caballeros, los salva-

jes, etc., aparecen solos o en pareja, al costado del mismo, y otro tanto acontece con los animales (lámina 349, 3 y 4).

Los *mantos* y *pabellones* son paños a modo de dosel, sobre cuyo fondo se destaca el escudo; generalmente, son por fuera de púrpura, por dentro de armiño, guarnecidos por borlas y flecos de oro, y rematan por arriba en una corona (lámina 349, 7). Estos ornamentos sólo corresponden, como es natural, a las armas de soberanos y estados, y su origen es relativamente moderno.

Las *divisas*, los *motes*, *gritos de guerra*, etc., van escritos sobre cintas o listones, o bien situados debajo o alrededor del escudo; sirvan de ejemplo el mote inglés: «*Honni soit, qui mal y pense*», o la que fué al principio divisa de los reyes católicos, «*Tanto monta*» (lámina 351, 1).

Para la *composición* de varios escudos heráldicos existen también reglas fijas; así, por ejemplo: en un escudo doble, las figuras deben ir afrontadas, etc.; pero no entraremos en pormenores sobre la materia. La disposición artística es variadísima y arbitraria.

Lámina 348.

1. Escudo de Felipe II. Lámina del «Théâtre de l'Univers», por Ortelius. Plantin, 1602.

Lámina 349.

1. Escudo de armas con un ángel por tenante. Por H. J. Gantinn. 1628. (Warnecke.)

2. Escudo de armas con un ángel por tenante. Italiano. Siglo XVI. (*Formenschatz*.)

3. Escudo de armas con un ángel por tenante. Del cortejo triunfal del emperador Maximiliano; por H. Burckmair. (Nótese la repetición de los esmaltes heráldicos en el vestido de la dama, en la cimera y en el estandarte.)

4. Armas del emperador Maximiliano, con grifos por soportes. Por Hans Burckmair. (*Formenschatz*.)

5. Escudo de armas con *motes*; de un cojín con bordado de aplicación, del año 1529.

6. Composición de escudos orlados por una cuadrifolia. Escuela de Durero. (*Formenschatz*.)

7. *Pabellón heráldico* moderno.

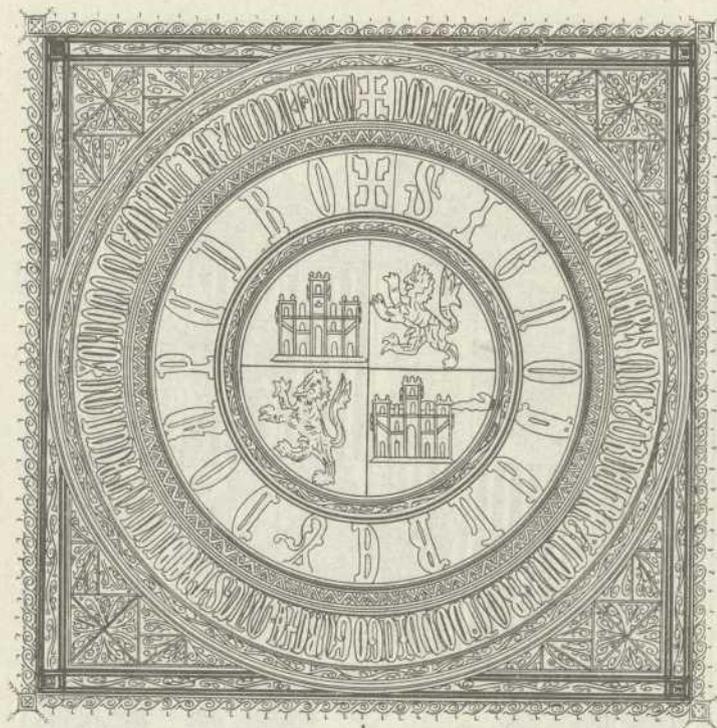
8. *Escudo de armas de los artistas*, por L. Lesker (*Malerjournal*). Dícese que, a causa de una afrenta inferida por los señores de Rappoltstein a los artistas ocupados en la construcción de la catedral de Estrasburgo, el emperador Segismundo otorgó a los pintores, conocidos por los «*Yunker*



Lámina 348. — Ornamentos heráldicos.



Lámina 349. — Ornamentos heráldicos.



1.



2



3.

Lámina 350. — Ornamentos heráldicos.



Lámina 351. — Ornamentos heráldicos.



1.



2.



5.



3.



4.

Lámina 352. — Ornamentos heráldicos.





Lámina 353. — Ornamentos heráldicos.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.

Lámina 354. — Ornamentos heráldicos.

de Praga», licencia para llevar dichas armas: tres escudetes de azur sobre campo de plata (M. Crusii, «Schwäbische Chronik»); según otra versión, estos escudetes representaron en su origen tres botes de pintura.

Lámina 350.

1. Signo rodado de Pedro I de Castilla.
2. Escudo de una placa de chimenea. España. Siglo XVI.
3. Escudo de una viñeta tipográfica. España. Siglo XIX.

Lámina 351.

1. Escudo, grabado en madera, del libro «Rationale divinatorum officiorum», por Durandus. Granada, 1504.
2. Escudo, grabado en madera, para el libro «Quaestio de Secreto», por Albertinus. Valencia, 1534.

Lámina 352.

1. Escudo del Brazo militar de Cataluña, por Francisco Vila, 1685.
2. Escudo imperial de San Juan de los Reyes (Toledo). Siglo XVI.
3. Escudo de la ciudad de Vich, por Salvador Serdanya, 1698.
4. Viñeta con el escudo real. De un reglamento impreso en Madrid en 1763.
5. Azulejo sevillano con escudo arzobispal. Siglo XVI.

Lámina 353.

1. Escudo de Barcelona (Museo Provincial). Siglo XVII.
2. Escudo de Barcelona. Siglo XVII.

Lámina 354.

1. Viñeta grabada en madera, del libro «Las CCC», por Juan de Mena. Granada, 1505.
2. Viñeta grabada en madera, del libro «Explicación de la Bulla de la Sancta Cruzada», por M. Rodríguez. Zaragoza, 1591.
3. Viñeta heráldica grabada en madera, del libro «Croniques de Espanya», por Pere Miquel Carbonell. Barcelona, 1546.
4. Viñeta grabada en madera para «La Eneida». Toledo, 1555.
5. Timbre heráldico de la puerta real de Poblet, con inscripción de la obra de Pedro IV.
6. Viñeta en forma de escudo, grabada en madera, del libro «Constitutions». Barcelona, Gabriel Pou, 1504.
7. Viñeta en madera, de los «Comentarios» de Mendoza. Madrid, 1592.
8. Viñeta en madera, del «Libro de Música» de Fuenllana. Sevilla, 1554.
9. Escudo real. Siglo XVI.
10. Escudo de la puerta real de Poblet.
11. Viñeta en forma de escudo, grabada en madera, del libro «Rationale divinatorum officiorum», por Durandus. Granada, 1504.



G. ESCRITURA DECORATIVA

La invención de la escritura se remonta a miles de años antes de nuestra era, y, aun hoy, apenas se podría fijar con seguridad a cuál pueblo corresponde. La escritura griega surgió de la fenicia y sirvió a su vez de base a la romana, de la cual nacieron la escrituras occidentales y nórdicas, así como la rúnica, o escritura secreta de los sacerdotes. La escritura latina penetró en Alemania simultáneamente con el Cristianismo. En los albores de la Edad media se dió a los caracteres una forma bastante caprichosa: junto a las *mayúsculas* o letras grandes, aparecen las *minúsculas* o letras pequeñas, resultado de reducir de tamaño y simplificar las primeras (véanse las letras E y M contenidas en el alfabeto 1 de la lámina 355); junto a las mayúsculas rectas y angulosas, encontramos las *unciales*, con formas redondeadas y más libres (véanse la E, la M y la U del alfabeto 2 de la lámina 355); al mismo tiempo que la escritura *vertical*, se empieza a usar la *inclinada* o *cursiva*, de trazo más fácil. El período gótico implantó, a la vez que la escritura uncial, la *escritura textual* (láminas 363 y 364), y a partir de entonces, avanza de tal modo la metamorfosis paulatina, que, a primera vista, suele ser imposible reconocer la conexión original. A medida que se complicaban las escrituras textuales, se iba dificultando su lectura, y así, se debe considerar como una circunstancia feliz que el Renacimiento procurase de muy diversas maneras simplificar los caracteres y restablecer el anti-

guo alfabeto latino (véase el alfabeto 1 de la lámina 366). La invención de la imprenta, en el año 1440, influyó notablemente en el perfeccionamiento de la escritura. Los estilos decadentes del Renacimiento trajeron consigo la decadencia de la misma, fenómeno que se advierte con claridad máxima hacia mediados del siglo XVIII; desde entonces, y especialmente, en nuestros días, se observa una satisfactoria tendencia a mejorar, si bien es discutible que todos los intentos en este sentido hayan sido coronados por el éxito. Es preciso no olvidar nunca que las necesidades prácticas son tan imperiosas como las estéticas, máxime en un campo tan importante y extenso como el de la escritura, y que el primer requisito es la legibilidad, la cual depende principalmente de la sencillez.

Por lo que toca al aspecto *decorativo*, como esta obra trata preferentemente de ornamentación, debemos advertir ante todo que el Antiguo no reconoció el principio de la escritura decorativa, sea porque nadie pensara en exornar los escritos, o porque deliberadamente se diese preferencia a la mejor legibilidad, o por cualquier otra razón ignorada. En épocas posteriores, casi todas las naciones civilizadas han atendido más o menos al efecto ornamental de la escritura, el cual se puede lograr mediante dos procedimientos: o decorando la letra en sus partes componentes (y esto ha conducido por exageración a la extravagancia de que los perfiles aparezcan formados por peces, aves, figuras humanas, etc., en todas las contorsiones imaginables) o dando a los caracteres en su forma común una disposición ornamental, merced a ciertos aditamentos decorativos, encuadrándolos en un marco que aparece como remate libre o como cuadro. Este método, especialmente adecuado para *iniciales*, ha sugerido a menudo combinaciones ingeniosísimas; por ejemplo: la inicial puesta sobre un fondo alusivo al asunto del capítulo que encabeza (lámina 367, fig. 2). Claro está que se pueden simultanear ambos sistemas: el primero de ellos contribuye muchas veces a que se pierda el carácter peculiar de la letra; con el segundo suele ocurrir que la ornamentación corta u oculta aquélla, o viceversa, desvirtuándose el efecto. Un factor esencial, que interviene en la decoración de la escritura, es el *color*: el oro, la plata y las más diversas coloraciones (pero sobre todo el oro y el rojo, amén del negro) desempeñan un papel importante, tanto en la pintura miniada de los calígrafos, como en la tipografía. Sentimos vernos obligados a pasar por alto este aspecto en la presente obra.

En la Edad media fueron principalmente frailes y monjas quienes cultivaron el arte de escribir; desde el siglo XIII, lo practicaron también los seculares, y podríamos citar una larga serie de calígrafos famosos. La escritura historiada fué retrogradando gradualmente con la invención de la imprenta; en cambio, los primeros artistas del Renacimiento (Holbein, entre otros) no desdeñaron hacer dibujos de iniciales y demás letras para impresores, según lo prueban multitud de libros antiguos. Como el Cristianismo fué introducido en Alemania por los irlandeses, también en la escritura germánica son perceptibles las influencias nórdicas. Hasta el siglo X las decoraciones caligráficas revisten casi en absoluto el carácter de *lacería* y de *figuras animales fantásticamente entrelazadas*; pero, a partir de entonces, empieza a desarrollarse una vigorosa *ornamentaria vegetal*, que, en el gótico posterior, degenera al fin en *interminable maraña de líneas confusas*. El Renacimiento muestra predilección por los *marcos cuadrados* para las iniciales, y sus creaciones cuentan entre las más bellas que jamás produjo la escritura decorativa. Los ornamentos entrelazados y artificiosos, que tanto se generalizaron después, principalmente durante los siglos XVII y XVIII, en la tipografía (lámina 363, figuras 2, 3 y 5), o son invenciones de los calígrafos de aquel período, o traslados de sus obras a la imprenta. En este ramo, como en tantos otros, los tiempos modernos recurren a modelos antiguos de las más diversas épocas; con razón, cuando se elige acertadamente; sin ella, cuando se restablece lo inadmisibile. Sobre aquellos delitos de la escritura moderna, que culminan en deformar las fachadas de nuestras casas y las portadas de nuestros libros con filas de letras sombreadas, en toda suerte de lugares y posiciones, posibles e imposibles, lo mejor es correr el piadoso velo del silencio; comparadas con tales pecados estilísticos, son tolerables esas guirnaldas dulzonas de rosas y miosotis, que constituyen los rasgos de la escritura en la época pastoril.

Por lo que se refiere a las numerosas denominaciones técnicas de las escrituras usuales contemporáneas, sólo podemos decir que impera gran arbitrariedad y confusión en su empleo, hasta el punto de que hay que renunciar a enumerarlas; quien desee informes sobre este respecto puede consultar el muestrario de una buena fundición de tipos de imprenta.

Ya desde muy temprano se intentó *construir* alfabetos con

arreglo a un sistema definido, encuadrándolos en redes para fijar la altura y la anchura de la letra, así como las dimensiones de sus partes integrantes; Durero, entre otros, se ocupó en este trabajo. La falta de espacio no nos ha permitido reproducir dichas construcciones; en la lámina 370 se indican, sólo por vía de ensayo, las de algunos géneros de escritura.

La notación de los números mediante cifras data de fines de la Edad media; éstas son invención *arábiga*, y por eso se llaman así. La lámina 370 ofrece dos grupos de números pertenecientes a tiempos antiguos, algunos de los cuales no difieren gran cosa de los que se usan en la actualidad. Sabido es que, antes de haberse generalizado el empleo de las cifras, se utilizaban en la notación numérica las letras latinas (números romanos), y admira realmente que este último procedimiento haya llegado hasta nosotros, no obstante su índole poco práctica.

Finalmente, diremos dos palabras acerca de los *monogramas*; denominación dada a ciertas letras o enlaces de letras, que suplen o indican un nombre. El monograma puede estar formado por caracteres sueltos decorados—generalmente, las iniciales del nombre y del apellido (lámina 370, 5-7),—o por todos los que integran la palabra (lámina 370, 10). No es preciso que las distintas letras tengan el mismo tamaño y estilo, y, en caso necesario, se pueden invertir algunas de ellas. Un monograma ha de estar bien combinado, ser original y, ante todo, claro, para que no haga falta descifrarlo como si fuese un rompecabezas. El aditamento de atributos e insignias jerárquicas favorece el efecto ornamental; en este punto servirán de norma el gusto artístico y el buen sentido. En la obra de Gerlach, *Das Gewer-bemonogramm*, se encuentran profusos ejemplos de excelente ornamentación.

Existen diversas publicaciones sobre la escritura, así como también numerosas colecciones de iniciales y alfabetos; citaremos las siguientes: *Schriftenatlas*, de Petzendorf (Stuttgart, Hoffmann), e *Initialen, Alphabeten und Randleisten*, de Hrachowina (Viena, Graeser). El doctor Lamprecht ha tratado al detalle la escritura antigua, en su estudio *Initial-Ornamentik des 8.-13. Jahrhunderts* (Leipzig, A. Dürr).



Lámina 355. — Escritura románica.



Lámina 356. — Escritura románica.

Escritura románica (LÁMINAS 355 y 356)

Lámina 355.

1. Alfabeto de principios del siglo VIII. Evangeliario de San Cuthberto. Museo Británico. (Shaw.)
2. Alfabeto del siglo X. Manuscrito existente en el Museo Británico. (Shaw.)
3. Inicial del siglo XII. Museo de Berlín.
4. Inicial del siglo XII. *Breviarium Cassinense*. Biblioteca Mazarino, París. (*L'art pour tous*.)
5. Inicial del siglo IX o X.
6. Inicial del siglo XII. Museo de Berlín.
7. Inicial del siglo XIII. (Arnold y Knoll.)
8. Inicial del siglo XII.
- 9 y 10. Iniciales del año 990. Evangeliario de Echternach, existente en la Biblioteca de Gotha. (Lamprecht.)

Lámina 356.

1. Copia de una página del códice llamado vigilano, del siglo XI o XII. Biblioteca del Escorial.
2. Friso del libro de Sojo «Historia y Milagros de Nuestra Señora de Montserrat». Barcelona. Pedro Mompezat, 1550.

Escritura uncial gótica (LÁMINAS 357-361)

Lámina 357.

1. Alfabeto del año 1349. Iglesia de Santa Margarita, Lynn-Regis, Inglaterra. (Shaw.)
- 2-5. Iniciales del año 1480. Ruán.
- 6 y 7. Letras de la sillería del coro. Capilla de San Jorge, Windsor. Fines del siglo XV. (Shaw.)
8. Inicial gótica.
9. Inicial gótica del año 1494.
- 10-17. Iniciales del año 1480. Pontifical de Juan II, arzobispo de Tréveris. (Shaw.)

Lámina 358.

- 1-3. Iniciales de manuscritos. Escuela española. Siglo XIV.

Lámina 359.

1. Alfabeto del siglo XIV. (John Weale.)
- 2 y 3. Iniciales del siglo XV. (Hrachowina.)
- 4-7. Iniciales del siglo XIV. 1330.
- 8 y 9. Iniciales de fines del siglo XV. (*Formenschatz*.)

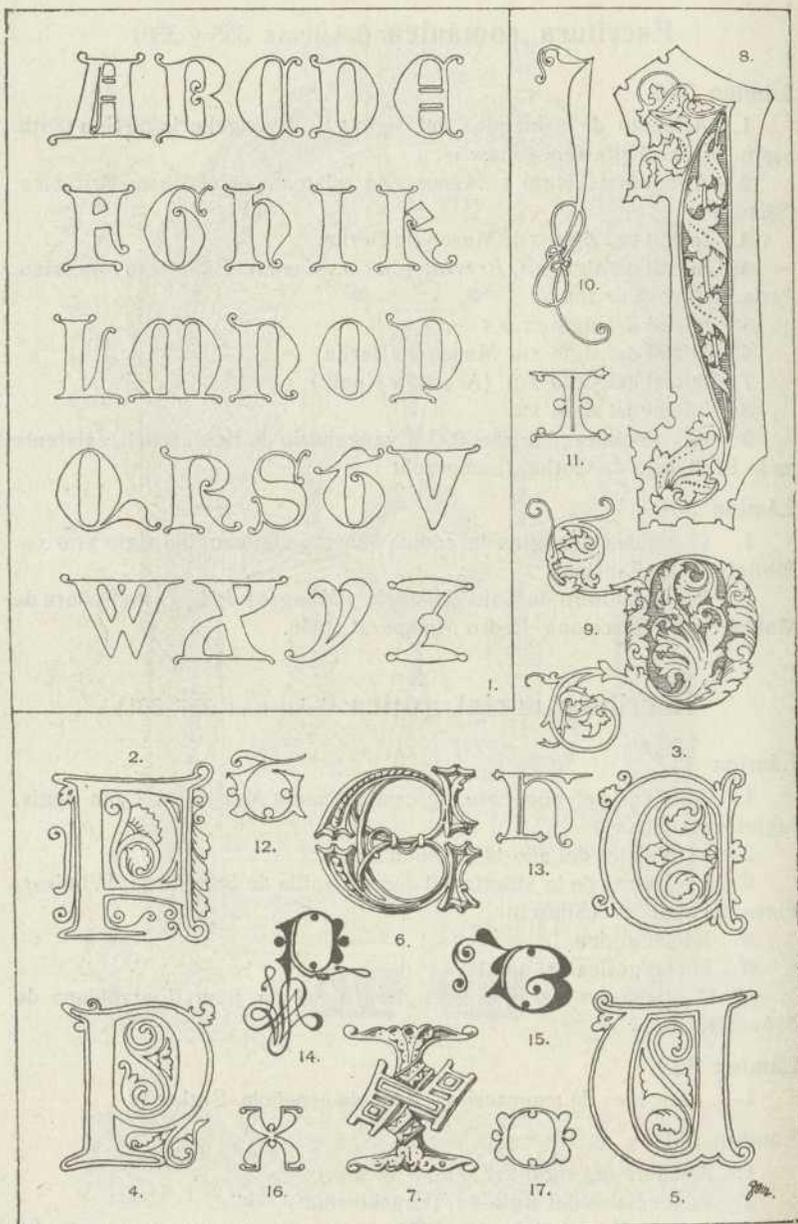


Lámina 357. — Escritura uncial gótica.

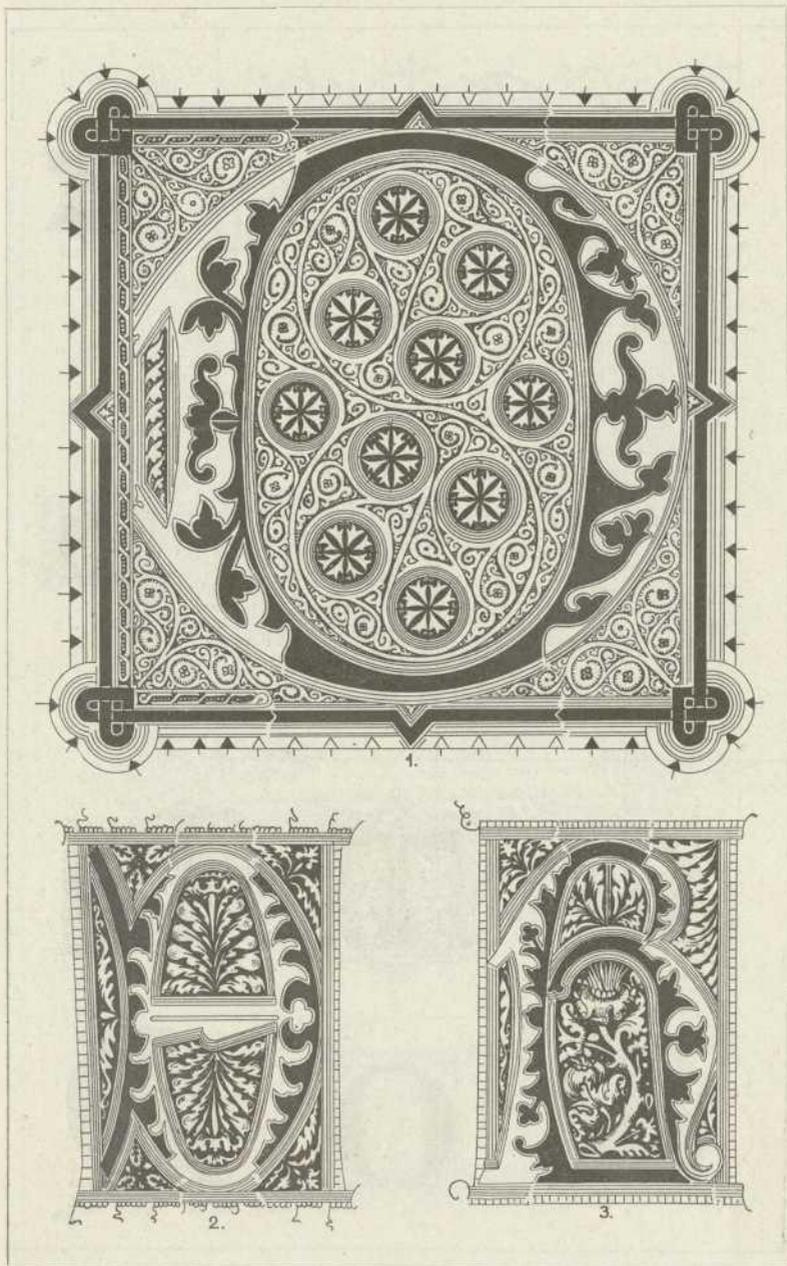


Lámina 353. — Escritura uncial gótica.



Lámina 359. — Escritura uncial gótica.



Lámina 360. — Escritura uncial gótica.

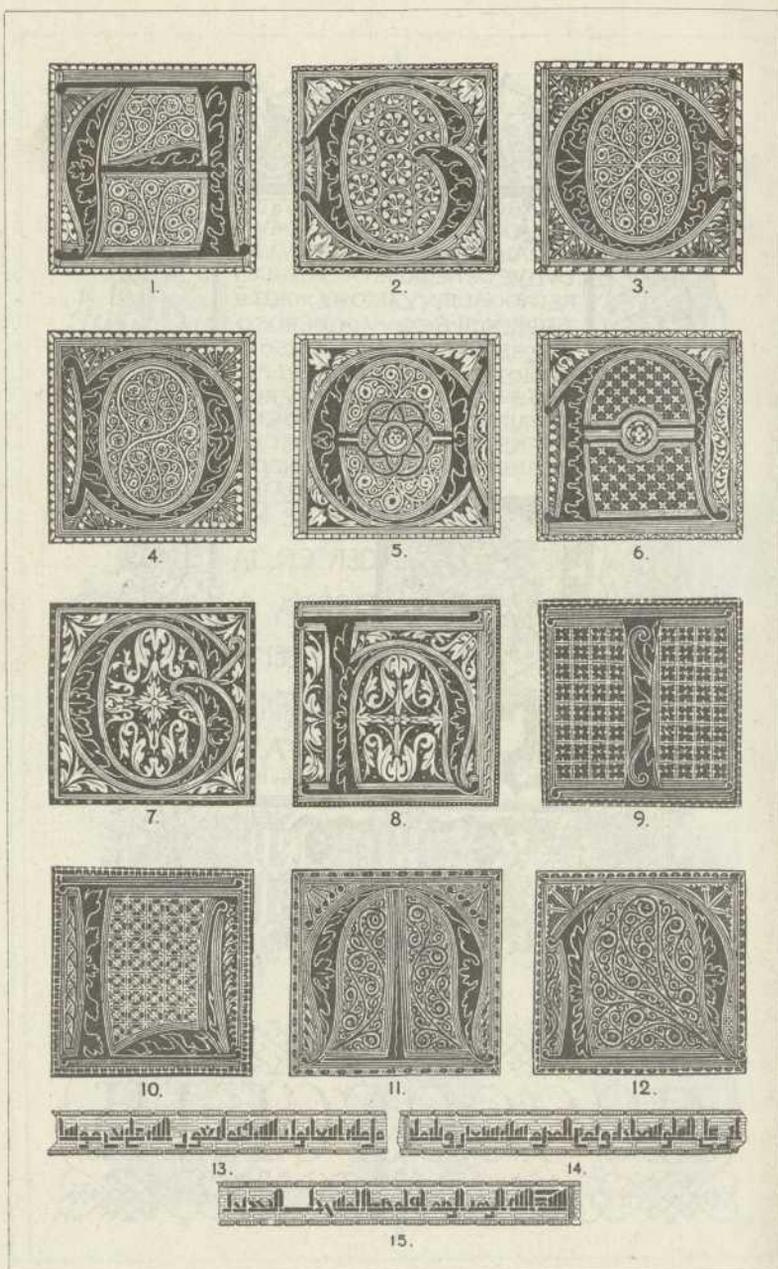


Lámina 361. — Escritura uncial gótica. Escritura árabe.

Lámina 360.

1. Página del manuscrito «Ética de Aristóteles», traducido por Carlos, príncipe de Viana, 1458-1459. British Museum.
2. Letras de libro, por Juan de Yciar. Zaragoza. Siglo XVI.

Lámina 361.

- 1-12. «Letras de compás para iluminadores», por Juan de Yciar. Zaragoza. Siglo XVI.
- 13-15. Friso epigráfico procedente de la fachada del Santo Cristo de la Luz, Toledo. Siglo X. (Muestra de escritura árabe)

Escritura textual gótica y tipos derivados

(LÁMINAS 362-364)

Lámina 362.

1. Alfabeto gótico en escritura textual. Sepulcro de Ricardo II en la abadía de Westminster. Proximidades del año 1400 (Shaw.)
- 2-4. Iniciales del siglo XVI. Museo Plantin, Amberes. (Ysendyk.)
- 5-8. Iniciales de los siglos XVI y XVII. (Raguenet.)
9. Inicial moderna; por el director Götz, de Carlsruhe.

Lámina 363.

1. Alfabeto gótico en escritura textual, procedente del año 1467. (Hrachowina.)
2. Alfabeto gótico en escritura textual. (El alfabeto no es uniforme, sino que está compuesto de escrituras diferentes.)

Lámina 364.

- 1-4. Letras de libro. Juan de Yciar. Zaragoza. Siglo XVI.

Escritura gótica moderna (LÁMINA 365)**Lámina 365.**

1. Alfabeto moderno en escritura textual, llamada de Schwabach.
2. Alfabeto gótico moderno en escritura textual, llamada gótica de Gutenberg.
3. Alfabeto moderno en escritura textual, tomado de un alfabeto de iniciales ricamente decorado por Fr. Thiersch. (*Malerjournal*.)
4. Ornamento de cintas, como apéndice tipográfico.



Lámina 362. — Escritura textual gótica y tipos derivados.

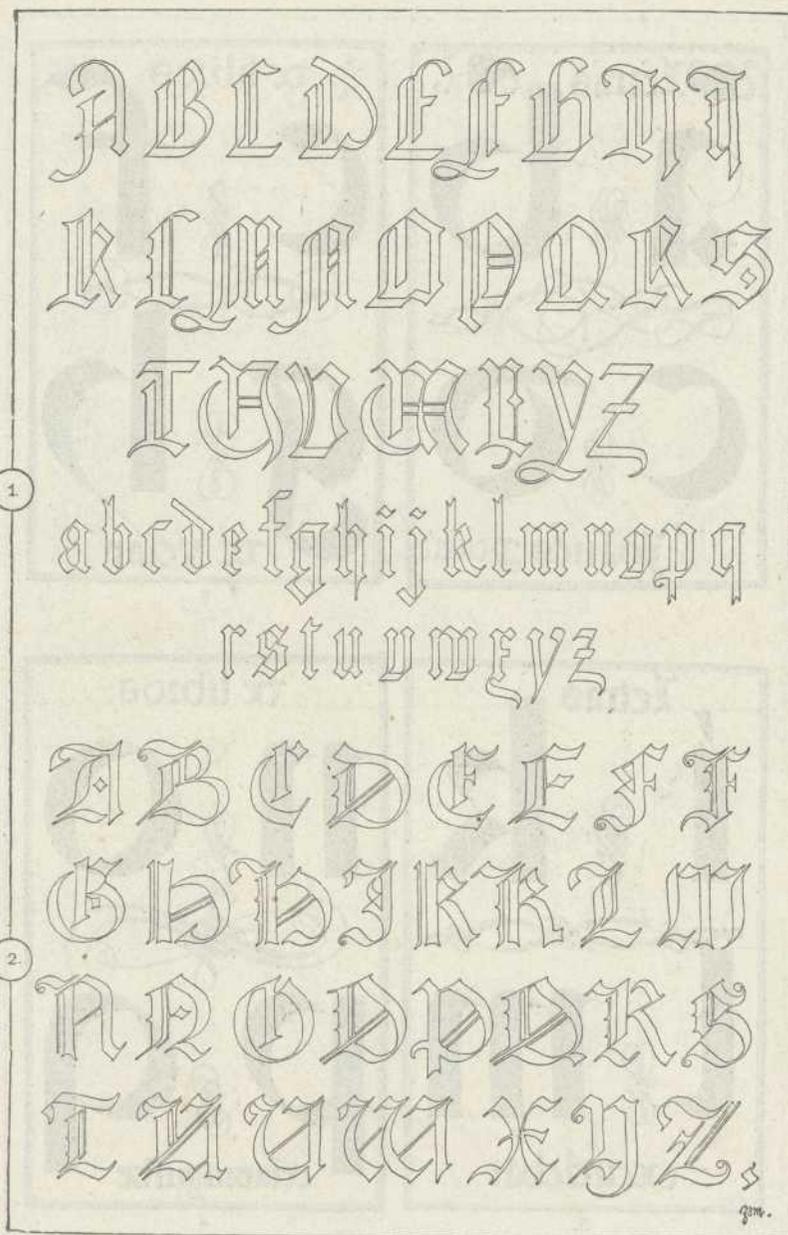


Lámina 363. — Escritura textual gótica y tipos derivados.

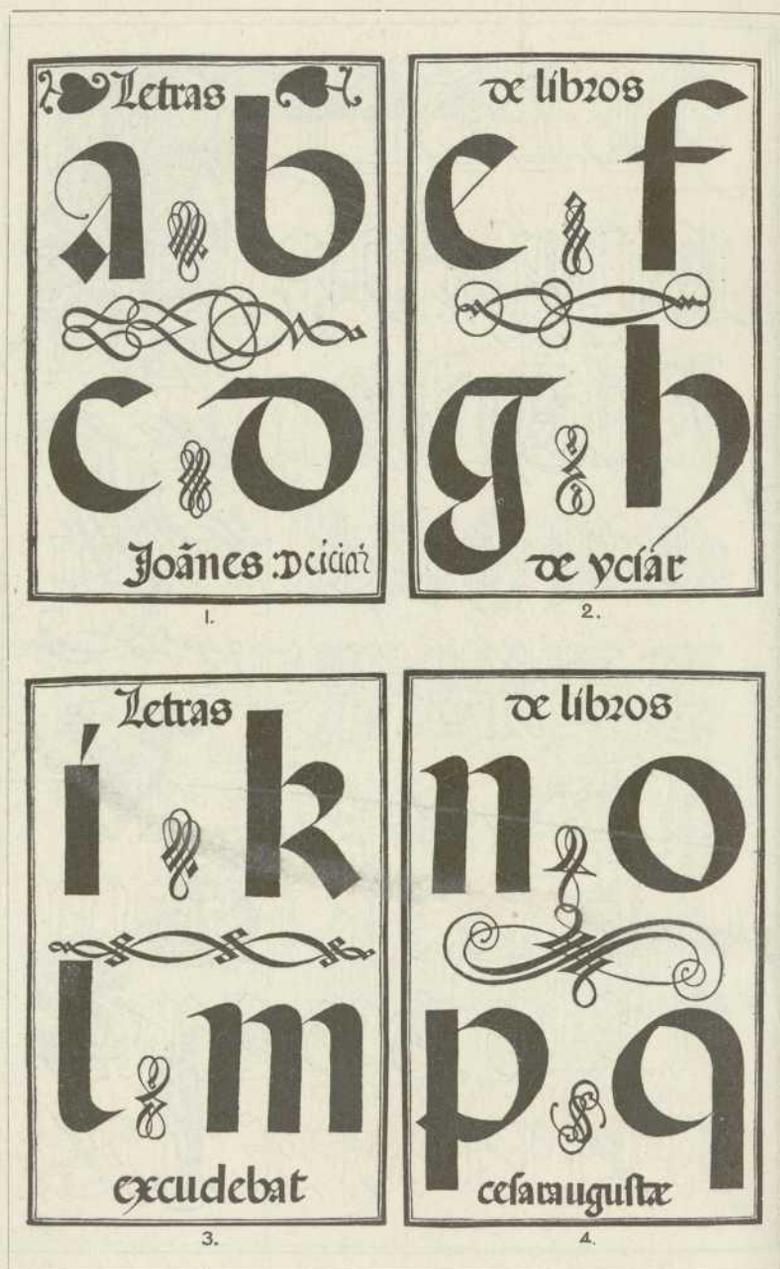


Lámina 364. — Escritura textual gótica y tipos derivados.

ABCDEFGHIJKLMNOP
 abc QRSTUVWXYZ 3 4 5
 defghijklmnopqrstuvw

1

A B C D E F G
 H I K L M N O
 P Q R S T U V
 W X Y Z

2

A B C D E F G
 H I K L M N O
 P Q R S T U V
 W X Y Z

3

4

ma

Lámina 365. — Escritura gótica moderna.

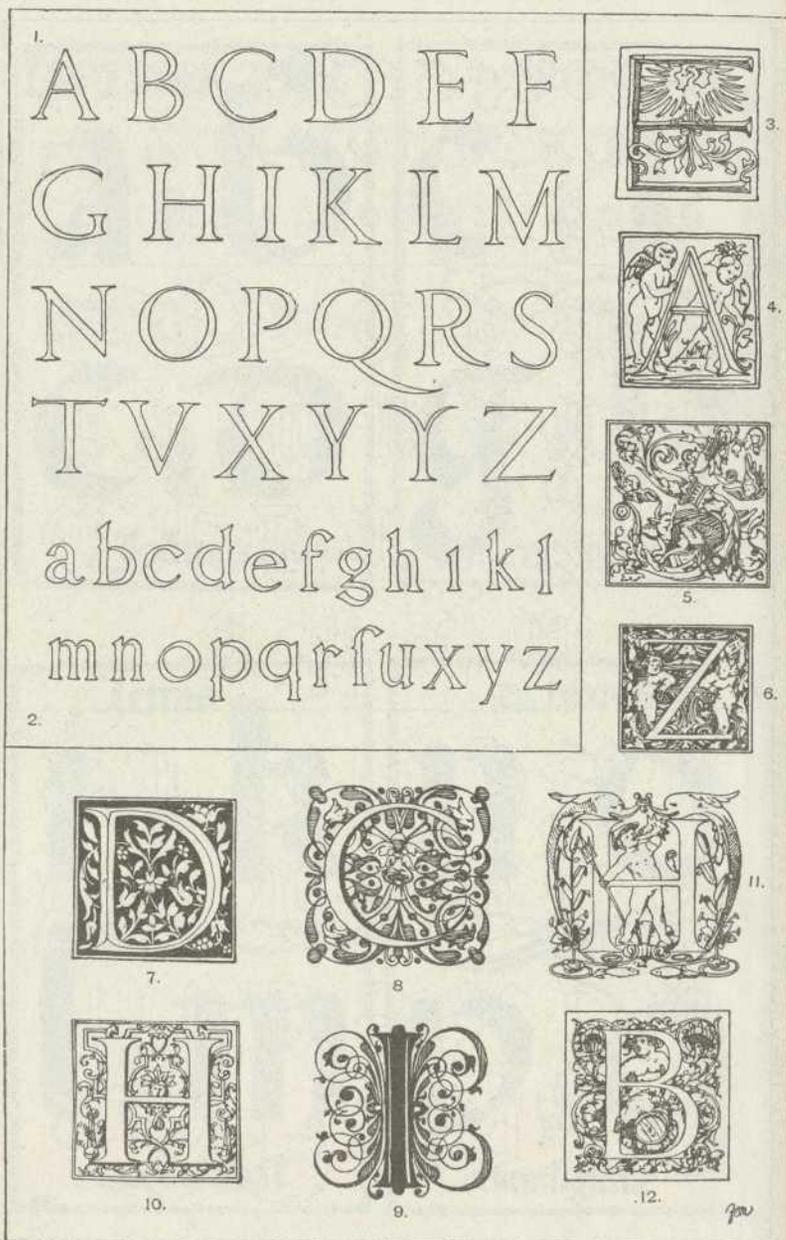


Lámina 366. — Escritura latina del Renacimiento.

Escritura latina del Renacimiento (LÁMINA 366)

Lámina 366.

1. Alfabeto del Renacimiento, en escritura latina del año 1547. Muestrario de escrituras perteneciente a Juan de Yciar, de Durango, Vizcaya.
2. Alfabeto del Renacimiento, en escritura latina pequeña. Muestrario de escrituras de Wolfgang Fugger, Nuremberg, 1553. (Hrachowina.)
3. Inicial del Renacimiento, año 1531.
4. Inicial, hacia 1500. Renacimiento veneciano. (*Formenschatz.*)
5. Inicial del año 1534. Lucas Cranach, el viejo. (*Formenschatz.*)
6. Inicial de un alfabeto del Renacimiento, ricamente decorado: «*Gedruckt Zu Augspurg Durch Jost De Necker.*» (Wessely.)
7. Inicial del Renacimiento italiano (*Formenschatz.*)
8. Inicial del siglo XVII. Imprenta elzeviriana. (Ysendyk.)
9. Inicial del siglo XVII. Muestrario de escrituras, por Pablo Furst, Nuremberg. (*L'art pour tous.*)
10. Inicial del período barroco. Francesa. (Hrachowina.)
11. Inicial moderna, por P. Koch.
12. Inicial moderna, por el director C. Hammer.

Iniciales latinas (LÁMINAS 367 y 368)

Lámina 367.

1. Inicial del Renacimiento. Año 1537. (Hrachowina.)
2. Inicial del Renacimiento. Siglo XVII. Imprenta de Plantin, Amberes.
3. Inicial moderna, tomada del catálogo de una librería francesa.
- 4-13. Iniciales modernas en una obra de la librería Morel, de París.

Lámina 368.

- 1-6. Viñetas de libros. Juan de Yciar, Zaragoza. Siglo XVI.

Diversas escrituras latinas (LÁMINA 369)

Lámina 369.

1. Alfabeto moderno, en escritura llamada de bloque o grotesca.
2. Alfabeto moderno.
3. Escritura cursiva del Renacimiento; Gottlieb Münch, «*Ordnung der Schrift*», 1744.
4. Escritura cursiva pequeña del Renacimiento; Miguel Bauernfeind, Nuremberg, 1737. (Hrachowina.)



Lámina 367. — Iniciales latinas.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Lámina 368. — Iniciales y viñetas latinas.

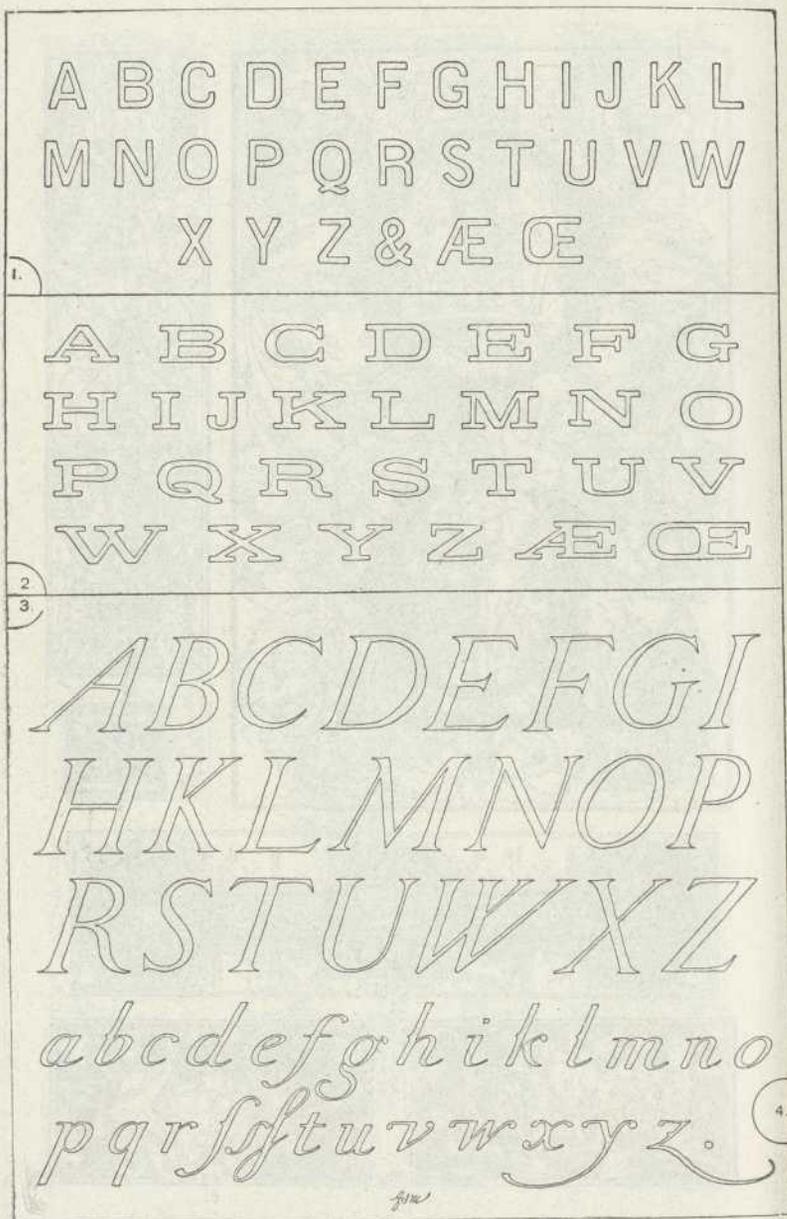


Lámina 369. — Diversas escrituras latinas.

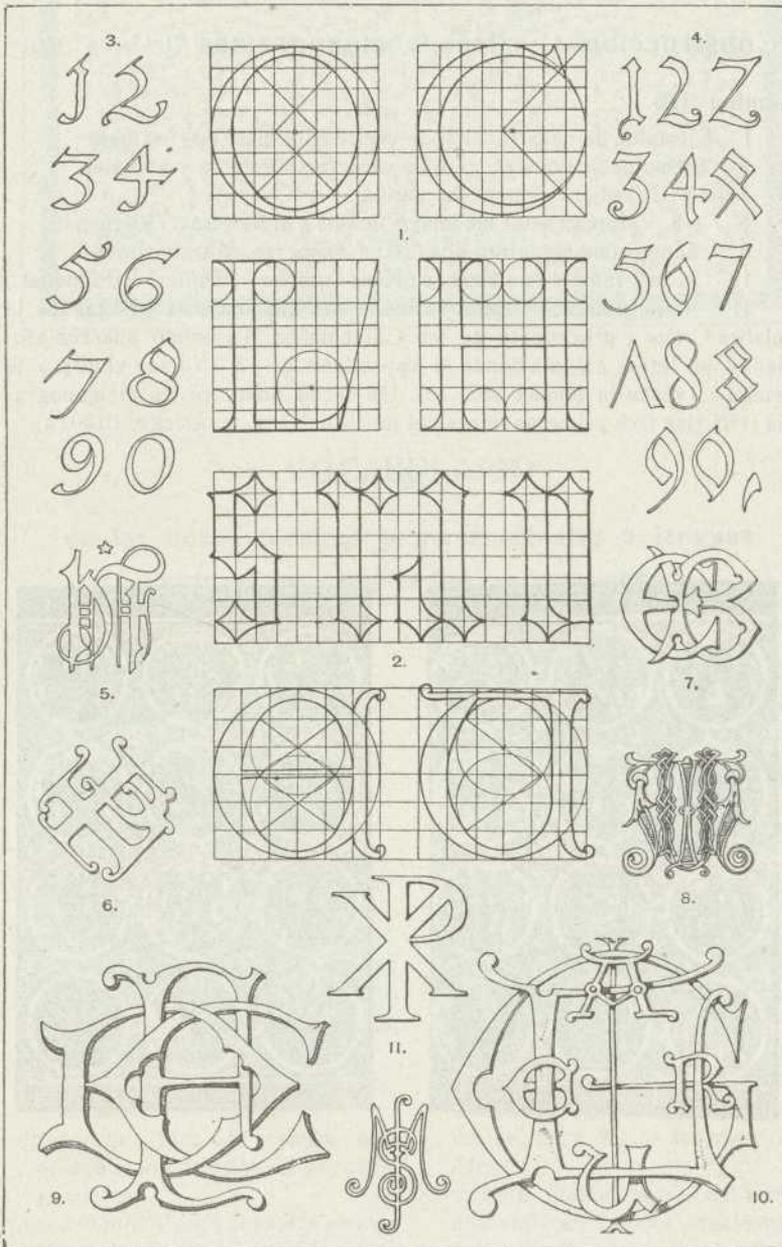
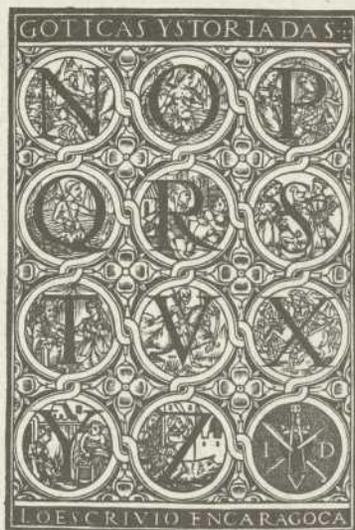


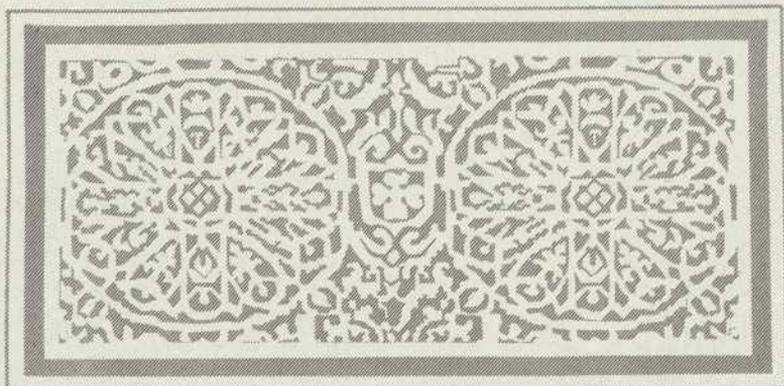
Lámina 370. — Construcciones, cifras y monogramas.

Construcciones, cifras y monogramas (LÁMINA 370)

Lámina 370.

1. Ejemplos de construcción de versales latinas (mayúsculas).
2. Ejemplos de construcción de caracteres góticos y unciales.
- 3 y 4. Cifras arábigas de los siglos XV y XVI.
- 5-7 y 9. Monogramas modernos de dos y tres letras. (Raguenet)
8. Monograma moderno, por Götz («Umberto, Margherita»).
10. Monograma de un nombre propio francés: «Laugier». (Raguenet.)
11. Monograma de Cristo, formado por las iniciales griegas de la palabra Cristo y procedente de las Catacumbas. A menudo aparece asociado a las letras $\Lambda\Omega$, aludiendo al Apocalipsis 22, 13: «Yo soy el alfa y la omega» (véase la lámina 253, 13). De fecha posterior es el monograma IHS (las tres primeras letras del nombre Jesús, en griego: $\text{IH}\Sigma\text{OY}\Sigma$).





VOCABULARIO

de las voces técnicas y pertenecientes a lenguas
extranjeras, empleadas en esta obra

- Ábaco.* Tablero que corona el capitel.
- Ábside.* Parte del templo, abovedada y comúnmente semicircular, que sobresale en la fachada posterior, y donde, en lo antiguo, estaban precisamente el altar y el presbiterio.
- Acrótera.* Cualquiera de los pedestales que sirven de remates en los frontispicios, y sobre los cuales se suelen colocar estatuas, macetones y otros adornos.
- Adarga.* Escudo de cuero, ovalado o en forma de corazón.
- Agonoteta.* Juez de campo, que otorgaba los premios en los campeonatos.
- Aguamanil.* Vasija colocada en una hornacina o en un mueble especial, destinada a contener agua para lavarse las manos.
- Alabastro.* Mineral de sulfato cálcico, vetado y translúcido.
- Alabastrón.* Ungüentario clásico sin pie, labrado en alabastro o en cristal.
- Aleación.* Mezcla de distintos metales.
- Alegoría.* Representación simbólica de conceptos abstractos, por ejemplo: de las virtudes y los vicios.
- Alma.* Lo que se mete en el hueco de algunas piezas poco consistentes, para darles fuerza y solidez.
- Amatista.* Denominación del corindón violáceo (piedra preciosa) y del cuarzo violáceo (piedra fina),

- a que los antiguos atribuían la virtud de evitar la embriaguez.
- Amazona*. Mujer varonil de alguna de las razas guerreras, que suponían los antiguos haber existido en los tiempos heroicos.
- Ámbar*. Resina vegetal petrificada.
- Ampula*. Vasija clásica pequeña, en forma de botella.
- Amuleto*. Dije que los supersticiosos llevan pendiente del cuello, con el fin de conjurar los peligros.
- Ánfora*. Vasija clásica de dos asas; jarro para vino.
- Angustra*. Vasija alemana antigua para beber.
- Anta*. Pilastra que los antiguos ponían en los ángulos de las fachadas de cierto género de templos.
- Antiguo*. Denominación del estilo perteneciente al período histórico que alcanza hasta el fin del Imperio Romano; se aplica especialmente al arte de los griegos y romanos.
- Anverso*. Cara anterior de las medallas y monedas, que se considera la principal, por llevar el busto de una persona o por otro motivo.
- Aplicación*. Ornamento ejecutado en materia distinta de otra, a la cual se sobrepone.
- Apófigo*. Transición entre dos superficies de resalto distinto mediante otra cóncava, cuyo perfil es generalmente un cuadrante, por ejemplo: entre la basa de una columna y su fuste, o entre éste y el capitel.
- Arabescos*. Ornamentos caprichosos, en cuya composición entran toda especie de ramajes y figuras; estrictamente hablando, sólo aquellos que pertenecen al estilo arábigo o morisco.
- Araña*. Especie de candelabro sin pie y con varios brazos, que se cuelga del techo o de un soporte.
- Arcada*. Conjunto o serie de arcos.
- Arcaico*. Anticuado; que recuerda a lo antiguo o primitivo.
- Arco carpanel*. El formado por un número impar (tres, cinco o más) de arcos de círculo.
- Archivolta*. Conjunto de molduras que decoran un arco en su paramento exterior vertical, acompañando a la cornisa en toda su extensión y terminando en las impostas.
- Armas parlantes*. Aquellas cuya figura heráldica expresa el apellido de quien las lleva.
- Armiño*. En heráldica, figura convencional a manera de mota negra y larga, sobre campo de plata, que quiere representar la punta de la cola de dicho animal.
- Arpias*. Figuras de mujer con alas y garras de ave.
- Arquitraabe*. Parte inferior del cornisamento, la cual descansa inmediatamente sobre el capitel.
- Arte menor*. El arte en los oficios.
- Arte primitivo*. El de los pueblos de civilización nula o rudimentaria.
- Arte textil*. Denominación genérica que comprende tejidos, hilados, encajes, pasamanería, etc.
- Artesón*. Cada uno de los adornos poligonales, por lo común con molduras y un florón en el centro, que se ponen en los techos y bóvedas o en la parte interior y cóncava de los arcos.
- Artesonado*. Techo adornado con artesones.
- Arybalos*. Vasija pequeña griega.

- Astrágalo.* Junquillo anular que abraza la columna y se pone en dos sitios: sobre la basa y bajo el friso del capitel.
- Ático.* Cuerpo de arquitectura que se pone para ornato sobre la cornisa de un edificio.
- Atlantes.* Estatuas de hombres hercúleos que sustentan sobre sus hombros o su cabeza los arquitec-
trabes de las obras arquitectónicas.
- Atrio.* Espacio descubierto y generalmente cercado de pórticos, que hay delante de algunos edificios.
- Bacantes.* Mujeres que celebraban las fiestas bacanales en honor de Baco.
- Bajo relieve.* Aquel en que las figuras resaltan poco del plano.
- Baldaquino* (del italiano *baldacco*: brocado de oro procedente de Bagdad). Dosel, palio; pabellón que cubre un altar.
- Baptisterio.* Iglesia o capilla bautismal.
- Bárbaros.* Calificativo que daban los romanos a los extranjeros; pueblos de civilización rudimentaria.
- Bargello.* Nombre de un célebre museo de Florencia.
- Basa.* Asiento sobre que descansa una columna.
- Berilo.* Silicato de alúmina y glucina, variedad de esmeralda, de color verdemar y a veces amarillo, blanco o azul; cuéntase entre las piedras preciosas, cuando es transparente y de coloración uniforme.
- Biga.* Tiro o enganche de dos caballos; carro clásico de dos ruedas.
- Bisellium.* Asiento honorífico romano, para dos personas.
- Bizcocho.* Porcelana sin vidriar.
- Blasonar.* Describir o disponer un escudo de armas según las reglas del arte.
- Bocel.* Moldura en forma de cilindro macizo.
- Bollón.* Clavo de cabeza grande, dorada o plateada, que sirve para adorno.
- Bollonado.* Adornado con bollones.
- Bordura.* Pieza honorable que rodea el ámbito del escudo heráldico por su interior, y ocupa, según unos, la décima parte de su longitud, y según otros, la sexta.
- Borgoñota.* Celada de la armadura antigua, que, dejando descubierta la cara, cubría y defendía la parte superior de la cabeza.
- Bóveda estalactítica.* La que está erizada de pinjantes.
- Brocado.* Género de seda entretejido con oro o plata.
- Bucráneo.* Calavera de toro o de otro animal destinado al sacrificio.
- Bula.* Distintivo a modo de medalla, que en la antigua Roma llevaban al cuello los hijos de familias nobles hasta que vestían la toga.
- Cabujón.* Piedra preciosa pulimentada, sin tallar y de forma convexa.
- Cache-pot* (cubretiestos). Envoltura para disimular los tiestos o macetas.
- Caduceo.* Atributo de Mercurio, consistente en una vara delgada, lisa y cilíndrica, ceñida por dos culebras.
- Camafeo.* Figura tallada de relieve

- en ónice u otra piedra dura; la misma piedra labrada.
- Canaladura*. Ornamento a modo de surcos o canales; por ejemplo: las estrias que decoran el fuste de una columna.
- Canapé*. Banco tapizado y mullido.
- Canéfora*. Variedad de cariátide, que lleva una cesta a la cabeza.
- Cántaro*. Vasija griega para beber, provista de dos asas.
- Cariátide*. Soporte decorativo en figura de mujer.
- Cartela*. Adorno saledizo en forma de S, apoyado en un plano vertical, que sirve para apea un cuerpo que sobresale; motivo de ornamentación, cuya parte central presenta un espacio destinado a inscripciones, cifras, emblemas, etcétera. Las cartelas se componen a veces de molduras, y más comúnmente de recortes, en rededor de los cuales se colocan guirnalda, flores y follajes.
- Cátedra*. Silla, sede episcopal.
- Cateto*. Cada uno de los lados que forman el ángulo recto en un triángulo rectángulo.
- Celada*. Pieza de la armadura antigua, que servía para cubrir y defender la cabeza.
- Centauro*. Combinación de la parte superior del cuerpo humano con la figura del caballo.
- Cerámica*. Arte del alfarero; alfarería.
- Cetro de Esculapio*. Vara con una serpiente enroscada; atributo de Esculapio, dios de la Medicina.
- Cilix*. Copa clásica con dos asas.
- Cimacio*. Onda de follaje; cornisa.
- Cimbio*. Cierta género de vasija grande para beber en ronda.
- Cimera*. Cualquier adorno del yelmo en el escudo heráldico.
- Cinzel*. Herramienta con boca acorada y recta, de doble bisel, que sirve para labrar a golpe de martillo piedras y metales.
- Cinclar*. Grabar sobre piedras o metales valiéndose de este instrumento.
- Cinquecento* (quinientos). Denominación italiana para indicar el siglo XVI.
- Cista*. Vasija clásica de metal, en forma de caja cilíndrica.
- Clave*. Piedra con que se cierra un arco o una bóveda.
- Códice*. Libro manuscrito.
- Cola de milano*. Espiga de ensamble en forma de trapecio, más ancha por la cabeza que por el arranque; adorno arquitectónico ejecutado en esta forma.
- Columnata*. Serie de columnas que sostienen o adornan un edificio.
- Copón*. Vaso de oro o plata, en figura de copa grande, en que se guarda el Santísimo Sacramento en el Sagrario.
- Corán*. Libro sagrado de los mahometanos.
- Corindón*. Piedra preciosa, la más dura después del diamante; es alúmina cristalizada, y existen variedades de diversos colores y formas.
- Correa*. En arquitectura, cada uno de los maderos que se colocan horizontalmente sobre los pares de los cuchillos de una armadura, para asegurar en ellos los contrapares.
- Côte d'or*. Condado francés; departamento de Francia.
- Crátera*. Vasija clásica, usada para mezclas y como objeto suntuario.

- Credencia.* Mesa o repisa que se pone inmediata al altar, a fin de tener a mano lo necesario para la celebración de los divinos oficios; aparador.
- Cristal de roca.* Cuarzo cristalizado, incoloro y transparente.
- Cruz de San Andrés.* Aspa formada por dos brazos de la misma longitud.
- Cruz griega.* Cruz común, con los brazos de la misma longitud.
- Cruz latina.* Cruz común, con el brazo vertical prolongado hacia la parte inferior.
- Cuadrante.* Cuarta parte de la circunferencia, equivalente a 90°.
- Cuadriga.* Conjunto de cuatro caballos enganchados de frente, que tiran de un carro; carro tirado por estos caballos.
- Cuadrilongo.* Paralelogramo que tiene los cuatro ángulos rectos y los lados contiguos desiguales.
- Cuartel.* Compartimiento en el escudo de armas.
- Cuartelado.* Dividido en cuatro partes iguales o cuarteles.
- Cuarzo.* Mineral formado por la sílice, de brillo vítreo, incoloro (cristal de roca), o teñido por alguna sustancia.
- Cuerpo de revolución.* Sólido geométrico que se genera por rotación de una línea llamada generatriz, alrededor de otra llamada eje.
- Cul de-lampe.* Pinjante.
- Custodia.* Receptáculo de oro, plata u otro metal, en que se expone el Santísimo Sacramento a la pública veneración.
- Chatelaine* (castellana). Cinturón de señora para colgar bolsillos, relojes, tijeras, etc.
- Damasquinado.* Embutido de metales finos sobre hierro o acero; en heráldica, ornamentación plana de zarcillos y volutas.
- Desmembrado.* Despojado de ciertos miembros; dicese de los animales heráldicos.
- Diadema.* Venda o aro para la frente; cada uno de los arcos que cierran por la parte superior algunas coronas.
- Dimixas.* Lámparas de dos mecheros que usaban los romanos para alumbrar las termas.
- Dintel.* Parte superior de las puertas y ventanas, que carga sobre las jambas.
- Diphros.* Especie de silla griega.
- Diphros okladias.* Silla plegable griega.
- Díptico.* Cuadro o bajo relieve formado con dos tableros articulados, que se cierran como las tapas de un libro.
- Disimétrico.* Lo que no es simétrico.
- Divisa.* En heráldica, faja disminuida a la tercera parte de su anchura; lema o mote en que se manifiesta el designio particular que uno tiene, unas veces en términos sucintos, otras por algunas figuras, y otras por ambos modos.
- Doccia.* Lugar próximo a Florencia, donde se halla establecida una famosa fábrica de mayólica.
- Doulton.* Cierta fábrica de cerámica en Inglaterra.
- Dovela.* Piedra labrada en figura de cuña, para formar arcos o bóvedas.
- Dúctil.* Dicese de las materias susceptibles de estirarse y adelgazarse por acciones mecánicas.

- Duella.* Cada una de las tablas, generalmente encorvadas, de que se componen los barriles, toneles, etcétera.
- Edad de Piedra.* Período prehistórico, en que las armas y utensilios se construían de piedra.
- Elzevier.* Célebre familia holandesa de impresores.
- Emblema.* Cualquiera cosa que es figura o representación simbólica de otra.
- Encáustico.* Pintura a la cera.
- Enjuta.* Cada uno de los espacios triangulares que deja en un cuadrado el círculo inscrito en el mismo.
- Enocoa.* Jarro clásico para vino.
- Entabladura.* Revestimiento de madera.
- Entablar.* Revestir una cosa con tablas.
- Éntasis.* Parte más abultada del fuste de algunas columnas.
- Epitafio.* Inscripción que se pone sobre un sepulcro, o en la lápida de cualquier género de enterramiento.
- Equino.* Moldura de superficie convexa, más ancha por su terminación que en su arranque, usada principalmente en el capitel dórico griego.
- Escocia.* Moldura cóncava, generalmente entre dos toros, y más ancha en su parte inferior.
- Escritura cursiva.* Aquella cuyos caracteres se ligan mucho para escribir de prisa.
- Escritura de Schwabach.* Cierta clase de escritura gótica sencilla.
- Esfinge.* Animal fabuloso, con cabeza, cuello y pecho de mujer, cuerpo y patas de león, y alas.
- Esmalte.* Masa vítrea que contiene plomo, teñida con óxidos metálicos; en heráldica, cualquiera de los colores o metales del escudo.
- Esmeralda.* Piedra preciosa, de brillo cristalino y color verde.
- Estela.* Lápida sepulcral griega.
- Estilístico.* Perteneciente o relativo al estilo.
- Estilizar.* Alterar una forma con arreglo a las exigencias del estilo; simplificar las formas naturales, dándoles, en cierto modo, líneas geométricas.
- Estilo.* Modo, manera, forma; carácter especial que un artista o toda una época imprime a sus obras.
- Estilo barroco.* El que siguió al verdadero Renacimiento.
- Estilo bizantino.* Estilo de principios de la Edad media, que siguió al romano en el oriente y sureste de Europa; estilo cristiano primitivo del Imperio Romano de Oriente.
- Estilo céltico.* Estilo de los pueblos septentrionales (Escandinavia, Irlanda), anterior a la Edad media y durante la misma.
- Estilo de transición.* El correspondiente al período que media entre dos estilos definidos; especialmente, entre el románico y el gótico.
- Estilo dórico.* Estilo griego antiguo, llamado así por alusión a la tribu de los dorios, que inmigró en el Peloponeso, procedente del Norte.
- Estilo etrusco.* Toma su nombre de los etruscos, antiguos pobladores de Toscana; también se suele aplicar erróneamente esta denominación al estilo griego.

- Estilo gótico.* Estilo de arcos apuntados, que surgió en Francia en el siglo XII y estuvo en uso hasta el XVI.
- Estilo morisco.* Estilo de los árabes españoles, en los siglos del VII al XV.
- Estilo nórdico.* Estilo céltico; estilo de los escandinavos, irlandeses, etcétera.
- Estilo rococó.* El perteneciente al reinado de Luis XV (siglo XVIII).
- Estilo románico.* Estilo medieval, que dominó en Occidente desde la decadencia del Imperio Romano hasta el período gótico.
- Estilo ruso.* Estilo dominante en Rusia, con reminiscencias bizantinas.
- Estilóbato.* Macizo corrido, sobre el cual se apoya una columnata.
- Estrella matutina.* Maza de combate erizada de púas y clavos.
- Estría.* Mediacaña en hueco, que se suele labrar en el fuste de la columna o pilastra, de arriba abajo.
- Estuco.* Masa de yeso blanco y agua de cola, con la cual se hacen y preparan muchos objetos, que después se doran o pintan; pasta de cal apagada y mármol pulverizado, con que se da de llana a las alcobas y otras habitaciones, barnizándolas después con aguarrás y cera.
- Étagère.* Anaquel, tablilla de aparador, armario o biblioteca.
- Etrusco.* Natural de Etruria; perteneciente a este país de la Italia antigua.
- Evangelario.* Libro litúrgico que contiene los evangelios de cada día del año.
- Faceta.* Cada una de las caras de un poliedro pequeño, especialmente de las piedras preciosas talladas.
- Facistol.* Atril grande, donde se pone el libro o libros para cantar en la iglesia; el que se usa en el coro suele tener cuatro caras, para poner varios libros.
- Facistol de águila.* Atril en forma de águila, sobre cuyo dorso se apoya el libro.
- Facsimile.* Perfecta imitación de una firma, un escrito, etc.
- Fascés (haces).* Insignia de los cónsules romanos, compuesta de una segur en un hacecillo de varas; son frecuentes en trofeos.
- Fauna.* Reino animal; conjunto de animales de un país o región.
- Festón.* Adorno compuesto de flores, frutas y hojas entrelazadas; dibujo o recorte en forma de ondas o puntas, para adornar la orilla o borde de alguna cosa.
- Fibula.* Hebilla a manera de imperdible, de que usaron mucho griegos y romanos.
- Filigrana.* Obra formada por hilos de oro o plata, unidos y soldados con mucha perfección y delicadeza.
- Flabelo.* Abanico grande, especie de ventilador o mosquero, usado en la antigüedad; hoy sólo se ve en ciertas ceremonias cortesanas o religiosas.
- Flor de lis.* Forma heráldica de la flor de lirio, que consiste en un grupo de tres hojas; la del medio grande y ancha, y las laterales más estrechas y encorvadas, terminadas todas por un remate más pequeño en la parte inferior.

- Flora*. Reino vegetal; conjunto de plantas de un país o región.
- Formal*. Lo que hace referencia a la forma.
- Frontispicio*. Fachada o delantera de un edificio, libro, etc.; remate triangular de una fachada o de un pórtico, que se coloca también encima de puertas y ventanas.
- Fuste*. Parte de la columna, pilastra o candelabro, que media entre el capitel y la basa.
- Gallardete*. Tira o faja volante, que va disminuyendo hasta rematar en punta, y se pone en los mástiles de la embarcación, o en otra parte, como insignia o para adorno, aviso o señal; se usa también para engalanar calles, edificios, etc.
- Gárgola*. Caño o canal, casi siempre vistosamente decorado, por donde se vierte el agua de los tejados o de las fuentes.
- Gema*. Nombre genérico de las piedras preciosas talladas.
- Gladiador*. Luchador romano.
- Gloria*. Corona de rayos; aureola que rodea la cabeza de un santo.
- Gobelinos*. Tapices con figuras, cuyo nombre se debe a Gil Gobelín, un francés del siglo xv.
- Gorro frigio*. Montera encorvada hacia adelante.
- Goterón*. Canal que se hace en la cara inferior de la corona de la cornisa, con el fin de que el agua de lluvia no corra por el soffito.
- Grapa*. Pieza de hierro u otro metal, cuyos dos extremos, doblados y aguzados, se clavan para unir o sujetar dos tablas u otras cosas.
- Greca*. Ornamento consistente en una faja más o menos ancha, que, doblándose varias veces en ángulos rectos, forma una especie de cadena, por la continuada repetición de un mismo dibujo.
- Grecoitalico*. Lo producido en Italia bajo la influencia griega.
- Grotescos*. Ornamento fantástico, compuesto por ramajes, figuras humanas y de animales, empleado por los romanos y adoptado por los artistas del Renacimiento.
- Guardamano*. Parte que cubre la mano en la guarnición de la espada o daga.
- Guillogis*. Ornamento compuesto de círculos que se cortan, inventado por el francés Guillot.
- Heráldica*. Ciencia y arte del blasón.
- Hermes*. Pedestal a modo de pilastra, en disminución descendente.
- Hidria*. Vasija clásica para agua, con tres asas.
- Huso*. Instrumento de madera, de forma redondeada, más largo que grueso y en disminución hacia las puntas, que se empleaba antiguamente para hilar; en Heráldica, losange o rombo largo y estrecho.
- Imposta*. Saledizo que corona un pilar, sobre el cual reposa la primera dovela de un arco; especie de friso que corre encima de una puerta o ventana y está comprendido en el encuadramiento de un hueco; moldura que adorna el contorno de una arcada o de un hueco.
- Inca*. Soberano en el antiguo Perú.
- Incunables*. Primeros impresos, desde la invención de la imprenta hasta 1530, aproximadamente.

- Intradós.* Superficie interna visible de un arco o una bóveda.
- Jamba.* Cualquiera de las dos piezas labradas que, puestas verticalmente a los dos lados de las puertas o ventanas, sostienen el dintel de las mismas.
- Jaspe.* Piedra fina; especie de cuarzo.
- Jeroglíficos.* Inscripciones sagradas; escritura ideográfica de los egipcios.
- Junquillo.* Moldura redonda y más delgada que el bocel.
- Justa.* Pelea o combate singular, que se hace a caballo y con lanza; torneo o juego de a caballo, en que acreditan los caballeros su destreza en el manejo de las armas.
- Justar.* Pelear o tomar parte en las justas.
- Kalathos.* Vasija griega a modo de cáliz.
- Karchesion.* Vasija griega para beber, provista de dos asas.
- Klismos.* Silla griega para damas.
- Krautstrunk.* Vasija alemana antigua para beber.
- Kutrolf.* Vasija alemana antigua para beber.
- Labor de Boule.* Consiste en incrustaciones de concha y metal sobre madera, y fué inventada por Andrés Boule (1642-1732).
- Lacas.* Vasijas y utensilios chinos y japoneses, de madera, cartón, etc., barnizados con laca (sustancia resinosa, preparada con la savia de varios árboles de la India).
- Lacrimatorio.* Vasija pequeña a manera de pomo; se encuentra en los sepulcros antiguos, y se ha creído erróneamente que su destino era guardar las lágrimas vertidas en el duelo por los deudos y amigos del difunto.
- Lambrequin.* En heráldica, adorno, generalmente compuesto de hojas de acanto, que baja desde lo alto del yelmo y rodea el escudo.
- Lampadario.* Portalámparas clásico; candelabro.
- Lapislázuli.* Piedra fina, de color azul intenso, salpicada de puntitos y rayitas que brillan como el oro.
- Larguero.* Cada uno de los barrotes que se ponen a lo largo de una obra de carpintería, ya sea unidos con los demás de la pieza, o ya separados.
- Lava.* Masa en fusión que arrojan los volcanes, empleada para confeccionar objetos de adorno.
- Lecito.* Ungüentario clásico en forma de jarro.
- Lengüeta.* Espiga prolongada que se labra en el canto de una tabla, con objeto de encajarla en una ranura de otra.
- León marino.* Animal heráldico con cola de pez.
- Leopardo.* En heráldica vale tanto como león pasante.
- Limoges.* Ciudad francesa, en el departamento de Haute-Vienne.
- Linterna.* En arquitectura, fábrica de forma varia, pero siempre más alta que ancha y con ventanas, que se pone como remate en algunos edificios y sobre las medias naranjas de las iglesias.
- Listel.* Miembro de moldura, el más delicado, como una lista larga y estrecha; dicese también de la

- parte lisa de un fuste de columna que ocupa el intervalo de las estrías.
- Liturgia*. Orden y forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos, y especialmente el santo sacrificio de la misa.
- Litúrgico*. Perteneciente a la liturgia.
- Lóbulo*. Arco de la tracería gótica.
- Logia*. Galería de arcos.
- Loto*. Planta acuática, originaria de la India.
- Louvre*. Palacio real de París, del siglo xvi, convertido actualmente en museo artístico.
- Luneto*. Arco de media luna.
- Luz*. Dimensión horizontal interior de un vano o una habitación.
- Lychnuchos*. Lampadario griego.
- Macabro*. Dícese de lo que participa de lo repulsivo y feo de la muerte; danza macabra: baile de los muertos.
- Macramé*. Encaje de nudo.
- Madonna*. Denominación italiana de la Virgen María.
- Malaquita*. Piedra fina verde, procedente del Ural, que se emplea en la construcción de muebles y objetos de adorno.
- Maleable*. Aplícase a los metales que se dejan extender con facilidad en planchas o láminas.
- Manípulo*. Ornamento sagrado de la misma hechura que la estola, pero más corto, el cual se sujeta mediante un fiador al antebrazo izquierdo, sobre la manga del alba.
- Mármol de Paros*. Mármol amarillento rojizo, procedente de la isla de este nombre.
- Mármol del Pentélico*. Mármol procedente del monte de este nombre, en el Atica.
- Marquesina*. Cobertizo; generalmente de cristal y hierro, que avanza sobre una puerta, escalinata o andén, para resguardar de la lluvia a los que bajan de los carruajes o suben a ellos.
- Marquetería*. Taracea.
- Matriz*. Molde hueco.
- Mausoleo*. Sepulcro magnífico y suntuoso.
- Mayólica*. Loza común con esmalte metálico, fabricada antiguamente por los árabes y españoles, que la introdujeron y generalizaron en Italia.
- Ménades*. Cada una de las sacerdotisas de Baco, que, en la celebración de los misterios, daban muestras de frenesí.
- Metal britannia*. Aleación de zinc, cobre, antimonio y bismuto.
- Metopa*. Espacio que media entre triglifo y triglifo, en el friso dórico.
- Miniatura*. Pintura de pequeñas dimensiones, hecha por lo regular sobre pergamino, marfil u otra superficie delicada, con colores desleídos en agua de goma.
- Misericordia*. Aditamento a guisa de ménsula, que llevan bajo el asiento los sitios de coro.
- Monograma*. Enlace de dos o más letras; generalmente, las iniciales de nombres y apellidos.
- Monolito*. Monumento de piedra, de una sola pieza.
- Montante*. Ventana sobre la puerta de una habitación; espadón que es preciso esgrimir con ambas manos.
- Morillo*. Caballete de hierro que se

- pone en el hogar para sustentar la leña; generalmente se usa en pareja.
- Morrión*. Cierta clase de casco, que se ajusta a la cabeza y suele llevar en lo alto un penacho de plumas.
- Mosaico*. Ornamento plano de incrustación, formado por piedras, generalmente de distintos colores.
- Murano*. Ciudad situada en las lagunas de Venecia, antiguo centro de fabricación de vidrio.
- Musas*. Las nueve diosas de las Bellas Artes, a saber: Erato, Euterpe, Caliope, Clío, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania.
- Museo Británico*. Instituto de Artes y Ciencias, fundado en Londres en 1755.
- Museo de Cluny*. Célebre colección artística, instituida en París en 1843.
- Museo de South-Kensington*. El primer museo de arte industrial, que, por consejo de Semper, fundó en Londres, en 1582, el Príncipe Alberto.
- Museo Plantin*. Rica colección tipográfica, inaugurada en Amberes en 1877.
- Mútula*. Especie de modillón, bastante ancho, sin ornamentación alguna, y, particularmente, en el orden dórico.
- Nautilus*. Cáscara de caracol; concha irisada; vasija que adopta esta forma.
- Nave*. Cada uno de los espacios que, entre muros o filas de arcadas, se extienden a lo largo de los templos u otros edificios importantes.
- Náyades*. Ninfas que, según los gentiles, residían en los ríos y en las fuentes.
- Nébrida*. Piel de ciervo; atributo báquico.
- Nereidas*. Ninfas del mar.
- Niel*. Labor en hueco sobre metales preciosos, rellena con un esmalte negro, hecho de plata y plomo fundidos con azufre.
- Nikeápteros*. Diosa de la Victoria, sin alas.
- Nimbo*. Diadema que, semejando rayos de luz, se suele poner alrededor de la cabeza de las imágenes sagradas.
- Ninfas*. Cualquiera de las deidades fabulosas de las aguas, selvas, bosques, etc.
- Ninphenburg*. Castillo de recreo, próximo a Munich, donde existe una fábrica de porcelana.
- Nomenclatura*. Conjunto de las voces técnicas y propias de una facultad.
- Númismática*. Ciencia que trata del conocimiento de monedas y medallas, principalmente de las antiguas.
- Obelisco*. Pilar muy alto, de cuatro caras iguales, un poco convergentes hacia la punta y rematadas en una pirámide achatada.
- Oceánides*. Diosas marinas.
- Octógono*. Polígono de ocho lados.
- Ojo de buey*. Lucerna de forma elíptica o circular.
- Olpe*. Ungüentario clásico.
- Ombligo*. Protuberancia a modo de tachón, que suele adornar el centro del escudo.
- Ónice*. Ágata listada de colores alternativamente claros y muy oscuros, que se suele emplear en la talla de camafeos.

- Opalino*. Perteneciente al ópalo; color entre blanco y azulado, con reflejos irisados.
- Ópalo*. Mineral silíceo con algo de agua, lustre resinoso, translúcido u opaco, duro, pero quebradizo y de colores diversos.
- Opus musivum*. Mosaico.
- Opus pulvinarium*. Grabado cruzado.
- Opus plumarium*. Grabado plano.
- Opus sectile*. Mosaico de placas.
- Opus tessellatum*. Mosaico de cubos o dados.
- Orfebre*. Artífice que trabaja en orfebrería.
- Orfebrería*. Obra o bordadura de oro o plata.
- Orifíce*. Orfebre.
- Óxido*. Combinación del oxígeno con un radical simple o compuesto.
- Pagoda*. Templo de los ídolos en algunos pueblos de Oriente.
- Palmeta*. Especie de hoja ornamental, que semeja en su disposición la palma de una mano.
- Palomilla*. Armazón de tres piezas en forma de triángulo rectángulo, que sirve para sostener tablas, estantes, etc.
- Panel*. Cada uno de los compartimientos, limitados generalmente por fajas o molduras, en que, para su ornamentación, se dividen los lienzos de pared, las hojas de puertas, etc.
- Panteón*. Templo consagrado a todos los dioses; edificio que se conserva en Roma.
- Pantógrafo*. Instrumento que sirve para copiar, ampliar o reducir un plano o dibujo.
- Papiro*. Planta acuática, de cuyo tallo se sacaban láminas, que usaban los antiguos para escribir encima.
- Par*. Cada uno de los dos maderos que, en un cuchillo de armadura, tienen la inclinación del tejado.
- Paramento*. Cualquiera de las dos caras de un muro.
- Parquet*. Revestimiento de madera en un pavimento.
- Passglas*. Vasija alemana antigua para beber, dividida en zonas.
- Pátera*. Vasija de poco fondo y con mango, usada en los sacrificios antiguos.
- Pátina*. Especie de película dura y reluciente, de color aceitunado, que, por la acción de la humedad, se forma en los objetos antiguos de bronce.
- Pectoral*. Cruz que, por insignia pontifical, usan sobre el pecho los obispos y otros preladados.
- Pegaso*. Caballo alado; caballo de las musas.
- Pelicano*. Ave acuática, con pico muy largo y ancho, que lleva en la mandíbula inferior una membrana grande y rojiza en forma de bolsa, donde almacena los alimentos; el modo de abrir ésta para alimentar a sus polluelos ha motivado la fábula de que se abría el pecho para nutrirlos con su sangre: símbolo del sacrificio de Cristo al morir por la Humanidad.
- Pentagrama*. Pentágono estrellado.
- Peraltado*. Dícese del arco o bóveda que se peralta.
- Peraltar*. Levantar la curva de un arco o bóveda más de lo que corresponde al semicírculo.
- Pergamino*. Piel de animal no curtida y que sirve para escribir en ella.

- Perspectiva.* Arte que enseña el modo de representar sobre una superficie los objetos en la forma y disposición con que aparecen a la vista.
- Pie de bruja.* Pentágono estrellado.
- Pinacoteca.* Colección o museo de cuadros.
- Pinjante.* Adorno que cuelga de lo alto de la fábrica; joya o pieza de oro, plata u otra materia, que se lleva colgando para adorno.
- Pintura al pastel.* La que se ejecuta con barras de colores.
- Plástica.* Escultura.
- Plástico.* Perteneciente a la plástica; escultórico, corpóreo, de bulto.
- Plinto.* Tablero cuadrado sobre que se asienta la basa de una columna.
- Policromo.* De varios colores.
- Polígono.* Porción de plano limitada por líneas rectas.
- Pomo.* Vasija pequeña de vidrio, porcelana o metal, que sirve para contener y conservar los licores y confecciones olorosas; extremo de la guarnición de la espada, que está encima del puño y sirve para tenerla unida y firme con la hoja.
- Pórtico.* Sitio cubierto y con columnas, que se construye delante de las iglesias u otros edificios suntuosos; galería con arcadas o columnas, a lo largo de un muro de fachada o de patio.
- Prehistórico.* Anterior a la Historia.
- Prochus.* Forma clásica de jarro.
- Propileo.* Vestíbulo de un templo; peristilo de columnas.
- Puff.* Taburete mullido y tapizado.
- Quadrelle.* Maza de combate a modo de molinillo, provista de filos.
- Quimera.* Monstruo fantástico que, según la fábula, vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón.
- Ranura.* Canal estrecha y larga, que se abre en el centro de una tabla para hacer un ensamble.
- Rapport.* Repetición de la muestra; por ejemplo: en los papeles de pared.
- Redoma.* Vasija de vidrio, ancha por abajo, y que va estrechándose hacia la boca.
- Relicario.* Caja preciosa, donde se guardan las reliquias; lugar donde las mismas se conservan.
- Relieve.* Labor o figura que resalta sobre el plano.
- Renacimiento.* Acción de renacer; época que comienza a mediados del siglo xv, en que se despertó en Occidente vivo entusiasmo por el estudio de la antigüedad clásica griega y latina.
- Resalte.* Parte que sobresale de la superficie de una construcción.
- Reverso.* En las monedas y medallas, cara opuesta al anverso.
- Rhyton.* Cuerno para beber (vasija clásica).
- Ridículo.* Bolsa manual que, pendiente de unos cordones, han usado las señoras para llevar el pañuelo y otras menudencias.
- Riostra.* Pieza que, puesta oblicuamente, asegura la invariabilidad de forma de un armazón.
- Rito.* Ceremonia y regla establecida por la Iglesia, en orden al oficio eclesiástico.
- Ritual.* Perteneciente o relativo al rito.
- Rombo.* Paralelogramo cuyos lados son iguales y dos de sus ángulos mayores que los otros dos; tam-

- bién se llama así, si bien impropia-mente, al cuadrado en posición diagonal.
- Römer* (romano). Vasija de cristal alemana antigua para beber.
- Rosa de los vientos*. Círculo que lleva marcados alrededor los treinta y dos rumbos en que se divide la vuelta del horizonte.
- Roseta*. Adorno a modo de rosa; pieza central de un techo.
- Rosetón*. Ventana circular calada con adornos.
- Rosso antico*. Mármol griego de color rojo.
- Rotonda*. Templo, edificio o sala de planta circular.
- Rubí*. Piedra preciosa más dura que el acero, de color rojo y brillo intenso.
- Runas*. Caracteres que usaban en la escritura los antiguos escandinavos.
- Rúnico*. Perteneciente o relativo a las runas, o escrito en ellas.
- Sarcófago*. Obra, por lo común de piedra, que se construye levantada del suelo, para dar en ella sepultura a un cadáver.
- Sardónice*. Ágata de color amarillento, con zonas más o menos oscuras.
- Satsuma*. Distrito de la isla Kiusiu (Japón), célebre por sus artículos de loza.
- Scutella*. Palabra italiana que significa escudilla.
- Sectio aurea*. Relación entre dos longitudes, en que la menor es a la mayor como ésta a la suma $a : b = b : (a + b)$.
- Sella*. Silla, en latín.
- Serafín*. Ángel; cabeza de ángel con alas.
- Sèvres*. Ciudad próxima a París, célebre por sus porcelanas.
- Siderolita*. Masa semejante a la loza, que se emplea en las fábricas de Bohemia.
- Silueta*. Dibujo sacado siguiendo los contornos de la sombra de un objeto; forma que presenta a la vista la masa de un objeto oscuro, cuando se proyecta sobre un fondo claro.
- Simetría*. Proporción de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo; armonía de posición de las partes o puntos similares respecto unos de otros y con referencia a un punto, línea o cuerpo determinado.
- Simétrico*. Dícese de lo que guarda simetría.
- Simpulum*. Especie de cacillo clásico.
- Sirena*. Diosa del mar.
- Situla*. Vasija en forma de cubo.
- Skyphos*. Vasija clásica para beber.
- Sobradillo*. Reparación que se pone encima de los balcones o ventanas para defenderlos del agua de las canales.
- Sobrepuerta*. Pieza de madera a modo de sobradillo, que se coloca sobre las puertas interiores de los aposentos y de la cual penden las cortinas, sostenidas por varillas, etc.; cualquier adorno colocado encima de una puerta.
- Softo*. Plano inferior del saliente de una cornisa o de otro cuerpo voladizo.
- Soporte*. En heráldica, la figura de animal que sostiene el escudo de armas.
- Spechter*. Vasija alemana antigua para beber.

- Tabanque.* Rueda de madera, que mueven con el pie los alfareros.
- Tabernáculo.* Lugar donde los hebreos tenían colocada el arca del Testamento; lugar donde se guarda y deposita el Santísimo Sacramento.
- Tablinium.* Estancia principal de la casa romana.
- Taburete.* Asiento sin brazos ni respaldo, para una persona.
- Tachón.* Tachuela grande, por lo común dorada o plateada, con que se suelen adornar cofres y otros muebles.
- Talismán.* Carácter, figura o imagen, grabada o formada de un metal u otra sustancia, con correspondencia a los signos celestes, a lo cual se atribuyen virtudes portentosas; por extensión, todo objeto a que los supersticiosos atribuyen la virtud de alejar algún daño o peligro.
- Tanagra.* Ciudad de Beocia, conocida por las figurillas de barro desenterradas en ella; cualquiera de estas figuras.
- Taracea.* Embutido hecho con pedazos menudos de chapa de madera en sus colores naturales, o de madera teñida, concha, nácar y otras materias.
- Tarja.* Escudo de justar que cubría todo el cuerpo, provisto de una muesca para la lanza.
- Tatuaje.* Dibujos grabados en la piel humana, introduciendo materias colorantes bajo la epidermis por las punzadas o picaduras previamente hechas en la misma.
- Tecnicismo.* Conjunto de voces técnicas empleadas en el lenguaje propio de un arte, ciencia u oficio.
- Técnico.* Perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes.
- Tectónica.* La configuración artística en la edificación; la combinación y decoración arquitectónica en las artes industriales.
- Tectónico.* Perteneciente o relativo a la tectónica.
- Tenante.* El soporte del escudo heráldico, cuando tiene figura humana o de ángel.
- Termas.* Baños de aguas minerales calientes; baños públicos de los antiguos romanos.
- Terracotta.* Palabra italiana que significa: barro cocido; producto elaborado con este material.
- Tiara.* Gorro alto, de tela o de cuero, a veces ricamente adornado, que usaban los persas y otros pueblos del Asia antigua; mitra alta y convexa, ceñida por tres coronas y rematada por un globo con una cruz encima, usada por el Papa como insignia de su autoridad suprema.
- Timpano.* Espacio triangular comprendido entre las dos cornisas inclinadas de un frontón y la horizontal de su base.
- Tirso.* Vara enramada, cubierta de hojas de hiedra y parra, que suele llevar como centro la figura de Baco, y que usaban los gentiles en las fiestas dedicadas a este dios.
- Toilette.* Palabra francesa que comprende todo lo perteneciente al tocado y atavío del cuerpo humano.
- Topacio.* Piedra fina amarilla muy dura, de brillo cristalino, compuesta generalmente de sílice, alúmina y flúor.
- Topacio ahumado.* Cristal de roca,

- de coloración pardusca o ne-gruzca.
- Tornapunta.* Soporte oblicuo.
- Torneo.* Combate a caballo entre varias personas, unidas en cuadrillas y bandos de una parte y otra, en que batallan y se hieren, dando vueltas en torno para perseguir a su contrario; fiesta pública entre caballeros armados, unidos en cuadrillas, que, entrando en un circo dispuesto a este fin, escaramucean y dan vueltas, a imitación de una reñida batalla.
- Toro.* Moldura cilíndrica de grandes dimensiones.
- Torso.* Tronco o cuerpo de una estatua.
- Tracería.* Decoración peculiar del arte gótico, formada por combinaciones de figuras geométricas, especialmente por intersecciones de arcos de círculo.
- Trapezóforo.* Pata clásica de mesa.
- Trébol.* Tracería gótica; intersección de tres círculos.
- Triclino.* Cada uno de los lechos, capaces por lo regular para tres personas, en que los antiguos griegos y romanos se reclinaban para comer; comedor de los antiguos griegos y romanos.
- Tríglofo.* Miembro arquitectónico en forma de rectángulo saliente y surcado por tres canales, que decora el friso del orden dórico desde el arquitrabe a la cornisa.
- Tríptico.* Pintura, por lo común en tabla, dividida en tres hojas, de las cuales, las de los lados se pueden doblar sobre la central.
- Triquetra.* Figura heráldica compuesta por tres piernas que irradian de un mismo punto común.
- Tritones.* Ciertas deidades marinas a que se atribuía figura de hombre desde la cabeza hasta la cintura, y de pez el resto.
- Trofeo.* Monumento, insignia o señal de una victoria; despojo obtenido en la guerra; conjunto de armas e insignias militares agrupadas con cierta simetría y visibilidad.
- Tula.* Ciudad rusa, conocida por sus metales nielados y labores de esta especie.
- Tumler.* Vasija alemana antigua para beber, que carece de pie.
- Turquesa.* Piedra preciosa originaria de Persia, de color azul celeste, que toma con el tiempo un matiz verdoso.
- Uffizi* (Galería de los). Célebre museo de Florencia.
- Umbral.* Parte inferior o escalón, por lo común de piedra, y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa; madero que se atraviesa en lo alto de un vano, para sostener el muro que hay encima.
- Uncial.* Dícese de ciertas letras, todas mayúsculas y del tamaño de una pulgada, que se usaron hasta el siglo VII; aplícase también a este sistema de escritura.
- Ungüentario.* Vasija en que se guardan los unguentos.
- Uraniscus.* Adorno en forma de estrella, que se pone en los artonados.
- Versal.* Letra mayúscula.
- Vestal.* Cada una de las sacerdotisas de Vesta, dedicadas a guardar el fuego sagrado en el templo de esta diosa.
- Vidriado.* Capa vítrea, a modo de

barniz, que recubre las vasijas de barro.

Viñeta. Dibujo o estampita que se pone para adorno en el principio y fin de los libros y capítulos, en los contornos de las planas.

Visera. Parte del yelmo, movable por lo regular sobre botones laterales, para alzarla y bajarla, y con agujeros o hendiduras para ver, que cubría el rostro.

Vitrina. Escaparate, armario o caja, con puertas o tapas de cristales,

para tener expuestos a la vista, con seguridad y sin deterioro, objetos de arte, productos naturales, etc.

Vuelo. Parte de una fábrica que sale fuera del muro que la sostiene; saliente de las cornisas y molduras, etc.; alas en el escudo heráldico.

Zafiro. Corindón cristalizado, de color azul.

Zona. Faja anular.



The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The fourth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The fifth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The sixth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The seventh part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The eighth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The ninth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.

The tenth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the discovery to the present time. It is written in a clear and concise style, and is well adapted for use in schools and colleges.





ÍNDICE ALFABÉTICO

(La numeración se refiere a las láminas)

A

- Abanico medieval, 282.
 — plegable, 282.
 — veleta indio, 282.
 — — siamés, 282.
- Abanicos japoneses, 282.
- Acanto (Hojas), 22 a 24, 103.
 — del Renacimiento, 27.
- Acantus mollis* (Hoja), 22.
 — *spinus* (Hoja), 22.
- Acetres medievales, 230.
- Acrótera angular, 112.
- Acróteras, 112, 113.
- Agricultura (Emblemas), 78.
- Agronomía (Emblema), 78.
- Agua bendita (Pilas), 228.
- Aguamaniles, 313.
- Águila bicéfala, 343.
 — empleada, 342.
 — románica, 54.
 — sentada, 53.
 — volando, 55.
- Águilas, 53 a 55, 342, 343.
 — de gusto gótico, 54.
 — del Renacimiento, 54.
 — modernas, 54, 55.
 — romanas, 53.
- Aguilucho, 53.
- Agujas, 329.
 — japonesas, 329.
 — romanas, 329.
- Ala de ganso, 56.
- Ala de pato, 56.
- Alabardas, 270.
- Alabastrones clásicos, 223.
- Aldaba románica, 276.
- Aldabas, 276, 277.
 — del Renacimiento, 276.
- Aldabones españoles, 277.
- Alfiler triple, 329.
- Alfiletero a guisa de pinjante, 338.
- Alicatados, 203, 204.
- Almete medieval, 267.
- Almetes, 267, 344.
- Altars romanos, 261.
 — triangulares, 261.
- Alumbrado (Utensilios), 251 a 260.
- Ampulas clásicas, 223.
- Ánfora, 227.
 — asiria, 219.
 — ática, 219.
- Ánforas clásicas, 219.
 — egipcias, 219.
 — romanas, 219.
 — suntuarias, 219.
- Ángel (Cabezas), 71.
 — (Máscara), 71.
- Angustras, 245.
- Animales diversos (Cabezas), 52.
- Antefija grecoitalica, 112.
 — romana, 113.
- Antefijas francesas, 113.
 — griegas, 112, 113.
- Antorchas cruzadas, 81.
- Aparadores, 303.

- Araña de sirena, 259.
 — para ocho velas, 259.
 Aras, 261.
 Arbol americano del ámbar (Hoja), 36.
 — oriental del ámbar (Hoja), 36.
 Arca gótica, 306.
 Arcas, 306, 310, 311.
 — medievales, 306.
 Arce común (Hoja), 36.
 — platanoides (Ramo), 36.
 Arco carpanel, 21, 189.
 — iris, 343.
 Arcos de círculo (Tracerías), 20.
 Arcones, 307 a 310.
 Armario del Renacimiento, 302.
 — gótico, 302.
 Armaritos para colgar, 305.
 Armas, 266 a 270.
 — de corona, 347.
 — pontificias, 347.
 Armeros (Emblema), 78.
 Arquilla de cobre, 310.
 Arquimesa española, 311.
 Arquitectura (Emblemas), 76, 77.
 Artes (Emblemas), 76.
 Artesonado, 16.
 Artesonados (Diseños), 5.
 Arracadas egipcias, 337.
 Asiento griego, 289.
 Astrágalos en forma de cable, 101.
 Asuntos varios, 71.
 Atlantes modernos, 160.
 Atril medieval doble, 312.
 — para leer (Brazos), 159.
 Avena (Espiga), 34.
 Azucena, 37.
 Azulejos (Zócalos), 204.
 — árabes, 9.
- B**
- Bacantes y centauros, 70.
 Baco (Máscara), 62.
 Báculos episcopales románicos, 265.
 Bajo relieve (Tallas), 2.
 Balaustrada de piedra, 151.
 — en hierro forjado, 151.
 Balaustradas góticas, 151.
 Balaustres de barro cocido, 149.
 — de planta circular, 149.
 — — cuadrada, 149.
 — franceses, 149.
 — tallados en madera, 149.
 Bancos, 295 a 297.
 — españoles, 296.
 Banquetas giratorias, 293.
 Banquetas plegables, 294.
 Bargueño, 311.
 Barrotes de barandilla, 152.
 Basa china, 133.
 — egipcia, 133.
 — gótica, 133.
 Basas de columna, 132, 133.
 — medievales, 133.
 — romanas, 132.
 — románicas, 133.
 Birrete, 343.
 Bisagra del Renacimiento, 125.
 Bisagras de puerta, 125.
 Bisellium romano, 293.
 Bocks, 246.
 Bolas de coronamiento, 121.
 Bolillos (Encajes), 128.
 Bordados españoles, 108, 129, 182, 186, 188, 212.
 Bordados modernos, 93.
 Borgoñota, 267.
 Borias, 126.
 Botella china, 238.
 Botellas clásicas, 237, 238.
 — egipcias, 237, 238.
 — japonesas, 238.
 — persas, 238.
 Botones de filigrana, 330.
 — del Renacimiento, 330.
 — etruscos, 330.
 Brazaletes asirios, 334.
 — veneciano, 334.
 Brazaletes egipcios, 334.
 — modernos, 334.
 — romanos, 334.
 Brazo rococó para tres velas, 257.
 Brazos de atril para leer, 159.
 — de metal, 159.
 — modernos para velas, 257.
 — para luces, 257.
 Brionia, 35.
 Broche de cinturón, 335.
 — moderno, 329.
 Broches del Renacimiento, 335.
 Butacas modernas, 290.
- C**
- Caballete, 312.
 Caballo (Cabezas), 52.
 — espantado, 342.
 Cabeza de Hércules, 155.
 — de jabalí, 52.
 — de Minerva, 71.
 — de moro, 342.
 — de perro de caza, 52.

- Cabeza de toro, 52.
 — de zorro, 52.
 — de un hombre-águila, 47.
 — de un hombre-león, 47.
 — masculina, de perfil, 71.
- Cabezas de ángel, 71.
 — de caballo, 52.
 — de carnero, 51.
 — de delfín, 57 a 59.
 — de diversos animales, 52.
 — de león, 42, 44, 48, 49, 154, 155.
 — de lince, 50, 154.
 — de Medusa, 66.
 — de pantera, 50, 151.
 — de tigre, 50.
 — humanas diversas, 71.
- Cacillos clásicos, 231.
- Cadena egipcia, 332.
 — gala, 332.
 — griega, 332.
- Cadenas del Renacimiento, 332.
 — etruscas, 332.
- Cafetera moderna, 236.
- Cajas de reloj, 313.
- Calavera, 71.
- Cáliz de acanto con hojas y flores, 22, 25.
- Cáliz egipcio, 242.
 — gótico, 242.
 — románico, 242.
 — suntuario, 242.
 — veneciano, 242.
- Cálices clásicos, 242.
- Cálices de candelabro, 148.
- Cama china, 314.
 — de dosel, 315.
 — del Renacimiento, 315.
 — española, 317.
 — griega, 314.
 — romana, 314.
- Camas, 314 a 317.
 — egipcias, 314.
 — medievales, 314.
- Campanillas, 37, 275.
- Canadella catalana, 250.
- Canaladura dórica, 131.
 — profunda, 131.
- Canaladuras combinadas, 131.
- Canapés, 297.
- Candelabro (Cálices), 148.
 — (Fustes), 147.
 — (Pies), 146.
 — de siete brazos, 255.
 — del Renacimiento, 146, 148.
 — etrusco, 251.
 — para tres velas, 255.
- Candelabros clásicos, 146 a 148, 251.
- Candelabros romanos, 146 a 148.
- Candelero chino, 254.
 — en forma de candelabro, 252.
 — renacentista, 254.
- Candeleros modernos, 254, 255.
 — románicos, 254.
- Cántaros catalanes, 250.
 — clásicos, 239.
 — peruanos, 249.
- Cantimploras, 238.
- Canto (Emblemas), 74.
- Caña de papiro, 32.
- Capacete, 343.
- Capelo arzobispal, 347.
 — cardenalicio, 347.
 — episcopal, 347.
- Capitel bizantino, 139.
 — de silla de montar, 136.
 — francés, 140.
- Capiteles corintios, 138.
 — de columna, 136 a 140.
 — de pilastra, 143 a 145.
 — — corintios, 143 a 145.
 — — dóricos, 143, 145.
 — — jónicos, 143, 145.
 — del Renacimiento, 140.
 — dóricos, 136.
 — egipcios, 136.
 — góticos, 139.
 — jónicos, 138.
 — modernos, 140.
 — moriscos, 136, 137.
 — románicos, 139.
 — romanos, 138.
- Capullo del arbusto de papiro, 32.
- Caracoles, 60.
- Cariátide clásica, 160.
 — doble, 161.
 — griega, 160.
- Cariátides modernas, 160, 161.
- Carnero (Cabezas), 51.
- Cartelas del Renacimiento, 322, 323.
 — modernas, 323.
 — rococó, 323.
- Cáscara de caracol, 60.
- Casco etrusco, 267.
 — griego, 267.
 — romano, 267.
 — suntuario, 267.
- Cascos de gladiador romano, 267.
 — de justar, 344, 345.
 — medievales, 267.
- Caza (Efectos), 266 a 270.
 — y Pesca (Emblema), 78.
- Cebada (Espigas), 34.
- Celadas, 267, 344.

- Cenefa de laurel, 99.
 — de roble, 99.
 Cenefas, 99, 107, 108.
 Centauros y bacantes, 70.
 Centeno (Espiga), 34.
 Cerámica (Vasos), 227.
 — hispano-árabe, 173, 174.
 Cerrajería (Emblema), 77, 78.
 Ciencia (Emblemas), 77.
 Cifras arábicas, 370.
 Cilix griegos, 239.
 Cimacio (Ornamento griego), 106.
 Cimacios, 106, 110.
 Cambios alemanes, 247.
 Cinta (Motivos), 79.
 — en hélice, 101.
 — medieval de follaje, 96.
 Cintas, 79, 84 a 105.
 — (Lazos), 80.
 — (Motivos), 2 a 4.
 — de cadena, 88.
 — de flores, 94.
 — de follaje, 96 a 99.
 — de palmetas, 95.
 — de rosetas, 94.
 — de zarcillos, 96 a 99.
 — ondeantes, 79, 80.
 — onduladas, 100.
 Cinturón del Renacimiento, 335.
 — galo, 335.
 — griego, 335.
 — noruego, 335.
 Círculo, 19, 170 a 176.
 Círculos (Divisiones), 19.
 — (Intersecciones), 19.
 Cistas, 226.
 Clavos de hierro forjado, 278.
 — decorativos, 278.
 Cofre peruano, 308.
 Colores heráldicos, 339.
 Columna (Basas), 132, 133.
 — (Capiteles), 136 a 140.
 — (Fustes), 134, 135.
 — en forma de candelabro, 135.
 — con decoración de taracea,
 134.
 Collar etrusco, 333.
 — itálico, 333.
 — moderno, 333.
 — oriental, 333.
 Collares de filigrana, 333.
 — egipcios, 333.
 Comercio (Emblemas), 77.
 Compás, 283.
 Concha (Motivos), 60.
 Conchas de peregrino, 60.
 Construcción de óvalos o curvas ovaladas, 21.
 Construcción de la elipse partiendo de los focos, 21.
 Construcción de la elipse por medio de dos circunferencias, 21.
 Construcción de la elipse por medio de ocho puntos, 21.
 Construcción de la elipse por medio de tangentes, 21.
 Construcción práctica de elipses por grandes escalas, 21.
 Copa renacentista, 243.
 Copas de plata repujada, 243.
 Cordoncillo (Encajes), 128.
 Coro (Sillas), 292.
 Corona condal, 347.
 — de Alteza Serenísima, 347.
 — de barón, 347.
 — de gran duque, 347.
 — de noble, 347.
 — de príncipe, 347.
 — ducal, 347.
 — en banda, 343.
 — imperial alemana, 347.
 — — austriaca, 347.
 — real ordinaria, 347.
 Coronamientos de estela, 114.
 Cortapapeles, 273.
 Correhuela, 34.
 Correos y Comercio (Emblema), 77.
 Crátera suntuaria, 221.
 Cráteras clásicas, 221.
 — egipcias, 221.
 — griegas, 221.
 Credencias, 303, 304.
 Crestería francesa, 111.
 Cresterías, 111, 115.
 — góticas, 111.
 Crucifijo del año 1511, 264.
 — primitivo, 264.
 Cruz de áncora, 343.
 — de frontispicio, 116.
 — de Malta, 343.
 — harponada, 343.
 Cruces de diversos materiales, 118.
 — de hierro forjado, 117.
 — de piedra, 116.
 — de torre, 116, 117.
 — románicas, 118.
 — sepulcrales, 116, 117.
 — visigodas, 118.
 Cuadrado, 8, 10, 11, 162 a 168.
 — en compartimientos, 10, 11
 Cuadrilátero regular o cuadrado, 8.
 Cubículos romanos, 297.

Cubo clásico, 230.
 — italiano, 230.
 Cubos egipcios, 230.
 — grecoitalianos, 230.
 Cubretiesto, 224.
 Cuchara egipcia, 271.
 Cucharas clásicas, 271.
 — del Renacimiento, 271.
 — egipcias, 231.
 — medievales, 271.
 — modernas, 271.
 — persas, 271.
 — plegables, 271.
 Cuchillos de la Edad media, 272.
 — del Renacimiento, 272.
 Cunas, 314, 315.
 — medievales, 314.
 Custodia, 265.

Ch

Chatelaines francesas, 338.

D

Dagas del Renacimiento, 268.
 Damasquinados, 205.
 Decágono regular, 8.
 Decágonos estrellados regulares, 8.
 Decoración de friso, 98, 100.
 — de sarmientos, 31.
 — medieval de toro, 102.
 Delfín, 342.
 — (Cabezas), 57 a 59.
 Despabiladeras, 274, 283.
 Despacho (Mesas), 301.
 Diadema egipcia, 338.
 Diademas griegas, 338.
 Dibujos hispano-árabes, 194.
 Diferentes construcciones del arco carpanel, 21.
 Dije de un collar, 330.
 Diseños para artesanos, 5.
 Divisiones del escudo, 339.
 — e intersecciones de círculos, 19.
 Doble cariátide, 161.
 Dodecágono regular, 8.
 Dragón, 343.

E

Economía forestal (Emblema), 78.
 Efectos de caza y guerra, 266 a 270.
 Elipse, 21, 189.
 Emblema de Correos y Comercio, 77.
 — de la Agronomía, 78.

Emblema de la Caza y la Pesca, 78.
 — de la Cerrajería, 77, 78.
 — de la Economía forestal, 78.
 — de la Guerra, 78.
 — de la Mecánica, 77.
 — de la Química, 77.
 — de las Matemáticas, 77.
 — de los Armeros, 78.
 — de los Espaderos, 78.
 — de los Herradores, 78.
 Emblemas de la Agricultura, 78.
 — de la Arquitectura, 76, 77.
 — de la Ciencia, 77.
 — de la Escultura, 75, 76.
 — de la Industria, 77.
 — de la Música, 74, 78.
 — de la Navegación, 77, 78.
 — de la Pintura, 75, 76.
 — de las Artes, 76.
 — de los Oficios, 78.
 — del Canto, 74.
 — del Comercio, 77.

Embudo clásico, 230.
 — medieval, 230.
 Embudos modernos, 230.
 Empuñaduras de puñal, 269.
 Encaje del siglo xvi, 215.
 — veneciano, 128.
 Encajes de bolillos, 128.
 — de cordoncillo, 128.
 — de nudo, 128.
 Encuadramientos, 318 a 328.
 Enjutas, 190 a 192.
 — triangulares, 190, 191.
 Enocoas, 232.
 Escanda de espelta (Espiga), 34.
 Escamas (Motivos), 6.
 Escritura árabe, 361.
 — decorativa, 355 a 370.
 — gótica moderna, 365.
 — latina, 369.
 — — del Renacimiento, 366.
 — uncial gótica, 357 a 361.
 — románica, 355, 356.
 — textual gótica, 362 a 364.
 Escudo (Divisiones), 339.
 — (Esmaltes), 339.
 — (Formas), 340.
 — de armas de los artistas, 349.
 — etrusco, 266.
 — medieval, 266.
 — romano, 266.
 Escudos, 266, 339, 340, 345, 346, 348 a 354.
 — de armas, 349.
 — del Renacimiento, 266.
 — orlados, 349.

- Escultura (Emblemas), 75, 76.
 Esfinge agazapada, 70.
 — sentada, 70.
 Esmaltes, 205.
 — del escudo, 339.
 Espada prehistórica, 268.
 Espadas asirias, 268.
 — de la Edad media, 268.
 — del Renacimiento, 268.
 — cruzadas, 343.
 — egipcias, 268.
 Espaderos (Emblema), 78.
 Especieros, 225.
 Espejo del Renacimiento, 281.
 — pompeyano, 281.
 Espejos de mano, 281.
 — egipcios, 281.
 — etruscos, 281.
 Espiga de avena, 34.
 — de centeno, 34.
 — de escanda de espelta, 34.
 — de trigo, 34.
 Espigas de cebada, 34.
 Espita de tonel, 283.
 Estandartes, 347.
 Estrellas, 8, 343.
 Estructura estrellada, 8.
 Estucado moderno, 102.
 Exágono estrellado regular, 8.
 — regular, 8, 13.

F

- Facistol gótico, 312.
 — medieval, 312.
 Faroles, 258.
 Fauna del ornamento, 42 a 61.
 Fauno con un ánfora, 219.
 Festón de flores, 41.
 Festones, 29, 39 a 41, 115.
 — de frutas, 39, 40.
 — de laurel, 29, 41.
 Fíbulas, 329.
 Figuras heráldicas, 342, 343.
 Flabelo de una palma de areca, 32.
 Flabelos de palma, 282.
 — egipcios, 282.
 Fleco del Renacimiento, 127.
 — egipcio, 127.
 Flor de lis, 342.
 — de loto, 32.
 Flores, 37, 38, 120.
 — (Cintas), 94.
 — (Festón), 41.
 — (Ramillete), 38.
 — de hierro forjado, 120.

- Florero arábigo, 224.
 — chino, 224.
 — francés, 238.
 — inglés, 224.
 — italiano, 224.
 Floreros modernos, 224.
 Florones, 119.
 — góticos, 119.
 Follaje (Cinta medieval), 96.
 — (Cintas), 96 a 99.
 — (Moldura dórica), 103.
 — (Molduras), 103.
 — (Molduras clásicas), 103.
 Formas artificiales, 72 a 83.
 — básicas de vasijas, 218.
 — del escudo, 340.
 — naturales, 22 a 71.
 — — de soporte, 130.
 Friso griego, 109.
 — hispano-árabe, 194.
 — románico, 109.
 — romano, 109.
 Frisos, 4, 95, 98, 99, 104 a 106, 109, 194.
 — arquitectónicos griegos, 95.
 — de muebles, 104, 105.
 — de taracea, 98, 99.
 Frondas góticas, 124.
 Frutas (Festones), 39, 40.
 — (Guirnaldas), 39.
 Fuentes egipcias, 222.
 — griegas, 222.
 Fuste romano, 134.
 Fustes de candelabro, 147.
 — de columna, 134, 135.
 — de pilastra, 141, 142.

G

- Ganso, 342.
 — (Ala), 56.
 Gárgolas, 124.
 Garra de león, 154.
 — de lince, 154.
 — de pantera, 154, 155.
 Gemelo clásico, 330.
 Gladiador romano (Cascos), 267.
 Gola moderna, 110.
 Grifo antiguo, 46.
 — romano, 46.
 — sentado, 47.
 Grifos, 46, 47, 343.
 Grotescos, 67.
 Guadaña de asalto, 270.
 Guerra (Efectos), 268 a 270.
 — (Emblema), 78.
 Guirnalda de *draperie*, 80.

Guirnaldas, 39 a 41.
 — de frutas, 39.

H

Hacha, 343.
 — de combate india, 270.

Harpón doble, 343.

Hebilla alemana, 335.
 — itálica, 335.
 — medieval, 335.
 — romana, 335.

Heléboro, 37.

Hepática (Hoja), 36.

Heráldica, 339 a 354.

Hércules (Cabeza), 155.

Hermes clásico, 150.

— de madera, 150.

— de piedra, 150.

Hervidora moderna, 236.

Herradores (Emblema), 78.

Herrajes decorativos, 125.

— góticos, 125.

Herramientas, 283.

Hidrias grecoitalicas, 229.

— griegas, 229.

Hiedra (Ramos), 33.

Hoja de acanto bizantina, 23.

— — gótica, 23.

— — griega, 22.

— — moderna, 24.

— — romana, 22.

— — románica, 23.

— de *acanthus mollis*, 22.

— — *spinus*, 22.

— de arce común, 36.

— de hepática, 36.

— de micania, 36.

— de palma, 32.

— de ranúnculo, 36.

— de roble común, 36.

— de tulipero, 36.

— del árbol americano del ámbar, 36.

— — oriental del ámbar, 36.

Hojas de acanto del Renacimiento francés, 24.

Hojas de plantas diversas, 36.

Hombre-águila (Cabeza), 47.

— león (Cabeza), 47.

I

Imbricación (Motivos), 6.

Inscensarios del Renacimiento, 263.

— góticos, 263.

— románicos, 263.

Incrustación (Labores), 164.

Incrustaciones, 205.

Industria (Emblemas), 77.

Iniciales latinas, 367, 368.

Insignias honoríficas, 347.

— jerárquicas, 347.

J

Jabalí (Cabeza), 52.

— enfurecido, 342.

Jarra arábiga, 236.

— grecoitalica, 232.

— japonesa, 236.

— oriental, 236.

— suntuaria, 236.

— veneciana, 236.

Jarras griegas, 232.

Jarro americano, 234.

— egipcio, 234.

— húngaro, 234.

Jaros alemanes, 234, 235.

— clásicos, 234.

Jarroncito alemán, 223.

— japonés, 223.

Jarrones, 81.

— de coronamiento, 121.

Joyas diversas, 338.

K

Kris, 269.

L

Labores de incrustación, 164.

Laceria bizantina, 90.

— rusa oriental, 91.

Lacerias, 89 a 93, 102.

— (Motivos moriscos), 91.

— (Motivos nórdicos), 90.

— clásicas, 89.

— de toro clásicas, 102.

— románicas, 90.

Lacrimatorios clásicos, 223.

Lambrequin (Motivos), 127.

Lampadarios, 251.

Lámpara morisca, 258.

Lámparas clásicas, 253.

— de petróleo, 260.

— egipcias, 253.

— modernas, 260.

— para colgar, 258.

Laurel, 28, 29.

— (Cenefa), 99.

— (Festones), 29, 41.

- Laurel (Ramos cruzados), 29.
 — y olivo (Ramos estilizados), 29.
 Lazos de cintas, 80.
 Lecitos griegos, 233.
 León (Cabezas), 42, 44, 48, 49, 154, 155.
 — (Garra), 154.
 — alado, 47.
 — andando, 42, 44.
 — asirio, 42.
 — dormido, 44.
 — herido, 44.
 — marino, 343.
 — pasante, 342.
 — — (llamado leopardo), 45.
 Leones, 42 a 45, 47 a 49, 154, 155, 342, 343.
 — egipcios, 42.
 — heráldicos, 45.
 — rampantes, 45, 342.
 Leopardo, 342.
 Librería moderna, 302.
 Lince (Cabezas), 50, 154.
 — (Garra), 154.
 Línea en zig-zag, 2.
 Líneas onduladas, 3.
 Lirio, 342.
 Losa de pavimento gótica, 163.
 Losas de pavimento en mayólica, 175.
 — — medievales, 163.
 Loseta de barro asiria, 170.
 — — esmaltada, 166.
 — de mayólica, 166.
 Losetas medievales, 206.
 Loto (Flor), 32.
 — y papiro estilizados, 32.
 Luces (Brazos), 257.
 Luna, 343.
 Lunetos, 190 a 192.
 Lúpulo, 35.
- LI
- Llave clásica, 279.
 Llaves de tradición mudéjar, 280.
 — del Renacimiento, 279.
 — llamadas de Segovia, 280.
 — romanas, 279.
- M
- Macho cabrío rampante, 342.
 Marcos arquitectónicos, 318, 319.
 — para cuadros, 320, 321.
 — para espejos, 320, 321.
 Margarita, 37.
 Martillo de ceremonia del Renacimiento italiano, 283.
 Máscara de ángel, 71.
 — de Baco, 62.
 — de sátiro, 62.
 — de Sileno, 62.
 — de un guerrero, 62.
 Máscaras, 62 a 65, 71.
 — dobles clásicas, 62.
 — femeninas, 64.
 — francesas modernas, 64.
 Mascarón etrusco, 63.
 Mascarones, 63 a 65.
 — franceses modernos, 63.
 Matemáticas (Emblema), 77.
 Maza llamada *quadrelle*, 270.
 Meandros, 2, 84 a 87.
 — (Motivos), 2.
 — (Remates), 87.
 — (Soluciones angulares y centrales), 87.
 Meandros disimétricos o continuos, 84.
 — entrecruzados de dos o más fajas, 86.
 Meandros simétricos, 85.
 Mecánica (Emblema), 77.
 Medias figuras, 68, 69.
 Medusa (Cabezas), 66.
 Melusina, 343.
 Ménsula de tríglifos, 158.
 — gótica, 158.
 — románica, 158.
 Ménsulas del Renacimiento, 157.
 — — alemán, 158.
 — francesas, 157, 158.
 — griegas, 156.
 — romanas, 156.
 Mesa (Patas), 154, 155.
 — (Soportes clásicos), 154, 155.
 — (Timbres), 275.
 — (Utensilios), 271 a 275.
 — gótica, 298.
 — medieval, 298.
 — romana, 298.
 Mesas clásicas de bronce, 298.
 — de despacho, 301.
 — españolas, 299, 300.
 — modernas, 298.
 Micania (Hoja), 36.
 Minerva (Cabeza), 71.
 Mobiliario, 285 a 317.
 Moldura de follaje dórica, 103.
 — romana de hojas de acanto, 103.
 Molduras de follaje, 103.
 — — clásicas, 103.
 Monje, 342.
 Monogramas, 370.
 Morratxas catalanas, 250.

Morrión del Renacimiento, 267.
 Mosaico (Ornamento bizantino), 106.
 — (Pavimento), 14.
 — (Pavimento romano), 19, 162.
 — árabe, 164, 202.
 — de dados, 202.
 — romano, 202.
 Mosaicos, 14, 19, 106, 162, 164, 201, 202.
 — en madera, 164.
 Motivo de la llamada sarta de monedas, 3.
 — morisco de cinta trenzada, 2.
 Motivos de cinta, 2 a 4, 79.
 — de concha, 60.
 — de lambrequín, 127.
 — de meandro, 2.
 — de muestra plana, 5 a 7.
 — geométricos, 1 a 21.
 — llamados de escamas, o de imbricación, 6.
 Muebles moriscos de lacería, 91.
 — nórdicos de lacerías, 90.
 Muebles (Frisos), 104, 105.
 — (Patas), 153.
 — para sentarse, 285 a 297.
 Muestra plana (Motivos), 5 a 7.
 — textil moderna, 6.
 Muestras textiles, 6, 210 a 216.
 — — medievales, 210.
 Música (Emblemas), 74, 78.

N

Nautilus, 60.
 Navegación (Emblemas), 77, 78.
 Navíos, 82, 83.
 Nubes, 343.
 Nudo (Encajes), 128.

O

Octógono regular, 8, 12.
 Octógonos estrellados regulares, 8.
 Oficios (Emblemas), 78.
 Olivo, 28, 29.
 Olpes clásicos, 232.
 Ondas con loto, 2.
 Ondina, 343.
 Organismo animal (fauna del ornamento), 42 a 61.
 Organismo humano, 62 a 71.
 — vegetal (flora del ornamento), 22 a 41.
 Orla moderna, 100.
 — románica, 97.
 Orlas de platos, 328.
 — del Renacimiento alemán, 98.

Orlas tipográficas, 324 a 326.
 Ornamento bizantino de mosaico, 106.
 — damasquinado chino, 3.
 — de cimacio griego, 106.
 — de cintas, 365.
 — francés de zarcillos, 97.
 — plano ilimitado o continuo, 200 a 217.
 Ornamento plano limitado (paneles), 162 a 199.
 Ornamentos heráldicos, 348 a 354.
 Ornato personal (joyas), 329 a 338.
 Óvalo, 21.
 Ovario colosal, 103.
 — griego, 103.
 — moderno, 103.
 — románico, 103.
 Ovarios del Renacimiento, 103.
 Óvulos, 103.

P

Pabellón heráldico, 349.
 Palma (Flabelos), 282.
 — (Hoja), 32.
 — de areca (Flabeolo), 32.
 Palmatorias modernas, 256.
 — renacentistas, 256.
 Palmetas (Cintas), 95.
 Paneles circulares, 171, 175.
 — — de tracería gótica, 19, 20.
 — de hierro forjado, 181, 183.
 — de pilastra, 141.
 Pantera, 343.
 — (Cabezas), 50, 154.
 — (Garras), 154, 155.
 Papiro (Caña), 32.
 — (Capullo), 32.
 Parquets, 200.
 Artesanas, 270.
 Patas de mesa romanas, 154, 155.
 — de muebles, 153.
 Páteras clásicas, 231.
 Pato (Aia), 56.
 Pavimento (Losa gótica), 163.
 — (Losas), 175.
 — (Losas medievales), 163.
 — de mosaico, 14.
 — romano de mosaico, 19, 162.
 Peineta moderna, 338.
 Pendiente del Renacimiento, 337.
 — griego, 337.
 Pendientes etruscos, 337.
 — modernos, 337.
 — romanos, 337.
 Pendones, 347.

- Pentágono estrellado regular, 8.
 — regular, 8, 13.
 Perro de caza (Cabeza), 52.
 — rampante, 342.
 Petróleo (Lámparas de), 260.
 Pica, 270.
 Picaporte hispano-árabe, 277.
 Picaportes góticos, 277.
 Pies de candelabro, 146.
 Piezas heráldicas, 341.
 Pilas bautismales románicas, 228.
 — de agua bendita, 228.
 — — — románicas, 228.
 Pilastra (Capiteles corintios), 143 a 145.
 — (Capiteles dóricos), 143, 145.
 — (Capiteles jónicos), 143, 145.
 — (Fustes), 141, 142.
 — (Paneles), 141.
 Pimentero, 225.
 Pinjante egipcio, 336.
 — etrusco, 336.
 — griego, 336.
 — itálico, 336.
 Pinjantes, 122, 336.
 — del Renacimiento, 336.
 — modernos, 336.
 Pintura (Emblemas), 75, 76.
 Pinturas egipcias, 209.
 — murales arábigas, 209.
 — — — francesas, 208.
 — — — italianas, 208.
 Placas para cerraduras, 327.
 — para relojes, 327.
 Plantas diversas (Hojas), 36.
 Platos griegos, 222.
 Plegaderas, 273.
 Polígonos estrellados, 8, 9.
 — regulares, 169.
 Prochus griegos, 232.
 Puñal (Empuñaduras), 269.
 — (Vainas), 269.
 — malayo, 269.
 Puñales egipcios, 269.
 Pupitre medieval, 301.

Q

- Quimera romana, 47.
 — sentada, 47.
 Quimeras, 47, 51.
 Química (Emblema), 77.

R

- Rama de roble, 342.
 Ramajes de hierro forjado, 124.

- Ramillete de flores, 38.
 Ramo de arce platanoide, 36.
 — de roble albar, 36.
 — de vid, 30.
 Ramos de hiedra, 33.
 Ranúnculo (Hoja), 36.
 Rectángulo, 14 a 17, 177 a 188.
 — en compartimientos, 14.
 Red cuadrada común, 1.
 — — — en diagonal, 1.
 — de tres ejes o triangular, 1.
 — en diagonal con división alternati-
 — va, 1.
 Red para ornamentos moriscos, 1.
 — recta con división alternativa, 1.
 Redoma egipcia, 223.
 Redomas clásicas, 223.
 Regaderas modernas, 236.
 Relicario medieval, 306.
 Reloj (Cajas), 313.
 Reja de hierro forjado, 181.
 — gótica, 217.
 Rejas del Renacimiento, 217.
 Remates, 122, 125.
 — continuos, 106 a 109.
 — de meandro, 87.
 — libres, 106 a 129.
 Reptiles, 61.
 Respaldo de sillón, bordado, 197.
 Rhyton, 240.
 Roble (Cenefa), 99.
 — (Rama), 342.
 — albar (Ramo), 36.
 — común (Hoja), 36.
 Rombo, 18, 193.
 Römer, 244.
 Rosa, 342.
 — de los Alpes, 37.
 — silvestre, 37.
 Roseta gótica, 123.
 — griega, 123.
 — románica, 123.
 Rosetas (Cintas), 94.
 — romanas, 123.

S

- Saleros del Renacimiento, 225.
 Sarmientos, 31.
 Sarta de monedas (Motivo), 3.
 — sencilla de perlas, 101.
 Sático (Máscara), 62.
 Serpientes, 61, 342.
 Sileno (Máscara), 62.
 Silla china, 293.
 — del Renacimiento flamenco, 286.

- Silla del Renacimiento holandés, 286.
 — — italiano, 286.
 — Imperio, 285.
 Sillas, 285 a 288, 292 a 294.
 — clásicas, 285.
 — de coro, 292.
 — del Renacimiento alemán, 286.
 — egipcias, 285.
 — españolas de los siglos xvii y xviii, 288.
 Sillas griegas, 285.
 — plegables, 294.
 — tapizadas modernas, 287.
 Sillón (Respaldo bordado), 197.
 — griego, 289.
 Sillones, 289 a 291.
 — de la Edad media, 290.
 — españoles de los siglos xvi y xvii, 291.
 Sillones romanos, 289.
 Sirena, 343.
 Sitial de iglesia, 290.
 Sitiales, 292.
 Sol, 343.
 Soluciones angulares y centrales de meandro, 87.
 Sopera moderna, 222.
 Soporte (Formas naturales), 130.
 Soportes, 130 a 161.
 — de brazo, 159.
 — de mesa clásicos, 154, 155.
 — en hierro forjado, 159.
 Sortija etrusca, 331.
 — gótica, 331.
 — itálica, 331.
 — pompeyana, 331.
 Sortijas de sello, 331.
 — del Renacimiento, 331.
 — egipcias, 331.
 — griegas, 331.
 — romanas, 331.
 Spechter, 245.

T

- Tabaqueras, 226.
 Taburete asirio, 293.
 — etrusco, 293.
 — griego, 293.
 Taburetes egipcios, 293.
 Tallas en bajo relieve, 2.
 Tapas de álbum, 15.
 Tapiz de seda francés, 210.
 Tapices, 215.
 Tarjas, 345, 346.
 Tarros, 226.

- Taza de café moderna, 222.
 — griega, 222.
 Techo abovedado, 17.
 Techos, 16, 17.
 Tejido bordado español, 178.
 — de lana catalano-aragonés, 216.
 — granadino, 216.
 Tejidos españoles, 108.
 — hispano-árabes, 204, 213, 216.
 — peruanos, 167, 211.
 Tenazas de hierro, 283.
 — para carbón, 274.
 Tenedor gótico, 272.
 Tenedores del Renacimiento, 272.
 Tetera oriental, 236.
 Textiles (Muestras), 210 a 216.
 Tigre (Cabezas), 50.
 Tijeras persas, 274.
 Tiño, 342.
 Timbres de mesa, 275.
 Tinteros, 225.
 Toisón de Oro, 347.
 Toro (Cabeza), 52.
 Toro (Decoración medieval), 102.
 — (Lacerias clásicas), 102.
 Toros decorados, 102.
 — exornados, 102.
 Tracería trilobada, 196.
 Tracerías árabes, 201.
 — de arcos de círculo, 20.
 Trapecio simétrico, 18.
 Trapezóforos, 154, 155.
 Trapezoide simétrico, 18.
 Traslapo de una hoja de acanto, 22.
 Triángulo equilátero, 8, 13.
 Triglifos (Ménsula), 158.
 Trigo (Espiga), 34.
 Trípode clásico, 262.
 — etrusco, 262.
 — medieval, 262.
 — moderno, 262.
 — romano, 262.
 Triquetra, 342.
 Trofeos, 72, 73.
 Trono asirio, 289.
 — egipcio, 289.
 Trono griego, 289.
 Tronos, 289, 290.
 Tulipero (Hoja), 36.

U

- Ungüentarios griegos, 233.
 Uranisco, 8, 162.
 Urna gala prehistórica, 220.
 Urnas eslavas, 220.

- Urnas griegas, 230.
 Utensilios, 251 a 284.
 — de hierro forjado, 284.
 — de mesa, 271 a 275.
 — del culto, 261 a 265.
 — diversos, 276 a 284.
 — para el alumbrado, 251 a 260.

V

- Vainas de puñal, 269.
 Vasijas, 218 a 250.
 — (Formas básicas), 218.
 — para beber, 239 a 250.
 — para depósito, 219 a 228.
 — para extraer líquidos y llenar otros recipientes, 229 a 231.
 Vasijas para verter, 232 a 238.
 — peruanas, 249.
 Vaso veneciano, 241.
 Vasos alemanes, 241.
 — asirios, 241.
 — catalanes, 250.
 — clásicos, 241.
 — de cerámica, 227.
 — modernos para beber, 248.
 — peruanos, 249.
 Velas (Araña para), 259.
 — (Brazos para), 257.
 Verjas de balaustrada, 151.
 Versales latinas, 370.

- Viboras, 61.
 Vid (Ornamento del Renacimiento), 31.
 — (Ornamento gótico), 31.
 — (Ornamento romano), 31.
 — (Ramo), 30.
 Vidriera románica pintada, 4, 6.
 Vidrios pintados, 207.
 Vinagreras, 225.
 Viñetas latinas, 368.

Y

- Yelmo de visera, 344.
 — medieval, 267.
 Yelmos (Accesorios), 345, 346.
 — (Formas), 344.
 — de rejilla, 344.

Z

- Zarcillo de acanto gótico, 26.
 — — románico, 26.
 — — romano, 25, 26.
 Zarcillo de bronce, 337.
 Zarcillos (Cintas), 96 a 99.
 — de acanto, 25 a 27.
 — — (Ornamento francés), 27
 — — del Renacimiento, 26.
 Zócalos, 107.
 — de azulejos, 204.
 Zorro (Cabeza), 52.





INDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS

PRIMERA PARTE

Bases del ornamento o motivos

A. Motivos geométricos

Redes	LÁMINA	1
Motivos de cinta	»	2-4
Motivos de muestra plana	»	5-7
Estrellas, polígonos ordinarios y polígonos estrellados.	»	8 y 9
El cuadrado y su división.	»	10 y 11
Divisiones del triángulo, del exágono y del octógono	»	12 y 13
El rectángulo y su división	»	14-17
División del rombo y del trapecio.	»	18
El círculo, sus divisiones e intersecciones.	»	19
Tracerías de arcos de círculo	»	20
La elipse y el arco carpanel.	»	21

B. Formas naturales

a. Organismo vegetal (flora del ornamento)

La hoja de acanto	LÁMINA	22-24
El zarcillo de acanto	»	25-27
El laurel y el olivo.	»	28 y 29
La vid	»	30 y 31
El loto, el papiro y las palmas.	»	32
La hiedra	»	33
Espigas, correhuela, lúpulo, brionia	»	34 y 35

Hojas de plantas diversas	LÁMINA	36
Flores	»	37 y 38
Guirnaldas y festones de flores y frutas	»	39 - 41

b. Organismo animal (fauna del ornamento)

El león	LÁMINA	42 - 45
Grifos y quimeras	»	46 y 47
La cabeza de león	»	48 y 49
El tigre, la pantera, el lince, el carnero, etc.	»	50 y 51
Cabezas de diversos animales	»	52
El águila	»	53 - 55
Alas	»	56
El delfín	»	57 - 59
Caracoles y conchas	»	60
Reptiles	»	61

c. Organismo humano

La máscara	»	62
Máscaras y mascarones	»	63 - 65
La cabeza de Medusa	»	66
Grotescos	»	67
Medias figuras	»	68 y 69
Esfinges y centauros	»	70
Cabezas humanas diversas	»	71

C. Formas artificiales

Trofeos	»	72 y 73
Emblemas	»	74 - 78
Cintas ondeantes	»	79 y 80
Jarrones y antorchas	»	81
Navíos	»	82 y 83

SEGUNDA PARTE

El ornamento como tal

A. Cintas

Meandros	LÁMINA	84 - 87
Cintas de cadena	»	88
Lacerías	»	89 - 93
Cintas de flores y de rosetas	»	94
Cintas de palmetas	»	95
Cintas de follaje y de zarcillos	»	96 - 99
Cintas onduladas	»	100

Astrágalos	LÁMINA	101
Toros decorados	»	102
Molduras de follaje y óvolos	»	103
Frisos de muebles españoles antiguos	»	104 y 105

B. Remates libres

Remates continuos (frisos, zócalos y cenefas)	»	106 - 109
Ornamentos de cimacio	»	110
Cresterías	»	111
Antefijas	»	112 y 113
Coronamientos de estela	»	114
Festones y cresterías de madera	»	115
Cruces de piedra	»	116
Cruces de hierro forjado	»	117
Cruces españolas de diversos materiales	»	118
Florones	»	119
Flores de hierro forjado	»	120
Bolas y jarrones de coronamiento	»	121
Pinjantes	»	122
Rosetas	»	123
Frondas y gárgolas	»	124
Herrajes decorativos	»	125
Borlas	»	126
Flecos y lambrequines	»	127
Encajes	»	128
Bordado español	»	129

C. Soportes

Formas naturales de soporte	»	130
Canaladuras	»	131
Bases de columna	»	132 y 133
Fustes de columna	»	134 y 135
Capiteles de columna	»	136 - 140
Fustes de pilastra	»	141 y 142
Capiteles de pilastra	»	143 - 145
Pies de candelabro	»	146
Fustes de candelabro	»	147
Cálices de candelabro	»	148
Balaustrés	»	149
Hermes	»	150
Balaustradas	»	151
Barrotes de barandilla	»	152
Patas de muebles	»	153
Trapezóforos	»	154 y 155
Ménsulas	»	156 - 158



Soportes de brazo	LÁMINA	159
Cariátides y atlantes	>	160 y 161

D. Ornamento plano limitado (paneles)

El cuadrado	LÁMINA	162 - 168
Polígonos regulares	>	169
El círculo	>	170 - 176
El rectángulo	>	177 - 188
La elipse y el arco carpanel	>	189
Lunetos y enjutas	>	190 - 192
El rombo	>	193
Dibujos hispano - árabes	>	194
Figuras diversas	>	195 - 199

E. Ornamento plano ilimitado o continuo

Muestras de <i>parquet</i>	LÁMINA	200
Muestras de mosaico	>	201 y 202
Alicatados	>	203 y 204
Esmaltes e incrustaciones	>	205
Muestras de losetas	>	206
Muestras de vidrieras pintadas	>	207
Muestras de pinturas murales	>	208 y 209
Muestras textiles	>	210 - 216
Rejas	>	217

TERCERA PARTE

Ornamentaria aplicada

A. Vasijas

Formas básicas de vasijas	LÁMINA	218
-------------------------------------	--------	-----

a. Vasijas para depósito

El ánfora	>	219
La urna	>	220
La cratera	>	221
Fuentes, tazas y platos	>	222
La ampula, el alabastrón, etc.	>	223
Floreros, etc.	>	224
Saleros, tinteros, etc.	>	225
Tarros, tabaqueras y cistas	>	226
Vasos de cerámica hispano - árabes	>	227
Pilas de agua bendita	>	228

b. Vasijas para extraer líquidos y llenar otros recipientes

La hidria	LÁMINA	229
Cubos y embudos	»	230
Cucharas y páteras	»	231

c. Vasijas para verter

Prochus, enocoa, olpe, etc	»	232
El lecito	»	233
El jarro	»	234 y 235
La jarra	»	236
La botella	»	237 y 238

d. Vasijas para beber

Cilix, cántaro, etc	»	239
El rhyton	»	240
El vaso	»	241
El cáliz	»	242
La copa	»	243
El römer	»	244
Angustra, spechter, etc.	»	245
El bock	»	246
El cimbio	»	247
Vasos modernos para beber	»	248
Vasos y cántaros peruanos	»	249
Cántaros, morratxas y vasos de vidrio catalanes	»	250

B. Utensilios

a. Utensilios para el alumbrado

Candelabros	»	251 y 252
Lámparas clásicas	»	253
Candeleros	»	254 y 255
Palmatorias	»	256
Brazos para luces	»	257
Lámparas para colgar y faroles	»	258
Arañas	»	259
Lámparas modernas	»	260

b. Utensilios del culto

El altar clásico	»	261
El trípode	»	262
Incensarios	»	263
Crucifijos	»	264
Báculo episcopal y custodia	»	265

c. Utensilios de caza y guerra; armas

Escudos	LÁMINA	266
Cascos	»	267
La espada y la daga	»	268
El puñal	»	269
Alabardas y partesanas	»	270

d. Utensilios de mesa

Cucharas	»	271
Cuchillos y tenedores.	»	272
Cortapapeles y plegaderas	»	273
Tijeras	»	274
Campanillas y timbres de mesa.	»	275

e. Utensilios diversos y herrajes

Aldabas	»	276 y 277
Clavos de hierro forjado.	»	278
Llaves	»	279 y 280
Espejos de mano.	»	281
Abanicos	»	282
Herramientas y utensilios diversos	»	283
Utensilios de hierro forjado.	»	284

C. Mobiliario*a. Muebles para sentarse*

Sillas	»	285 - 288
Tronos y sillones	»	289 - 291
Sitiales de coro	»	292
Taburetes y banquetas giratorias.	»	293
La silla plegable.	»	294
El banco	»	295 y 296
El sofá y el canapé.	»	297

b. Mesas

La mesa corriente	»	298 - 300
La mesa de despacho	»	301

c. Armarios

Armarios de talla	»	302
Aparadores y credencias.	»	303 y 304
Armaritos para colgar	»	305
Arcas	»	306 - 311

d. Varios

Atriles y caballetes.	LÁMINA	312
Cajas de reloj y aguamaniles	»	313
Camas y cunas	»	314 - 317

D. Encuadramientos

Marcos arquitectónicos	»	318 y 319
Marcos para espejos y cuadros.	»	320 y 321
Cartelas	»	322 y 323
Orlas tipográficas	»	324 - 326
Placas para relojes, de cerraduras, etc.	»	327
Cenefas de platos	»	328

E. Ornato personal (joyas)

La aguja	»	329
El botón	»	330
La sortija	»	331
La cadena	»	332
El collar	»	333
El brazalete	»	334
Cinturones, broches y hebillas.	»	335
Pinjantes	»	336
Pendientes.	»	337
Joyas diversas	»	338

F. Heráldica

Esmaltes y división del escudo.	»	339
Formas del escudo	»	340
Piezas heráldicas	»	341
Figuras heráldicas	»	342 y 343
Formas del yelmo	»	344
Accesorios del yelmo	»	345 y 346
Insignias jerárquicas y honoríficas	»	347
Ornamentos heráldicos	»	348 - 354

G. Escritura decorativa

Escritura románica.	»	355 y 356
Escritura uncial gótica	»	357 - 361
Escritura textual gótica	»	362 - 364
Escritura gótica moderna	»	365
Escritura latina del Renacimiento.	»	366
Iniciales latinas	»	367
Iniciales y viñetas latinas	»	368
Diversas escrituras latinas	»	369
Construcciones, cifras y monogramas	»	370

ORLAS Y VIÑETAS

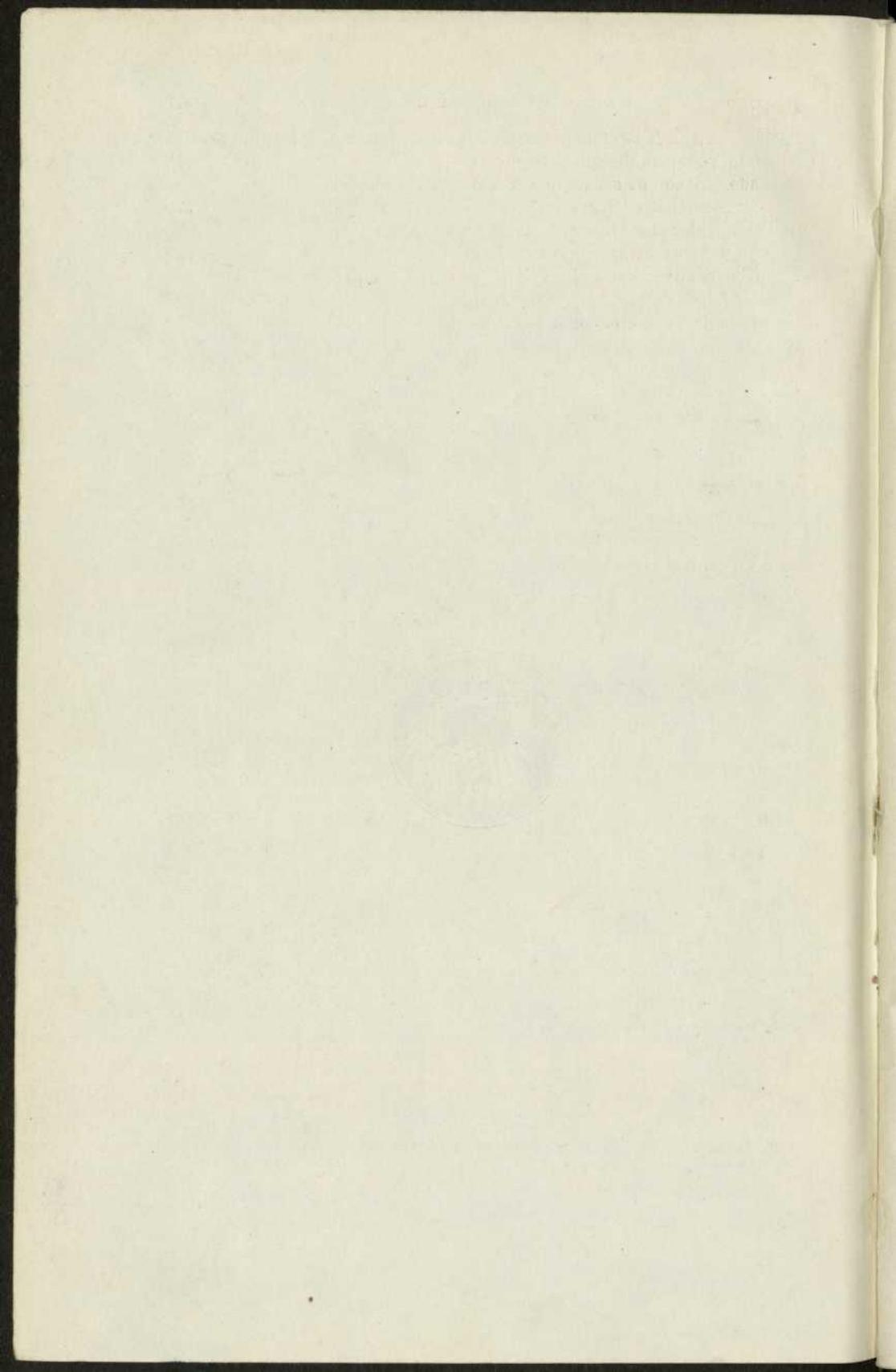
	PÁGINA
Orla grabada en madera, del libro de Sojo «Historia y Milagros de Nuestra Señora de Montserrat». Barcelona, 1550.	5
Friso de madera pintada procedente del Africa central. »	7
Motivo de estuco, de la Alhambra. »	40
Panel de talla atribuido a Andrés de Nájera. Siglo xvi. »	41
Plato hispano-árabe. Siglo xv. »	123
Panel de madera tallada, de un mueble español. Siglo xvi. »	124
Plato de Manises. Segunda mitad del siglo xv. Museo Victoria - Alberto (Londres) »	142
Orla grabada en madera, de la «Crónica General de España». Zamora, 1542. »	143
Friso de cerámica de la sala de las dos hermanas (Alhambra) »	145
Viñeta tipográfica de las obras de Boscán y Garcilaso. Medina del Campo, 1544 »	182
Entablamiento moderno sobre pilastras »	225
Colofón grabado en madera, atribuido a Jean Cousin. Siglo xvi. »	283
Mosaico románico. Santa María de Ripoll. Siglo xv »	284
Azulejo hispano - árabe. Alhambra »	336
Friso de estuco. Alhambra »	337
Azulejos de cuerda seca. Alhambra. Siglo xv. »	365
Encuadramiento grabado en madera. Juan de Yciar. Siglo xvi »	367
Vasos de cerámica italiana. Siglo xvi. Colección particular »	369
Vaso del siglo xiv, procedente de Málaga. Museo Nacional de Palermo »	441
Hierro forjado. Arte popular español. Siglo xviii. Colección particular »	442
Aldabón de hierro forjado. Siglo xv. »	513
Armario de gabinete. España. Siglo xvii »	514
Viñeta tipográfica grabada en madera. Valladolid, 1533 »	574
Marco de madera tallada. Iglesia de la Magdalena, en Toledo. Siglo xvii »	593
Joya egipcia, de lapislázuli y perlas de vidrio. Siglo v antes de J. C. »	594
Joya, por Juan Collaert. Siglo xvi »	618
Armas de Francisco I, rey de Francia. Castillo de Blois »	619

ÍNDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS

717

	PÁGINA	
Iniciales de Ana de Bretaña, reina de Francia. Siglo xv	655	
Alfabeto, por Juan de Yciar. Siglo xvi.	678	»
Brocado español, de seda y oro. Siglo xiv. Museo del Cincuentenario (Bruselas).	679	»
Letras entrelazadas, formando la frase «Ave María», por Juan de Yciar. Siglo xvi.	695	»
Friso decorativo, estilo Luis XIV, por J. Lepautre (1617-1682)	697	»
Cerámica de Talavera. Siglo xvi.	708	»
Friso decorativo, estilo Luis XIV, por J. Lepautre (1617-1682)	709	»
Cerámica de Talavera. Siglo xvi.	717	»





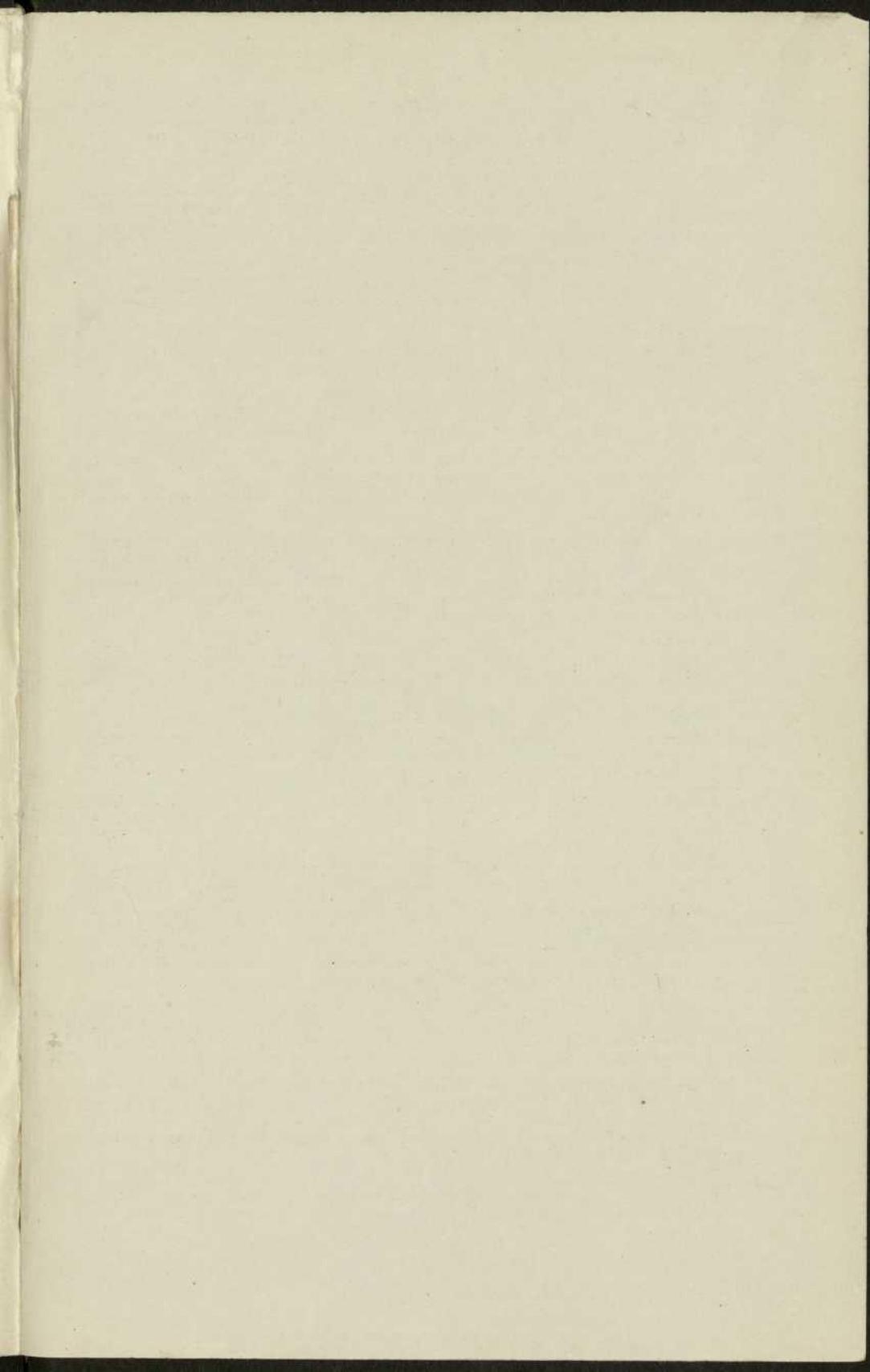
GUSTAVO GILI, Editor

Calle de Enrique Granados, 45.-BARCELONA

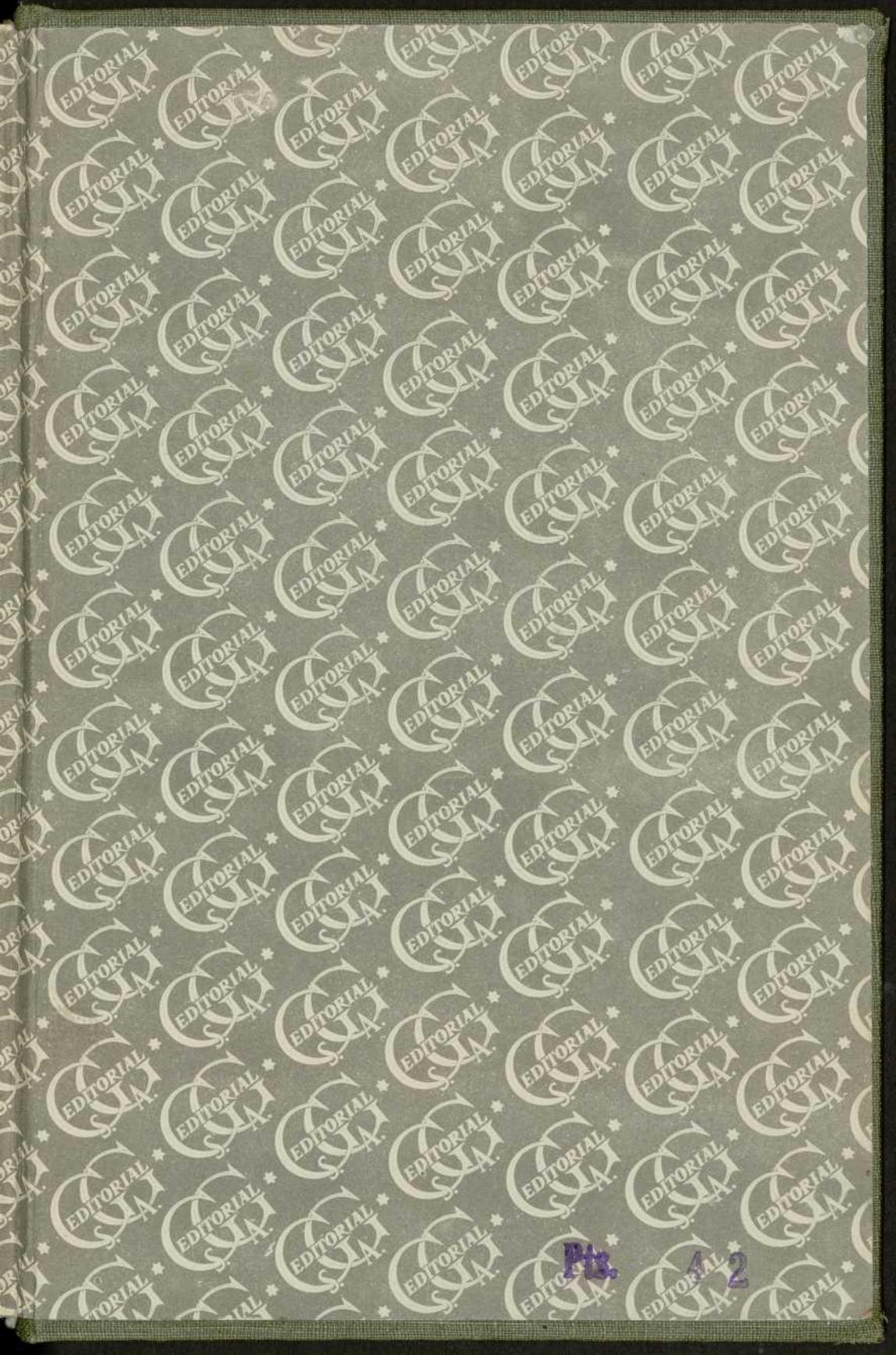
- El Dibujo y la composición decorativa** *aplicados a las industrias artísticas*, por EDMUNDO COUTY, jefe de los talleres de decorado de la fábrica nacional de Sèvres. Un vol. de 302 págs., de 23 × 15 cms., con 462 grabados.
- Anatomía artística humana**, por ALFREDO D. FRIPP y R. THOMPSON, con dibujos de INNES FRIPP. Un volumen de 282 págs., de 23 × 15 cms., con 117 grabados, nueve láminas anatómicas y 23 fotografías del desnudo.
- Manual de Perspectiva**, por el ingeniero C. CLAUDI. Un volumen de 94 págs., de 20 × 13 cms., con 32 láminas, 2.^a edición.
- Manual de Dibujo geométrico e industrial**, por A. ANTILLI. 4.^a ed. Un volumen de 156 págs., de 20 × 13 cms., con dos láminas y 130 grabados.
- Técnica del Dibujo**, *o sea descripción de los instrumentos que se emplean en la práctica del dibujo y modo de usarlos*, por A. COMBELERÁN. 2.^a ed. Un volumen de 204 págs., de 25 × 16 cms., con 78 grabados.
- Historia del Mueble**. *Estilos del mueble desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*, por HERMANN SCHMITZ. Un volumen de 32 × 25 cms., con 320 láminas y 88 páginas de texto explicativo.
- Los hierros artísticos** *desde la edad media hasta fines del siglo XVIII. Modelos de las principales épocas del arte, seleccionados* por JORGE KOWALCZYK. Un volumen de 32 × 25 cms., con 48 págs. preliminares de texto y 320 láminas.
- Escultura decorativa**. *Modelos de las principales épocas del arte, seleccionados* por JORGE KOWALCZYK. Un volumen de 32 × 25 cms., con 46 págs. preliminares de texto explicativo y 320 láminas.
- Tejidos artísticos**. *Colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX*, por E. FLEMMING. Un volumen de 32 × 25 cms., con 38 págs. de texto, 8 láminas en colores y 320 en negro.
- Resumen gráfico de la Historia del Arte** (*Arquitectura, Escultura, Pintura*), por M. D. D. 5.^a ed. Un volumen de 144 págs., de 20 × 14 cms., con 360 grabados.
- Civilizaciones antiguas**. *Resumen gráfico de la cultura grecorromana y del próximo Oriente*, por los Dres. J. HUNGER y H. LAMER. Tres volúmenes de 20 × 14 cms., con 604 páginas y 517 grabados.
- El arte popular en Europa**. 2100 ejemplos referentes especialmente a la ornamentación, 132 láminas, de ellas 100 en Offset e imprenta y 32 en fototipia y huecograbado, por H. TH. BOSSERT. Edición de 250 ejemplares numerados. Un volumen de 33 × 24 cms.
- Arte chino**. Colección de láminas en colores, por R. L. HOBSON. Un volumen de 30 × 23 cms., encuadernado en tela.

- Historia del Arte del antiguo Perú**, por los Dres. WALTHER LEHMANN y HEINRICH DOERING. Edición de 300 ejemplares numerados. Un volumen de 33×24 cms., con 68 págs. de texto explicativo, 128 láminas en fototipia, 12 láminas Offset en colores y 62 grabados intercalados.
- La pintura medieval en España.** *Pinturas murales y tablas catalanas*, por la Dra. G. RICHERT. Un volumen de 84 págs. de texto, de 29×23 cms., con 120 grabados y ocho fototipias.
- La Fotografía.** *Manual para aficionados*, por el Dr. J. MUFFONE. 3.^a ed., completamente reformada. Un volumen de 420 págs., de 20×13 cms., con 366 grabados.
- Recetario fotográfico.** *Colección de 537 fórmulas y procedimientos*, por el Dr. L. SASSI. 2.^a ed. Un volumen de 312 págs., de 20×13 cms.
- A B C de la Fotografía**, por el Dr. L. SASSI. Un volumen de 228 páginas, de 20×13 cms., con 92 grabados.
- El éxito en Fotografía.** *Manual teórico-práctico de fotografía para el profesional y el aficionado*, por el Dr. J. CAS-TRUCCIO. Un volumen de 638 págs., de 20×13 cms., con 230 grabados.
- Elementos de Ciencias Físicas y Naturales**, por el Dr. E. FONTSERÉ, catedrático de la Universidad de Barcelona. 4.^a ed. Un vol. de 294 págs., de 20×14 cms., con 774 grabados y 270 temas para contestar verbalmente o por escrito, y un léxico de palabras técnicas.
- Elementos de Historia Natural**, por el Dr. OTTO SCHMEIL. Comprende los *Elementos de Zoología*, *Elementos de Botánica* y *Elementos de Mineralogía y Geología*, encuadernados en un solo volumen.
- Tratado de Fruticultura**, por el Dr. D. TAMARO. Es la mejor, la más moderna y la más completa de cuantas obras tratan del cultivo de los frutales. Un volumen de 938 págs., de 25×16 cms., con 687 grabados y 72 tablas.
- La abeja y la colmena**, por L. LANGSTROTH y C. DADANT. 2.^a ed., aumentada. Un volumen de 644 págs., de 20×13 cms., con 221 grabados.
- Recetario de droguería**, por G. A. BUCHHEISTER y G. OTTERS- BACH. Un volumen de 816 págs., de $23 \frac{1}{2} \times 15$ cms.
- Recetario doméstico.** *Enciclopedia de las familias en la ciudad y en el campo. Colección de 6690 recetas prácticas para todas las necesidades de la vida*, por el ingeniero I. GHERSI y el doctor A. CASTOLDI. 7.^a ed., muy aumentada. Un volumen de 1158 páginas, de 20×13 cms., con 148 grabados.
- Ciencia recreativa.** *Enigmas y problemas, observaciones y experimentos, trabajos de habilidad y paciencia*, por el doctor JOSÉ ESTALELLA. 2.^a ed. Un volumen de 516 págs., de 23×15 cms., con 882 grabados.
- Astronomía popular**, por NEWCOMB-ENGELMANN. Un volumen de 820 págs., de 25×16 cms., con 240 grabados.

El catálogo completo de la casa Gustavo Gili se remite gratis a quien lo solicite.

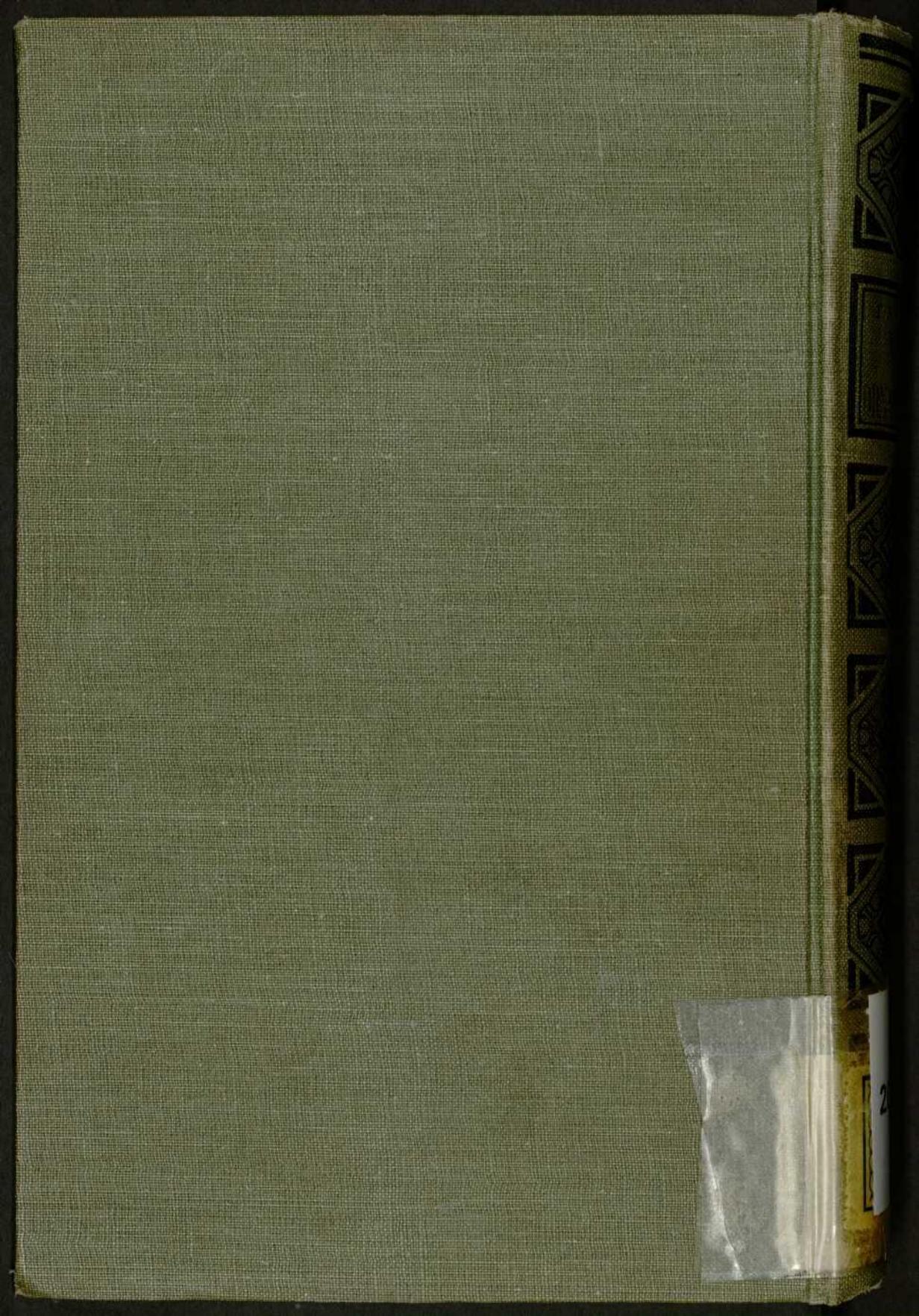






A3

42





26145