

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

1 peseta el tomo

XVI

# LOS TAPICES

II

TIEMPOS MODERNOS

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI  
SIGLOS XVII Y XVIII  
LOS GOBELINOS — BEAUVAIS — MORTLAKE  
SANTA ISABEL — SANTA BARBARA  
LOS TAPICES DE GOYA  
CÚMO SE TEJE UN TAPIZ

CON 35 GRABADOS

MADRID

EDITORIAL

LA JO DERECHA

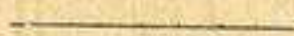
C75-21



BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE



XVI



LOS TAPICES

II

TIEMPOS MODERNOS

MUSEO DEL PUEBLO  
ESPANOL  
MADRID  
M.E.C.D. 2017

53  
E2/765-21  
34.43.32

BIBLIOTECA POPULAR DE ARTE

---

# LOS TAPICES

II

TIEMPOS MODERNOS

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI  
SIGLOS XVII Y XVIII  
LOS GOBELINOS—BEAUVAIS—MORTLAKE  
SANTA ISABEL — SANTA BÁRBARA  
LOS TAPICES DE GOYA  
CÓMO SE TEJE UN TAPIZ

CON 35 GRABADOS



MADRID  
LA ESPAÑA EDITORIAL  
CRUZADA 4, BAJO DERECHA

---

---

Es propiedad de los Editores.  
Queda hecho el depósito que  
marca la ley.

---

---

---

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO A CARGO DE F. MARQUÉS  
*Blasco de Garay, 9.—Teléfono 3.145.*

---

# LOS TAPICES

## TIEMPOS MODERNOS

---

### CAPÍTULO PRIMERO

#### LOS TAPICES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

FLANDES.—En la segunda mitad del siglo XVI, la fabricación de Bruselas decae visiblemente. A los disturbios intestinos, viene á juntarse la degeneración del gusto. La intimidad, la sinceridad, que prestaban tantos encantos á las tapicerías flamencas de la Edad Media y del primer Renacimiento, desaparecen definitivamente. Pezadez y vulgaridad, tales son los rasgos característicos de los cartones que nacen en esta época; estos defectos se van agravando por una ejecución cada vez más ligera, por procedimientos cada vez más expeditivos. En lugar de las deliciosas guirnaldas de flores y frutos de fines del siglo XV y principios del XVI, no se encuentran más que orlas de calabazas, nabos, cebollas, mezcladas con figuras alegóricas, tan vanas como incorrec-

FIG. 1.—*Grotescos.*—Tapiz de mediados del siglo XVI.

tas. El tejido pierde su finura, el colorido su brillo y su armonía.

Ante el extraordinario vuelo de los talleres de





FIG. 2.—*La mujer adúltera*.—Tapiz flamenco de fines del siglo XVI.

Bruselas, siéntese indiferencia por el estudio de los demás talleres establecidos entonces en otras ciudades flamencas, Valenciennes, Lille, Douai y Brujas, donde la fabricación estaba como agobiada por la concurrencia de la metrópoli.

ITALIA.—Durante el siglo XVI, Italia es, después de Flandes, el país donde la fabricación de las tapicerías alcanzó más alto vuelo. Como si el Renacimiento hubiese duplicado en ella la facultad de obrar y de crear, no se limitó á surtir de cartones al resto de Europa, sino que ambicionó también producir tapicerías, y lo consiguió, si bien llamando de vez en cuando á artistas flamencos para renovar la tradición.

Las guerras que desolaron á Italia en los comienzos del siglo XVI paralizaron largo tiempo el progreso de la tapicería: no podemos señalar en este período, más que el taller de Vigevano, dirigido por Benedetto da Milano, de donde salió la hermosa serie de los *Meses Trivulce*, encargada por el Mariscal de este nombre y conservada hoy todavía en el palacio de su familia, en Milán. Los cartones de esta serie se atribuyen á Bartolomé Suardi, apellidado el Bramantino, uno de los maestros más hábiles de la escuela lombarda.

En el segundo tercio del siglo XVI el jefe de la casa de Este, el duque Hércules II, (1534-1559), cuyos antepasados habían contribuído tan poderosamente al desarrollo de la tapicería italiana, quiso reanimar una fabricación que, si no había desaparecido completamente, se arrastraba con trabajo. Desde el segundo año de su reinado, contaba entre los artistas agregados á su corte dos tapiceros flamencos de habilidad consumada: Nicolás y Juan Karcher ó Carcher. El último, en quien la fabricación ferrarense se encarnó durante muchos años, pro-

dujo numerosas series de rara perfección técnica. El pintor titular de la fábrica era el ferrarense

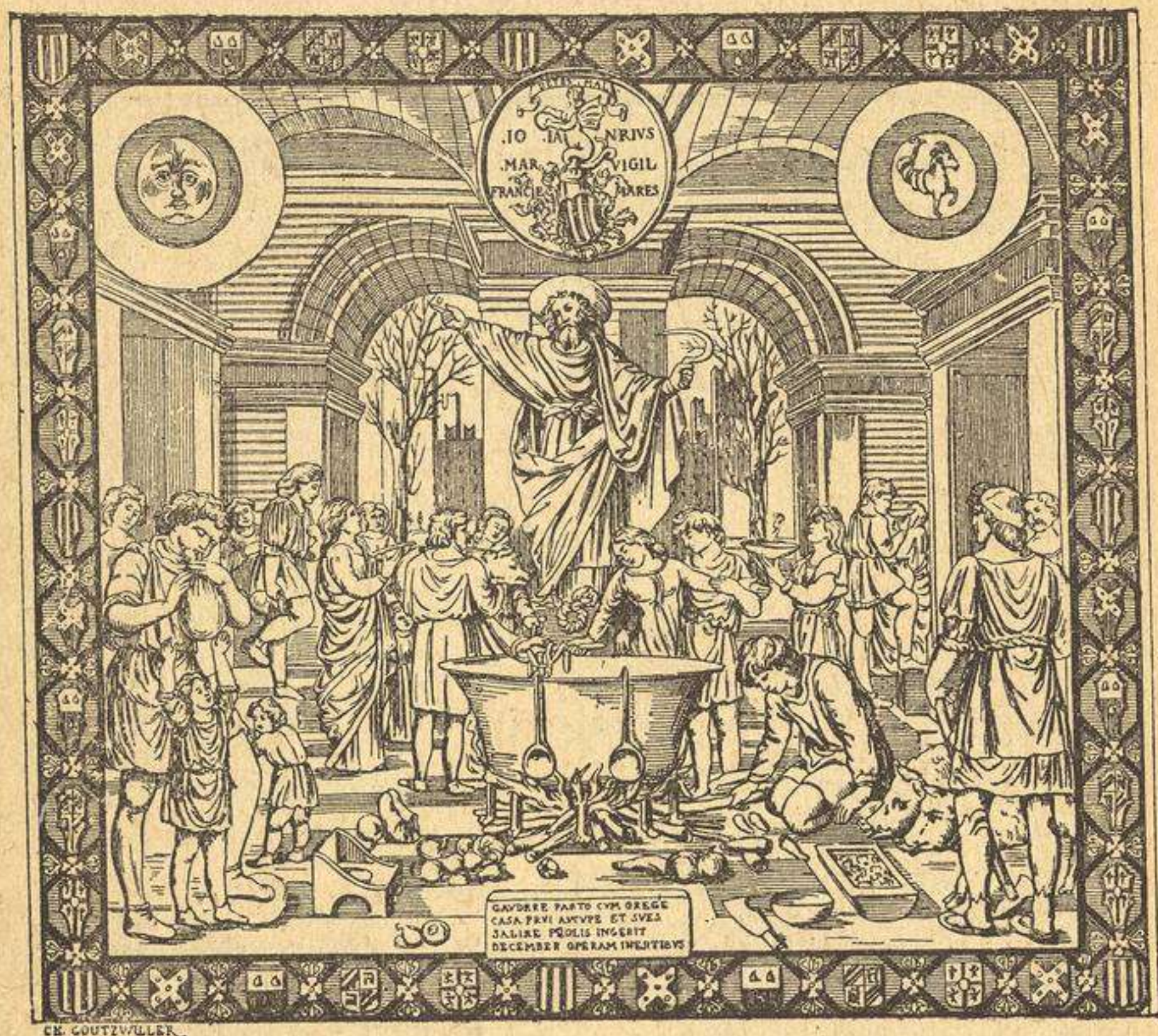


FIG. 3.—*Los meses Trivulce*, según Bramantino Suardi.

Bautista Dosso; á él debemos los cartones de las *Metamorfosis*. Otras series, la *Historia de Hércules*, lechos de follajes con términos, etc., han desaparecido por desgracia.

Al lado de B. Dosso se encuentra al pintor flamenco Lucas Cornelio, el cual compuso los cartones de las *Ciudades de la casa de Este*, los de los *Grotescos* y los de los *Caballos*.

Se atribuye á los talleres de Juan Karcher, la hermosa serie de los *Niños jugando*, una de cuyas piezas reproducimos más adelante.

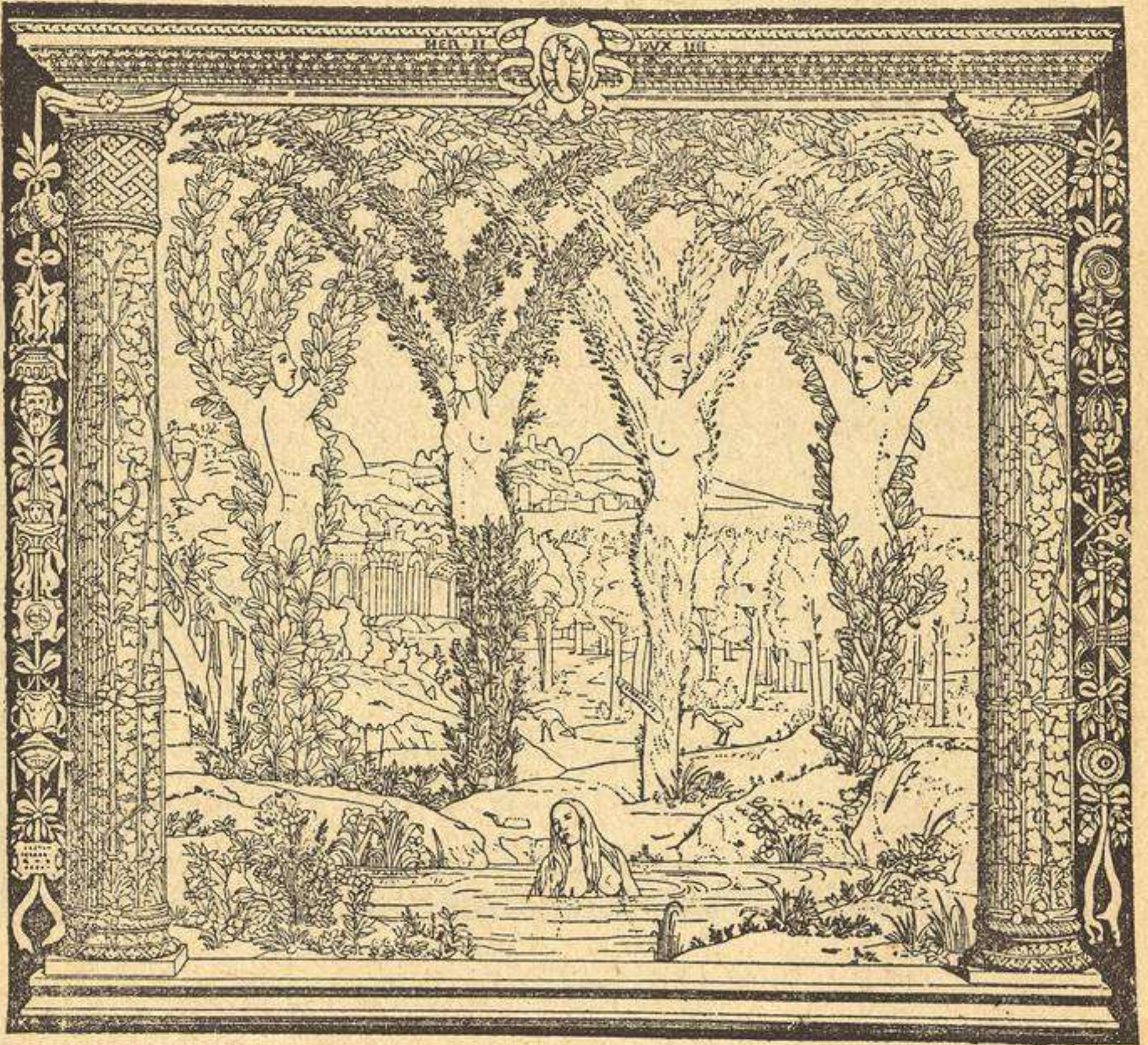


FIG. 4.—*Las metamorfosis*, según B. Dosso.

Durante el reinado de Alfonso II, sucesor de Hércules II, (1559-1597), decayó mucha la manufactura, precipitada en su ruina por la boga creciente de los cueros de Córdoba. Los telares de alto lizo de Ferrara no sobrevivieron á dicho príncipe.

La producción de la manufactura ferrarense se

distingue por la importancia concedida al elemento decorativo: grotescos, vegetación, paisaje, desempeñan un papel importante; la gracia, la ligereza y la fantasía son cualidades predominantes en el estilo; recrear la vista era para los príncipes de Este la primera misión del decorador. No carecían de razón esos Mecenas tan pródigos, esos jueces tan delicados.

Incitado por el ejemplo de la casa de Este, Cosme I, gran duque de Toscana, (1537-1574), decidió dotar á Florencia de una manufactura capaz de luchar con la de Ferrara, y tuvo la dicha de ver á su obra prosperar.

Entre los pintores que Cosme I agregó á la manufactura ducal figuraba en primera línea el Bronzino (1502-1572); á él debemos la mayor parte de los cartones de la *Historia de José*, expuestos hoy en las salas del Palacio Antiguo, los del *Parnaso*, los del *Hipocrene* (1556) y los del *Marysas* (1566). Después venía Francisco Salviati (1510-1563). Otro maestro famoso, Francisco Albertino, apellidado el Bachiacca († 1577), suministró los cartones de los *Doce meses*, expuestos hasta estos últimos años en la Galería de los Oficios, y de los *Grotescos*, que forman parte de la misma colección.

Las series debidas á la colaboración del Bronzino, de Salviati y de Bachiacca, por una parte, y de Juan Rost y de Nicolás Karcher, por otra, justifican la admiración que inspiraron á los contemporáneos. Si los pintores florentinos olvidan demasiado á veces, en sus cartones, las conveniencias decorativas

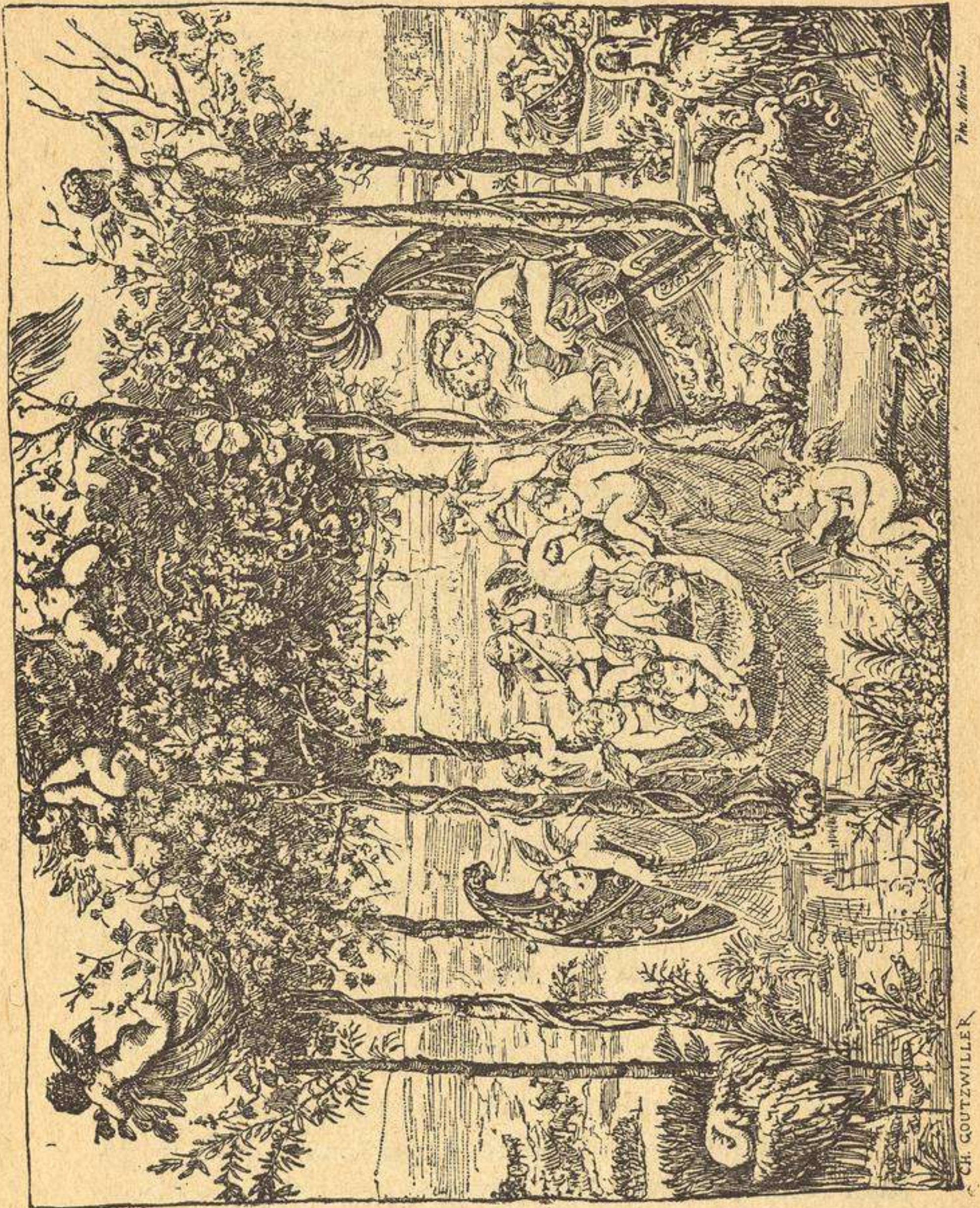
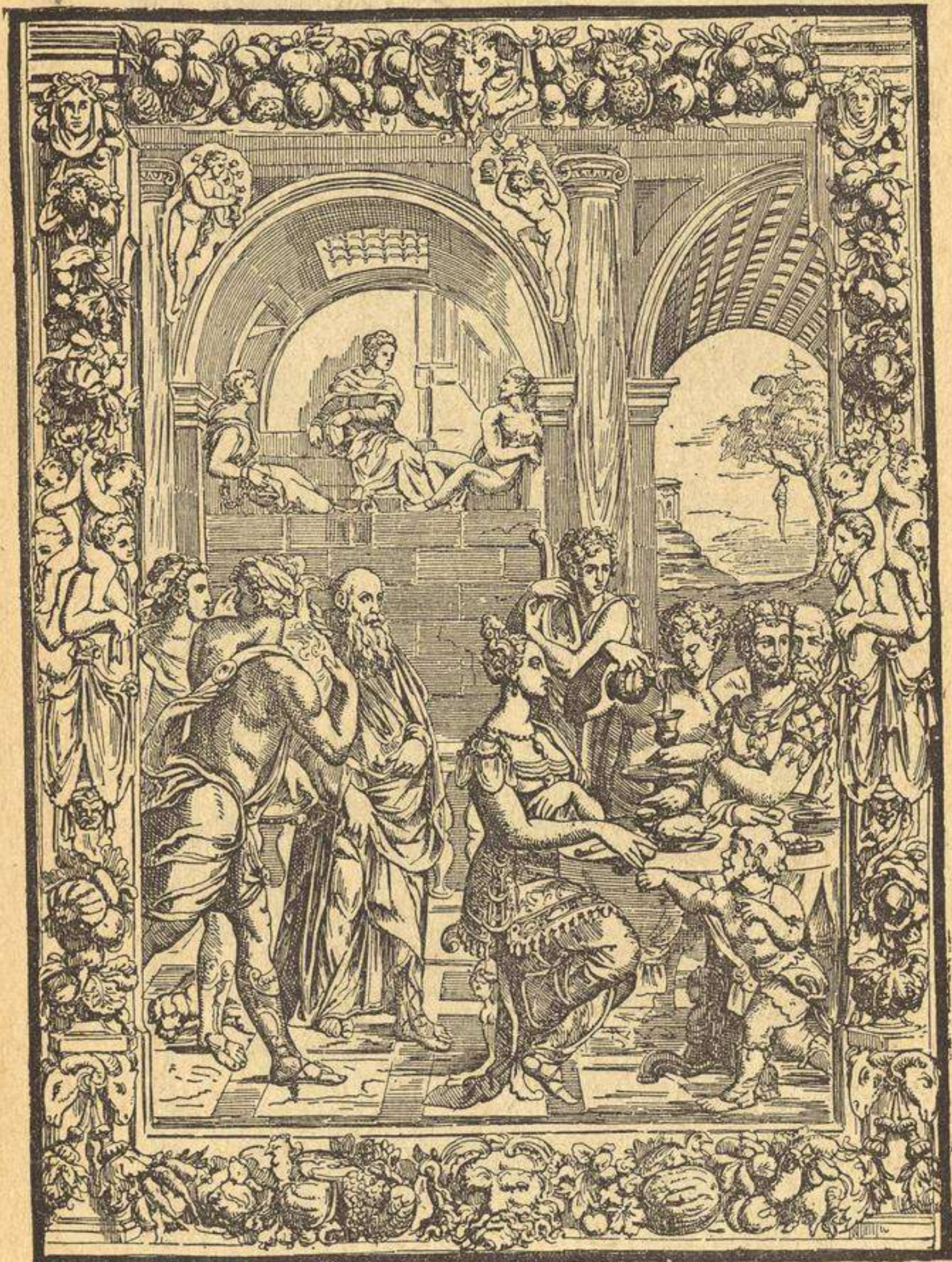


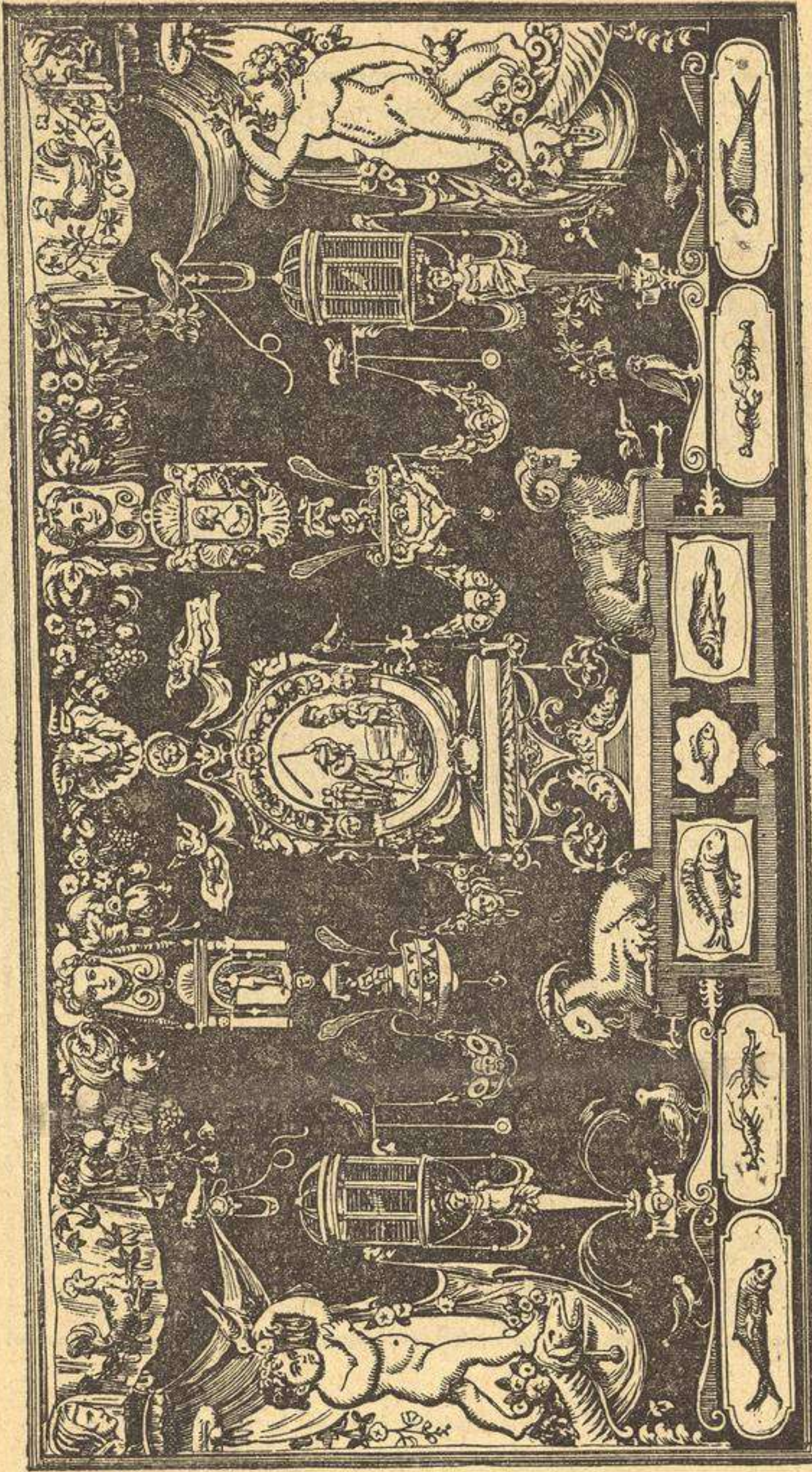
FIG. 5.—Los niños jugando; la barca de Venus.

para demostrar su ciencia del dibujo, ensayándose en esos alardes de fuerza en que triunfaba Miguel



CH. GOUTZWILLER

FIG. 6.—*Historia de José: el banquete de Faraon, según el Broncino.*



CH. GOUTZWILLER

FIG. 7. — Grotescos, según el Bachiacca.



Angel; si, en la *Historia de José* sobre todo, rompen con esa ponderación ó ley de las agrupaciones, en cambio Rost y Karcher traen en su trabajo de traducción una conciencia y un gusto admirables. Estos maestros se distinguen en reproducir: aquí, la valentía de los perfiles del Bronzino; allá, la finura de los arabescos del Bachiacca, y sin embargo su colorido no deja de ser rico y harmónico, son hoy todavía un encanto para los ojos.

En la segunda mitad del siglo XVI, el flamenco Juan van der Straten, ó como se le llama generalmente el Stradan (1523-1605), fué el proveedor titular de la fábrica de los Médicis.

FRANCIA.—Francisco I se esforzó por desarrollar el arte que había dado tanto ilustre á los reinados de Carlos V, Carlos VI, Carlos VIII y Luis XII. Hacia 1535 estableció en Fontainebleau, una fábrica que ocupó á unos quince maestros tapiceros. Puesta la fábrica real bajo la dirección de Filiberto Babou, señor de la Bourdazière, superintendente de las construcciones reales, y de Sebastián Serlio, el célebre arquitecto italiano, tuvo por misión el traducir los cartones de Primaticio, el cual parece haber pintado una serie de la *Historia de Escipión*, de Mateo Nasaro, de Verona, el autor de la *Historia de Acteón* y de *Orfeo*, y de Claudio Baudonin.

En tiempo de Enrique II, Filiberto Delorme recibió la dirección de la fábrica de Fontainebleau; cuyos destinos ulteriores son desconocidos. Hay motivos para creer que desapareció á la muerte de este príncipe.

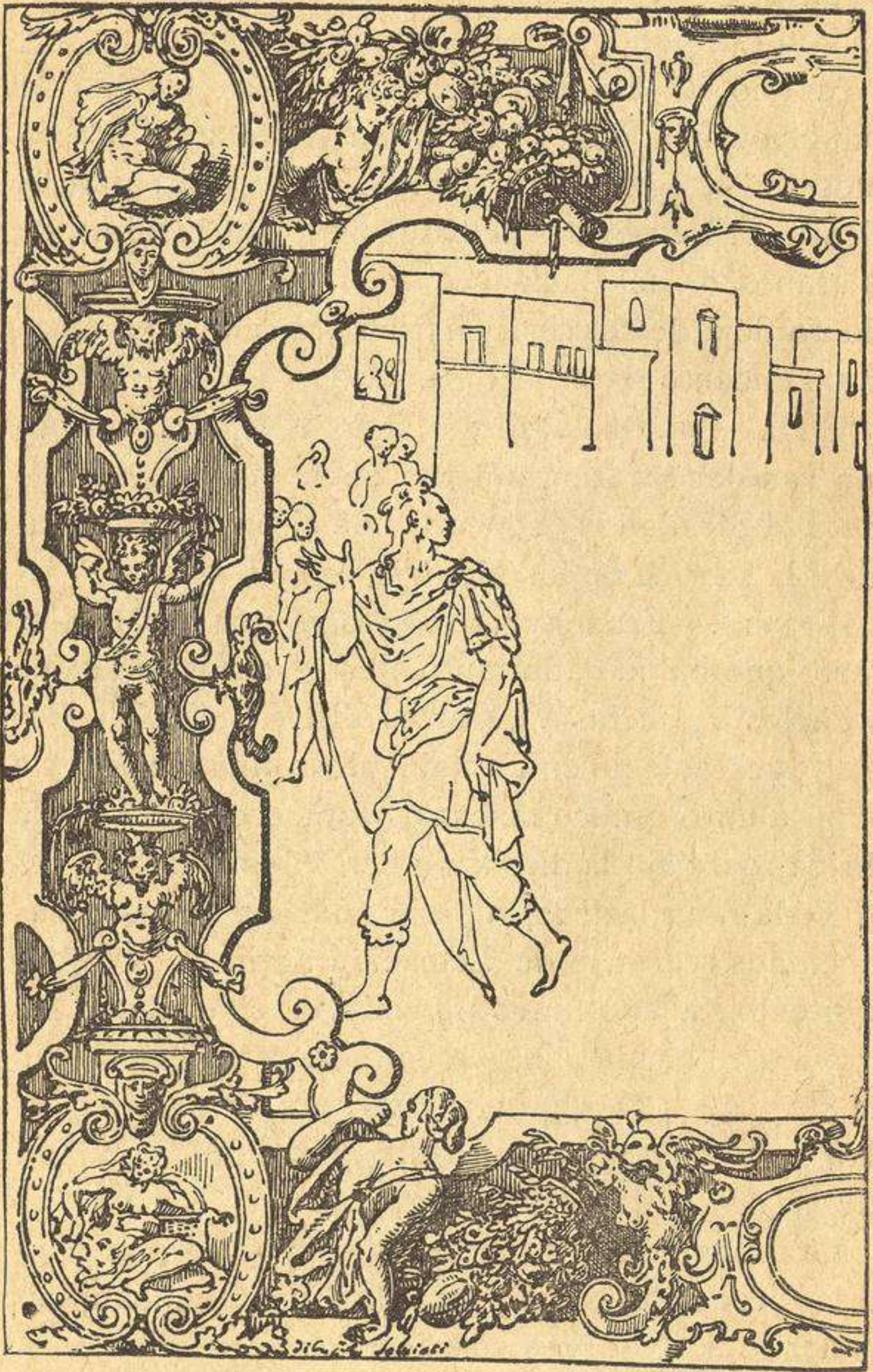


FIG. 8.—*Bosquejo para un tapiz.*

Facsimile de un dibujo de F. Salviati.

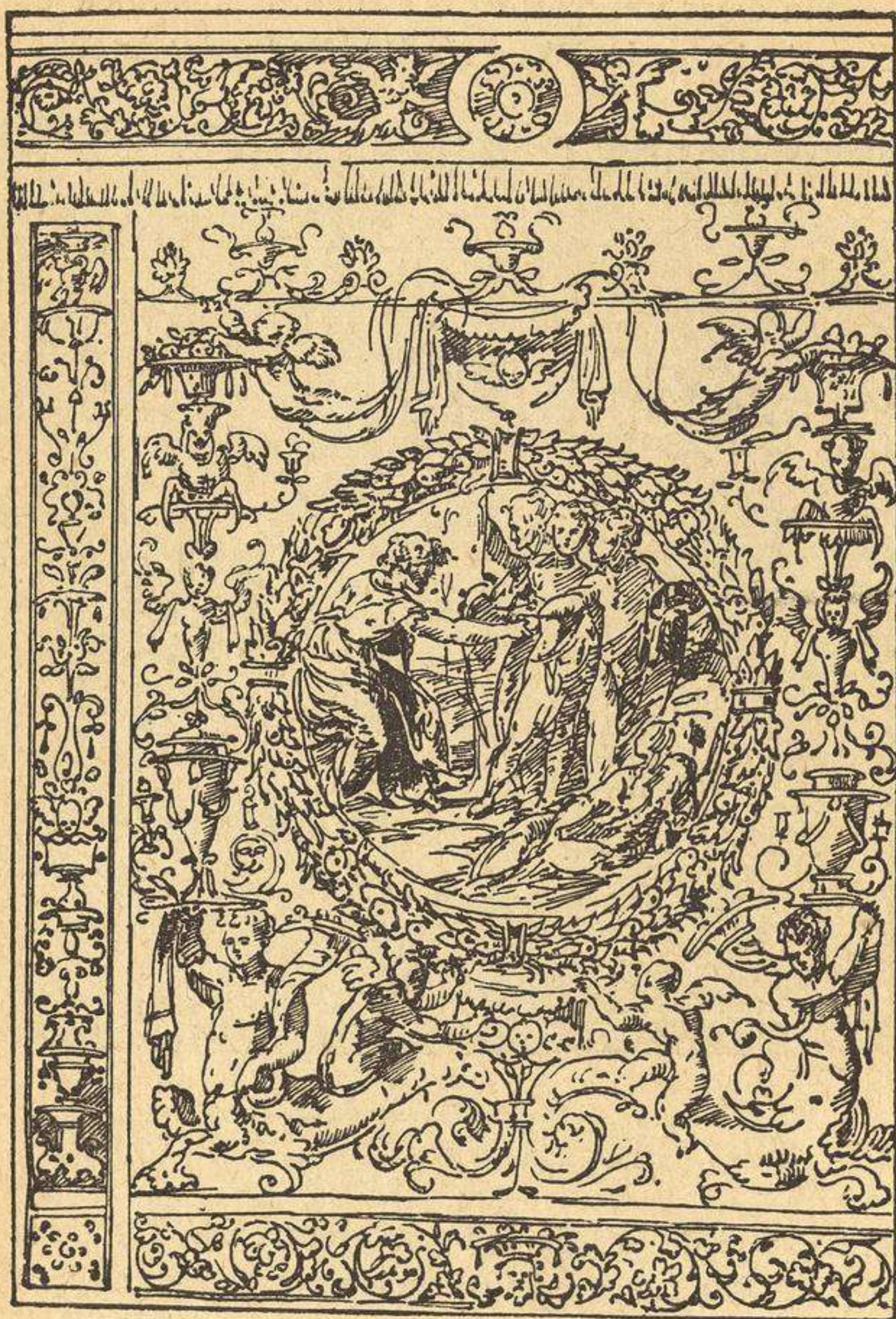


FIG. 9.—*Bosquejo para un tapiz.*

Facsimile de un dibujo de A. Aspertini.

Sin dejar Enrique II de alentar á la fábrica de Fontainebleau, le dió un rival en París, donde eligió



FIG. 10.—*Pasaje de la Historia de Diana.*

Tapiz del taller de Fontainebleau.

el hospital de la Trinidad para montar varios telares de alto lizo. La nueva institución alcanzó gran éxito y prolongó su existencia hasta bien entrado el siglo XVII.

Antonio Carón († 1598) y Enrique Lerambert,



FIG. II.—*Grotescos: una bacanal.*  
Tapiz de Fontainebleau, del escudo de armas de Catalina de Médicis.



FIG. 12.—Grottescos.—Taller de Fontainebleau.

son los pintores agregados á la fábrica de la Trinidad, los cuales compusieron para ella los cartones de una serie que alcanzó gran popularidad, la *Historia*

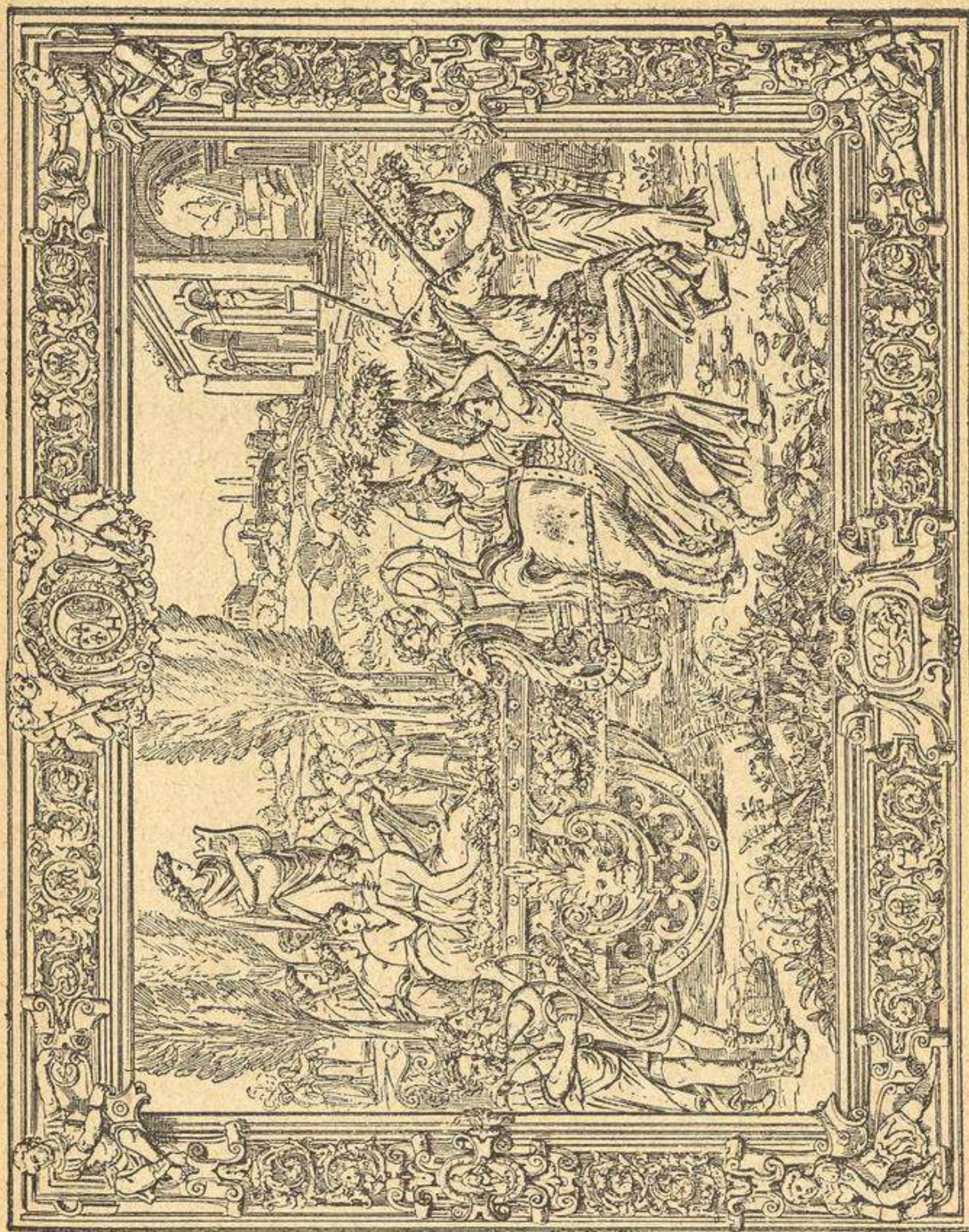


FIG. 13.—Historia de Artemisa: Apolo y las musas.

CH. GUTZWILLER

*de Mausoleo y Artemisa*, con alusiones muy claras á la Artemisa del siglo XVI, Catalina de Médicis. Desde 1570 hasta 1660, no se cuentan menos de diez

tapices de esta serie (algunos de los cuales están divididos en diez ó quince piezas), la cual forma una superficie de 1711 metros cuadrados. La influencia de Julio Romano se observa á cada paso en esta larga sucesión de cuadros, mitad históricos, mitad alegóricos, cuyo interés no se sostiene por desgracia.

Lerambet sólo compuso además los cartones de la *Historia de Coroliano* y los de la *Historia de Cristo*, destinada á la iglesia de Saint-Merri. Su principal intérprete fué el tapicero Mauricio Dubourg, el representante más eminente de la fabrica de la Trinidad.

El hotel de Cluny posee tres tapicerías pertenecientes á la misma época, pero cuya factura es demasiado grosera para que se pueda atribuir á Dubourg la *Batalla de Garnac* y la *Batalla de San Dionisio*.

La historia de las fábricas de Fontainebleau y de la Trinidad es poco conocida; aún lo es menos la de los talleres de provincias. Sábese únicamente que Tours y Felletin (probablemente también Aubusson) desplegaron cierta actividad en esta época.

La historia de la tapicería en las demás partes de Europa, sólo ofrece, en el período que nos ocupa, un interés mediano.

ALEMANIA.—En Alemania, el único taller que merece ser mencionado, es el de Lauingen; produjo algunos tapices, unos heráldicos y otros topográficos, hoy conservados en su mayor parte, en el museo nacional de Munich: *Antepasados de la casa de Bavie-*



*ra, Las ciudades santas de Palestina, Un campamento.*

INGLATERRA.—Inglaterra sólo tuvo en el siglo XVI un taller digno de ser citado, el de Burcheston, fundado por Guillermo Sheldon, á fines del reinado de Enrique VIII; en este taller construyó el tapicero Roberto Hicks las *Cartas* de los condes de Oxford, Worcester, Warwick y Gloucester. Tres de estas Cartas se conservan hoy en York, en el museo de la Sociedad filosófica.



## CAPITULO II

### LOS TAPICES EN EL SIGLO XVII

RUBENS Y LE BRUN.—No había sido dado á los representantes de la escuela colorista italiana, los venecianos, el intervenir de una manera eficaz en el desarrollo de la tapicería; esta misión tocó á su heredero, un hijo del Norte, en el cual el entusiasmo se aliaba con un vivo sentimiento de las proporciones, y que sabía conciliar el poder dramático con la exuberancia de detalles: el gran Rubens ha dejado señalada para siempre su huella en el arte cuya historia estudiamos. Aunque sólo hubiera compuesto esa *Historia de María de Médicis*, el más brillante modelo que un tapicero pueda pensar en producir, habría merecido bien del arte que constituía hacía tres siglos la gloria de Flandes. Pero el maestro pintó los cartones de varias series, una de las cuales, la menos importante, la *Historia de Constantino*, ha sido reproducida muy á menudo, tanto en París como en Bruselas, pues los cartones de Rubens han tenido, como los de Rafael, la buena fortuna de ser adoptados en todos los países de Europa. La *Historia de Aquiles* y la *Historia de Decio*, no alcanza-

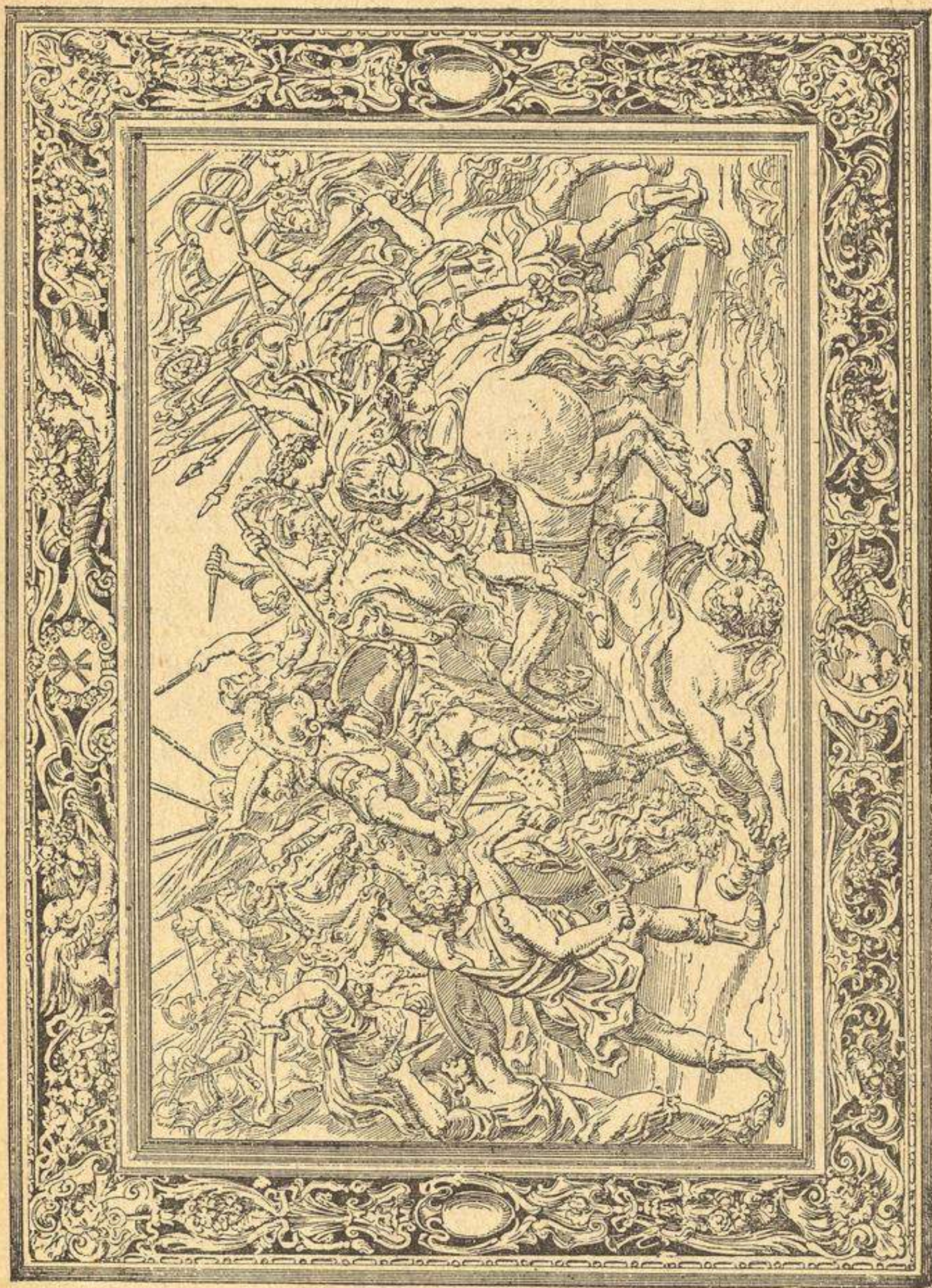


FIG. 14. — *Historia de Constantino: una batalla*, según Rubens.  
(Tapiz francés de principios del siglo XVII).

FR. GOUZVILLEN

ron menos éxito; lo mismo puede decirse del *Triunfo de la Iglesia*, con las *Escenas del Antiguo Testamento*, diecisiete piezas de las cuales están con-

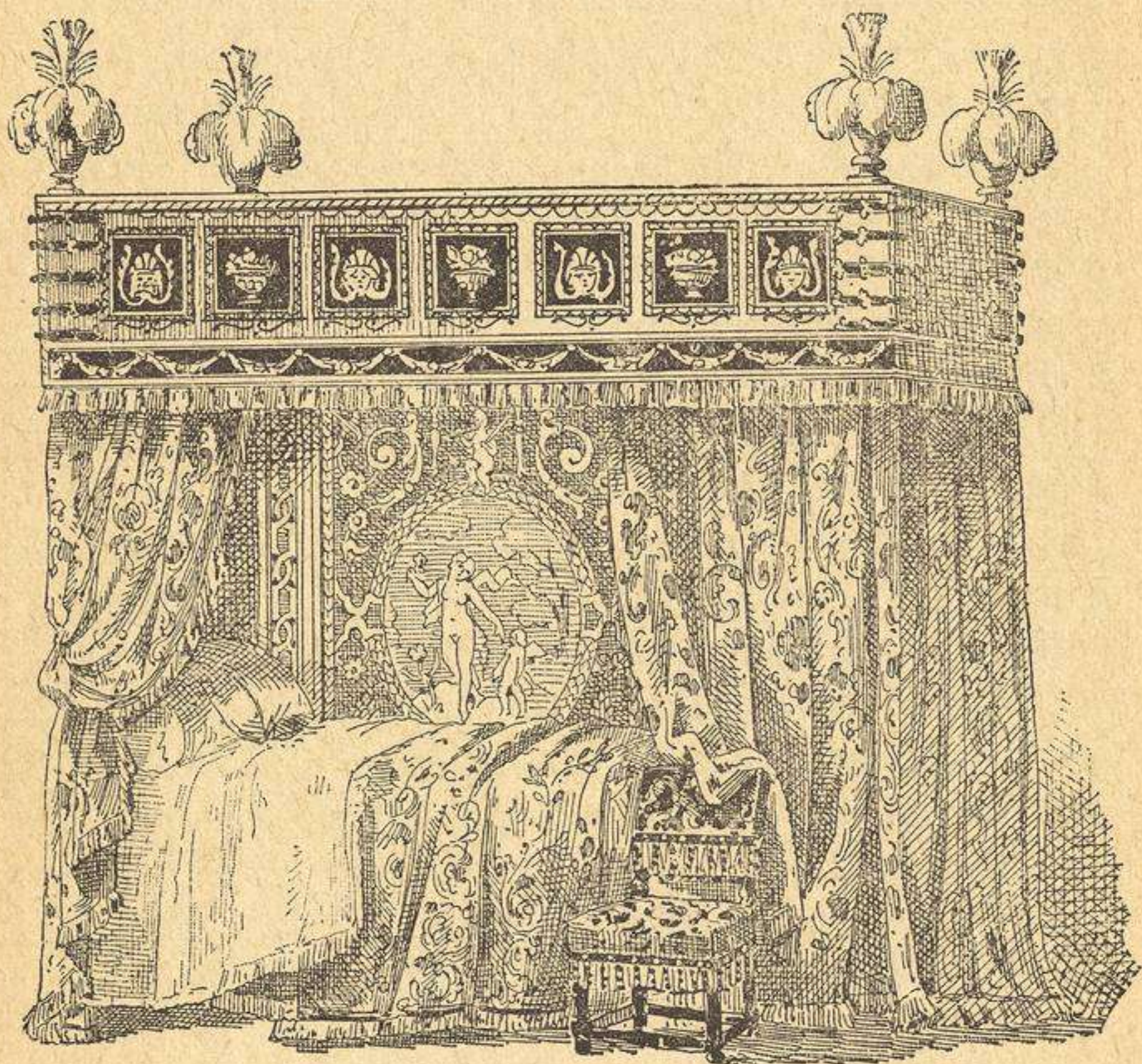


FIG. 15.—Cama Luis XIII.

servadas hoy en el convento de las Descalzas de Madrid.

Si dejamos á un lado los pintores que más ó menos accidentalmente han suministrado modelos á la tapicería, Jordana y Teniers, en Flandes; Lerambert, Guyot, Dumèe, Simón Vouet, Felipe de Champaña,

Poussin, Lesueur, Van der Meulen, Noël, Coypel y Sebastián Bourdon, en Francia; Romanelli y los discípulos de Pedro de Cortone, en Italia; Cándido ó de Witte, en Alemania; Francisco Cleyne, en Inglaterra, domina un nombre con el de Rubens en todo el siglo XVII, el de Carlos Le Brun. El sucesor de Rubens no es contado entre los más grandes artistas, á no ser que se tome por término de comparación á sus contemporáneos. La gloria de un Poussin, de un Lesueur, y de un Rigaud, eclipsa la suya, y sin embargo, este genio universal ha hecho por las artes decorativas más que todos sus contemporáneos reunidos. El sentimiento del decorado es tan vivo en él, que sus pinturas se transfiguran al pasar del lienzo al tapiz; su traducción en un arte distinto les da más brillantez, una harmonía más rica.

Considerada en lo que podría llamarse su papel social, permanece la tapicería, durante el siglo XVII, en posesión de todos sus privilegios, aunque el entusiasmo del período precedente cediera el puesto á sentimientos más reflexivos. Se le confía el cuidado de perpetuar el recuerdo de los acontecimientos más notables; junto á las composiciones religiosas, y sobre todo mitológicas y alegóricas, se encuentran muchos asuntos sacados de la historia contemporánea.

*Los Gobelinos.*—El año 1662, señala una fecha memorable en los anales de la tapicería, por haber visto fundarse en ella la *Manufactura real de los muebles de la Corona*, ó la *Manufactura de los Gobelinos*.

Uno de los primeros actos de Luis XIV fué poner á la cabeza de la manufactura, con el título de



FIG. 16.—*El sacrificio de Abraham.*

Según Simón Vouet.

director, (bajo la dirección de Colbert), «á una persona capaz é inteligente en el arte de la pintura para componer las obras de tapicería, escultura y

otras; cuidar de su correcta ejecución y tener la dirección é inspección general de todos los obreros empleados en los talleres». Su elección recayó en Le Brun, el cual había dado ya palmarias pruebas de su talento en el taller de tapicería establecido en Vaux por el superintendente Fouquet.

La nueva manufactura desplegó extraordinaria actividad; en veintiocho años, desde 1663 hasta 1690, fecha de la muerte de Le Brun, produjo 19 tapices completos, de alto lizo, de una superficie total de 4.110 varas cuadradas, cuyo gasto, sin contar los cartones, se elevaba á 1.106.275 libras, y 34 tapices de bajo lizo que medían 4.294 varas cuadradas y costaron 623.601 libras.

Los principales de estos tapices son: las *Actas de los Apóstoles* y las *Estancias del Vaticano*, según Rafael; la *Historia de Moisés*, según Poussin y Le Brun; la *Historia del Rey*, según Le Brun y Van der Meulen, los *Meses* ó las *Residencias reales*, según los mismos; la *Historia de Alejandro*, los *Elementos* y las *Estaciones*, según Le Brun; los cuadros de la galería de Saint-Cloud, según Mignard; los *Triunfos de los dioses*, imitaciones libres de Noël Coypel, según tapices antiguos, atribuidos á Mantegna; el *Triunfo de la Filosofía* y el *Triunfo de la Fe*, también según Coypel. Varias de estas series fueron reproducidas hasta cinco ó seis veces. A fines del reinado de Luis XIV, el *Tapiz de las Indias*, en ocho piezas, los *Arabescos* de Rafael, también en ocho piezas (arreglados por Noël Coypel), se unieron á los tapices precedentes.



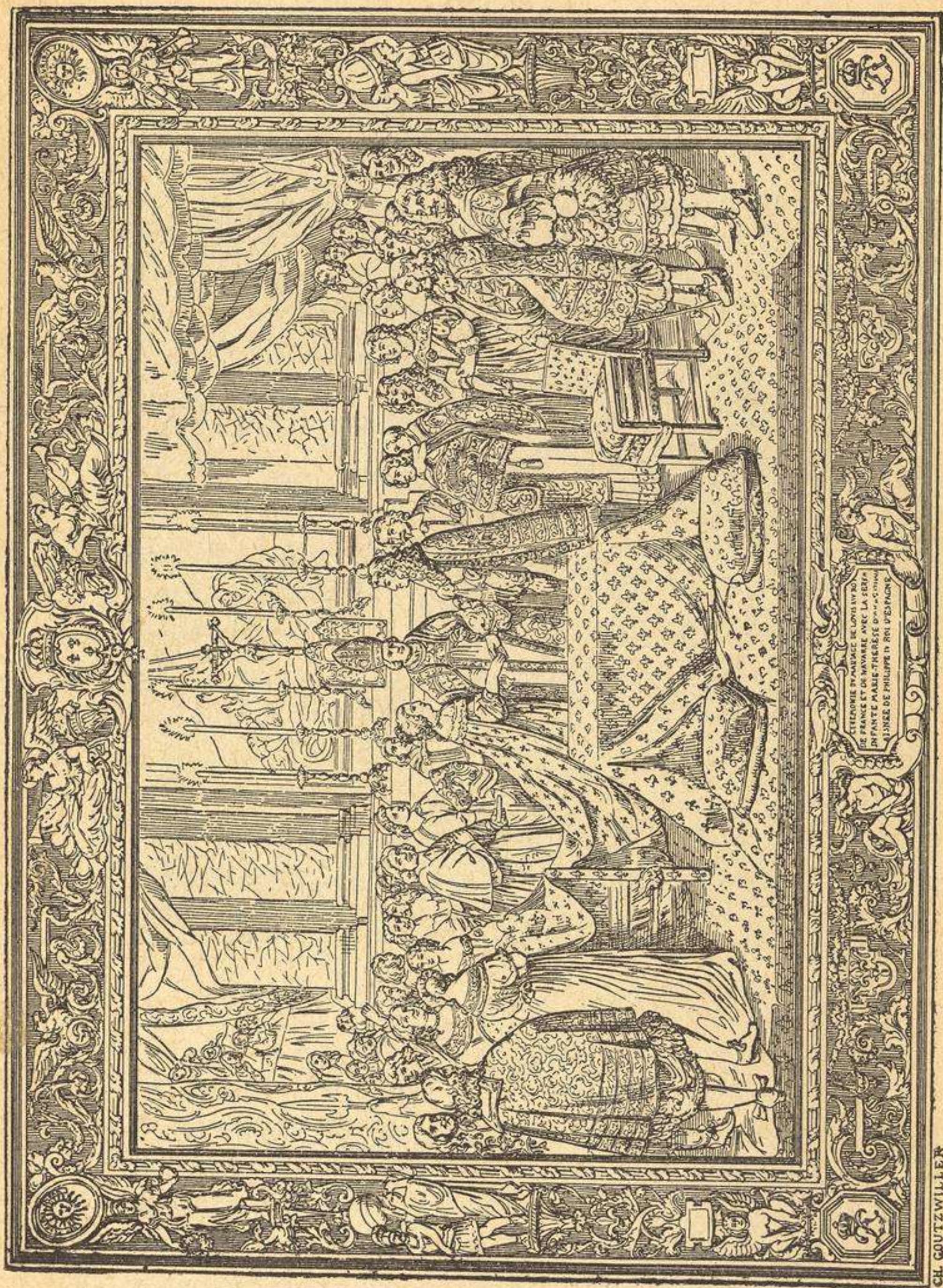
Si examinamos el más hermoso de sus tapices, la *Historia del Rey*, nos asombran á la vez la variedad y la abundancia de los retratos (los cuales dan



FIG. 17.—*La caza de Meleagro.*

Taller de los Comans.

á toda la serie un carácter notable de verdad), la riqueza de los trajes y del mobiliario, el acierto de la agrupación y de cierta gravedad que no excluye, sin embargo, á lo natural. Son páginas de historia que ofrecen, al lado de noticias cuya precisión no deja nada que desear, la elevación de sentimientos



ETERNITE DU MARAGE DE LOUIS VIVANT  
DE FRANCE ET DE NAVARRE AVEC LA SEIGNEUR  
INFANTE MARIE-THERESE D'ESPAGNE  
FILLE DE PHILIPPE IV ROI D'ESPAGNE

CH. GOUTZWILLER

FIG. 18. — La historia del rey: el matrimonio de Luis XIV.

propia del pintor oficial de Luis XIV; no viendo más que los cuadros de ceremonia, se le juzgaría imperfectamente. Si en el tapiz que representa la consagración de Luis XIV, si en el de su matrimonio la majestad del gran rey, el respeto que inspira á su corte supera á cualquiera otro sentimiento, hay cierta grandeza rústica en aquellos bravos embajadores de los trece cantones que acaban de renovar el juramento de alianza entre Francia y Suiza; en la visita del rey á los Gobelinos, se admirará el sencillo apresuramiento de los artistas que traen, quién un vaso de plata, quién un mosaico, quién un rollo de tapicería. Estas cualidades admiran, sobre todo cuando se comparan las piezas de la *Historia del Rey*, que son obra de Le Brun, con las compuestas según los cartones de Van der Meulen, es decir, de un modo general, con las batallas; estas últimas no están tan bien proporcionadas; fáltales la ponderación hallada por Le Brun; los grupos son menos nutridos, y los retratos menos interesantes.

*Beauvais*.—La fundación de la manufactura real de Beauvais siguió muy de cerca á la de los Gobelinos. Un comerciante tapicero parisién, Luis Hinart, concibió el proyecto de establecer talleres á la manera de los de Flandes, y obtuvo en 1664, además de numerosos privilegios, un subsidio de 10.000 libras, destinado á las primeras compras, y otro de 30.000 para la adquisición ó construcción de un local. Prometió, en cambio, emplear el primer año 100 obreros; 200 el segundo, y así sucesivamente, hasta llegar en seis años á 600 obreros.

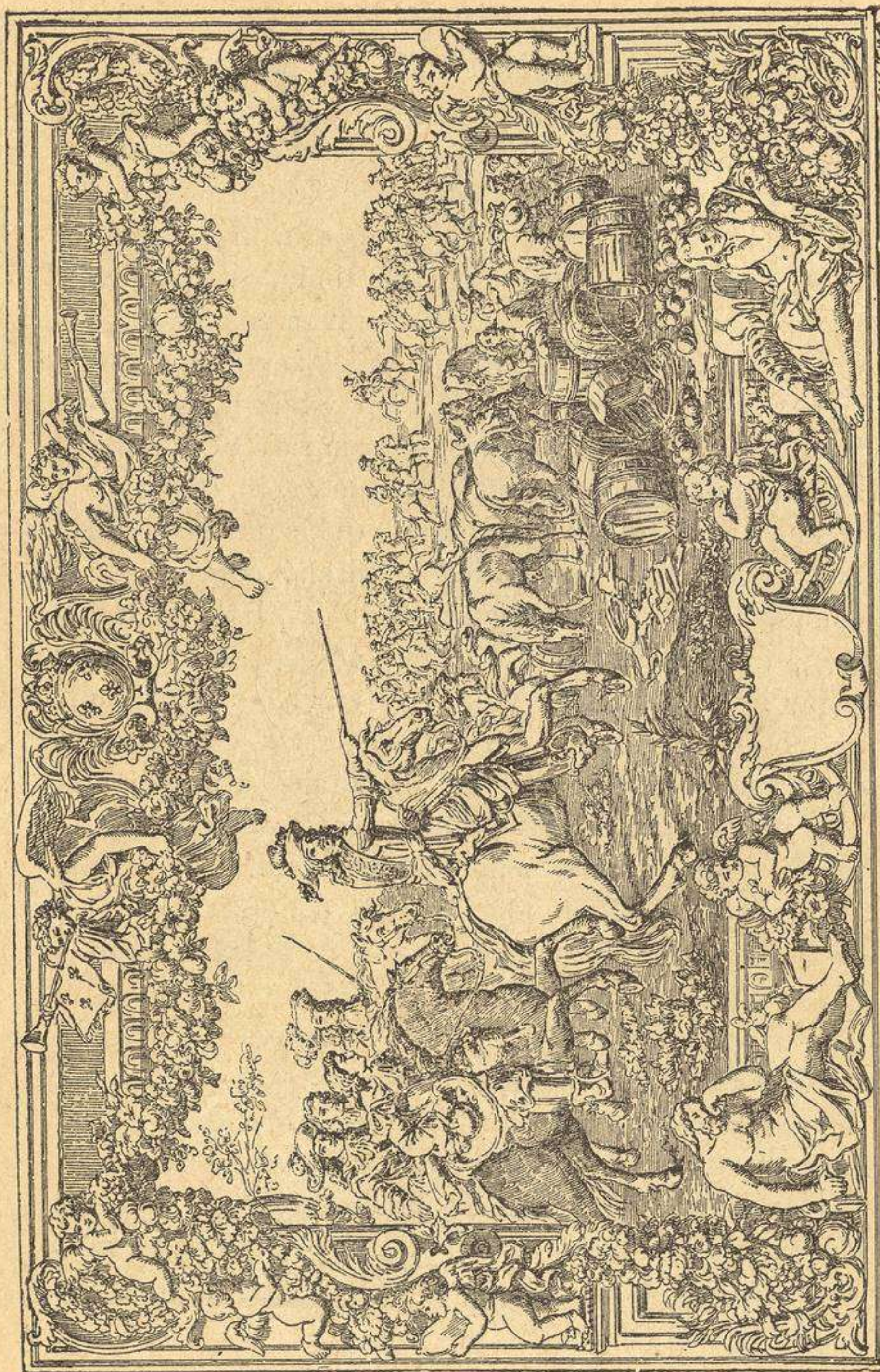
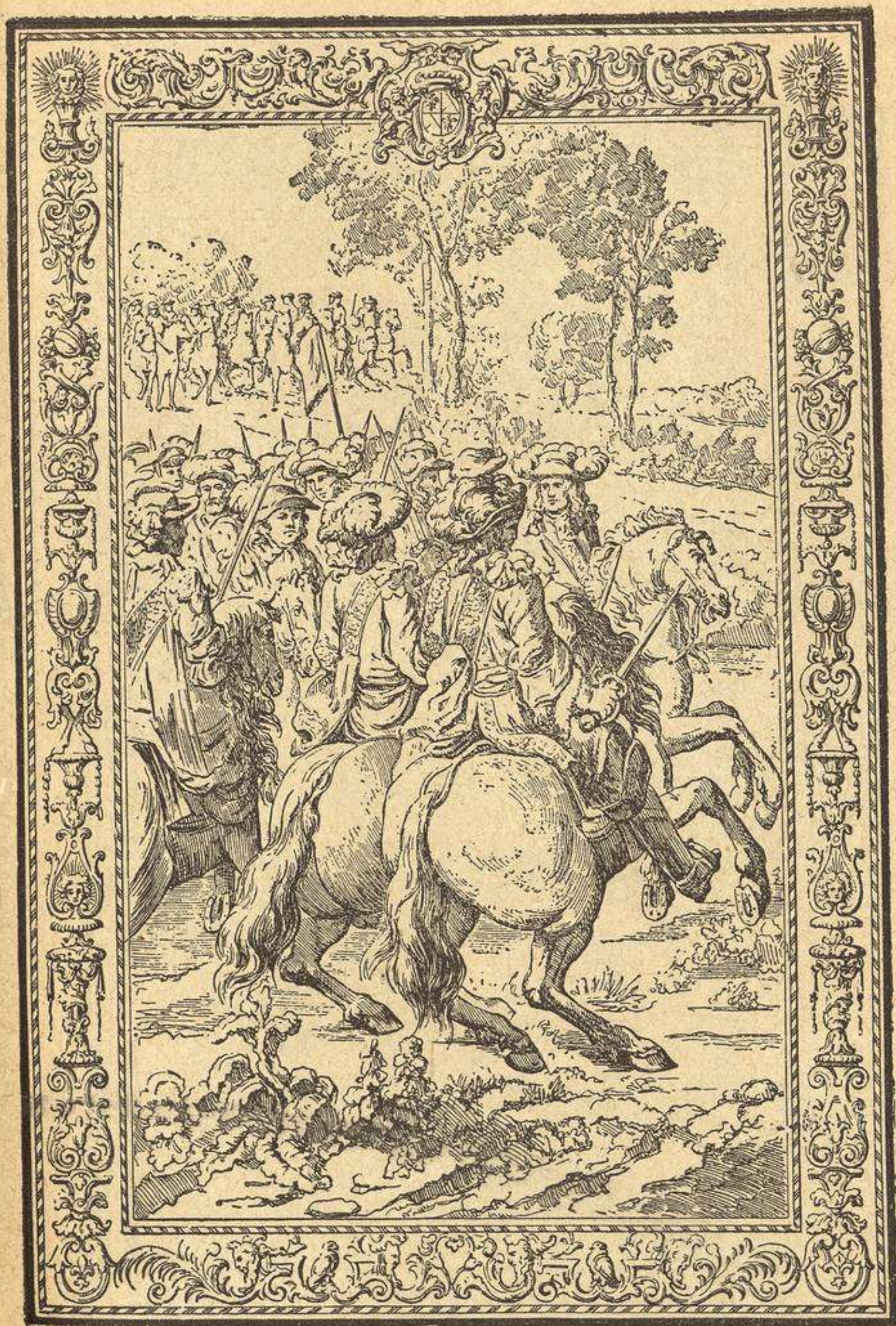


FIG. 19.—*El gran Condé en Flandes.*  
Escuela de Le Brun.—Seda pintada.

CH. GOUTZWILLER



CH. GUTZWILLER

FIG. 20.—*El mariscal de Turenna.*  
Según Van der Meulen.

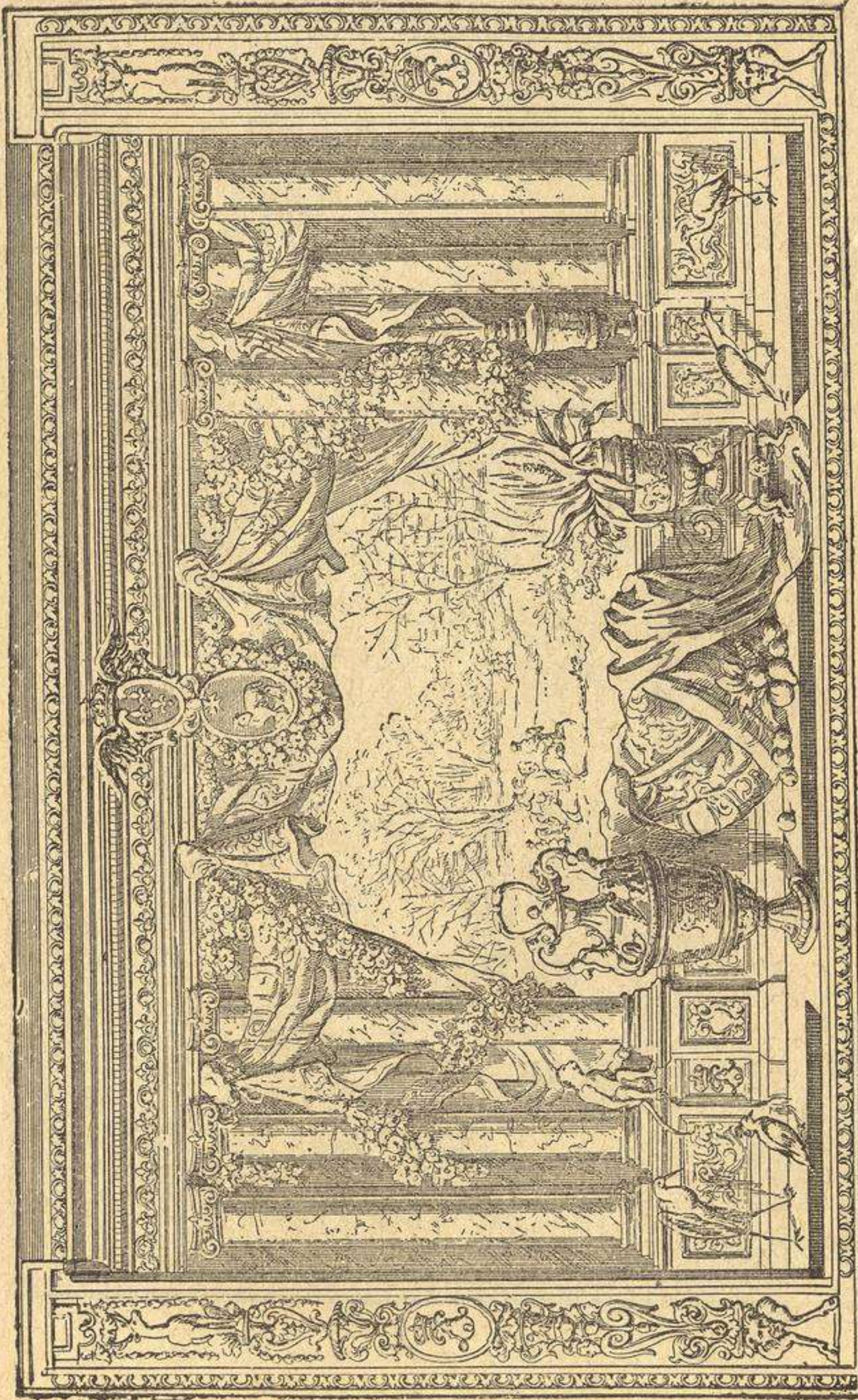


FIG. 21.—*Las mansiones ó residencias reales: el palacio de Madrid.*

Copia de Le Brun y Van der Meulen.

CH. GOUTZWILLER



*S. Lihonis. del.*

FIG. 22.—*Mampara*.—Epoca Luis XIV.

El principal tapiz salido de los talleres de Beauvais es una serie de las *Actas de los Apóstoles*, conservado hoy en la catedral de Beauvais. La memoria redactada en 1718 por los tapiceros de París cita además entre sus producciones las *Conquistas de Luis el Grande*, las *Aventuras de Telémaco*, según cartones de Arnault, y ramajes.

TÈNIERS.—Después de haber tenido un instante la buena suerte de interpretar los cartones de Rubens, no tardaron los talleres de Bruselas en verse reducidos á las producciones de pintores oscuros, hoy olvidados con justicia. A mediados del siglo, David Tèniers les aseguró nuevamente cierta boga mediante sus composiciones rústicas; pero el remedio era peor que la enfermedad. Copiemos las observaciones que hace Carlos Blanc sobre este punto: «Recordamos que visitando el palacio del Escorial tropezamos mi compañero y yo con tapiques flamencos que se ven en los cuartos de la reina y de las infantas. Las escenas rústicas de Tèniers, cuya sal toda está en el toque del artista que las ha pintado en pequeño, antójanse vulgarísimas reproducidas en grandes proporciones sobre tapiquerías. ¡Cuán fuera de lugar se hallan en medio de la austera magnificencia de un palacio impregnado del terrible recuerdo de Felipe II, aquellos rústicos, aquellas maritornes y aquellos mozos que levantan tan alto su vaso cuando beben y sus pies cuando bailan! ¡Cuán aflictivo es para la vista lo grosero de sus toscas formas!» (1)

(1) *Gramática de las Artes decorativas*, pág. 96.

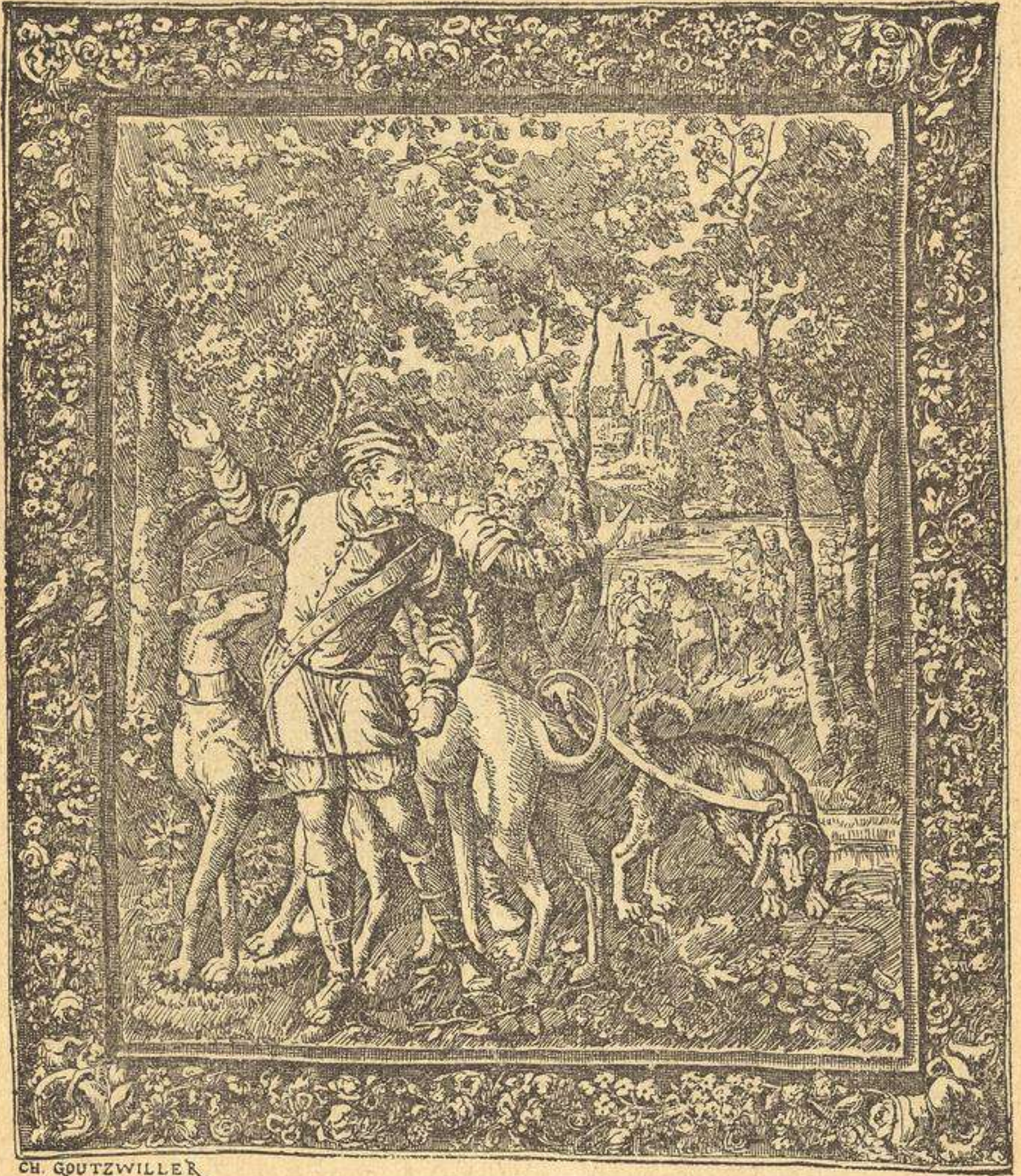




FIG. 23.—*Una escena rústica.*—Género Teniers.

(En Madrid.)

Entre los tapices más interesantes que salieron en el siglo XVII de los talleres de Bruselas, citaremos la *Caza del ciervo*, serie de seis piezas; la *His-*



CH. GOUTZWILLER

FIG. 24.—*La caza del ciervo.*  
Tapiz de Bruselas del siglo XVII.

*toria del conde de Moncada y la Historia de Alejandro, según Le Brun.*

ITALIA.—En Italia, donde la fabricación de las ta-

picerías había sido tan floreciente durante el Renacimiento, no existían en el siglo XVII más que dos manufacturas, la de Florencia y la de Roma, abstracción hecha de algunos telares que surgían de tiempo en tiempo en Venecia.

La manufactura florentina, después de haber languidecido durante mucho tiempo, recobró su energía durante el reinado de Fernando II (1621-1670); innumerables tapices, expuestos antes en el corredor que conduce desde los Oficios hasta el palacio Pitti, prueban elocuentemente su fecundidad, ya que no su gusto, pues se distinguieron los talleres reorganizados por Fernando merced á la producción febril, y no á la pureza del dibujo ó á la armonía del colorido. El sentimiento decorativo brilla por su ausencia en los pretenciosos cartones que se compusieron para ser traducidos en tapicería, cuando no se limitaban á copiar pura y simplemente cuadros al óleo (dos *Pietá*, una según Cigoli, otra según una pintura atribuída á Miguel Angel, ámbas en marco; *Madona con el niño y santos*, según Rafael; *Sacra familia*, según Andrea del Sarto, etc.)

La manufactura fundada en Roma entre 1630 y 1639 por el omnipotente cardenal Francisco Barberini, sobrino del papa reinante Urbano VIII, no desplegó una actividad comparable con la de la manufactura de Médicis, pero se distinguió por la juiciosa elección de los cartones, cuya ejecución se confió á discípulos de Pedro de Cortone y al célebre Juan Francisco Romanelli. El director de la fábrica pontificia se llamaba Santiago della Riviera; bajo sus ór-



FIG. 25.—*La elección de Urbano VIII.*—Tapiz romano del siglo XVII.

DEL GOETZWILER.

denes trabajaban dos tapiceros, uno, Antonio, natural de Francia, y el otro, Miguel, de los Países Bajos.

ALEMANIA.—En Alemania se verificó un esfuerzo considerable á principios del siglo XVII, pero que no tuvo la importancia de aquellos á que Enrique IV se entregaba en la misma época.

Las series producidas en Munich, desde 1604 hasta la supresión de la manufactura en 1615, existen todavía; citaremos entre ellas la *Historia de la casa de Baviera*, los *Meses*, las *Estaciones*, el *Día*, y la *Noche*. Por desgracia, no son estos tapices de gran gusto.

INGLATERRA.—Durante la Edad Media, como durante el Renacimiento, Inglaterra sólo prestó á la tapicería un interés mediano. En el siglo XVII entró de repente en escena con una creación grandiosa, la cual no cuenta en este período otro rival que los Gobelinos.

Hacia el año 1620, el rey Jacobo I († 1625), estimulado sin duda por el ejemplo de Enrique IV, llamó á su corte unos 50 tapiceros flamencos, los estableció en Mortlake, en el Surrey, y los colocó bajo la dirección de Sir Francisco Crane, al cual concedió una subvención de 2.000 libras esterlinas. La nueva manufactura se desarrolló rápidamente y alcanzó un alto grado de perfección cuando el sucesor de Jacobo I, Carlos I, propuso la traducción de las *Actas de los Apóstoles*, de Rafael, cuyos cartones acababa de adquirir. El instigador de esta adquisición, Rubens, no se desdeñó de componer para los tapiceros reales los bocetos de una *Historia de*



FIG. 26. — *La pesca milagrosa.*

Según Rafael.—Tapiz de la manufactura de Mortlake.

*Aquiles.* Van Dyck parece haberles prestado su concurso; atribúyesele la composición de las soberbias orlas de las *Actas de los Apóstoles*; añadamos que en una tapicería de seda, figura su retrato al lado del de Francisco Crane. A estos maestros sucedió el inglés Francisco Cleyne, del que hace elogios Walpole en la historia de la pintura inglesa.

Comprometida por la Revolución, alcanzó la ma-

nufactura nuevos éxitos durante el reinado de Carlos II, que la concedió subsidios considerables. Esta manufactura desapareció en el último tercio del siglo.

Los tapices más bellos de Mortlake se encuentran en Francia: las *Actas de los Apóstoles* y la *Historia de Vulcano*. Esta última serie es una copia de la que fué fabricada en Bruselas en el siglo anterior; á pesar de su perfección, no tiene la obra inglesa el colorido del original. Cítanse además los *Meses*, las *Estaciones*, los *Cinco sentidos* y *San Jorge matando al dragón*, según Rafael; por último, se citan también los retratos de los reyes Carlos I y Jacobo I, los de las reinas, sus esposas, y el del rey de Dinamarca, con los bustos de los infantes en las cenefas.

La Memoria de 1718 suministra un testimonio muy favorable para las tapicerías fabricadas en Inglaterra: «No sólo en este género (*Las Actas de los Apóstoles*) han brillado los ingleses, sino que han hecho muy bellas reproducciones de lo antiguo, cuyo colorido y matices sorprenden la vista al considerar que no ceden en nada á la perfección de las obras salidas de las demás fábricas; su gusto ha resaltado más en el alto lizo que en el bajo. Aunque los ingleses no han tenido fábricas verdaderamente reglamentadas, sin embargo, cuando tienen orden de trabajar en algunas obras célebres, no omiten nada para que su fabricación salga lo más perfecta posible; á pesar de su carácter caprichoso cubren el fondo con dulzura, y sus bellas lanas hacen el grano unido y blando.»

DINAMARCA.—Dinamarca poseía también, en la época que nos ocupa, talleres de alto lizo. Una carta del duque de Baviera, fechada en 1604, dice que veintiséis tapiceros flamencos habían ido poco antes á aquel país para ejercer su industria, probablemente á petición del rey Cristián IV.

A fines del siglo, los hermanos Van der Ecken, dirigían en la misma comarca la manufactura de Kiôge fundada por Cristián V. Las paredes de la sala de los caballeros en el castillo de Kosemborg están cubiertas por doce preciosas tapicerías, procedentes de la citada manufactura. Estas tapicerías, ejecutadas según los cartones del pintor Pedro Andersen, son inferiores, desde el punto de vista artístico, á las tapicerías más antiguas del castillo de Elseneur, conservadas actualmente en el palacio del Príncipe; pero los tintes tienen mayor brillantez; representan diferentes episodios de la guerra de Scania. Puede citarse, entre los asuntos mejor tratados, la *Batalla de Oland*, dada el 1.º de Junio de 1676. Todas las figuras de los personajes importantes son verdaderos retratos; una inscripción alemana, colocada en la parte inferior de estas tapicerías, indica el asunto; dichas piezas tienen 16 pies de largo por 13 de alto.

RUSIA.—El siglo XVII vió penetrar la tapicería hasta en el fondo de Rusia. En 1607, Martín Stuerbout, de Amberes, dirigía, en la Moscovia, un taller de alto lizo.

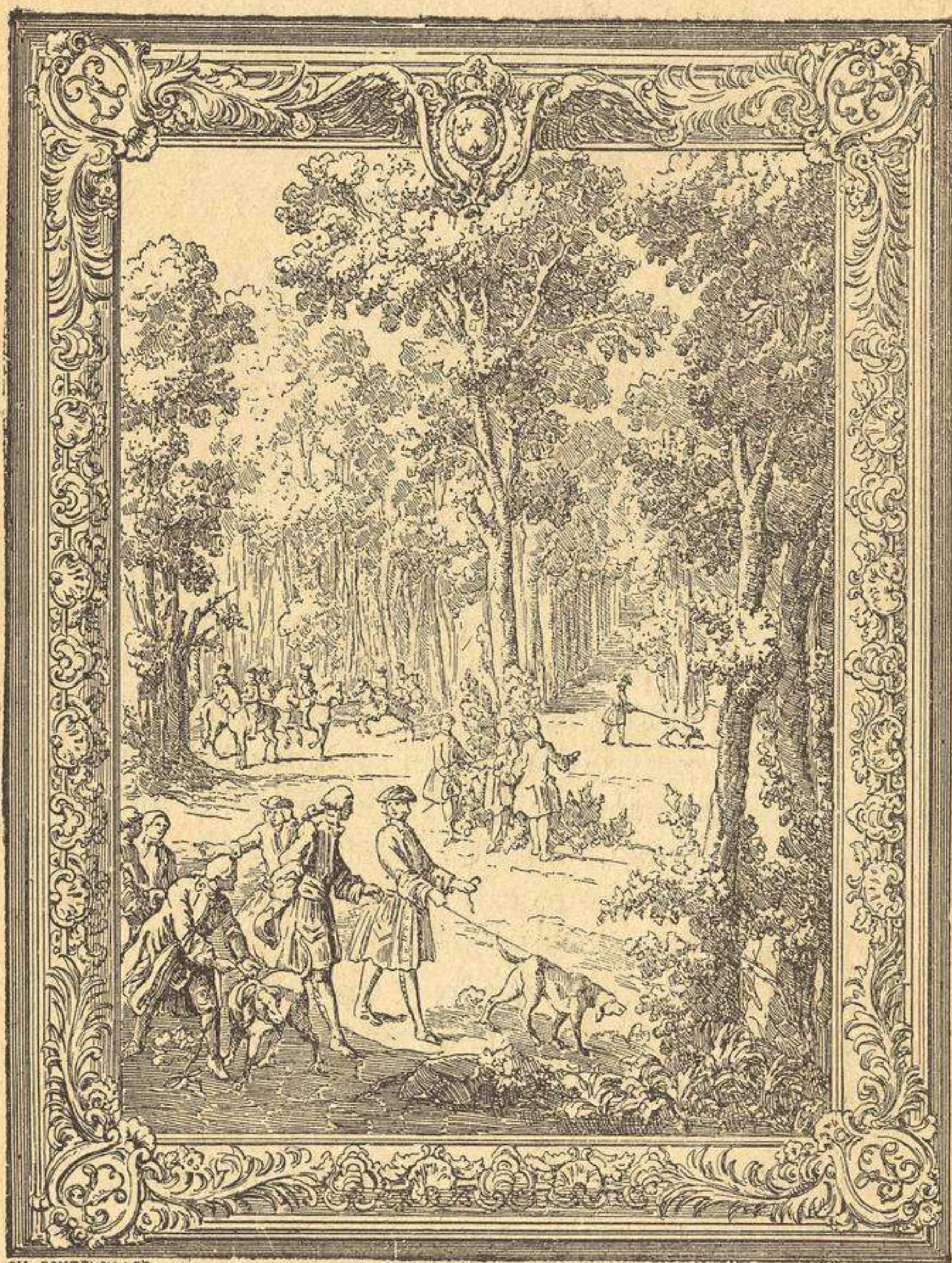


## CAPITULO III

### LOS TAPICES EN EL SIGLO XVIII

FRANCIA.—En el siglo XVIII, la tapicería se regula con una docilidad perfecta sobre las necesidades y los gustos de la nueva sociedad. El rebuscamiento de la elegancia y de la gracia, hace olvidar el de la nobleza; el tocador reemplaza á los salones de la precedente edad; el arte de lo pequeño destrona al de lo grande. Terminaron las composiciones históricas y los tapices monumentales; en lo sucesivo, el principal mérito de una narración es el ser breve y graciosa, lo mismo que el valor de la obra de arte está en razón inversa de sus dimensiones.

En tiempo tan refinado y egoísta como lo era el siglo XVIII, la tapicería no podía dejar de perder lo que le quedaba de su carácter popular. En otras épocas, aunque la posesión de las tapicerías estaba reservada á los favorecidos por la fortuna, estas tapicerías historiadas figuraban frecuentemente en público y hablaban á la mente de la multitud; en las procesiones, en las fiestas más diversas, los sufrimientos de Cristo, las hazañas de los caballeros, excitaban unas veces la piedad y otras el patriotismo.



CH. GOUTZWILLER

FIG. 27.—*Las cacerías de Luis XV.*

Según Oudry.

El Renacimiento, al devolver su prestigio á la antigüedad, dió el golpe mortal al arte popular; el siglo XVII se propuso acentuar más la escisión entre el artista y el vulgo; el siglo XVIII rompió al fin una alianza sin la cual no podría el arte producir obras duraderas.

El fin del reinado de Luis XIV y el principio del de Luis XV corresponden á un período de estancación, por no decir de decadencia.

Durante la administración del duque de Antin (1708-1736), no se fabricó más que una serie, las *cacerías de Luis XV*, un ejemplar de las cuales se conserva en el castillo de Fontainebleau, y otro mucho más rico en el museo nacional de Florencia, y que merecen, por la armonía y vigor del colorido, colocarse junto á los modelos más perfectos del arte de la tapicería.

Orry, contador general de Hacienda, sucedió al duque de Antin (1736-1745). Gracias á la energía de este administrador, recibieron los trabajos gran impulso; los primeros actos de su ministerio fueron el restablecimiento de la escuela de dibujo y el encargo de nuevos cartones. La *Historia de Ester* y la *Historia de Jason*, cada una en siete piezas, según Troy, no tardaron en igualar la reputación de las grandes series compuestas por Le Brun. Si la *Historia de Cristo*, por Restout y Jouvenet, y la *Historia de Marco Antonio*, por Natoire, no alcanzaron el mismo éxito, en cambio el *Tapiz de las Indias*, por Desportes, imitación libre de una serie más antigua, la *Historia de Reinaldo y Armida*, y

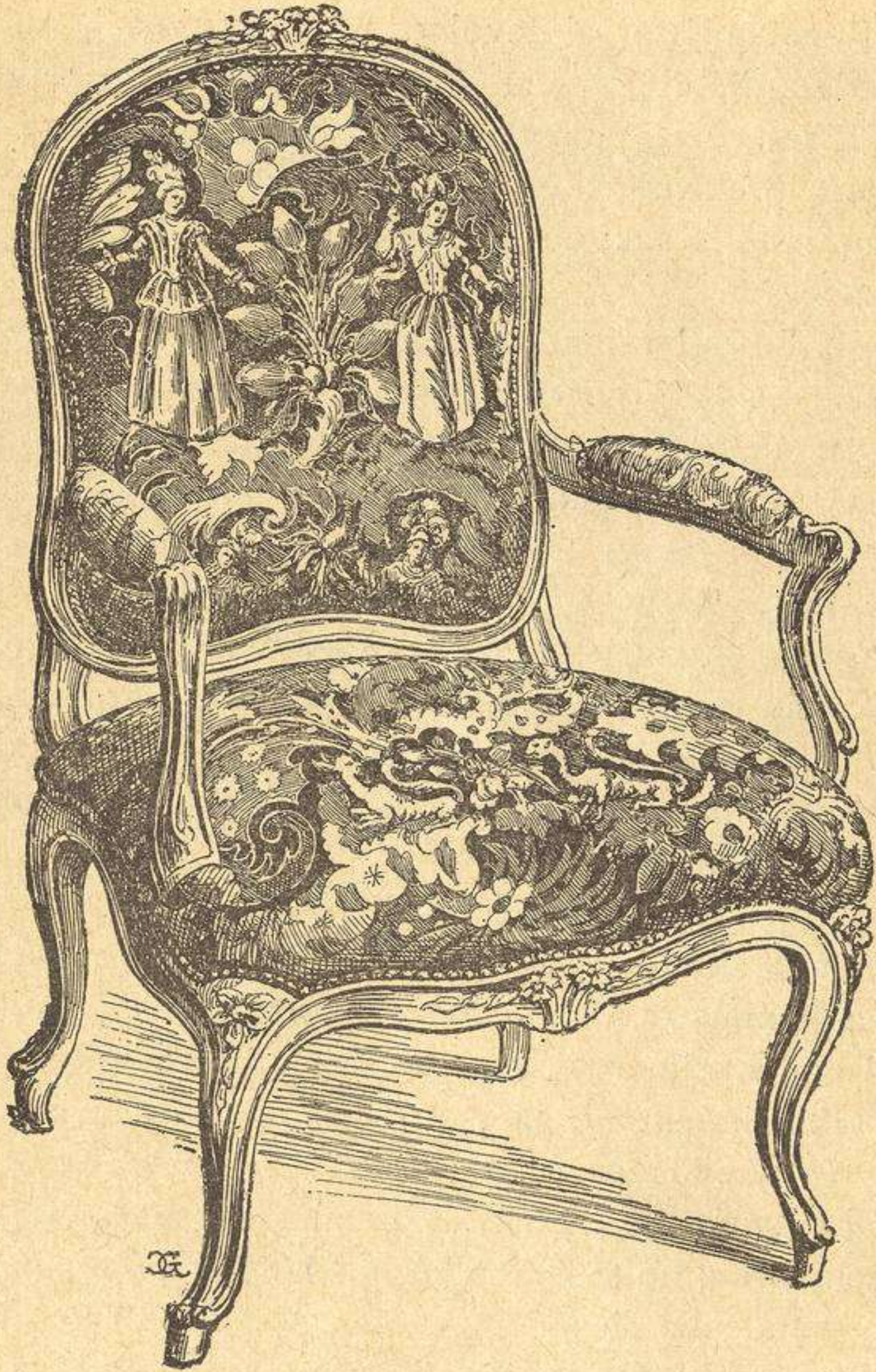


FIG. 28.—Sillón Luis XV forrado de tapicería.

sobre todo la *Historia de Don Quijote*, ambas por Carlos Coypel, se hicieron rápidamente populares.

El sucesor de Oudry tenía tanto gusto y talento que durante mucho tiempo continuóse resbalando por esta fatal pendiente, sin notarlo. Los contratistas aplaudieron ruidosamente la elección de Francisco Boucher, como inspector de los Gobelinos (1755). Los cartones con que Boucher enriqueció la fábrica no tardaron en hacer fortuna; eran éstos: *Neptuno y Amymona, Venus en las fraguas de Vulcano, Vertumno y Pomona, la Aurora y Céfiro, Venus sobre las aguas*, todos de forma oval, los cuales se ajustaban en un encuadramiento de flores ú otros adornos. Después venían *La Pesca, Los augures de la buenaventura, Psiquis y el Amor, Aminta y Silvio, las Confidencias*, sin contar numerosos cuadros que representan *Amores, Niños jugando* y los *Genios de las Artes*.

Entre los artistas que trabajaban en análogas circunstancias hay que citar á Carlos Amadeo Van Loo, pintor de historia y de retratos, autor de las *Sultanas*.

Entonces fué cuando á las graciosas composiciones mitológicas ó alegóricas de Boucher y de su escuela, á las pastorales unas veces tiernas y otras graciosas, sucedieron pedantes cuadros de historia.

El primer cuarto del siglo XVIII se señala en Beauvais como en los Gobelinos por la disminución de los trabajos y por la falta de iniciativa y de recursos. Desde la muerte de Behacle, en 1704, hasta el nombramiento de Juan Bautista Oudry, en 1726, la manufactura fué decayendo.

ITALIA.—En Italia vemos desaparecer en la pri-



FIG. 29.—Las tapicerías de los Indios.—Según Desportes.

mera mitad del siglo XVIII la manufactura que venía constituyendo durante mucho tiempo la gloria de

Florenxia, la más antigua de las manufacturas entonces existentes. Fundada por el primer Médicis, desapareció con el último representante de esa familia ilustre (1737).

La manufactura instalada en el hospital de San Miguel, en Roma, data de 1710.

La prosperidad de la manufactura romana creció mucho en la segunda mitad del siglo XVIII; esto se comprueba recorriendo la larga lista de sus tapicerías, entre las cuales merecen especial mención las *Escenas de la historia de Roma*, expuestas hoy en el Capitolio.

La manufactura de Nápoles es como la de Turín, hija de la de Florenxia. Cuando la supresión de esta última, en 1737, recogió parte de sus obreros, gracias á cuyo ardor y habilidad alcanzó pronto gran extensión. Un tapicero romano, Pedro Duranti, acabó de fundar á mediados del siglo la reputación del establecimiento napolitano, que vivió hasta la conquista del reino de las Dos Sicilias por los franceses, en 1799.

En Venecia desplegaron cierta actividad varios talleres particulares, entre los cuales dos de los más principales tenían á su cabeza á Pedro Davanzo y Antonio Dini, el antiguo director de la manufactura de Turín.

ALEMANIA.—Alemania cuenta en el siglo XVIII varios talleres de alto y bajo lizo, dirigidos la mayor parte por artistas franceses.

La manufactura de Munich, restablecida hacia 1781, subsistió hasta principios de este siglo. Cita-

remos entre sus tapiceros dos maestros cuyo nombre revela su origen francés: Chédeville y Santigny.

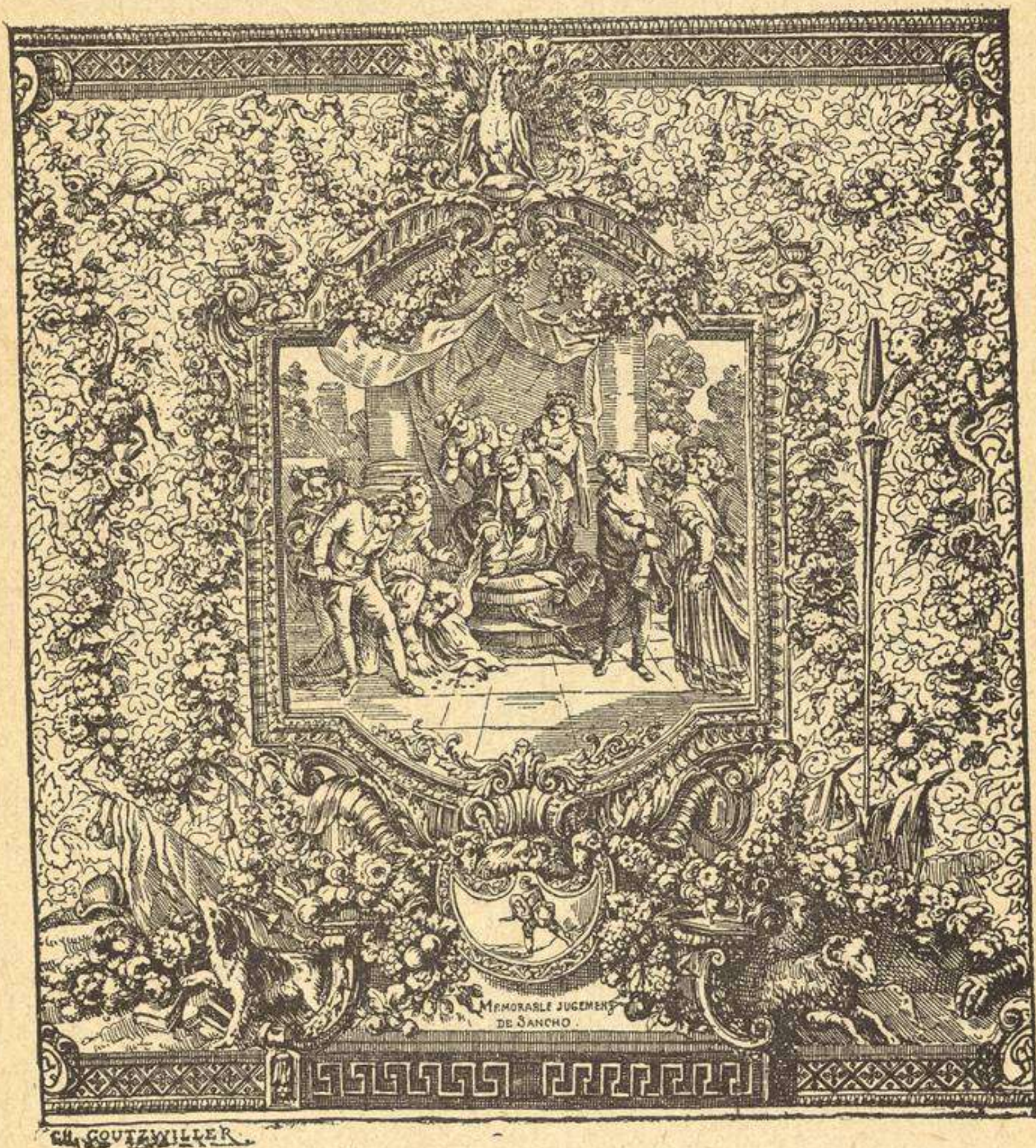


FIG. 30.—*Las aventuras de don Quijote.*  
Según Carlos Coypel.

*La Historia de los duques de Baviera* (1732-1746),  
*el Triunfo de Baco* (1769), *el Triunfo de Flora*,



según Cristián Winck (1774), el *Banquete de los dioses* (1802), expuestos todos en el Museo nacional, dan idea desfavorable del talento de los pintores y de la habilidad de los tapiceros agregados á la manufactura.

En Berlín Pedro Mercier, el fundador de la manufactura real, fué reemplazado en los primeros años del siglo XVIII por su cuñado Juan Barrobon, el cual tuvo á su vez por sucesor á su hijo Pedro Barrobon. Más tarde encontramos á la cabeza de la manufactura á Carlos Vignes, el cual hizo trabajar principalmente en bajo lizo, invadiendo de tapices todas las cortes del Norte. En 1736, Vignes empleó, según dicen, á 250 obreros. El establecimiento subsistía aún en 1769.

Dresde poseyó también un taller de tapicería. Se ve en el palacio de Curlandia la *Despedida del príncipe Federico Augusto á su padre el rey de Sajonia*, con la firma «P. Mercier, en Dresde, 1716», y la *Recepción del príncipe Federico Augusto, por Luis XIV en Versalles*; con la misma firma y la fecha de 1719.

En el último cuarto del siglo XVIII gozaba todavía de gran boga en Alemania el alto lizo, existiendo un taller que funcionaba con éxito en la ciudad de Heidelberg (1786).

INGLATERRA.—El gobierno inglés no hizo nada en el siglo XVIII por la fabricación que en el año anterior había dado tanto lustre á la ciudad de Mortlake; pero los particulares se entregan á tentativas más ó menos coronadas de éxito.



CH. GOUTZWILLE

FIG. 31.—*Dos pastores.*  
Según Boucher,

RUSIA.—La fábrica de San Petersburgo es una creación de Pedro el Grande. Los auxiliares á quienes recurrió el autócrata, fueron artistas de los Gobelinos (1716). En 1755, la administración de esta fábrica, sujeta hasta entonces á las atribuciones de la corte, quedó confiada al Senado. En 1766, se creó para dirigirla una oficina especial. En 1777 y en 1778, varios obreros de alto lizo de Bruselas reforzaron su personal.

FLANDES.—Hemos reservado para el fin de este capítulo el estudio de los talleres flamencos, que durante trescientos años eclipsaron á todos y fueron la personificación viva de la tapicería concebida en el más amplio y elevado sentido.

A principios del siglo XVIII (esta dolorosa confidencia se debe á M. Wauters, tan cuidadoso de la gloria de su ciudad natal) no contaba Bruselas más que con ocho fabricantes, que ocupaban 53 telares con unos 150 obreros; la fabricación había, pues, caído, como importancia económica, muy por bajo de lo que era en Felletin, que en 1742 ocupaba 233 telares. En 1764, los fabricantes de Bruselas eran dos, con 12 á 18 obreros. En 1768, sólo quedaba uno, el representante de una familia célebre en los anales de la tapicería, Jacobo Van der Borgh. Con él se extinguió, en 1794, el último taller de Bruselas.

Las *Campañas del duque de Marlborough*, en el castillo de Blenheim, las *Victorias del príncipe Eugenio*, los *Castillos de la familia de Merode*, los *Amores de Venus y Adonis*, según Juan Van Orley, la *Historia de Psiquis*, según el mismo, *Las*

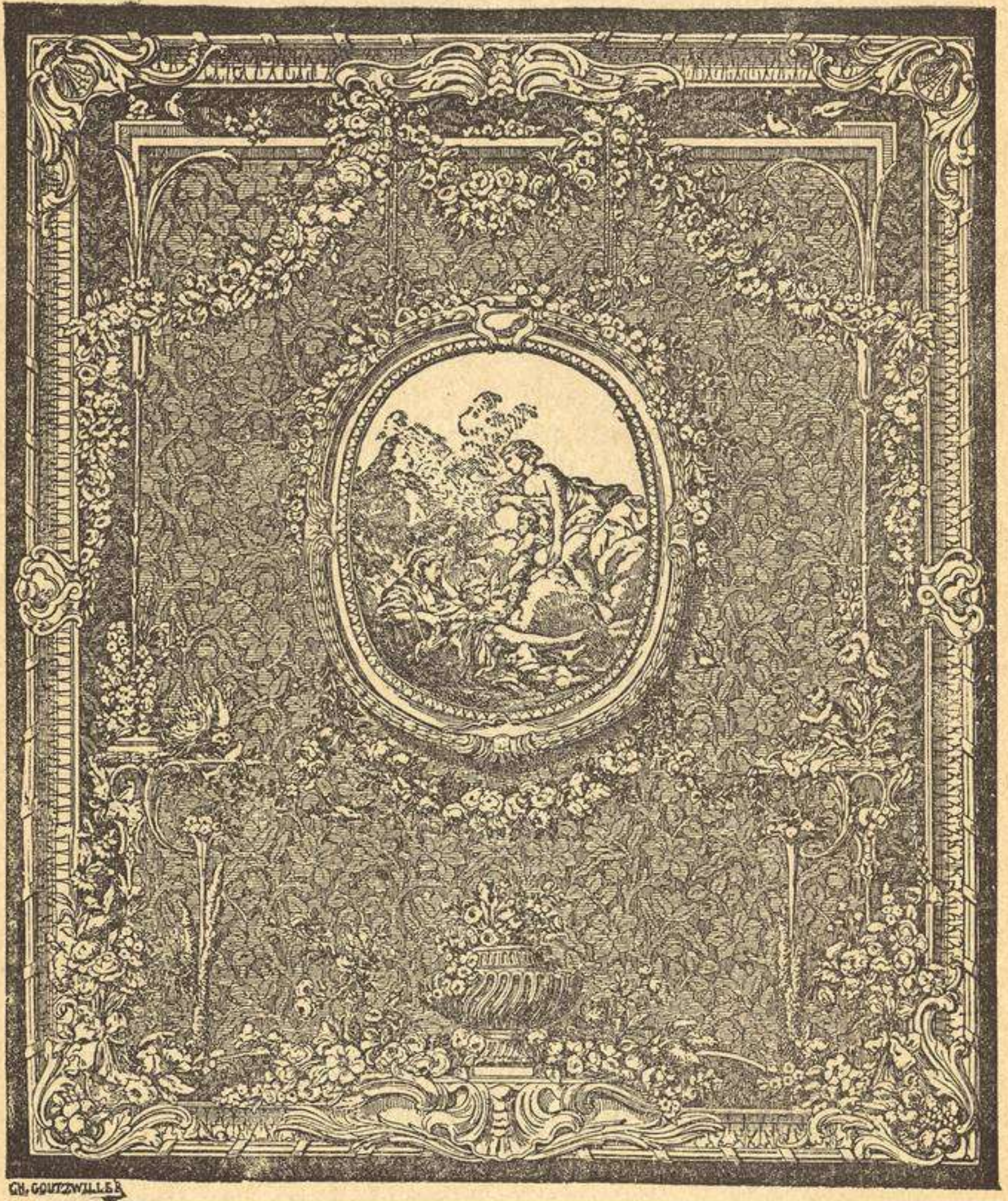


FIG. 32.—*Endymion*.  
Según Boucher.

*cuatro estaciones, los Placeres del mundo, las Fiestas de los aldeanos, según Teniers, la Historia de Don Quijote, la Historia del ducado de Bra-*

bante, según V. H. Janssens, en la casa Ayuntamiento de Bruselas, los *Triunfos de los dioses*, la *Historia de Moisés*, la *Historia de Gaore*, la *Historia de Dafnis y Cloe*, tales son las principales producciones de las fábricas de Bruselas durante su agonía.

En su desgracia, aceptaron las tapicerías los encargos más humildes, construyendo colgaduras para los balcones y ventanas. El príncipe Torlonia posee una serie interesante de piezas de este género: el asunto se halla limitado á un gran medallón central; el campo, de color azul, está sembrado de graciosos arabescos. Los medallones tienen Amores ó escenas mitológicas. Estas piezas provienen de los talleres de Bruselas, como lo prueba el artesón con la doble B, y acompañado á veces de las iniciales del tapicero Urbano Leyniers.

Las demás fábricas flamencas corrieron la misma suerte que las de Bruselas; la de Audenarde desapareció en 1772, y la de Gante casi al mismo tiempo.

La ruina de los talleres flamencos sólo era el preludio de otros desastres; la moda, con sus innovaciones é inconsecuencias de una parte; de otra, la desaparición de las grandes fortunas, tales fueron los principales factores de una revolución que no tendía más que á la desaparición del arte del tapicero. Los papeles pintados y las telas encarnadas sustituyeron á los tapices historiados. «Se han desterrado, escribía en 1782 Sebastián Mercier, esas tapicerías de grandes personajes que los muebles cortaban desagradablemente en los salones y se han relegado

á las antesalas. El damasco de tres colores y compartimentos iguales ha ocupado el lugar de esas figuras que, macizas, duras é incoloras, no agradaban á la imaginación de las mujeres. Las tapicerías descenden de la bohardilla el día del Corpus y son enviadas también al campo para adornar allí las viviendas».

Esta vez, por desgracia, el aficionado á las paradojas era intérprete de un sentimiento general. Las más hermosas series quedaron olvidadas en los graneros, y podríamos citar una, tejida por Juan Bost, la cual hoy todavía se halla abandonada al polvo y á los gusanos en una célebre basílica italiana. El desdén se complicó, en ciertos momentos, con una verdadera rabia destructora. En Milán, á fines del siglo pasado, los jóvenes de buenas familias se entretenían en desfilachar en sus reuniones los tapices que sus antepasados habían reunido á costa de muchos sacrificios.

En nuestros días, gracias á los esfuerzos de algunos hombres de gusto, las tapicerías antiguas, desde las de Nicolás Batalla hasta las de Neilson, Cozzette y Audran, comienzan á ser estimadas en las colecciones públicas, en los salones de la aristocracia y en los estudios de los artistas. Puede decirse que en diez años se ha multiplicado por diez el valor de estas piezas antes abandonadas.

No pasaremos más allá del siglo XVIII en la historia de las vicisitudes de la tapicería; el espectáculo de los esfuerzos contemporáneos realizados con los Gobelinos, en Beuavais, en Aubusson, y en Ma-

linas, la discusión de los errores cometidos y la comprobación de los progresos alcanzados, pueden cautivar. Pero estamos demasiado cerca de esas luchas para poder juzgarlas con la imparcialidad necesaria que conviene á un trabajo tan elemental como este.





## CAPÍTULO IV

### LOS TAPICES EN ESPAÑA

*La fábrica de Santa Isabel.*—Aunque escritores extranjeros han dicho que fué el primer monarca de la casa de Borbón quien introdujo en España la industria de la tapicería, hay sobradas pruebas en contra de esta afirmación. Dejando á un lado, porque la índole de este libro no permite otra cosa, lo referente á otros puntos donde existieron indudablemente telares, sábese que en Madrid los había ya en los últimos años del siglo XVI.

En Abril de 1582, Felipe II, conocedor de la *habilidad y suficiencia* de Pedro Gutiérrez, lo recibió por su tapicero y repostero, sin obligación de seguir á la corte, á la sazón en Lisboa, y después le ordenó que trabajase en la calle de Santa Isabel, en Madrid, donde estaba la fábrica real.

Antonio Cerón, *maestro tapicero de obras de nuevo y sucesor de Pedro Gutiérrez*, según él mismo afirmaba en su solicitud, acudió á Felipe IV pidiendo se le hiciera merced de una ración para ayudar á sustentar su casa por haber asistido tres años

á Santa Isabel, enseñando á ocho muchachos su oficio, y haber puesto cuatro telares á su costa.

El cuadro de Velázquez, *Las hilanderas*, representa en opinión de autorizados críticos, uno de los cuartos de la fábrica de Santa Isabel, donde se hacían *obras de nuevo*.

*La fábrica de Santa Bárbara.*—Felipe V no fué, pues, el introductor en España del arte de la tapicería, pero lo protegió y alentó poderosamente con la creación, en la *Casa del Abreviador*, de la fábrica de Santa Bárbara, instalada en 1720 por Jacobo Vandergoten de Amberes. Sucedió á éste en la dirección del establecimiento su hijo D. Francisco, ayudado por sus hermanos D. Jacobo, D. Adrián y D. Cornelio. Desde 1774, y por fallecimiento de sus hermanos, desempeñó este último el cargo hasta 1786, en que murió, sucediéndole un sobrino suyo.

Destruídos los telares por la invasión francesa, Fernando VII restauró la manufactura en 1815, á petición de la viuda é hijos de Stuik, sucesores de los Vandergoten; pero la fábrica de Santa Bárbara ya no consiguió recobrar el empuje que le diera Fernando VI ni el esplendor de que gozara en los tiempos de Carlos III y de Carlos IV.

En los telares de Santa Bárbara tejiéronse, según un distinguido crítico, el hermoso paño *Una fiesta campestre de aldeanos flamencos*, original de Vanloo, el de la *Cacería de halcones*, las series del *Quijote*, por dibujos de Procacini, y del *Telémaco*, las *Jornadas de Túnez* y la *Goleta*, según modelos de D. Jacobo Vandergoten y D. Jaime Aleman, y las

preciosísimas tapicerías del Rey Ciro, David y Salomón. Para abastecer de ejemplares la industria de que hablamos, además de Vanloo, Procacini, Vandergoten y Aleman, pusieron al servicio del Rey sus pinceles, Hovasse, Amiconi y Corrado, que tomaron los asuntos de sus *cartones* de las estampas de Teniers y Wovermans. En la época de Carlos III, fué cuando mayor número de paños salieron de la fábrica de Santa Bárbara, para la que pintaban entonces, bajo los auspicios de Mengs, Antonio Velázquez, Andrés de la Calleja, Salvador Maella, Francisco y Ramón Bayeu, Andrés Ginés de Aguirre, Guillermo Anglois y Goya.

GOYA.—El insigne pintor aragonés ejecutó, desde 1776 hasta 1791, cuarenta y cinco ejemplares, en los que no se sabe qué admirar más,—dice con justicia el conde de la Viñaza,—si la brillantez del color y la belleza de la composición, ó el ingenio y novedad de los argumentos.

Pero dejemos hablar al distinguido biógrafo y crítico de Goya:

«Divinidades mitológicas, escenas de un paganismo híbrido en el siglo XVII, emblemas, alegorías, asuntos cinegéticos inventaba para modelo el gusto académico y pseudo-clásico, en tanto que Goya reproducía la pradera de San Isidro en un día del Santo, ó la Plaza Mayor de Madrid en una víspera de Navidad, ó los alrededores de la Florida, en una noche de San Antonio.

Con la *Merienda á orillas del Manzanares* y *El baile*, inició Goya brillantemente una serie de

obras notables por su animación, vigor y vida, por su mágico color (acaso algo caliente á trozos ó demasiado cargado de siena y ocre rojo) y buen dibujo.

Los que en pos de éstos ejecutó, son de inspiración muy diversa, y sólo algunos compiten con los anteriores. Cuéntase entre éstos *El puesto de loza*, en la Plaza de la Cebada. En su admirable fondo, destácase, con toda verdad, un coche que marcha por la derecha, llevando una hermosa dama, que admiran dos militares sentados en unos ruedos felpudos; un valenciano aparece en primer término, tratando, con dos señoras y una vieja, de la venta de unas tazas. ¡Modelo admirablemente concebido y mejor compuesto! Está pintado con finura y delicadeza de color, con desembarazo y maestría en las tintas, brillantez y viveza en las luces y transparencia en las ropas. Sus *justos tonos* son de una riqueza incomparable.

Pero el lienzo de más gracia de toda la colección es, según el Sr. Cruzada, *La boda del lugar*, en el que despréndese toda una novela del estúpido y bienaventurado mozo, vestido de caballero, que marcha al lado de la novia, fresca y avisada aldeana, llena de galas y de cintas, acompañada por el cura, los suegros y varias personas, y de la turba de chiquillos que gritan y cantan, saltan y bailan alrededor del gaitero del pueblo que va delante. La intención, la naturalidad de la composición, la agrupación de las figuras, el color maravilloso, asombran en el modelo aludido. Le siguen en mérito el picaresco *Las mozas de cántaro*, en el que las garridas y her-

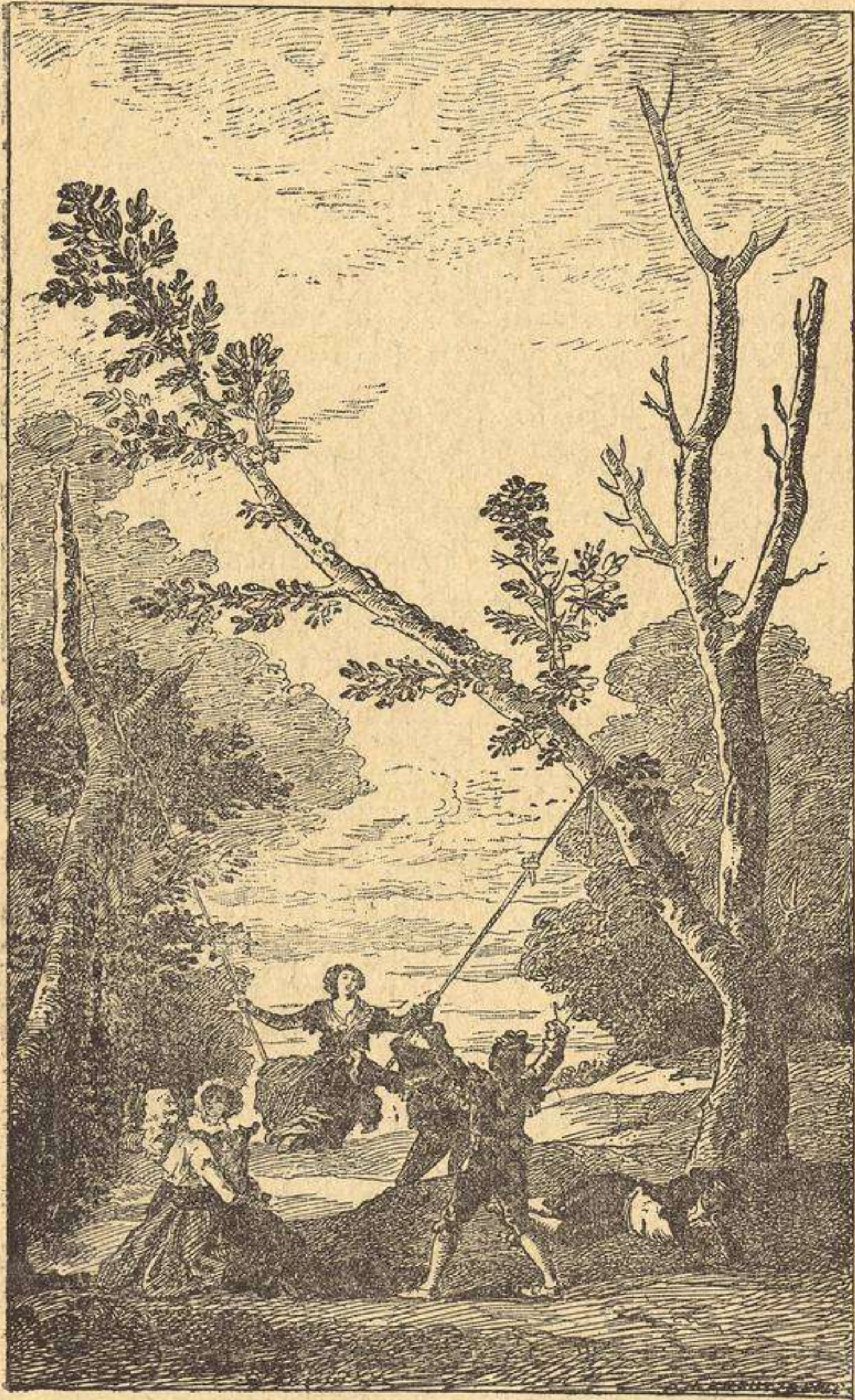


FIG. 33.—*El columpio*, según Goya.

mosas muchachas, inocentes é incautas, forman contraste con la pérfida Celestina, que les habla al borde de la fuente; y el de *La gallina ciega ó del Cucharón*, que rebosa gracejo, y en el que se ve moverse el corro de alegre y alborozadas jóvenes, y se las oye reir é interpelar al audaz vendado que intenta hacerlas sus víctimas. ¡Qué realismo tan encantador y tan de pura cepa! Tan encantador como el del lienzo *El Agosto*, que es el de mayor tamaño y el más bello á trozos de cuantos pintó Goya. Acaso este modelo supera al anterior por su variedad y armonía, y por él merece Goya el dictado de Teócrito, Virgilio y Garcilaso de la pintura. Se diría al contemplar la obra que el sol arde y asfixia con su lumbré, que los segadores materialmente se cimbrean mareados por el vino, y que en las gavillas hacinadas se oye el chirrido de alguna cigarra allí escondida. Los niños que lloran, ora juegan encima de las montañas de paja—escribe un crítico—parecen los unos, niños de Van-Dyck, y los otros de la expresiva mano que desprendiera al lloroso Ganimedes.

*Los niños de la vejiga, Los niños de la fruta, Los niños á la soldadesca, Los niños del carretón, El columpio, El niño del árbol, El niño del pájaro, Los pobres, El balancín, Los zancos, El niño del cordero, Los chicos del árbol, Las gigantillas, El bebedor, El quitasol, La florera*, acreditan que Goya interpretó con inefable amor y con gracia digna del Albano, de Rubens, de Correggio y de Murillo, la poesía de la niñez. La pícara

### *Los tapice*

alegría de los chiquillos pobres, y los encantos de los nacidos entre encajes, tradújolos Goya siempre con acierto y una complacencia, que pregonan cuán amante era de la infancia el gran pintor, á quien veíasele con frecuencia rodeado de muchachos en los alrededores de su casa del Manzanares, y en cuyas cartas dirigidas á sus hijos, palpita el gozo del padre y el entusiasmo del que es amantísimo de los niños.

Los *cartones* que van citados y los titulados *La riña en la venta nueva*, *Un paseo de Andalucía*, *La cometa*, *Los naipes*, *La prendería*, *El militar y la señora*, *La acerolera*, *El juego de pelota*, *Las lavanderas*, *El novillo*, *El perro*, *La fuente*, *Los guardas del tabaco*, *Los leñadores*, *El cantador*, *La cita*, *El médico*, *La vendimia*, *El herido*, *La nevada*, *El pelele* y *El ciego tocando la guitarra*, son los que el ilustre artista de Fuendetodos pintó para la manufactura tapicera.

Algunos más se le atribuyen, como por ejemplo, *El jardinero*, *El cazador* y *Los perros en trahilla*. Si no constase que éstos y algunos otros fueron pintados por D. Francisco y D. Ramón Bayeu; si no existieran los lienzos que sirvieron de modelos, vacilaríamos al asignarles paternidad. Porque debe tenerse en cuenta que los ejemplares de Goya no tuvieron la suerte de ser reproducidos con fidelidad, mientras que los de otros maestros, que pintaron también asuntos de costumbres, ganaron muy mucho en la reproducción. Y he aquí una de las razones por qué disminuyó el entusiasmo de Goya para abastecer de *cartones* á la fábrica de Santa Bárbara.



El contrato aprobado en 28 de Agosto de 1774, estimuló á los hermanos Vandergoten á producir de prisa; y como el rey no se reservó la facultad de inspección, y admitía todas las obras que le presentaban, convirtiéronse aquéllos en Jordanes de la tapicería. Disgustado el solitario de la Fuente de la Teja, empezó á entregar modelos de menos valor artístico que los que primeramente había ejecutado.

Justo es manifestar que Goya desconocía la industria de tapices al empezar á ejercer el cargo que Mengs hubo de otorgarle, y que inauguró sus tareas pintando dos bellísimos cuadros, con más perfección que lo que merecía el objeto á que se les destinaba, con lo que creó dificultades á los oficiales de la tapicería, más devotos del negocio que del arte. Pocos lienzos (no llegarían quizá á una docena), había pintado para los Vandergoten, cuando fué necesario devolverle un modelo (*El ciego tocando la guitarra*), que, con ser de singularísimo mérito, no podía trasladarse con éxito á los hilos de la urdimbre. Goya tuvo que corregirlo, acentuando todas las tintas y señalando con una línea blanca todos los contornos, para hacer factible su reproducción con las sedas y estambres por los altoliceros de la fábrica.

Este contratiempo no corrigió á Goya en su costumbre de no atenerse á la forma en que debía ejercitar sus pinceles para la manufactura de tapices. Por esto, la ejecución es tan diversa como diverso el entusiasmo, y, si éste es grande, poco importa á Goya el ejecutar el más hermoso lienzo, siquiera sufra después la desdicha de que lo profanen los oficia-



les de la fábrica, los cuales taparon figuras, pintando encima al temple árboles ó nubes, ó cualquier otro accidente que hiciera más fácil y más barato el tapiz, pues los modelos de Goya, según decían ellos, «eran majos y majas, con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia, y no produce nada el trabajo.»

Desde 1777 hasta 1802, tejió la fábrica de Santa Bárbara los tapices de Goya en alto y bajo lizo, por existir en ellas ambas clases de telares, y hasta 1832 han sido muchos de ellos reproducidos cuatro veces. Unos se hallan en poder del rey Leopoldo, de Bélgica, regalados por D.<sup>a</sup> Isabel II, y la mayor parte adornan los reales palacios del Pardo, del Escorial y de Madrid.



## APÉNDICE

### CÓMO SE TEJE UN TAPIZ

Las tapicerías se dividen por su construcción en tapicerías de alto lizo y en tapicerías de bajo lizo.

*Alto lizo.*—El telar de alto lizo se compone de dos largueros de madera ó de fundición, los cuales sostienen dos cilindros giratorios, los plegadores, colocados uno en la parte superior y otro en la inferior. Estos cilindros sostienen los extremos de la cadena y permiten estirla á voluntad. La cadena, es decir, la serie de hilos blancos sobre la cual se tejen los de color, está formada de algodón (otras veces de lana y otras de seda); los hilos están pasados alternativamente de cada lado por tubos de vidrio, bastones de cruzado, como se les llama, los hilos pares á un lado y los impares á otro, de manera que produzcan en un momento dado como una doble sábana. Varios cordelitos en forma de anillos, llamados lizos, están fijos, por un lado, á todos los hilos de la sábana anterior, y por el otro, á una percha colocada sobre la cabeza del tapicero, permitiéndole á éste traerlos hacia sí y cruzarlos con los hilos de la sábana posterior cuando da una pasada con el espo-

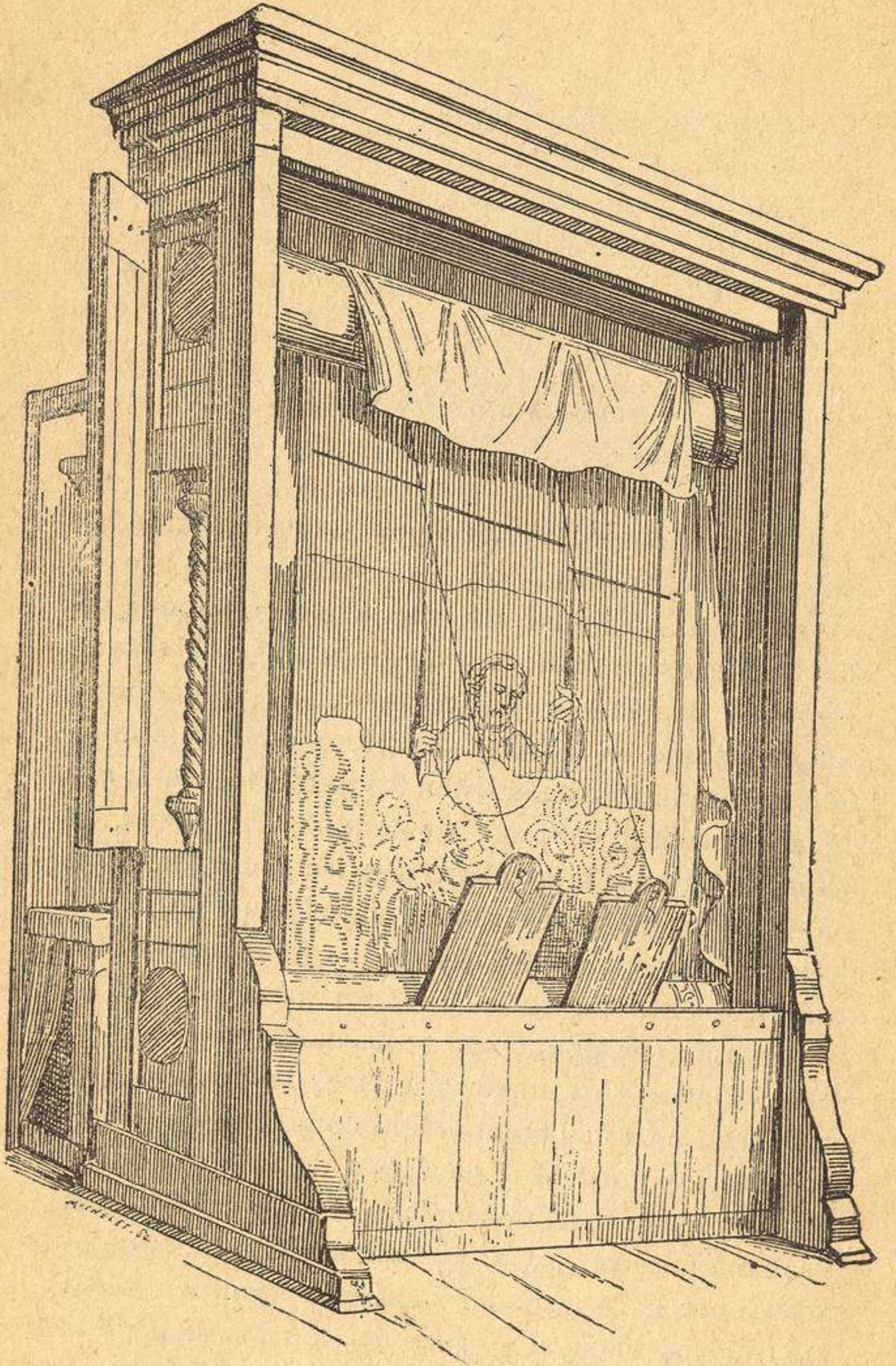


FIG. 34.—*El telar de alto lizo.*

lín de lanzadera. Este cruce, indispensable para la formación del tejido, permite que la cadena quede cubierta enteramente con los hilos de color.

La urdimbre, es decir, la preparación de la cadena, es una operación bastante complicada que no ofrece interés para nuestros lectores.

Terminado este trabajo y fija la cadena en el telar, señala el artista con la piedra negra ó con tinta los principales rasgos del cartón, para lo cual se sirve de un calco hecho sobre el papel vegetal y fijado sobre la cadena; esta segunda operación se llama calcado de contra prueba.

A estas operaciones sucede el tejido propiamente dicho. El tapicero comienza por elegir el surtido de lanas ó sedas de colores necesarios. Trátase de distinguir entre millares de matices los que mejor se presten para la reproducción del modelo. En seguida se instala detrás del telar, pues en el alto lizo el trabajo se hace del revés, y el artista necesita pasar al otro lado del telar para juzgar el resultado obtenido. Bastante detrás del artista está colocado el modelo, y para ver aquél á éste tiene que volverse.

El tejido comienza por la parte baja. El tapicero toma un espolín de lanzadera con el color necesario, y sujeta el extremo del hilo de color en uno de los extremos de la cadena. En aquel momento están todos estos hilos sobre un mismo plano en la parte inferior; solamente más arriba los cartones de cruzado los separan, permitiendo coger alternativamente de la izquierda un puñado de lizos que eche hacia atrás la mitad A, que forma la delantera, ó los hilos de la

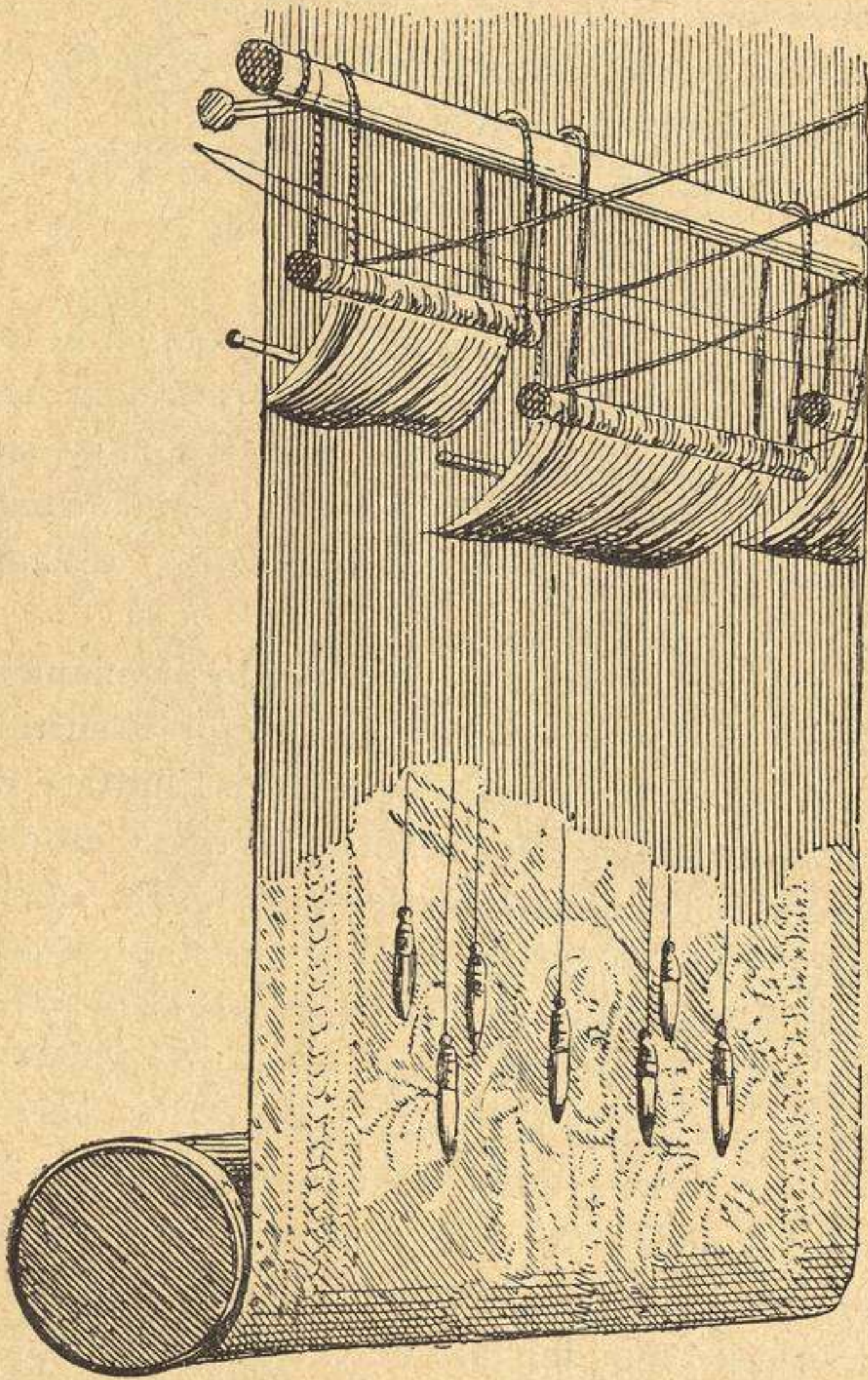


FIG. 35.—Dibujo que muestra la disposición de los lizos en el telar de alto lizo.

mitad B, que forma la parte posterior. De la derecha hace el artista pasar, detrás de los hilos A, el espolín de lanzadera con hilos de colores; después, abando-

nados á sí mismos los hilos de la cadena, recobran, por su elasticidad, su lugar primitivo, es decir, forman un lienzo único. En esta situación, por cada dos hilos de cadena queda uno cubierto de hilos de color, y á esto se llama una semipasada. Después, trayendo hacia sí por medio de los lizos un puñado de hilos de la serie B, procede á una operación análoga, haciendo maniobrar al espolín en sentido inverso; esta segunda operación tiene por objeto acabar de cubrir con hilos de colores toda la cadena. Con la punta de la lanzadera amontona con cuidado el artista los hilos de color, y para asegurar completamente la solidez de la obra, les golpea las pasadas con un pesado peine de marfil. Estas pasadas se colocan una al lado ó encima de la otra, según la extensión que debe ocupar el matiz que la lanzadera contiene. Cuando el artista quiere emplear otro matiz suelta la lanzadera y toma otra.

El trabajo más difícil, y aquí se trata de un trabajo de interpretación en toda la acepción de la palabra, consiste en el paso de un tono á otro, en la transición de las luces á las sombras. El obrero de alto lizo se sirve para esto de colores medios, que dispone de manera que evite el efecto mosaico que resultaría de una simple yuxtaposición; pues ya se sabe cuán desagradable es este efecto en los bordados, por ejemplo.

Los antiguos tapiceros no empleaban más que trazos de un solo matiz, lo cual era un recurso más que suficiente. El sistema de los matices, inventado durante el primer imperio por Deyralle, es el único

empleado hoy: sirve para dar más vibración á los tonos intermedios.

*Bajo lizo.*—El arte de bajo lizo difiere bastante del de alto lizo: la cadena, en vez de estar tendida verticalmente, está horizontal; los lizos son puestos en movimiento por medio de dos pedales, y el cartón está fijo sobre la cadena.

Esta disposición tiene sus ventajas é inconvenientes. La principal de las ventajas consiste en la rapidez relativa de la mano de obra; la economía de tiempo que resulta es próximamente de un tercio comparado con el tiempo que exige el alto lizo: en éste, como los telares están colocados perpendicularmente, no puede trabajar el obrero más que con la mano derecha; la izquierda le sirve únicamente para buscar, separar y cruzar hilos. El obrero de bajo lizo tiene las dos manos libres para pasar por la cadena las flautas cargadas de hilo de color, gracias á los pedales que sirven, como en los telares de los tejedores, para cruzar los hilos, lo cual acelera considerablemente el trabajo. El obrero de alto lizo está obligado á copiar el modelo á ojo, sin otra guía que los contornos trazados por él mismo en la cadena; á cada instante necesita medir el cartón con un compás, en lo que pierde un tiempo considerable.

Por otra parte, en el bajo lizo no puede el obrero juzgar del resultado de su trabajo hasta que la tapicería está terminada, cuando ya es demasiado tarde para remediar los defectos. Otro inconveniente es, que como el cartón está colocado sobre la cadena, no recibe la luz más que por el intervalo de los hi-



los de aquélla; de modo que la tapicería viene á ser como una contraprueba del cuadro, y resulta más débil y de menor efecto.

El bajo lizo cuesta mucho más barato que el alto; pero es inferior á éste desde el punto de vista del estilo, si bien esta inferioridad sólo se ofrece á ojos poco ejercitados.

FIN DEL VOLUMEN II Y ÚLTIMO

# ÍNDICE

---

	<u>Pags.</u>
CAPÍTULO PRIMERO.—Los tapices en la segunda mitad del siglo XVI: <i>Flandes, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra</i> . . . . .	5
CAPÍTULO II.—Los tapices en el siglo XVII: RUBENS y LE BRUN; los <i>Gobelinos, Beauvais</i> ; TENIERS; <i>Italia, Alemania, Inglaterra, Dinamarca, Rusia</i> . . . . .	25
CAPÍTULO III.—Los tapices en el siglo XVIII: <i>Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, Rusia, Flandes</i> . . . . .	49
CAPÍTULO IV.—Los tapices en España: <i>Santa Isabel, Santa Bárbara</i> ; GOYA. . . . .	63
APÉNDICE.—Cómo se teje un tapiz: <i>alto y bajo lizo</i> . . . . .	73

MOLINARI (G. de).— <b>Conversaciones sobre el comercio de granos y la protección á la agricultura.</b> Versión castellana de Policarpo Pastor. Un tomo en 8.º . . . . .	1	0
NAVARRETE (José).— <b>Sonrisas y lágrimas.</b> Artículos (seleccionados). Un tomo en 8.º (Segunda edición) . . . . .	3	*
OHNET (Jorge).— <b>Denda de odio.</b> Versión castellana de Juan García Al-deguer. Un tomo en 8.º . . . . .	3'50	
— <b>El alma de Pedro.</b> Versión castellana. Un tomo en 8.º . . . . .	4	4'50
OSSORIO Y GALLARDO (Carlos y Angel).— <b>Manual del perfecto periodista.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	3	*
— (Carlos).— <b>La vida moderna</b> (manchas de color). Prólogo del duque de Rivas. Ilustraciones de Alsina, Alvarez Dumont, Amérigo, Araujo, Banet, Baroja, Carcedo, Florit, García Ruiz, Gomar, Hidalgo, Iborra, Laporta, Luna y Novicio, Moya, Oliva, Pedrero, Plasencia, Pons, Vera, Villapadierna y Villar. Fotograbados y cromotipia de Laporta. Un tomo en 8.º . . . . .	3	4
PARDO BAZÁN (Emilia).— <b>Al pie de la torre Eiffel.</b> Un tomo en 8.º de 300 páginas . . . . .	1'50	2
— <b>Por Francia y por Alemania</b> (Segunda parte de <i>Al pie de la torre Eiffel.</i> ) Un tomo en 8.º de 262 págs. . . . .	1'50	2
— <b>Una cristiana.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
— <b>La prueba.</b> (Segunda parte de <i>Una cristiana.</i> ) Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
— <b>Nuevo teatro crítico.</b> (Año 1891), Números sueltos. (Precio de publicación 1'50) . . . . .	1	*
Colección completa de dicho año (doce números) . . . . .	10	*
PICÓN (J. O.).— <b>Dulce y sabrosa.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	4	4'50
— <b>Novelitas.</b> Un tomo en 8.º mayor . . . . .	3'50	4
RICHEBOURG (Emilio de).— <b>El millón del tío Raclot.</b> (Novela premiada por la Academia francesa con el premio Monthyón, destinado á la obra que más tienda á moralizar las costumbres.) Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º, ilustrado con 150 fotograbados de Riou. . . . .	4	4'50
SALES (P. de).— <b>Una víbora.</b> Versión castellana de E. G. A. Un tomo en 8.º (Segunda edición) . . . . .	3	3'50
— <b>¡Huérfanas!</b> Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º . . . . .	3'50	4
— <b>Un drama financiero.</b> Versión castellana de Carlos Docteur. Un tomo en 8.º . . . . .	2	2'50
— <b>Roberto de Campignac.</b> Versión castellana de Olegario Slipemback. Un tomo en 8.º . . . . .	2	2'50
— <b>El diamante negro.</b> Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8.º . . . . .	2	2'50
— <b>Clara de Cressenville.</b> Versión castellana de A. y R. Revenga. Un tomo en 8.º . . . . .	2	2'50
— <b>El sargento Renaud.</b> Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
— <b>La americana.</b> Versión castellana de Ceferino Terán Puyol. Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
THEURIET (Andrés).— <b>El galán de la gobernadora.</b> Versión castellana de José de Siles. Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
URRECHA (Federico).— <b>La estatua.</b> Cuentos del lunes. Un tomo en 8.º, con ilustraciones de Blanco Coris. . . . .	3'50	4
VALBUENA (Antonio de). <i>Miguel de Escalada.</i> — <b>Agridulces</b> (1.ª y 2.ª toma). Dos tomos en 8.º . . . . .	6	7
— <i>Venancio González.</i> — <b>Capullos de novela.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
— <i>Miguel de Escalada.</i> — <b>Fe de erratas del Diccionario de la Academia.</b> Tres tomos en 8.º (Tercera edición). . . . .	9	10'50
— <i>Venancio González.</i> — <b>Ripios académicos.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	3	3'50
Idem. id.— <b>Ripios aristocráticos.</b> Un tomo en 8.º (Quinta edición) . . . . .	3	3'50
Idem. id.— <b>Ripios vulgares.</b> Un tomo en 8.º (2.ª edición). . . . .	3	3'50
YÑIGUEZ (Eusebio).— <b>Ofensas y desafíos.</b> Recopilación de las leyes que rigen en el <i>duelo</i> y causas originales de éste. Un tomo en 4.º . . . . .	5	*
ZAHONERO (José).— <b>Barrabás.</b> Un tomo en 8.º . . . . .	4	4'50
ZOLA (Emilio).— <b>El dinero.</b> Versión castellana de Juan García Al-deguer. Dos tomos en 8.º . . . . .	5	6
— <b>La bestia humana.</b> Versión castellana de Carlos Docteur. Dos tomos en 8.º . . . . .	6	7
— <b>La última voluntad.</b> (Le vœu d'une morte.) Versión castellana de Carlos Docteur. Un tomo en 8.º . . . . .	3'50	4





M.E.C.