



LA

TAPICERÍA



DE LA ESPAÑA EDITORIAL DE
MADRID



EX-LIBRIS / JAUME ESTRENJER BALLBE
El Vell Molí Tèxtil

El Vell Molí Tèxtil

LA TAPICERIA.

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

LA
TAPICERÍA

POR

EUGENIO MÜNTZ

VERSIÓN CASTELLANA



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL,
OFICINAS: MENDIZÁBAL 34,
Correo apartado, núm. 111.



Tapicería florentina del siglo XVI.

Es propiedad del Editor.
Queda hecho el depósito que marca la ley.

PRÓLOGO.

La historia de la Tapicería no data más que de ayer: golpe tras golpe, en Francia, en los Países-Bajos, en Italia, en España, en Alemania, en Inglaterra, en Dinamarca, en Rusia, los archivos han revelado la existencia de innumerables talleres, establecidos aún en las localidades más obscuras, hasta que los guardamuebles de los príncipes y de los tesoros de las iglesias, han descubierto á la curiosidad pública un inmenso número de colgaduras y tapicerías de todas clases, largo tiempo ocultas á la vista de todos. Se ha podido de este modo hallar listas de tapiceros y de tapicerías, cuya extensión no dejan nada que desear.

Ha llegado el momento de completar estas doctas memorias en que la persona más que el autor del presente no reconocía la utilidad, sino por estudios de un orden diferente. ¿Qué lugar ha tenido la tapicería contemporánea, en los diferentes períodos de la civilización? ¿Qué ideas ha expresado, qué transformaciones ha sufrido, y qué conquistas ha realizado bajo el punto de vista del estilo? Estas son las

cuestiones que se imponen, no diremos á los arqueólogos, sino á los críticos, á los historiadores de arte, á los amantes y á los hombres de gusto. Cuando se ha establecido que una colgadura data de tal ó de tal época, que ha sido tejida en tal ó tal obrador, con la ayuda de tal ó tal procedimiento, que represente tal ó tal sugeto, estamos á la mitad de la tarea: queda preguntar cuáles son sus cualidades, ó cuáles sus defectos, y si se la considera como un simple producto manufacturero ó por una obra verdaderamente artística.

Parece superfluo hoy, combatir los prejuicios que apenas se refieren al arte decorativo. Y sin embargo, se está en derecho de afirmarlo: considerado bajo el punto de vista que acabamos de indicar, la tapicería espera aún su rehabilitación. Los historiadores de la pintura no dejan de profesar á tal objeto la más absoluta indiferencia; á excepción quizá de las colgaduras ejecutadas después de las pinturas de Rafael, no hay apenas sitio en el cual se hayan dignado fijar la atención seriamente. Contradicción bizarra: hacen á las producciones de los pintores del último orden el honor de un examen á fondo, porque estén ejecutadas en hierro ó en tablas, y rehusan conceder una mirada á los preciosos tisús de seda y oro que han conservado, á veces con rara perfección, el pensamiento de los mejores maestros.

Este desdén viene, si no nos engañamos, de la naturaleza misma de las colgaduras historiadas, que han sido vueltas á exponer al público en los últimos tiempos. Para evitar el fastidio de hacer una elección entre los millares de piezas de las cuales muchas es preciso conocer que no ofrecen más que un interés mediano, se ha preferido condenarlas todas. Cuántas preciosas informaciones no se habrán descuidado así, y á cuántas sensaciones artísticas no se habrá renunciado á la ligera! Separemos las producciones banales ó vulgares, para no referirnos más que á las páginas superiores;

las sorpresas, podemos garantizarlo, serán innumerables: aquí, veremos surgir maestros de obras, desconocidos, signados con los nombres más famosos de la pintura; allí descubriremos escuelas enteras que no han dejado rasgos más que de tapicería. ¡Cuántas maravillas desfilarán así ante nuestra vista, cuántos modelos inimitables por su belleza ordenada, por la vivacidad de acción y la distinción de las figuras, desde las composiciones de un Montegna, de un Rafael, de un Julio Romano, hasta las de un Rubens, de un Le Brun ó de un Boucher!

El autor de este ensayo creará haber llegado al extremo que persigue, si alcanza algún lugar para la tapicería y la pintura en materias textiles, entre los anales de la pintura propiamente dicha, en los lugares del gran arte.

Aunque corto haya sido el intervalo que ha pasado entre la primera edición y esta nueva, nada se ha descuidado para tener al lector al corriente de los más recientes descubrimientos.

LA TAPICERÍA

INTRODUCCIÓN

¿QUÉ SE ENTIENDE POR TAPICERÍA?—CARACTERES Y PAPEL
DE LA TAPICERÍA DE ALTO Y BAJO TEJIDO

Llámase tapicería una obra en la cual los hilos de color, arrollados sobre una cadena tendida vertical ú horizontalmente, hacen cuerpos con ellos, forman un tejido y producen combinaciones de línea y de tonos análogos á los que el pintor obtiene con el pincel, el mosaista con los cubos de mármol ó de esmalte, el esmaltador con tabiques llenos de materias vitrificables.

La tapicería se distingue del bordado, en que las figuras hacen allí parte integrante del tejido, mientras que en éstas están simplemente superpuestas sobre un tejido ya existente. Se distinguen, además, de las telas tejidas ó brochadas en que cada una de estas producciones está ejecutada á mano y no obtenida por medio de un mecanismo que repite hasta lo infinito el mismo asunto; no da á luz más que obras originales.

La pintura en materias textiles, tal es el nombre que se le ha dado, y con razón, á la tapicería; porque si, por la libertad del procedimiento, la lleva sobre el bordado, que es sobre

todo un trabajo de paciencia y que admite innumerables retoques, la lleva también sobre ella por la libertad de interpretación dejada á sus representantes. Salvas las épocas de decadencia, de perversión de gustos, la tapicería traduce, interpreta, transporta en otros tonos para servirnos de término técnico, lo que el pintor compone para sí; es desconocer las leyes de su arte pedirle que copie servilmente un cuadro ó un fresco.

En efecto; los tapiceros no tienen por destino primero, ser extensos en un bastidor y presentar una superficie lisa, fija, como una tabla ó una tela. Dada la diversidad de materias puestas en obra en las diferentes formas de la pintura—tapicería, mosaico, esmalte, cerámica—debemos esforzarnos en dejar á cada una su autonomía, y desarrollar las ventajas que la distingue de sus rivales. Pues la principal ventaja de la tapicería ¿no consiste en su movilidad? ¿No es una facultad preciosa dejarse tan fácilmente llevar de un lugar á otro, de adaptarse á los objetos más variados de la arquitectura? Acá, suspendidas á lo largo de una pared, las colgaduras quitarán la desnudez y transformarán, como por encanto, en salón espléndido la habitación más triste; allá, flotantes, onduladas, cediendo sin esfuerzo bajo la presión de la mano que las aleja, dispuestas á tomar al instante su posición primitiva, llenarán el oficio de las mamparas. Entre los antiguos, se quería celebrar fiestas, solemnidades religiosas, matrimonios reales, entierros, etc.... y el mayor brillo que se les daba era por la tapicería con que se decoraban los sitios destinados á estas solemnidades. La Edad Media invocaba su concurso, con no menos ardor que provecho, siempre que se trataba de alfombrar las calles para el paso de una procesión, de decorar la sala de un festín, de adornar las tribunas ó los pabellones que en el torneo formaban, al lado de la arena, el más espléndido conjunto; en una palabra, la tapicería realizaba las maravillas del color, cuyo

recuerdo nos entusiasma aún después de tantos siglos. De cualquier lado que volvamos la vista, aparece como el factor por excelencia de la decoración temporera; como el auxiliar más precioso de la pompa, del lujo y de las festividades.

El doble destino de la tapicería—tal como nos hemos propuesto definirla—nos parece determinar el estilo como también el orden de representaciones inherentes á este arte. Las colgaduras están destinadas ante todo para ser suspendidas, y cada una de las figuras que contienen pueden incessantemente cortarse, y sería contrario á la lógica dar al modelo ó al colorido el término necesario á la pintura propiamente dicha, de concentrar en un corto número de personajes todo el interés de la acción. Es preciso, de un lado, no retroceder ante la abundancia de detalles, multiplicar las figuras de manera que se produzca un grupo bien completo; de otro, dar á la acción esta regularidad sin la cual no hay arte decorativo. A este efecto, quizá útil, como lo sostiene Carlos Blanc en su obra generalmente sistemática (1), se la coloca bajo el punto de vista más alto, de manera que se puedan separar las figuras unas de otras, multiplicar las acciones y los asuntos susceptibles de entretener la vista y hacer ver en la parte superior de la composición lo que un pintor hubiera puesto en lontananza en su cuadro. Pero yo estoy aún más inclinado por las ventajas que presenta la disposición en forma de friso: *El Triunfo de César*, de Mantegna, con su plenitud de composición y su giro tan admirablemente rimado; *la batalla de Ponto Molle*, uno de los pasajes de la *Historia de Constantino*, compuesto por Rubens, con una audacia que no excluyó las proporciones; tales son los modelos que me parecen, en este género, los más perfectos. Si se quiere dar más profundidad á la composición, yo insistiré sobre la necesidad de sostener las figuras de primera línea por un fondo más completo,

(1) Véase *Gramática de artes decorativas*, pág. 101.

especialmente por vistas de arquitectura. En este lugar, los *Meses*, de la colección de Trivulce, *la Historia de San Aurelio* por Garofalo (catedral de Ferrara) y ciertos pasajes de la *Historia de Vulcano* (en el guarda-mueble nacional) son los modelos que se podrán siempre recomendar (1).

A la riqueza de composición debe corresponder la franqueza y el brillo del colorido. Tonalidades muy complicadas perseguidas del claro-oscuro, abuso de matices (los progresos de la química han elevado, se dice, á más de catorce mil los colores empleados por Gobelins,) estos, son pues, los recursos con que el tapicero se engañaría si los envidiara al pintor; no tiene necesidad de tanta ciencia para bien fabricar.

No nos expresariamos con acierto si no resultara hasta la evidencia, por las consideraciones precedentes, que la tapicería es un arte esencialmente suntuario, inseparable de la idea de magnificencia y destinado á encantar y seducir mucho más que á instruir ó conmover. La expresión del sufrimiento ó de la abnegación, las altas concepciones filosóficas, la austeridad, no se encuentran aquí. Disponiendo de los factores más perfectos del arte textil, todos los refinamientos de la tintura, la seda, los hilos de plata y oro, la púrpura, la escarlata, no se creará buscar coloraciones tiernas, para exponer ideas lúgubres. La pobreza de la materia prima y la desnudez de la composición, repugnan igualmente á un arte hecho por siglos felices, que por naciones famosas. *Jesús con la cruz á cuestas*, la *Crucifixión*, el *Santo entierro*, que han suministrado á Giotto, á Fra Angelico, á Roger van der Weyden asuntos tan magníficos y cuadros tan admirables, estarían fuera de sitio en una tapicería. Aún voy más allá: en tesis general, las escenas del Evangelio por su sencillez y su intimidad se prestan mal á semejantes tentativas. Rafael ha hecho en ellas la experiencia

1) La mayor parte de estas colgaduras han sido dadas á conocer en mis *Tapicerías italianas* (*Historia general de la Tapicería* editado por la casa Dalloz.)

con las *Actas de los Apóstoles*; sus composiciones, tan hermosas cuando contienen un gran número de actores, de costumbres variadas y brillantes, un gran lujo de accesorios, como en la *Curación del paralítico*, el *Sacrificio de Lystra* y hasta la *Predicación de San Pablo en Atenas*, llegan á ser deficientes en sus páginas, tan bellas en sí mismas, como de alta elocuencia, donde el artista se ha esforzado en concentrar su atención sobre un reducido número de personajes, vestidos de «harapos divinos:» *la Pesca Milagrosa*, *la Entrega de las llaves á San Pedro*, serían obras maestras, pintadas al fresco; traducidas en tapicería, nos parecería violar las reglas de nuestro arte.

Las narraciones del Antiguo Testamento, por el contrario, han suministrado todos los tiempos á la tapicería, los asuntos más brillantes, gracias á la abundancia épica que las caracteriza. Sucede lo mismo con la mitología, historia profana, representaciones alegóricas; el choque de dos ejércitos, y aún los combates de virtudes y vicios con sus ricas costumbres góticas; he aquí lo que debe animar á la tapicería decorativa, la sola y verdadera tapicería.

CAPÍTULO PRIMERO.

LA TAPICERÍA EN LA ANTIGÜEDAD.

LOS EGIPCIOS.—LOS ASIRIOS.—LOS HEBREOS.—EL EXTREMO ORIENTE.

El arte de copiar figuras sobre el telar es casi tan antiguo, como el de pintar sobre un muro ó sobre un tablero. Aparece á orillas del Nilo, muchos millares de años antes de nuestra era; en el Asia occidental y en la Grecia, le volvemos á encontrar en las primeras manifestaciones de una civilización nacional. En estas diferentes regiones el papel decorativo de la tapicería se afirma desde muy temprano; á los pueblos nómadas proporcionó los principales elementos de la ornamentación de sus tiendas; las naciones sedentarias se servían de ella para completar la regularización ó para realzar el brillo, ya de sus templos, ya de sus palacios. En su notable trabajo sobre el estilo en las artes técnicas y arquitectónicas, el eminente arquitecto y teórico Semper ha creído poder afirmar que en la arquitectura primitiva, el papel principal, el del elemento generador pertenece á los tejidos. La pañería después de él, es el príncipe que domina el arte de construir, y que preside todos sus desarrollos: cada materia nueva en el arte textil, da origen á asuntos de forma y color, manantial de continuas modificaciones. Envolver, disfrazar, tales son las preocupaciones esenciales de los fabricantes primitivos.

Estas preocupaciones pasan de la arquitectura á la escultura, del edificio á la estatua. Baste examinar, al lado de M. Semper, el plano de una casa antigua para descubrir que no era habitable más que gracias á las cortinas que forman, en ausencia de muros interiores, las separaciones necesarias. Estas cortinas movibles, suspendidas por anillos, podían sin duda ser separadas á voluntad. (1)

Sin ir tan lejos como Semper, se admitirá fácilmente que el destino primero de los tejidos aplicado á la arquitectura, colgadas dispuestas verticalmente, tapices extendidos sobre el suelo, ha sido protegerse completamente contra el sol y contra el frío. Pero en los países ricos y artistas, estas consideraciones prácticas, acaban rápidamente por no suministrar más que un pretexto á la necesidad de lo bello. No se tarda en preguntar aquí á las colgadas, si hacen valer por sus blandas ondulaciones la pureza de líneas en las columnas de las cuales están suspendidas; y allí si tamizan la luz y añaden la misteriosa penumbra de un santuario, ó bien forman el fondo sobre el cual se han de destacar los ricos muebles de bronce dorado ó de marfil. Esto que las telas cubiertas de bordados ó teñidas en colores brillantes son con relación al cuerpo humano, las colgadas lo serán con relación á la arquitectura; el arte textil llegará á estar asociado á la pintura y á la escultura en las decoraciones monumentales.

Sin duda, los procedimientos de fabricación han variado hasta lo infinito. No es seguro que todas las colgadas, de las cuales vamos á hacer mención, hayan sido tejidas á mano, ó bien hayan contenido figuras. En la antigüedad, como en la Edad Media, muchos bordados, muchas telas bordadas, han

(1) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1.^a edición, Munich, 1860, á 1863, t. I, p. 275-322; 2.^a edición, 1878-1879, t. I, p. 258 y siguientes. Tomamos la traducción del pasaje aquí abajo relacionada con el magnífico trabajo de M. de Ronchaud: *Le Pèplos d'Athènes Parthénos*; Paris, 1872, p. 11, 13, de la cual una nueva edición aparecerá prontamente en la *Biblioteca internacional del Arte*.

debido pasar por tapicerías. El punto esencial es, que todas las obras, concurrían al mismo objeto: la decoración de edificios por medio de tejidos móviles.

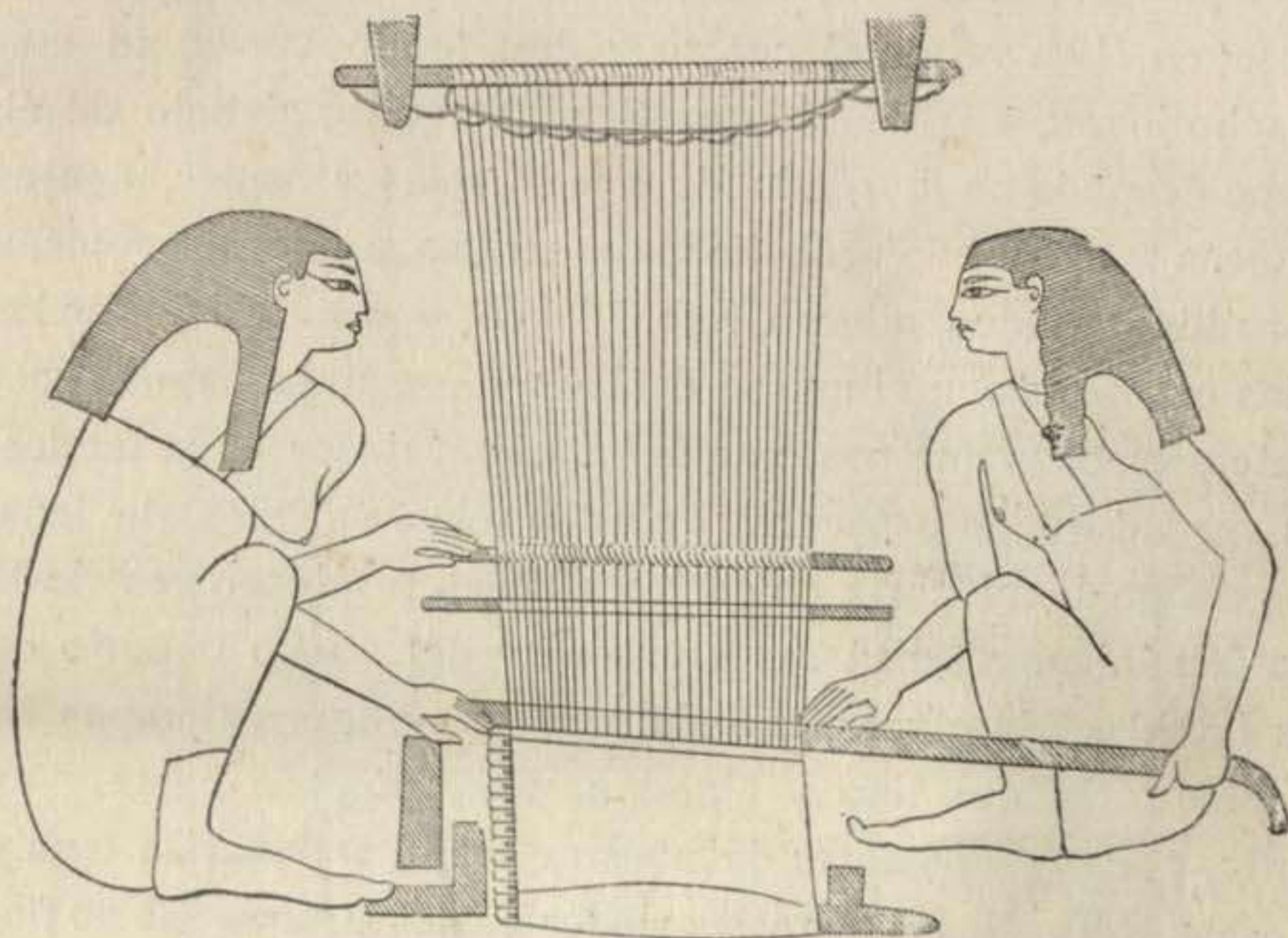
El autor que se ha tomado la misión de definir el papel de los diferentes trabajos de tapicería en la antigüedad, Plinio el Naturalista, me parece que no ha logrado más que complicar un problema ya muy arduo. No me referiré al resultado de estas investigaciones, sino á título de reseña, y no como una solución ante la cual no hay más que inclinarse. «Homero (c. III, 125), nos dice el autor latino, habla de telas bordadas, de dónde vienen las telas triunfales (IX, 60). Los frigios han hallado el arte de bordar con aguja; por esto es por lo que las obras son llamadas frigias. En Asia es donde el rey Atala ha encontrado el medio de juntar los hilos de oro á los bordados. Babilonia es muy célebre para la fabricación de bordados de diversos colores, de donde viene el nombre de bordados babilónicos. Alejandría ha inventado el arte de tejer á muchos hilos las telas que se llaman brocados; la Galia, las telas á cuadros.» (1).

Intentaremos, ayudándonos de datos suministrados por la arqueología, el precisar y completar los asertos del autor latino.

El Egipto, cuna de tantas industrias, conoció muy pronto el arte de adornar las telas, sea por medio de tejidos, sea por medio del bordado, sea, en fin, por medio de las aplicaciones de los colores. Los pintores del hipogeo de Beni-Hassan, tres mil años anteriores á nuestra era, encierran la representación

(1) Como no se podría precisar mucho en semejante materia, reproduciré el texto original: en vista de esta traducción que saco de los *Clásicos* publicados bajo la dirección de M. Nisard. «Pictas vestes apud Homerum fuisse (accipio), unde triumphales natae. Acu facere id Phryges invenerunt, ideoque Phrygioniae appellatae sunt. Aurum intexere in eadem Asia invenit Attalus rex: unde nomen Attalicis. Colores diversos picturae intexere Babylon maxime celebravit, et nomen imposuit. Plurimis vero liciis texere, quae polymita appellant; Alexandria instituit; scutulis dividere, Gallia.» (*Hist. nat.*, lib. VIII, pár. 74).

de un oficio, que se distingue singularmente de aquellos que están en uso en nuestros días en Gobelins: cadena vertical, bastones cruzados, peines que sirven para igualar el tejido y algunos de los elementos constitutivos del alto tejido, no faltan allí. Para la terminación de sus obras, los egipcios no tenían nada que envidiar á la industria moderna. Herodoto,



El telar de allos tejidos en casa de los antiguos egipcios.
(Descripción de la cueva de Beny-Hassan, según Rosellini.)

describiendo el peto que el rey Amasis envió á los lacemonios, nos enseña que era de lino, pero adornado por un gran número de figuras de animales tejidos en oro y algodón. Cada hilo, aunque muy menudo, se componía de otros 360 hilos, todos muy distintos, (libro III, § 47). La organización de estos talleres estaba muy avanzada. M. Dupont-Auberville ha enseñado con qué ciencia y qué reglamento era hecho el trabajo. (1)

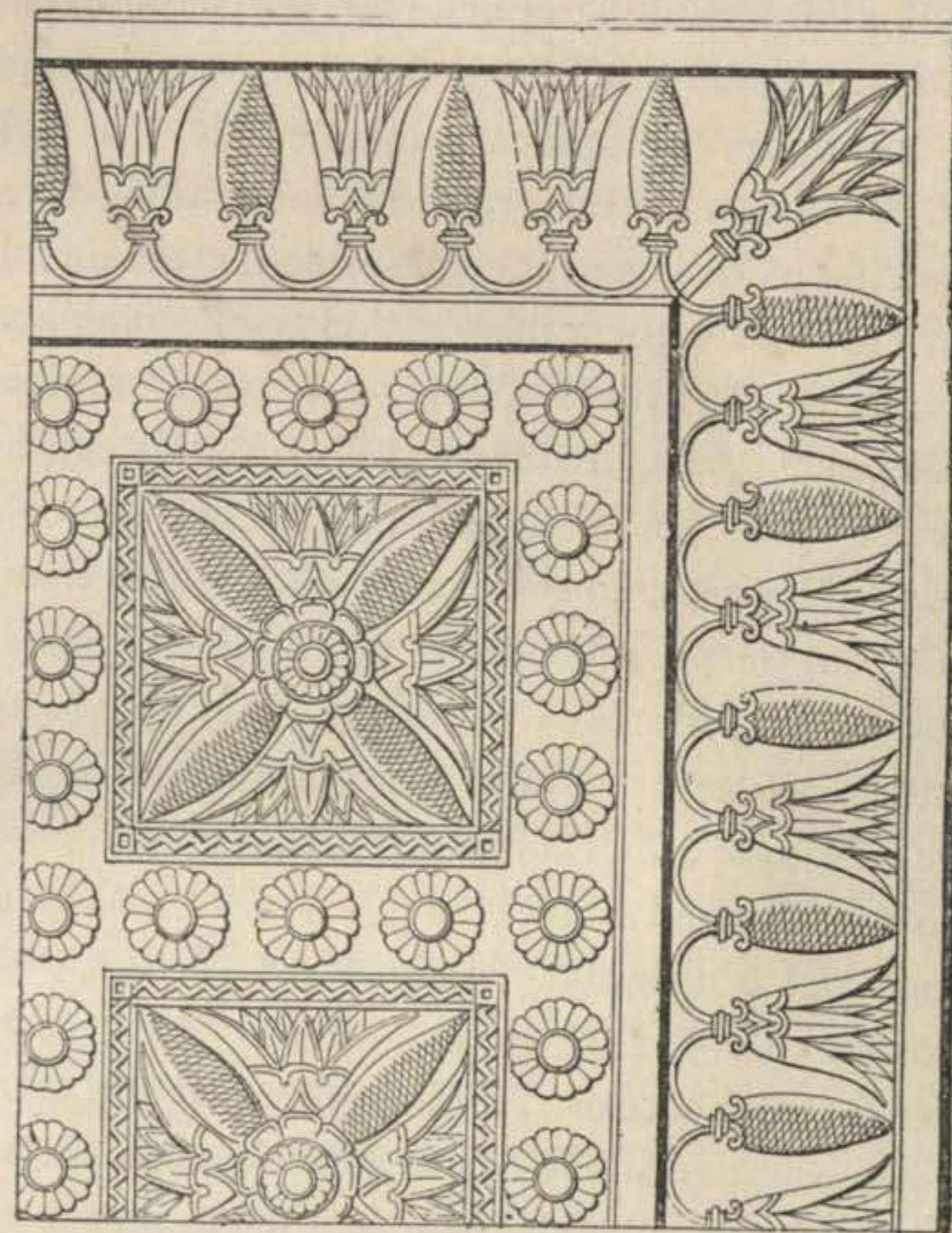
(1) *El adorno de los tejidos*, págs. 4 y 5.

Se poseen menos reseñas sobre el papel y estilo de la tapicería en los tiempos de los antiguos Faraones. Una pintura publicada por M. M. Perrot y Chipiez, (1) nos muestra un tapiz suspendido del fondo de una edícula: el dibujo es puramente ornamental; se compone de círculos y triángulos. Otro tapiz egipcio, ahora original, no una reproducción, está descrito por M. Wilkinson, como hallándose en la colección inglesa; en él se ve, en el centro, sobre fondo verde, un muchacho joven, en blanco, que tiene un ganso debajo de él; viene después un bordado de líneas rojas y azules, figuras blancas sobre fondo azul, líneas amarillas y adornos rojos, y por último nuevo adorno rojo, blanco y azul. En fin, en las telas expuestas en el museo del Louvre, se notan bandas bastante estrechas que presentan el carácter de los altos tejidos. Es verdad que la presencia, en estas telas, de hilos de lana, nos obliga á colocarle entre las últimas producciones de la era faraónica, y quizá hasta entre las del nuevo imperio de los Lagidas. En efecto, el Egipto en los antiguos tiempos no empleó más que lino y algodón. No comenzó hasta muy tarde, pocos siglos antes de nuestra era, á trabajar la lana y la seda, es decir, las materias sin las cuales la tapicería no podría llegar á la intensidad del color, al brillo que tenemos derecho á exigirle. Ya hallaremos más adelante ocasión de mostrar qué vuelo tomaron los talleres de las orillas del Nilo á partir de este momento; este fué uno de los beneficios de la conquista griega, que ensayó en vano regenerar el mundo de los Faraones.

Limitada entre los antiguos egipcios en sus medios de fabricación, así como en el papel decorativo, la tapicería brilló, al contrario, con el más vivo esplendor, largos siglos antes de nuestra era, entre los babilonios, los asirios y los persas. Si algún ejemplar de esta célebre industria no ha llegado

(1) *Historia del arte en la antigüedad*, t. I, pág. 308.

hasta nosotros, al menos es posible, ayudándose del testimonio de otros monumentos, reconstituir sus rasgos principales. «En los bajo-relieves de alabastro, dice á este objeto M. Lessing, los cuales no parece resumen bien las opiniones emiti-



Bajo-relieve asirio imitando un tapiz.

das por los asirios, en estos bajo-relieves, algunas veces pintados, que cubren todas las partes del palacio de Nínive y nos enseñan ornamentos muy variados, mezclados con seres fabulosos y simbólicos, no podemos ver otra cosa que imitaciones magníficas de Gobelín, ó bordados del arte babilónico. Los vestidos de personajes tienen, como bordados, la misma or-

namentación que los grandes relieves; el estilo de estos últimos es el estilo ordinario de las tapicerías murales; las rosetas, cenefas, etc., resuelven este parecido más notable. Estos tapices, que databan al menos del siglo VIII antes de Jesucristo, son pues, los testigos visibles más antiguos de esta especie, y los dibujos de la época más atrasada, están en su disposición, lo mismo que en sus detalles, completamente de acuerdo con aquellos tapices orientales de los siglos XV y XVI, así como con los mejores de la fabricación actual (1).»

Los escritores de la antigüedad se encuentran unánimes en proclamar la magnificencia desplegada por Babilonia y Nínive en esta rama, la más brillante, del arte textil. Describiendo el festín dado por Asuero, el autor del libro de Ester (c. I. v. 6.) nos muestra por todos lados colgaduras de color azul celeste, las cuales estaban sostenidas por cordones de hilo de lino teñidos en púrpura y unidos por anillos de marfil á columnas de mármol. Lechos de oro y plata colocados sobre un pavimento de esmeralda y mármol blanco, embellecido por figuras de una admirable variedad, completaban la decoración de la sala del festín.

Algunos siglos después Apolonio de Tyane (muerto el año 97 después de J. C.), visitando á Babilonia, encontró el palacio de los reyes cubierto de tapices, donde estaban representados asuntos históricos ó mitológicos. «Las camas, dice su biógrafo, las salas destinadas á los hombres y los pórticos estaban adornados con tejidos de oro ó plata. Los asuntos representados en estos tapices pertenecen á las fábulas griegas. Se ve en ellos la historia de Andrómeda y Amyone, y sobre todo, la de Orfeo. Se ve también en tapicería la historia de Datis que arranca al mar la isla de Naxos, de Artarferne sitiando á Eretria, las victorias que se atribuyen á Jerjes,

(1) *Modelos de tapices orientales*. París, 1879, pág. 5.

la toma de Atenas y de las Termópilas, y, composición todavía más apropiada al gusto de los medas, los grandes ríos secos, el puente arrojado sobre el mar y el monte Athos horadado» (1).

Otro tercer testimonio acaba de demostrarnos cuán varios eran los asuntos representados en los tapices de Babilonia; al lado de las escenas sacadas de los asuntos de la historia ó de la mitología, encontramos esa zoología fantástica que más tarde ha de ser el principal elemento del decorado oriental, y que andando el tiempo se introduciría en Europa á fines del imperio romano. Esta zoología tuvo el poder de cautivar durante muchos siglos á Europa. He aquí, cómo se expresa sobre este asunto Filostrato el Viejo, en la descripción de un cuadro real ó ficticio que representa las aventuras de Temístocles: «Nos hallamos entre los medas en medio de Babilonia;» he aquí la insignia real: «el águila de oro sobre el escudo: sobre su trono de oro está el rey, lleno de colorines como un pavo real. No alabaremos al pintor por haber imitado la tiara, la calasiris, el candys y las bestias fantásticas de todas clases que los Bárbaros bordan en sus telas, mediante hilos de oro hábilmente mezclados con el tejido siguiendo formas que no se podían perder» (2).

La habilidad de los tapiceros de Babilonia igualaba la magnificencia de las composiciones y la riqueza de las materias que empleaban. Plinio no duda en reivindicar para ellos el honor de haber hecho progresar el arte de extender los colores en el tejido que han debido á su superioridad el haber dado nombre á este género de obras. Efectivamente, las palabras, de tapicería babilónica, peristrómata, salen á cada

(1) Filostrato, de Tyanensy Apollonio, lib. I, cap. XV.

(2) Traducción de M. Bougot: *Filostrato el Viejo. Una galería antigua de sesenta y cuatro cuadros*, 1881, pág. 493.

paso de la pluma de los poetas latinos que no tienen bastantes elogios para alabarlos (1).

Los aficionados de Roma compraban estos tapices á peso de oro. Metello Scipion gastó 800.000 sextercios (francos 168.000), en unos «triclinaria babilónica.» Nerón pagó una suma muy superior 4.000.000 sextercios (840.000 francos.) (2)

Entre los hebreos la tapicería no está menos íntimamente ligada al decorado monumental que entre sus vecinos los egipcios y asirios. Tejidos con riquísimos colores ó cubiertos de bordados constituían los principales trabajos del tabernáculo que Moisés construyó en el desierto; el texto del *Éxodo* no deja sobre este punto duda alguna, aunque tal cual término aislado dé lugar á controversias. He aquí la descripción del santuario según el sagrado texto. «En cuanto á la vivienda (el tabernáculo), harás diez tapices de lino de púrpura, violeta, rojo y carmesí, los harás con tejidos que representen figuras de querubines. (3) Uno de estos tapices tendrá veintiocho codos de largo por cuatro de ancho y todos estos tapices tendrán las mismas dimensiones. Cinco de ellos se unirán entre sí y lo mismo se hará con los otros cinco. Después harás unas presillas de púrpura violeta en toda la longitud del tapiz que forma la extremidad de cada conjunto. Harás cincuenta presillas en uno de los tapices y cincuenta en el borde de tapiz del otro conjunto; estas presillas estarán opuestas unas á otras. Luego harás cincuenta corchetes de oro; por medio de estos corchetes unirás los tapices, con lo cual la vivienda (el tabernáculo) quedará de una sola pieza. En seguida harás una cortina de púrpura violeta y roja, de carmesí y de lino retorcido; en el

(1) Lucrecio, IV, 1026 — Plauto *Stichus*, acto II, escena II, v. 54. — Silio Itálico, lib. XIV, v. 658. — Marcial, *Epigramas*, XIV, 150.

(2) Plinio, lugar citado.

(3) Es decir, que estas figuras serán hechas con hilos de color sobre fondo blanco. Estas, por lo menos, la explicación más sencilla del texto, que habla propiamente de una obra de artista, tal cual no se fabricaba para las casas particulares.

cual se tejerán figuras de querubines y lo colgarás de cuatro columnas de madera de acacia, chapeadas de oro y colocadas sobre cuatro basamentos de plata. Colocarás las cortinas debajo de los corchetes y harás llevar al interior de la cortina el arca de la ley, de modo que la cortina os sirva para separar el santuario del Santísimo..... Y harás un cortinaje para la entrada del tabernáculo, de tejido sencillo de púrpura violeta y roja, de carmesí y de lino retorcido. Y para este cortinaje harás cinco columnas de madera de acacia con placas de oro y clavos de oro y harás construir para ellas cinco soportes de bronce.» (1)

Un arqueólogo distinguido, M. de Saulcy, considera estos tapices como bordados hechos con hilos de diferentes colores, tejidos artísticamente y análogos á las telas que entre los egipcios servían para envolver las momias, (2) pero nos parece más sencillo admitir que se trata de bordados á mano, ejecutados sobre el fondo azul, rojo ó amarillo del tapiz.

La riqueza de los vestidos sacerdotales respondía á la de los tapices que rodeaban el santuario. Se hizo la tela de oro, añade el autor del *Exodo* (cap. XXXIX,) de púrpura violeta y roja, de carmesí y de lino retorcido. Se laminó el oro y después fué cortado en hilos para entretejerlo con la púrpura violeta y roja y el carmesí y el lino, formando dibujos.

El velo con que Salomón adornó el templo se distinguía por su magnificencia, como el resto del edificio; sobre un fondo azul, de púrpura, y de escarlata se destacaban los tradicionales querubines. (3)

Las relaciones de los hebreos con sus vecinos de Asia, su largo cautiverio á orillas del Eufrates tenían que desarrollar en ellos un género de lujo contra el cual tronaron los profetas

(1) *Exodo*, capítulos XXVI, XXXVI.

(2) *Historia del arte judaico, sacada de los textos sagrados y profanos*. Paris, 1864, pág. 33.

(3) *Paralipómenos*, lib. II, cap III, v. 14.

más de una vez, sobre todo cuando se manifestaba en el traje de los simples ciudadanos. (1)

Sabemos que el velo del templo, (2) reconstruido después de la vuelta de Babilonia, hacia 536, se componía de finísimo lino y escarlata; este velo formó parte del botín de Antíoco IV (174-164.) (3)

Cuando Herodoto el Grande, el año 19 antes de nuestra era, reedificó el templo de Jerusalem, no olvidó en el decorado del santuario estas maravillas del arte textil, que durante las largas peregrinaciones en el desierto, había constituido el principal adorno del tabernáculo. Hizo colgar ante las puertas que daban á la parte más venerada un tapiz babilónico de cincuenta codos de largo y de dieciséis de ancho; el azul y el lino, la escarlata y la púrpura estaban mezclados en él con mucho arte, pues ofrecían la imagen de los varios elementos. La escarlata representaba el fuego; el lino la tierra; lo azul la atmósfera; y la púrpura el mar; esta significación resultaba, en dos de estas materias, de la semejanza de los colores, y en las otras dos de su origen, pues el lino nace de la tierra y la púrpura del mar. Todo el orden del cielo, á excepción de los signos, estaba representado en este velo. (4) Los pórticos estaban enriquecidos igualmente de tapices multicolores con flores de púrpura (5).

Puede creerse que las otras partes del Oriente, principalmente la China, conocieron desde muy pronto los recursos del arte textil. Sabemos que los tejidos de seda existían en el imperio más de 3000 años antes de nuestra era. «En una épo-

ca más próxima á la nuestra, los historiadores chinos nos presentan al emperador Chun recorriendo sus vastas posesiones y recibiendo al pie del monte Tai el homenaje de sus numerosos vasallos, que le llevaban como presente, telas de seda, lino y tejidos de diversos colores. El tejido de la seda había alcanzado, desde esta remota época, progreso considerable; los más ricos colores se empleaban en pintar ó en realzar el brillo de los tejidos, avalorados por finísimos encajes. Mucho tiempo después, unos doce siglos antes de J. C., cuando el imperio chino se subdividió en varios estados feudales, leemos que las cortes feudatarias del imperio trataban de sobrepusarse en el lujo de sus trajes y se rodeaban de los artistas más hábiles en tejer el hilo divino.» (1)

Cuando llegue el momento de estudiar las producciones modernas del extremo Oriente, como también las de la India y Persia, veremos si los procedimientos empleados en nuestros días, el carácter de los adornos y la escala de tonos no se refieren, por una tradición continua, á estas edades que parecen fabulosas y que sin embargo mantienen viva su influencia en muchas cosas.

(1) Dupont-Auberville, *El adorno de los tejidos*, págs. 2, 3. Sobre los tapices chinos modernos, véase el artículo de M. Brossard en la *Crónica de las Artes*, 1879, páginas 279, 280.

(1) Véase, por ejemplo, á Ezequiel, cap. XVI, v. 8 y siguientes. Cf. cap. XXVI, v. 7.

(2) Τὸ καταπέτασμα. Este término se halla á cada paso en la versión de los Setenta. Véase el *Thesaurus* de Estienne.

(3) En un trabajo ingenioso, M. Clermont-Ganneau ha tratado de demostrar que el conquistador seleucida regaló un velo del templo de Jerusalem al de Júpiter en Olympia: *Palestine exploration found*, Abril 1878, p. 79-81.

(4) Flavius Joseph, *De bello judaico*, lib. V, cap. V.

(5) *Ibid.*, *Antig. jud.* lib. XV, cap. XI.

CAPÍTULO II.

LA TAPICERÍA ENTRE LOS GRIEGOS
EN TIEMPOS DE HOMERO.

EL TELAR DE PENÉLOPE.—FIDIAS Y LOS TAPICES DEL PARTHENON.—ALEJANDRO Y LOS LAGIDAS.—GRECIA LA MAGNA.—EL ASIA MENOR Y LA TAURIDE.

Lo que asombra antes que nada cuando se estudia la tapicería entre los griegos, es la riqueza del vocabulario de este arte. Para designar un tejido ó un tapiz disponen de los términos siguientes: *stroma*, *peristroma*, *empetasma*, *peripetasma*, *parapetasma*, *katapetasma*, *epiblema*, *anlaia*, *tapes*, *peplos*, sin contar sus derivados. *Folymitos* se aplica á una tela hecha por medio de hilos; *poikiltès* es el nombre del bordador ó tapicero (1). Esta sinonimia tan variada muestra qué lugar ocupaba la pintura en materias textiles en la civilización helénica.

La Grecia estaba familiarizada, desde los tiempos de Homero, con todos los secretos del arte textil. Buscaba con ardor este género de lujo y se complacía en cubrir con ricos adornos los velos, los tapices, los cortinajes y los vestidos. En la *Iliada* y en la *Odisea* se habla á cada instante de tronos que desaparecían detrás de los velos ligeros, de mantos de púrpura y de tapices. Una de las habitaciones del palacio de Priamo, cuidadosamente perfumada, estaba llena de tapices

(1) Véase el *Thesaurus* de Henr Estienne.

obra de las esclavas sidonias robadas por Paris (1). Juno se viste con una túnica divina, obra admirable de Minerva, adornada de dibujos. Uno de los pretendientes ofrece á Penélope un magnífico velo, con doce anillos de oro macizo. (2)

Cuanto más buscados eran estos tejidos, más honrado estaba el arte del tapicero. Las esposas de los héroes griegos y troyanos son las que tejen, ora los vestidos, ora los tapices destinados á los santuarios. Vemos á Elena trabajar en una gran tela sobre la cual representa los combates librados alrededor de Troya (3); á Andrómaca cubrir de bordados una tela doble teñida de púrpura (4).

Las inmortales mismas se complacen en estas delicadas ocupaciones. Calipso, mientras canta, mueve una lanzadera de oro sobre un telar colocado delante de ella (5). Circe entretiene lo mismo sus ratos de ocio (6).

Entre los telares de la edad heroica, celebrados por el cantor griego, hay uno que tiene derecho á toda nuestra atención: es el que servía á la prudente Penélope para deferir de día en día la resolución que sus adoradores pretendían imponerle. Escuchemos la relación de uno de ellos: «Penélope, imaginando un nuevo artificio ha comenzado á tejer en su palacio una gran tela tan fina como extensa. Jóvenes pretendientes, repite ella sin cesar, puesto que el divino Ulises ha muerto, esperad antes de apresurar mi matrimonio, á que haya terminado este tejido: es el sudario del héroe Laerte. Cuando la inexorable parca le sumerje en el largo sueño de la muerte, no queréis que, en el pueblo, uno de los agulos me reproche el inhumar sin sudario á un rey que ha poseído tantos dominios...

(1) *Iliada*, canto VIII v. 288.

(2) *Odisea*, canto XVIII

(3) *Iliada*, canto III, v. 125.

(4) *Iliada*, canto XXII, v. 440.

(5) *Odisea*, canto XIV, v. 61, 62.

(6) *Ibid.* canto X, v. 220.

Desde entonces, por el día teje la gran tela, y por la noche la deshace á la luz de las antorchas» (1).

El telar de Penélope, que juega tan importante papel en la historia poética de la Grecia, le conocemos hoy por un dibujo, sinó contemporáneo, al menos posterior en algunos cientos de años solamente; está representado con una claridad que nada deja que desear, sobre un vaso hallado en Chinsi y construido unos cuatrocientos años antes de J. C. (2).

Su disposición recuerda con algunas variantes, el telar empleado en nuestros días en los Gobelinos. Dos pies derechos verticales, unidos en su parte superior por una barra horizontal contienen los hilos que llevan en su extremidad pesos destinados á mantenerlos estirados. El trabajo, al contrario de lo que se practica en los Gobelinos, comienza por lo alto, el tejido se enrolla sobre un cilindro; otros cilindros permiten introducir el espolín de la lanzadera cargado de hilos de color. La parte terminada del trabajo presenta adornos lineales que forman la cenefa del paño fúnebre, pues tal era el destino del tejido de Penélope; más abajo se observa, en una banda transversal, un personaje alado corriendo detrás de un Pegaso; después hay grifos y otros animales fantásticos que revelan la influencia de Oriente.

Debemos tener en cuenta una ingeniosa observación de Semper, relativa á los tapices propiamente dichos. Los griegos parecen haber vacilado mucho tiempo en cubrir el suelo con tejidos teñidos de colores brillantes ó adornados con ricos bordados; á su juicio, el lujo excesivo sólo convenía á las mansiones de los dioses (3). Un pasaje del *Oreste*, de Esquilo, nos presenta á Agamenón rehusando, á su vuelta de

(1) *Odisea*, canto II, v. 93 y siguientes, y canto XIX.

(2) Publicado por M. Conze, en los *Anales del Instituto de correspondencia arqueológica*, 1872; p. 187-190. *Monumentos*, t. IX, pl. XLII.

(3) *Der Stil*, t. I, p. 287.

Troya, pisar las alfombras que Clytemnestra extendió ante él. «¡Un mortal andar sobre la púrpura ricamente bordada! Yo jamás osaré hacerlo. Deben honrarme como á un hombre, no como á un dios.»—Clytemnestra: «¿Qué habría hecho Priamo, si hubiese salido vencedor?»—Agamenón: «Creo que hubiese caminado sobre la púrpura... Pues bien, que desaten pronto



El telar de Penélope, según un vaso antiguo.

estas sandalias... Es preciso que cuando yo ande sobre estos tejidos de púrpura no me dirija ningún dios desde lo alto del cielo miradas de envidia. Sería una vergüenza ajar, manchar tesoros tejidos, comprados á tan alto precio.»

Las industrias de arte, y con ellas la tapicería, siguieron la marcha ascendente de la arquitectura, de la estatuaria y de la pintura; no sólo llegaron á su más alta perfección, sino á su mayor desarrollo durante aquella edad de oro que sucedió á

las guerras médicas, durante el siglo de Pericles. En esta civilización tan admirablemente equilibrada, se pide á la tapicería todo aquello que es capaz de dar como arte decorativo, é interviene en todas partes: en el templo, en el teatro, en los palacios; bajo aquel cielo radiante, en medio de los triunfos de la policronisa se distingue ora por los resplandores de sus hilos de oro, ora por el brillo de la lana unida al lino.

A partir de cierto momento se ve la fabricación, la traslación, la consagración de los tapices dar margen á ritos misteriosos. En Atenas, cada cuatro años renovaban y llevaban en procesión, en la fiesta de las Panatenas, el peplos de Atenas, bordado por las manos virginales de las Erréforas: era una gran pieza de lana cuadrada con fondo de azafrán en la cual estaban representados en colores los trabajos de la diosa (1).

Cuando se edificó el Partenón, fecha memorable entre todos los fastos del arte griego, recurrió Fidias á la tapicería para completar el decorado del gran monumento cuyo encargado era él. Plutarco dice que figuraban tapiceros en el ejército de artistas que trabajaban bajo las órdenes de aquél, y M. de Ronchaud se inclina á creer que el maestro ha dado también los asuntos y dibujos de los tapices destinados á realzar el brillo de esta espléndida obra (2).

M. de Ronchaud ha demostrado en su trabajo, por medio de textos tan numerosos como decisivos, el importante papel que la tapicería desempeñaba en el decorado de la más pura obra maestra de la arquitectura griega. «Hay que recordar desde luego que el Partenón era un templo pintado. Al exterior, las paredes, las columnas de los pórticos y del peristilo, las cornisas, los frisos, los frontones con sus estatuas, todo estaba revestido de colores que daban al mármol un aspecto

viviente. Así decorado y vuelto hacia el Oriente, como la mayor parte de los templos griegos, el de Atenas se parecía á una inmensa flor abierta en medio de los rayos de la mañana. El mismo sistema reinaba interiormente. Paredes, columnas, todo presentaba esos tonos brillantes y apacibles, cuyo secreto ha dado á sus artistas el sol de Oriente. En medio del santuario se levantaba el resplandeciente ídolo de oro y marfil, obra maestra del genio de Fidias. Las tapicerías debían formar el complemento natural del decorado que rodeaba la estatua y responder al brillo de la estatua misma.»

Entre las columnas del *naos* flotaban, según la hipótesis de M. Ronchaud, tapices que representaban la batalla de Salamina en una serie de cuadros, cada uno de los cuales representaba sin duda la lucha de un barco griego contra otro persa. Otra galería contenía tapices adornados de animales monstruosos y escenas de caza. La expresión de que se sirve Eurípides al describir estos tapices (*Βαρβάρων ὑφάσματα*) significa, ó que eran de fabricación oriental, ó que estaban contruídos á la moda de los orientales, de quienes los griegos habían aprendido el arte de la tapicería, y que, desde la más remota antigüedad se complacían en adornar los tejidos con figuras de animales fantásticos. Los cortinajes que representaban la historia de Cécrope y de sus hijas eran seguramente de fabricación ateniense y regalo de un ciudadano de Atenas. Es probable que estos diversos tapices fuesen de color de azafrán, como el *peplos* de Atenas (1).

Los pórticos estaban, según todas las probabilidades, adornados de tapices. Tal vez había también cortinas en las galerías del peristilo, como las había en las galerías de la celda. En fin, sobre la estatua colosal de la diosa, cuya cabeza traspasa el tejado, se levantaba una especie de tienda, for-

(1) De Ronchaud, *el Peplos de Atenas Partenos*, p. 8, 39.

(2) *El Peplos*, p. 34.

(1) Eurípides, *Hécuba*, pág. 468.

mada con tapices representando el cielo y las constelaciones. «Esta disposición tan ingeniosa, dice M. de Ronchaud, multiplicaba los velos alrededor de la divinidad, mitigaba la luz que caía sobre su carro y su lanza de oro, haciéndola morir á sus pies en una sombra transparente, llena de religiosos pensamientos.»

Las victorias de Alejandro, al poner la civilización helénica en contacto con las de Egipto, Persia é India, se tornaron para la pintura en materias textiles en el punto de partida de una nueva era. En este cambio es posible que la Grecia recibiese más que dió; es difícil que las naciones que han llevado una industria artística á su más alto grado de perfección técnica, no concluyan por imponer su gusto á las que sólo se distinguen por cualidades estéticas; la fantasía, la nobleza de los sentimientos, la pureza del dibujo; con razón ó sin ella los aficionados prefieren siempre en un tejido la riqueza ó finura de su materia prima, la perfección de la mano de obra, á la belleza de la invención; y, ¡qué talleres han llevado más lejos la ciencia del tinte que los de Sidón, Tiro y Babilonia!

El conquistador macedonio, en el deslumbramiento que le causaron hechos que rayaban en prodigios, no tardó en entregarse á todos los refinamientos del lujo asiático; no hubo adornos bastante preciosos para estos triunfos, para esta apotheosis que se renovaba cada día.

Su tienda ordinaria, cubierta á guisa de tejado por tapices de oro, estaba sostenida por cincuenta columnas doradas y contenía cien lechos. Más magnífica era todavía la tienda en que Alejandro celebró su matrimonio. Componíase de telas pintadas de púrpura ó escarlata y tejidas con oro, que pendían de columnas chapeadas de oro ó plata é incrustadas de piedras preciosas. Las paredes del períbolos estaban adornadas con magníficos tapices históricos sujetos á vigas también chapeadas de metales preciosos; un vestíbulo de cuatro esta-

dios de vuelta precedía á este monumento, que, como el tabernáculo de Moisés, debía su principal decorado al arte textil (1).

Los funerales celebrados por Alejandro en honor de su amigo Efestión eclipsaron las pompas de su matrimonio con la hija de Dario. La base del hogar medía cuatro estadios (más de 700 metros) de circunferencia, y contenía treinta departamentos. El piso inferior, el primero encima de los cimientos, estaba cargado de proas de quinqueremes doradas, en número de doscientas cuarenta, adornadas con sus epótidas, sobre las cuales había dos arqueros de rodillas, de cuatro codos de altura, y otros hombres armados, de cinco codos. Los huecos entre grupo y grupo estaban ocupados por cortinajes teñidos de púrpura (2).

Los otros pisos no estaban menos magníficamente adornados. El gasto total llegó á 12.000 talentos, unos sesenta millones de francos.

Los sucesores de Alejandro usaron de una magnificencia que más tenía de asiática que de griega.

La corte de los Lagidas fué el principal centro de la industria textil regenerada, y pronto Alejandría no tuvo nada que envidiar á Babilonia. El lujo desplegado desde Ptolomeo Filadelfo (285-247), sirvió para dar nuevo impulso á todas las ramas de la tapicería. En su comedor brillaban, al lado de cien estatuas, obras maestras de los más célebres artistas, y cuadros preciosos de la Escuela de Sicyone, soberbios cortinajes con retratos de soberanos ó asuntos tomados á la fábula. Delante de los lechos se tendían alfombras de largo pelo, de finísima lana, teñidas de púrpura, las cuales alternaban con raros tapices procedentes de Persia y adornados con figuras de animales ú otras representaciones (3).

(1) Atenas, lib. XII, cap. LIV. Cf. Semper, t. I, págs. 310, 311

(2) Diodoro, lib. XVII, cap. 115.

(3) Atenas, lib. V, cap. XXVI, t. II, págs. 258, 259, ed. Schweighauser

Admirábanse además en la tienda de Ptolomeo tapices es-
carlata con rayas blancas, y tapices púnicos (1).

Uno de los sucesores de Ptolomeo Filadelfo, Ptolomeo Fi-
lopator, (222-205), llevó su lujo hasta cubrir sus barcos con
tapices de púrpura; la vela de lienzo atada al palo mayor, te-
nía una cenefa del mismo color (2).

Los autores antiguos no están de acuerdo sobre la natura-
leza de los tejidos que nacieron gracias á los impulsos dados
por la dinastía de los Lagidas. Plinio atribuye á Alejandría, la
invención del tejido de varios hilos. Marcial opone el peine del
Nilo á la aguja de Babilonia:

Victa est

Pectine Niliaco jam Babylonis acus (3).

Lucano, al contrario, nos muestra la aguja y el peine con-
curriendo á la ejecución del velo de Sidón que cubría el seno
de Cleopatra (4). Limitémonos, ante estas divergencias, á con-
signar la magnificencia de los tapices salidos de los talleres
alejandrinos; respecto de esto hay unanimidad.

Los asuntos ordinarios de los tapices alejandrinos eran,
si no ha exagerado el alcance de un pasaje de Plauto, repre-
sentaciones de animales. «Con mi látigo, dice uno de los hé-
roes del cómico latino á sus esclavos, os arreglaré los riñones
de modo que queden más embadurnados de colores que los
tejidos de Campania ó los tapices escarlata de Alejandría, en-
teramente sembrados de animales.» (5) Fundándose en este

(1) *Atenas*, lib. V, cap. XXV.

(2) *Ibid.*, lib. V, cap. XXXIX.

(3) Lib. XIV, núm. 150.

(4) *Farsalia*, lib. X, v. 141. Jubinal, *Investigaciones sobre el uso y el origen de los
tapices con figuras, llamados históricos, desde la Antigüedad hasta el siglo XVI in-
clusive*. París, 1840, pág. 5.

(5) *Pseudolus*, acto I.º, escena II, v. 12-15.

testimonio, un maestro de arqueología, E.-Q. Visconti, ha
creído encontrar imitaciones de los tapices alejandrinos en el
mosaico de Palestina, cubierto de figuras de monstruos origi-
narios de Egipto, hipopótamos, cocodrilos, camellos, tortu-
gas, etc. Podemos añadir que los mismos asuntos se repiten
en la orla de la batalla de Arbelas, conservada en el mu-
seo de Nápoles, (1) y en un mosaico conservado en el museo
Kircher de Roma. Las incrustaciones de una basílica romana
levantada por Yuniús Bassus, reproducía también, según M. de
Rossi, asuntos de tapicería; el fragmento que aún queda, pre-
senta un tigre lanzándose sobre una ternera (2).

La tapicería no estuvo menos floreciente en las colonias
helénicas, y sobre todo en la Magna Grecia. Describiendo la
Sicilia, durante las guerras púnicas, dice Silio Itálico: «Ninguna
ciudad entre todas las que el sol alumbra, puede compa-
rarse con Siracusa. Preocupábanse poco allí de ir á buscar los
bronces á Corinto ó de hallar rivales en el arte de confeccio-
nar telas recamadas de oro, esas telas, en las cuales la lanza-
dera babilónica hace respirar en el tejido rostros humanos, ó
la púrpura de la orgullosa Tiro ó los ricos tapices de Attale,
ó las telas de Memfis» (3).

En Sibaris se admiraba el vestido de Alcistene, que Dio-
nisio el Anciano vendió, dicen, á los cartagineses por la enor-
me suma de 120 talentos. Esta tela, que medía quince codos,
estaba teñida de púrpura; en lo alto tenía tejidos los animales
sagrados de los Susianos, y en la parte inferior los de los Per-

(1) Véase la descripción de esta obra en *El mosaico*, de M. Gerspach, pág. 22. (*Biblio-
teca de la enseñanza de las bellas artes*).

(2) *Bulletino di archeologia cristiana*..., 1871, pág. 57.

(3)*fulvo certaverit auro*

*Vestis, spirantes referens subtemine vultus,
Quæ radio calat Babylon, vel murice picto
Læta Tyros, quæque Attalicis variata per artem
Aulæis scribuntur acu, aut Memphitide tela.*

(Canto XIV, v. 656—660.)

sas. El centro estaba ocupado por las figuras de Júpiter, Juno, Temis, Minerva, Apolo y Venus; hacia ambos extremos, se veía á Alcistene y á la personificación del río Sibaris (1).

Este florecimiento fué aún más brillante en el Asia menor, en la ciudad de Pérgamo, que logró un instante—demuéstranlo los admirables bajo-relieves recientemente adquiridos por un gran museo europeo—rivalizar, en el dominio del arte elevado, con las escuelas de la propia Grecia. Según el testimonio de Plinio, uno de sus reyes, Attalo, inventó en el siglo II, antes de nuestra era, el arte de incrustar de hilos de oro los tejidos. Lo cierto es que las tapicerías de Attalo, las «attalica aulæa» gozaron en la antigüedad romana de la mayor celebridad; cítaselas constantemente como modelos de riqueza y perfección (2).

Los tapices de otra ciudad del Asia Menor, Mileto, los «milesia stromata» eran también muy buscados.

Sardes, por su parte, estaba orgullosa de sus tapices rasos (psilotapis), sobre los cuales tenía derecho á caminar el rey, en la corte de Persia (3).

No había hasta la Tauride quien no produjese tapices notables por la finura de la materia prima y por la elegancia del dibujo. Un arqueólogo ruso, M. Stéfani, ha dado á conocer una tela de lana del siglo IV a. de J. C., que tiene por hecha según los procedimientos empleados en los Gobelinos, la cual presenta sobre un fondo color de cereza, filas de gansos y cabezas de ciervos. La particularidad de esta es, que el dibujo aparece exactamente lo mismo por el revés que por el derecho (4).

(1) Aristóteles. *De mirabilibus auscultationibus*, cap. XCVI, ed. Didot, t. IV, pág. 90. Cf. Lenormant, *La Magna Grecia*, t. I, pág. 283.

(2) Propercio, *Eleg.*, libro II, XIII, 22 y XXXII, 12; Silio, *loc. cit.*

(3) Atenas, XII, VII. Jenofonte. *Ciropeia*, libro VIII.

(4) *Cuentas de la comisión imperial arqueológica*, 1878-1879, pág. 40 y siguientes, pl. V, núm. 2.

Si después de haber pasado revista á los numerosos tributarios del arte griego, volvemos un instante á la madre patria, encontraremos en las cercanías de la era cristiana, la tapicería asociada á todas las manifestaciones de la vida nacional. Sin duda en aquel país tan disgregado, no podían los particulares desplegar un lujo comparable al de los romanos, dueños del mundo; pero cuando se trataba de adornar un monumento público, el patriotismo griego realizaba todos los sacrificios.

Sin embargo, aun en la época en que los romanos, vencedores, proclamaban la superioridad del arte griego y solicitaban las lecciones de sus cautivos y los confiaban el decorado de sus templos y palacios, la Grecia no pudo pasarse sin el concurso de esos «Bárbaros» orientales, á quienes con tanto desdén trataba. Dos de los más ricos tapices expuestos en esos monumentos, eran de procedencia extranjera; al rey de Siria, Antíoco IV (174—164), debían los atenienses el telón de su teatro, un gran velo dorado que representaba la égida de Ateneo con el Gorgonión (1); á él también era deudor el templo de Júpiter en Olimpia, de su «parapetasma» de lana, teñido en parte con la púrpura de Fenicia, y en parte tejido al modo de los asirios (2).

(1) De Ronchaud, pág. 18.

(2) Pausanias, libro V, cap. XII.

CAPITULO III.

LA TAPICERÍA EN ROMA HASTA EL TRIUNFO DEL CRISTIANISMO.—
CARACTERES GENERALES DE LA TAPICERÍA EN LA ANTIGÜEDAD.

En Roma, se nos presenta la tapicería con todos los caracteres de una importación extranjera. Aunque los términos con que se la designa no fuesen de origen griego, por lo general, el testimonio de los historiadores y de los poetas, bastaría para demostrar cuánto han debido en esto, los vencedores á los vencidos (1).

La rudeza de los romanos parece haber ignorado durante mucho tiempo, un arte que, más que cualquiera otro, implicaba la idea del lujo. Todo lo más se servían de telas preciosas para adornar las mansiones de los dioses, como esa vestidura (*prætexta*) con que Servio Julio cubrió la estatua de la Fortuna y que duró hasta el reinado de Tiberio. Después que la derrota de Cartago, la conquista de Grecia, del Egipto y del Asia, hicieron afluir á la Ciudad Eterna los tesoros de naciones civilizadas y refinadas, fué cuando los escrúpulos desaparecieron, cediendo su puesto á la codicia. En el siglo III antes de nuestra era, Catón el Censor († 235) se creyó moralmente obligado todavía á vender en seguida una tapicería de Babilonia que acababa de heredar (2).

(1) Plinio, *Hist. nat.*, libro VIII, pár. 74.(2) Plutarco, *Vida de Catón*, pár. 4..

Pero sabemos por Plauto († 183) que, desde el siglo II, la Campania producía tapices que gozaban de cierta reputación:

...*Peristromata... picta... Campaniæ* (1).

La importación extranjera haría lo demás.

En los comienzos del imperio, la tapicería reina en los monumentos públicos como en las casas particulares (2).

Aquí encontramos tejidos en el telón de púrpura de un teatro, las figuras de los bretones vencidos (3); más allá, vemos flotar, entre las columnas del pórtico de Pompeyo, los ricos tapices attálicos (4).

Agripina escucha, oculta detrás de un portier, las deliberaciones de los senadores, llamados al palacio de su hijo (5).

Nerón hace extender, encima de los teatros de Roma, un inmenso «*velarium*» adornado con figuras, que representan el cielo, las estrellas y á Apolo, guiando un carro (6).

Por entonces la tapicería había llegado al máximum de su florecimiento, tanto desde el punto de vista de su procedimiento, como desde el de las representaciones. La descripción dada por Ovidio del telar de Minerva y del de Arachne, nos muestra los progresos que se habían realizado desde la edad homérica. Los hilos (en latín «*licium*,» de donde se deriva lizo) que formaban la cadena, no estaban ya libres en su parte inferior, como en el telar de Penépole, sino fijos, probablemente sobre un cilindro, que permitía estirarlos á voluntad;

(1) *Pseudolus*, acto I, escena II. v. 12.(2) En el trabajo de M. Buchholtz, titulado *de Aulæorum velorumque usu, et in vita veterum cotidiana et in anaglyptis eorum atque picturis* (Gottinga 1876), se encontrarán varios otros testimonios omitidos aquí, sobre el empleo de los tapices entre los romanos.(3) Virgilio, *Geórgicas*, libro III, v. 25:

Purpurea intexti tollant aulaa Britanni.

(4) Propercio, *Eleg.*, libro II, pág. xxxii, 12.(5) Tácito, *Anales*, XIII, 5.

(6) De Ronchaud, pág. 18.

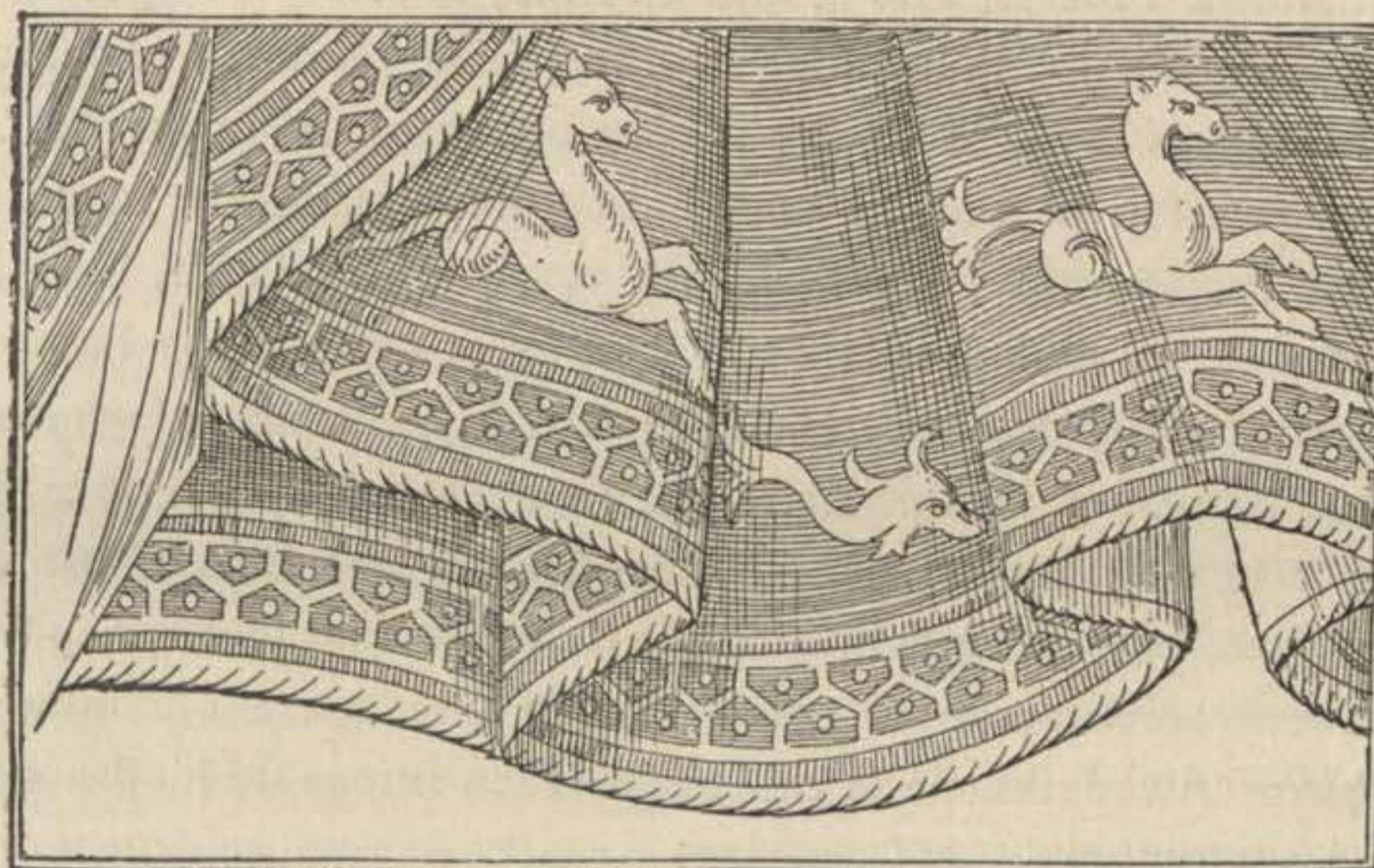
una caña los separa y facilita la introducción de la lanzadera que contiene el hilo destinado á formar el dibujo; un peine completa este utensilio, al cual no ha añadido nada esencial la industria moderna.

Pero dejemos la palabra al poeta: «Al punto, colocándose una frente á otra, Minerva y Arachne, tienden cada una (1) los hilos ligeros que forman la cadena y los sujetan al telar, cuyos hilos están separados por una caña. En medio se desliza la trama que, conducida por la lanzadera, se agita bajo sus dedos, se entrelaza con la cadena y se une con ella á los golpes del peine de agudas púas. Apresúranse ambas, y con la túnica plegada alrededor de su seno, aceleran las hábiles obreras el rápido movimiento de sus manos; el deseo de vencer las hace insensibles á la fatiga. Emplean en su tejido la púrpura que Tiro ha preparado en vasos de bronce y casan los matices con tal delicadeza, que apenas los distingue la vista... Bajo sus dedos, mézclase con la lana el flexible oro, y sobre la tela se desarrollan historias tomadas de la antigüedad.

«Palas pinta la colina consagrada á Marte, cerca de la ciudad de Cécrope, y el debate que se elevó en cierta ocasión sobre el nombre de la comarca... Para que un ejemplo enseñe á su rival cuál debe ser el precio de su audacia insensata, representa, en las cuatro esquinas de la tela, cuatro combates, notables á un tiempo por la viveza del colorido y la pequeñez de las figuras. En uno de los ángulos se ve á Hemo y á su esposa Rhodope de Francia; hay montañas cargadas de escarcha, mortales gloriosos en otro tiempo, que usurparon los nombres de las divinidades más poderosas; en otro, está el deplorable destino de la madre de los Pigmeos. Juno, á quien había provocado, la venció, convirtiéndola en grulla y

(1) La expresión «geminæ telæ,» empleada por Ovidio, me parece designar la obra de cada una de las dos rivales, y no una «tela doble,» como cree M. Nisard, en la traducción que de él tomamos.

condenándola á estar en guerra con sus súbditos. Más lejos está Antígona, que en cierta ocasión osó compararse con la esposa del gran Júpiter; la reina de los dioses la metamorfoseó en ave. Ni la gloria de Ilión, su patria, ni la de Laomedón, su padre, pudieron salvarla; bajo el plumaje de una cigüeña de largo pico, gritos ensordecedores aplauden todavía á su hermosura. El último ángulo muestra á Cinyre privada de su familia y abrazando las gradas del templo formado con los miem-



Tapis romano, según un fresco de Pompei.

bros de sus hijos; acostada sobre el mármol, el llanto parece brotar de sus ojos. Las ramas de la pacífica oliva guarnecen este cuadro. Tal es el dibujo; la diosa lo termina por el árbol que le está consagrado.

«La joven meonia pinta á Europa llevada por la figura de un toro; el ojo cree ver un tono vivo y un mar verdadero. La hija de Agenor vuelve sus ojos hacia la tierra que acaba de dejar; parece llamar á sus compañeras, temer el alcance de las olas que braman en dirección á ella, y posar tímida-

mente la planta de sus pies. Pinta á Asteria, defendiéndose entre las garras de un águila; á Leda, reposando sobre las alas de un cisne; á Júpiter, que se oculta bajo la forma de un sátiro, para hacer madre de dos niños á la hermosa Antiope, ó bajo los rasgos de Anfitríon para seducirle, ¡oh Alcmena! y que se convierte en lluvia de oro para engañar á Danae; luego se torna en llama con la hija de Asopo, pastor con Mnemosina y serpiente, de colores cambiantes, con la hija de Ceres. Y á ti, Neptuno, bajo el aspecto de un tono amenazador, te prosterna á los pies de la hija de Eolo; tú tomas la figura del Enipeo para dar la luz á las Aloides; falso cordero, encantas á Bisaltis; Ceres, la de los rubios cabellos, dulce madre de las cosechas, te ama en forma de corcel alado, de Medusa, cuya frente está erizada de víboras, y de Melanto, bajo la forma de un delfín. Ella da á los personajes y á los lugares los rasgos que les convienen. Se ve á Apolo tomar el grosero traje de pastor, ó el plumaje de un avestruz, ó las crines de un león, ó tornarse pastor para seducir á Isca. Baco abusa de Erigone, bajo la engañosa forma de un racimo de uvas, y Saturno, transformado en caballo, hace que nazca el centauro Chirón. Alrededor de la tela serpentean ramas de hiedra con flores.»

«Ni Palas, ni la Envidia tendrían que corregir nada en esta obra. La diosa de cabellos de oro, irritada por el éxito de su rival, rasga la tela donde están representadas las debilidades de los dioses; aún conserva en la mano la lanzadera de boj de Ciroto; tres ó cuatro veces golpea con ella la tela de la hija de Idmón.....» (1)

(1) *Metamorfosis*, lib. VI. M. Stéfani, en las *Cuentas de la Comisión imperial arqueológica*, 1878-1879. págs. 68, 69, 106, ha señalado un paralelo ingenioso entre la descripción de Ovidio y las esculturas del frontón oriental del Partenón.—En la relación de las aventuras de Philomele, nos presenta Ovidio á su heroína mezclando los hilos de púrpura con los blancos, para trasladar á la tela el crimen de Tereo. (*Metamorfosis*, el mismo libro, v. 576 y siguientes.)

Resulta de esta descripción tan precisa y poética, que los romanos consideraban á la tapicería como una de las formas de la pintura, y en ella representaban los asuntos más variados con una libertad que nada podía envidiar al fresco. Sólo ciertas preocupaciones de simetría tenían cabida en el encuadramiento del tapiz y acentuaban su carácter decorativo. Minerva traza en los cuatro ángulos de la composición escenas notables, por la pequeñez de las figuras y la viveza del colorido (1).

Arachne pone por orla de su composición ramas de hiedra con flores. Por vez primera vemos aparecer, si no nos equivocamos, esas guirnaldas que, en el siglo XV, forman el encuadramiento obligado de todo tapiz histórico.

En un poema anterior á *Las Metamorfosis*, (2) pide Catullo, como Ovidio, á la tapicería que represente las escenas más variadas de la fábula. Describiendo las bodas de Tetis y Peleo, nos muestra el lecho nupcial de la diosa, sostenido por pies de marfil y cubierto de brillantes colgaduras de púrpura: Su tejido, lleno de antiguas imágenes, maravillas del arte, presenta las hazañas de los héroes. Desde la orilla de Naxos, contempla Ariana á Teseo que huye á toda vela, y su alma se abandona á transportes insensatos..... (Sigue una larga descripción de las aventuras de Teseo y Ariana.) Tales eran, añade el poeta, las pinturas que adornaban á las magníficas colgaduras con que estaba cubierto el lecho.

Sin embargo, la tendencia general del arte romano, la sustitución de la belleza por la riqueza se acentúa cada día más. Lo mismo que la pintura en mosaico, la pintura sobre materias textiles no tardó en prevalecer sobre los frescos y la pintura en recuadro, únicas capaces de reproducir sin interme-

(1) Asunto que se encontrará dieciséis siglos y medio después, en la parte inferior de la obra que representa el sitio de Douai. (*Historia del rey Luis XIV*).

(2) *Epithalamium Pelei et Thetidos*, v. 46-267.

diario el pensamiento del artista creador. El lujo creciente de los vestidos es una de las formas de esta degeneración del lujo que se manifiesta con fuerza irresistible después de los Antoninos. Veremos, bajo la influencia de los mismos principios, sobreponerse á la valentía y amplitud, los detalles de una ejecución bien acabada; el bordado á la aguja, con sus efectos microscópicos eclipsará la tapicería monumental.

En los principios del siglo III puede señalarse todavía una aplicación interesante de los tapices decorativos. Deseando celebrar dignamente los funerales de Septimio Severo († 211), elevan los romanos una especie de pabellón gigantesco, para servir de hogar. El interior está lleno de materias combustibles; el exterior, cubierto de paños de oro, de compartimientos de marfil y de soberbias pinturas. Encima de este primer piso se eleva otro igual, pero más pequeño, y luego hay otros varios que van en disminución, formando una pirámide. Este hogar monumental está coronado por un tabernáculo que contiene un águila, la cual se escapa, cuando las llamas brotan de todos lados (1).

Hasta mediados del siglo III, despreciaron los emperadores los adornos femeninos, contentándose con la toga de púrpura. Aureliano (270-275), ostentó en su persona antes que ningún otro, un lujo digno de los monarcas asiáticos: telas recamadas de oro, perlas, piedras preciosas, nada pareció demasiado á este feroz soldado, que sin duda quiso borrar así la obscuridad de su origen. Diocleciano (284-305), usó también una pompa que, desde entonces, pareció inseparable de la majestad imperial.

Esto no era, en el fondo, sino la consagración oficial del lujo desplegado por los particulares. ¡No se vió en tiempos del emperador Carín (283-284), á Junio Messala prodigar á los cómicos vestidos del más fino lienzo de Egipto, telas de

(1) Herodiano, IV. 2.

Tiro y de Sidón, de brillantísima púrpura, con bordados preciosos, manteletas tejidas entre los Atrébates, y sobretodos de lana de Canuza! (1).

En su *Rapto de Proserpina*, el último poeta pagano ha tratado de hacer brillar más á nuestros ojos uno de esos tapices cantados en tan hermosos versos por Catulo y Ovidio. Proserpina, nos dice Claudiano, embellecía su habitación con armoniosos cantos y preparaba en vano presentes para la vuelta de su madre. Su aguja trazaba sobre un tejido la cadena de los elementos y el palacio paterno; la naturaleza, madre de los mundos, deshacía el antiguo caos y colocaba la semilla de los seres en los lugares donde debían fecundarla. Las cosas ligeras se elevan por los aires, mientras que las pesadas caen al centro de la tierra; el éter resplandece de luz, el cielo gira con los astros, el mar se cubre de olas y la tierra flota suspendida. Mil colores bordan el cuadro. El oro presta sus fuegos á las estrellas, el azul cubre las aguas, la perla cubre las orillas, y el arte acumula sus engañosos hilos que ondulan como las olas. Créese ver las algas estrellarse contra las rocas, y se oye el sordo murmullo de las aguas que serpentean sobre la arena que humedecen. La aguja describe cinco zonas. Un hilo de púrpura señala la del centro, que ocupa el calor. La trama se ha secado merced al fuego de un sol resplandeciente. En ambos lados se ofrecen dos zonas hospitalarias, donde la vida se desarrolla bajo un clima templado; las extremidades quedan entorpecidas por el frío; erizadas de indestructibles hielos, entristecen la tela con su eterna frialdad. La joven virgen sigue pintando las viviendas consagradas á Plutón, y la mansión de los manes, donde la suerte le depara un trono. De pronto, ¡funesto presagio! un secreto presentimiento arranca lágrimas á sus ojos. Comenzaba ya á trazar en los bordes de la tela los repliegues del Océano y sus transparentes lagos,

(1) Fl. Vopiscus, *Vida de Carín*.

cuando los goznes de la puerta le anuncian la llegada de diosas y tiene que dejar sin concluir su obra» (1).

Como se ve, no es la nobleza de invención lo que celebra el campeón del paganismo espirante, sino la fidelidad en la reproducción de un pasaje gigantesco, aquellas centelleantes estrellas, aquellas algas que van á estrellarse contra las rocas y aquellas olas que se hinchan:

*Filaque, mentitos jamjam cælantia fluctus,
Arte tument.*

El procedimiento no es el mismo: la aguja ha reemplazado á la lanzadera; el bordado ha destronado á la tapicería.

Los testimonios citados en el curso de este trabajo muestran cuáles eran en Atenas y en Roma la perfección de la mano de obra y la ciencia del colorido. En lo que á este último concierne, los griegos dieron la primacía al azafrán; los romanos, á la púrpura (2).

Por lo que al dibujo respecta, un fragmento encontrado en Sitten (Suiza) revela la distinción, la nobleza que los romanos supieron dar, hasta en los últimos tiempos de su dominación, á las producciones del arte textil. Ese fragmento, que formaba parte de una tela recamada, es decir, que repite indefinidamente el mismo asunto, representa una divinidad sentada sobre un monstruo con cabeza de tigre, en medio de adornos tratados con valentía (3).

La antigüedad ha conocido todos los procedimientos de tejido y tinte propios para dar á la pintura en materias textiles el más alto grado de perfección, y ha empleado ésta bajo

(1) *De Raptu Proserpinæ*, lib. I, v. 244 y siguientes.

(2) *El Peplos*, de M. de Ronchaud, pág. 19.

(3) *Der Stil*, t. I, pág. 192.—*Las carreras de carros*, del museo del Louvre, publicadas por los PP. Cahier y Martin (*Misceláneas*, t. IV, pl. 20-23), son ya de un arte muy inferior.

todas sus formas, como tiendas, pabellones, baldaquinos, biombos, portiers, tapices destinados á cubrir las paredes, velos de santuarios, telones de teatros, fundas de muebles y alfombras. No hay género de tapicería en que no haya brillado.

El ciclo de asuntos tratados en las tapicerías antiguas, ya griegas, ya romanas, no es menos variado. Al lado de dibujos



Un tapiz de Sitten.
(Según la restauración de Semper.)

puramente ornamentales, como flores, animales, querubines, asuntos geométricos y demás, encontramos la representación de las fuerzas de la naturaleza, de divinidades y de héroes; las escenas mitológicas alternan con las batallas ó escenas de caza, y las imágenes de los dioses con retratos de soberanos.

Considerando á esta forma del arte en sus relaciones con la historia, la encontramos unida á todas las manifestaciones

de la vida religiosa ó nacional. Aquí, como entre los hebreos, desempeña el principal papel en la construcción del santuario, ó, como entre los atenienses, en las ceremonias de los Panateneos; además, suministra á los vencedores los trofeos con que adornarán su carro de triunfo, y que colgarán en los pórticos de su capital. Entrevistas de príncipes, matrimonios, funerales, no hay acontecimiento notable que dejen de representar, desde la apoteosis de Efestión hasta la de Septimio Severo. Su imperio se extiende varias veces al vestido. Entre los asirios y persas, como también entre los romanos de la decadencia, las telas con ricos adornos que llevan los soberanos no son más que tapicerías en miniatura.

CAPÍTULO IV.

LA TAPICERÍA EN ORIENTE DESDE LOS PRIMEROS SIGLOS DE NUESTRA ERA HASTA LAS CRUZADAS.

No hay rama alguna del arte que haya sufrido tan á menudo la influencia de Oriente como la tapicería. De edad en edad, vemos al Egipto, al Asia Menor y á la Persia, intervenir en el desarrollo de la tapicería occidental, inundar á Europa con sus productos é imponerle sus gustos. El secreto de esta dominación, ora latente, ora ruidosamente aceptada, no es difícil de descubrir. El Oriente es la patria de la seda, esa materia preciosa que parece inseparable de la idea misma de ornamentación de los tejidos. El arte textil ofrece á sus obreros más pacientes que robustos un empleo normal de su actividad y de su gusto.

La boga que las tapicerías de Babilonia y Alejandría habían alcanzado en el mundo romano, desde los últimos tiempos de la República no era más que el prelude de una preponderancia que se hizo casi absoluta cuando el triunfo del Cristianismo. Ya hemos dicho cómo los romanos de la decadencia imitaron el ejemplo dado por las provincias asiáticas en trajes y ceremonias, no menos que en la manera de pensar y obrar. La traslación de la silla imperial á Constantinopla fortificó esta tendencia; la influencia bizantina viene á ser una forma de la oriental.

Antes de proseguir la historia de la tapicería en Occi-

dente, debemos dirigir una mirada al Oriente, cuya acción no dejará de sentirse.

Si examinamos la situación de la industria textil en Oriente, en la época á que hemos llegado (fines del siglo III y comienzos del IV), la encontraremos poco distinta de lo que era en tiempo de los Ptolomeos, unos quinientos ó seiscientos años antes. Las composiciones en que la figura humana desempeña el principal papel no están proscriptas de ella, ni con mucho. Cuando Juliano el Apóstata invadió el antiguo imperio asirio encontró por todas partes pinturas representando hazañas de guerra ó de caza, absolutamente como los bajo-relieves Khorsabad. El historiador Ammio Marcelino (muerto hacia 390), á quien debemos esta noticia, añade que no se representan en estas comarcas más que escenas guerreras: «*cædes et bella*» (1). Análogas representaciones se hallan en un tapiz descrito por Sidonio Apolinario: «Traed los brillantes almohadones, las relucientes telas de púrpura, que la onda melibeana, hirviendo en el bronce, tiñe dos veces de un color muy puro y riquísimo. Que sobre tapicerías extranjeras encontremos representadas las cumbres de Ctesifón y del Nifate, y bestias salvajes corriendo con rapidez sobre una tela vacía, excitadas en su furor por una herida hábilmente simulada de donde mana una sangre imaginaria como el dardo que las ha herido. Que se vea también, por un milagro del arte, el Parto de miradas feroces y cabeza vuelta hacia atrás corriendo con su corcel, escapándose, volviéndose para lanzar su dardo, huyendo unas veces de esas bestias feroces y haciéndolas huir otras» (2).

Sin embargo, el elemento puramente de ornamentación—animales y flores tratados con un estilo convencional, inscripciones, asuntos geométricos, etc.,—ocupa desde entonces el

primer puesto en las artes que dependen de la pintura, y singularmente en la tapicería. Al propio tiempo la regularidad y simetría vence al adorno libre y animado. En vez de esos monstruos que se agitaban en las tapicerías alejandrinas, produciendo un desorden tan pintoresco—cocodrilos, hipopótamos, grullas, pigmeos, etc.,—encontramos interminables series de animales, leones, águilas, avestruces, petrificados en su inmovilidad hierática. Esta repetición de asuntos idénticos, ¿proviene de la sustitución de una especie de tejido mecánico al tejido manual, ó se refiere á ese espíritu de indolencia, que, temiendo todo esfuerzo intelectual, se absorbe en la contemplación de composiciones sin sentido? Lo cierto es que no se ven más que grifos de frente, leopardos esculpidos en círculos, águilas fijas en su presa, cuando el artista no se ha limitado á sembrar el campo de la tapicería de rosas, de manzanas, ó de asuntos menos interesantes todavía.

El reinado de los Sassanidas (226-652) señala, en Persia, el triunfo de ese estilo suntuoso, si no elegante, cuya regularidad y vana magnificencia forman gran contraste con la libertad y vida por que se distinguían las tapicerías de Atenas y Roma. El lujo llegó á un grado desconocido hasta entonces: la seda y el oro no parecían bastante ricos ya, y se incrustaron en los tejidos piedras de colores.

Cuando el emperador Heraclio hubo vencido á Cosroes II (628), halló en el palacio de este príncipe, en Dastagerd, innumerables telas de seda recamada, así como riquísimos tapices bordados á la aguja (1).

Cuando la conquista musulmana, en 637, Ctesifón, capital de los Sassanidas, estaba llena de suntuosos tejidos. Los conquistadores hallaron, entre otros, un inmenso tapiz de 60 varas en cuadro, compuesto de seda, plata, oro y piedras preciosas. Esta pieza monumental, que fué ejecutada para Cos-

(1) Lib. XXIV.

(2) *Epist.*, lib. IX, ep. II. F. Michel, *Investigaciones*, t. II, pág. 146.

(1) Labarte, *Historia de las artes industriales*, t. II, pág. 420.

roes I (531-579), representaba un jardín surcado de senderos y arroyos, y adornado de árboles y flores primaverales. La greca, muy ancha, contenía parterres, en los cuales simulaban las flores piedras azules, rojas, amarillas, blancas y verdes. También de joyas se habían servido para figurar las corrientes de agua y los senderos, mientras que hilos de oro imitaban el tono amarillento del sol (1).

Se ha creído mucho tiempo que la conquista árabe, influyendo en todo la estrecha estética del Coran, había restringido hasta el papel del pensamiento en las artes plásticas y proscrito absolutamente la figura humana. Antes de comenzar la discusión de este grave problema, hagamos constar, con Viollet-le-Duc, que el arte textil debía ocupar un lugar preponderante entre los árabes, acostumbrados, desde tiempo inmemorial á vivir bajo tiendas, como la mayor parte de los pueblos semíticos. «No tenían otro lujo, añade Viollet-le-Duc, que el de las telas y el de las armas. Para ellos, el monumento, como para los judíos de la época primitiva, no era otra cosa que la tienda, la cabaña, cubierta de una tela preciosa; sus costumbres no podían hacerse á esos edificios de superficies ahuecadas, que encontraban al paso donde quiera que las civilizaciones griega y romana habían dejado numerosas huellas. Estas estatuas, estos bajo-relieves, estos frisos salientes, en los cuales se destacaban amplios ramajes mezclados con figuras y animales, les debían parecer monstruosidades debidas á imaginaciones extraviadas por el panteísmo. Admitamos pues, que la escuela de Alejandría no hubiese adoptado, antes de la invasión árabe, un estilo de ornamentación parecido á la tapicería; hay pues, motivo para creer, que los conquistadores la obligaron á admitir este estilo, como el que más se aproximaba al que ellos tenían continuamente ante sus ojos, y como el único que el hombre pudiera permitirse en presen-

(1) Karabacek, *Die persische Nadelmalerei Susandschird*. Leipzig, 1881, pág. 190.

cia del sólo Dios, cuyas obras no debían ser imitadas por las «criaturas» (1).

La explicación intentada por Viollet-le-Duc no peca más que por un punto: el eminente arquitecto ha exagerado el rigor de una legislación que sufrió numerosas infracciones. La prohibición de representar seres animados no fué tan absoluta como se ha creído; hoy está permitido hablar de pinturas árabes sin provocar una sonrisa de incredulidad. En la tapicería, principalmente, es donde abundaron las composiciones en que entra la figura humana. Lo mejor que podemos hacer, respecto de este particular, es apoyarnos en el testimonio de un juez autorizado: «En los talleres de Kalmoun de Bahnessa, de Dabik y de Damas, dice M. H. Lavoix, donde se confeccionaban las más ricas sederías, los hermosos terciopelos, los magníficos tapices cuyos productos constituían el comercio más extendido y fecundo del Oriente, los obreros tenían por costumbre el realizar la belleza de los tejidos que salían de sus manos con representaciones conocidas y aceptadas de todos. A la elegancia del dibujo y á la hermosura de los colores unían los obreros de las grandes manufacturas del Asia el interés de verdaderos cuadros, los cuales tan pronto eran escenas de caza, fiestas, conciertos, bailes, como combates, luchas, festines, todas las escenas en fin, de la vida musulmana» (2).

El triunfo del mahometismo, lejos de perjudicar á un arte tan ligado con las costumbres del Oriente, le imprimió pues un nuevo impulso. En un trabajo de especial erudición, muy corto, y cuyo alcance se ha exagerado mucho, un orientalista tcheque, M. Karabacek ha mostrado en cuánta estima eran tenidos en Persia y en las comarcas vecinas, desde los co-

(1) Soldi, *Las artes desconocidas*, pág. 262.

(2) *Gaceta de las Bellas Artes*, 1875, t. II, pág. 110. Véase también la obra de M. Schack, *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien*. Berlin, 1865, t. II, página 160 y siguientes, pág. 191, 233.

mienzos de la dominación árabe, esos preciosos tejidos que se pagaban á peso de oro, y que caían rara vez en manos de simples particulares (1).

La Caba de la Meca tomó del arte textil, como en otro tiempo el tabernáculo de los hebreos, los elementos principales de su decorado. Todos los fieles le ofrecían los más ricos tejidos. Desde el año 776, el peso de los tapices colgados de las paredes del santuario amenazaban su solidez; quitaron algunos, pero, antes de medio siglo, fué preciso proceder á quitar otros. El viajero siciliano Ibn Dschobair, que visitó la Meca en 1183, se extasió ante la riqueza de este decorado, que se renovaba tan á menudo. Exteriormente, el gigantesco cubo estaba adornado con 34 tapices cosidos juntos; estos tejidos, de seda verde mezclada de algodón, contenían, además de numerosas inscripciones (versículos del Corán, oraciones, el nombre del donante, etc.), especies de nichos terminados en triángulos; el fondo, según todas las probabilidades, estaba sembrado de flores. Interiormente, se admiraban diversos cortinajes de seda; hasta las columnas que sostenían el edificio estaban cubiertas de telas (2).

Sábase que todavía hoy cubre el exterior del santuario un velo de seda negra, sobre el cual hay bordados versículos del Corán. Todos los años, en la época de la peregrinación, es reemplazado el antiguo velo por otro nuevo traído de Egipto sobre un camello destinado especialmente á este transporte. Los peregrinos se llevan como reliquias pedazos del antiguo velo.

Tal era el papel de la tapicería en la ciudad santa. Si nos fijamos ahora en las innumerables provincias de un imperio que no tardó en extenderse desde la India á España, encontraremos por todas partes la pintura en materias textiles igual-

mente honrada, y siendo preferida á la pintura propiamente dicha.

En Persia, en Arabia y en el Asia Menor, se encuentran, al lado de los asuntos puramente ornamentales, tapices con los retratos de los soberanos. A este número pertenecen los que se admiraban en el palacio de Bagdad, en tiempos del califa abasida Motawakkel († 861) (1).

En la corte de los califas fatinistas, no era menor el lujo. En 964, en Kairouan, Mœzli-din-Allah mandó construir un tapiz que representaba la tierra con las montañas, los mares, los ríos, los caminos, las ciudades y especialmente la Meca y Medina. Cada localidad tenía su nombre en hilos de seda, de plata y de oro. Esta obra monumental costó 22.900 dinars, 268.000 francos próximamente.

En 1067, en el Cairo, cuando los sediciosos asediaban á Mostanser para repartirse sus tesoros, habiendo entrado algunos criados en una habitación donde había gran número de armarios, cada uno de los cuales tenía una escala separada, sacaron dos mil tapices que nunca habían servido, los cuales eran de damasco ó de otras telas bordadas de oro y representaban toda clase de figuras. Algunos, que eran de damasco rojo enriquecido con oro, y de un trabajo perfectísimo, presentaban parques, en los cuales había elefantes reunidos; el terreno donde tenían apoyadas las patas no tenía ningún dorado. Sacaron de uno de los almacenes tres mil piezas de damasco rojo bordado de blanco; varias tiendas completas, con sofás, almohadones, tapices, cortinas y todos los muebles necesarios; una extraordinaria cantidad de tapicerías, telas de Kalmoun, de Dabik, telas de seda de todas clases y colores, de un precio inextimable; alfombras adornadas con bordados de oro y plata representando elefantes, pájaros y otros animales.

(1) *Die persische Nadelmalerei Susandschird*, pág. 193.

(2) Karabacek, pág. 176, 177.

(1) Karabacek, pág. 76.

Entre multitud de tapices de seda tejidos de oro, de todos colores y tamaños, distinguíanse cerca de mil que figuraban la serie de las diferentes dinastías, con los retratos de los reyes y de los hombres célebres. Encima de cada retrato estaban el nombre de los personajes, el tiempo que habían vivido y sus principales hechos. Fakhr-al-Arab recibió en su lote una ancha pieza de tela de seda de Toster, cuyo fondo era azul matizado de varios colores y tejido de oro, la cual fué construída por orden de Mœzzli-din-Allah. Tadj-al-Molouk recibió entre otros objetos preciosos, una tienda de satén rojo tejido con oro, que había sido hecha para el califa Moutawakkel, la cual era de un valor inextimable; además recibió un tapiz de damasco, por el cual rechazó 1.000 dinars (1).

En Argelia, la industria textil floreció desde los tiempos de Haroun-al-Raschid (786-809). Entre los lugares que formaban parte del territorio de Túnez, contábase el pueblo de Touneh, donde se fabricaban telas parecidas á las de Túnez. Algunas veces se fabricaba también allí el velo de la Caba. He visto, dice Fakehy, un tapiz dado por Haroun-al-Raschid; era de tela llamada *kabaty*, y se leía en él estas palabras: «En el nombre de Dios, que la bendición de Dios caiga sobre el califa Raschid-Abdallah-Haroun, príncipe de los fieles (¡que Dios le colme de favores!)» Este tapiz fué hecho por orden de Fadl-ben-Retz, en la fábrica de Touneh, el año 190 (2).

En España, la industria textil no tardó en alcanzar un alto vuelo, gracias á la conquista de los árabes. Las telas de Almería adquirieron rápidamente una reputación europea; verdad es que eran brocados, damascos y otros tejidos análogos, no tapices. La influencia que estuvieron llamadas á ejercer en el exterior, se limitó al dominio de la ornamentación (3).

(1) Quatremère de Quincy, *Memorias geográficas é históricas sobre Egipto y algunas comarcas vecinas*, t. II, pág. 376, 378. París, 1811.

(2) Quatremère de Quincy, obra citada, t. I, pág. 336 y 339.

(3) *Investigaciones* por M. F. Michel, t. I, pág. 284 y siguientes.

Es probable que la Sicilia tuviese también manufacturas árabes. Al menos, sabemos que Adda, hijas del califa fatinista Moez (muerto en Egipto á fines del siglo X ó principios del XI),



Tela oriental de brocado; siglo VII á IX.
(Museo germánico de Nuremberg.)

poseía en su tesoro gran cantidad de telas de seda sicilianas (1).

Como se ve, el mundo musulmán se batía en brecha abierta, en toda la longitud del Mediterráneo, con las civilizaciones griega, latina y germánica.

(1) Labarte, *Historia de las artes industriales*, t. II, pag. 433. Bock, *Liturgische Gewaender*, t. I, pág. 34-35, y *Kleinodien*, pág. 29.

CAPITULO V

EL BAJO IMPERIO

Después de haber tratado de definir en las páginas que preceden, el desarrollo de la tapicería oriental, desde los últimos tiempos de la dominación romana hasta las cruzadas, es más fácil seguir las evoluciones de la tapicería en Europa. En efecto, una vez comprobada de un modo general la influencia del Oriente, no estaremos obligados á separarnos á cada instante de nuestro principal objetivo para preguntarnos si la señal de tal ó cual modificación ha partido de Alejandría, de Smirna, de Bagdad, de las orillas del Nilo ó de las del Eúfrates.

Hagamos constar primeramente que la invasión de los Bárbaros, conteniendo el desarrollo de la civilización greco-romana, no puso fin á esos refinamientos del lujo, á este esmero del color y del brillo, los cuales eran sacrificados cada vez más por los antiguos dueños del mundo. A medida que la influencia de Oriente se hace más sensible, la riqueza de la materia prima y la ejecución de la mano de obra, superan á la fuerza de la invención y á la belleza del pensamiento. El cambio de gusto no se manifiesta solamente en el arte textil; vemos también al mosaico eclipsar la pintura y á la escultura en marfil y á la orfebrería sustituir á la estatuaria. Por todas partes se observa un decaimiento de la composición, una especie de decadencia del sentimiento plástico. Momento llegará en que la

tapicería sea considerada como un arte demasiado robusto y libre, y tenga que inclinarse ante el bordado.

Ya hemos señalado en uno de los anteriores capítulos la transformación que se operaba en el traje; las nuevas modas llegaron á su completo triunfo cuando Constantino aseguraba la victoria del cristianismo. En lugar de la toga blanca unida, adornada cuando más por una banda, por un *clavus*, de púrpura ó dorada; en vez de esos trajes tan amplios y armónicos, inextinguible fuente de inspiración para la estatuaria, sólo se ven pesados vestidos de seda, recargados de adornos, como el traje de gala de los monarcas asirios. En los dípticos consulares, en las miniaturas del calendario filocalio de 354, en todos los monumentos de esta época, que han llegado hasta nosotros, apenas si se pueden distinguir las líneas generales de la figura humana bajo la masa de los bordados. La toga de cierto senador cristiano contenía hasta seiscientas figuras. No había episodio de la vida de Cristo que no estuviese representado en ella (1). Un autor del siglo IV, Astesio, obispo de Amasée, se ha burlado de estas exageraciones. «Cuando los hombres se presentan en la calle vestidos así, dice, los miran los transeúntes como si fuesen murallas pintadas. Sus trajes son cuadros que los niños señalan con el dedo. Hay leones, panteras y osos; rocas, maderas y cazadores. Los más devotos llevan representados á Cristo, á sus discípulos y sus milagros; aquí se ven las bodas de Galilea, los cántaros de vino; allá al paralítico cargado con su lecho, ó á la pecadora á los pies de Jesús, ó á Lázaro resucitado» (2).

Un mosaico del siglo VI que representa á la emperatriz Teodora ofreciendo ricos presentes á la iglesia de San Vital de Rávena, ha conservado la imagen de uno de esos vestidos historiados. En la parte inferior del vestido de la famosísima es-

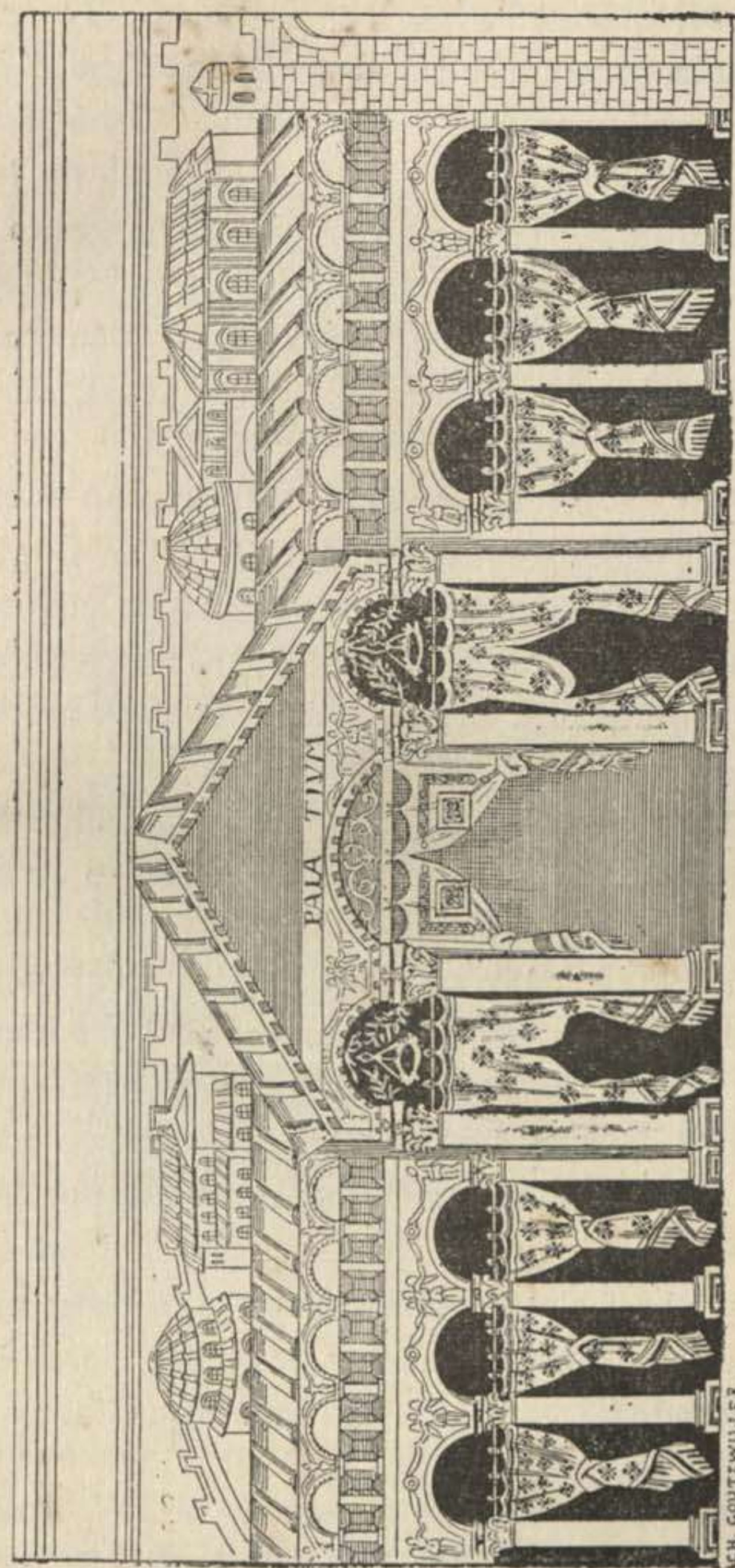
(1) David, *Historia de la pintura en la Edad Media*, ed. de 1843, pág. 41.

(2) Mongez, *Investigaciones sobre los vestidos*, pág. 265.

posa de Justiniano, está en forma de friso la adoración de los Magos. Los siglos siguientes aplicaron este género de argumentación á todos los trajes de lujo, religiosos ó civiles; basta recordar aquí la capa de León III, en Aix-la-Chapelle, la capa de San Enrique (972-124), en la catedral de Bamberg, y la dalmática imperial en el Tesoro de San Pedro en Roma.

Esos adornos estaban bordados con aguja, no tejidos por medio de hilos. Si los mencionamos aquí es para demostrar cuánta extensión alcanzó durante el Bajo Imperio la ornamentación textil; estamos autorizados para afirmar que el lujo de los vestidos influyó sobre las formas superiores congéneres, principalmente sobre la tapicería aplicada al decorado de los edificios.

Gracias á los alientos prestados por la iglesia victoriosa, la tapicería no tardó en rivalizar con el mosaico y la orfebrería, artes á que confiaba preferentemente el Bajo Imperio la ornamentación de los santuarios; ella conquistó, en las ideas consagradas al nuevo culto, el brillante puesto que había ocupado en los templos de los dioses. Sabemos que, en la iglesia de Santa Sofía, en Constantinopla, las cortinas que velan el copón se distinguen por su riqueza; véase sobre una de ellas á Cristo de pie entre San Pedro y San Pablo, teniendo en una mano el volumen de los Evangelios, mientras que con la otra daba la bendición. Respecto de la Palestina, menciona Epifanio, en 394, un velo colgado á la entrada de la iglesia y adornado con la imagen de Cristo ó de un santo (1). En Roma apenas había basílica que no poseyera un surtido más ó menos rico de tapices historiados. En Rávena se encuentra, hacia 565, un velo que contiene la imagen de Cristo y los retratos de cinco arzobispos, entre los cuales está Víctor, el donante de este precioso tejido. En Nápoles dió San Atanasio



Palacio de Teodorico en Rávena.
(Según el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo.)

(1) Bingham, *Origines sive antiquitates ecclesiasticæ*. Halle, 1727, t. III, pág. 215.

á la iglesia de la Estefanía trece tapices adornados con asuntos sacados del Evangelio (1).

Desde Italia, extiéndose rápidamente este lujo á la Galia y Gran Bretaña. Vemos á Clotilde, cuando el bautizo de su primer hijo, prodigar, para el decorado de la iglesia, las cortinas y los palios más preciosos; á Dagoberto revestir las paredes, las columnas y los arcos de San Dionisio con tejidos de oro, sembrados de perlas (2). Momento vendrá en que el papel de las tapicerías en las ceremonias religiosas, sea objeto de reglamentos especiales, muy desarrollados.

En los edificios civiles, ocupa la tapicería un puesto muy importante, según puede juzgarse por un mosaico de Rávena, que representa el palacio de Federico; los tapices colgados entre las columnas del pórtico contribuyen singularmente á realzar una arquitectura en la que se descubren muchos signos de decadencia.

Determinado el papel de la tapicería, investiguemos qué orden de representaciones, qué estilo han estado en boga durante estos siglos bárbaros.

Lo primero que vemos es el predominio del elemento zoológico y del elemento vegetal, ora en los tejidos importados de Oriente, ora en los fabricados en Europa misma. Son grifos mezclados con ruedas grandes y pequeñas, basiliscos, unicornios, pavos reales, ya solos, ya montados por hombres, águilas, faisanes, golondrinas, patos, elefantes, leones, tigres, leopardos, y otros animales de Persia y de la India; manzanas de oro ó naranjas, rosas grandes y pequeñas, flores diversas, árboles y arbustos, palacios y otros objetos análogos (3).

(1) Muratori, *Scriptores*, t. II, segunda parte.

(2) *Per totam ecclesiam auro textas vestes, margaritarum varietatibus multipliciter exornatas, in parietibus et columnis atque arcubus suspendi devotissime jussit.* (F. Michel, *Investigaciones*, t. I, pág. 7.)

(3) M. F. Michel, *Investigaciones sobre el comercio, la fabricación y el uso de las telas de seda de oro y plata, y de otros tejidos preciosos de Occidente, sobre todo en Francia, durante la Edad Media*; París, 1852, t. I, págs. 15 y 19.

Los adornos de la caligrafía ocupan igualmente un lugar importante. Es imposible no reconocer la limitación de los modelos orientales, al pasar revista á las numerosas inscrip-



Fragmento del sudario de San Potenciano, siglo X.
(Lienzo brochado del Tesoro de la catedral de Sens.)

ciones trazadas, ya en los vestidos, ya en las alfombras, ya en fin en los tapices (1).

Compruébase, en cambio, la rareza de los adornos religiosos, tales como cruces ó estrellas (2).

(1) M. F. Michel, *Investigaciones*, t. II, pág. 112 y siguientes.

(2) Bock, *Lit, Gewaender*, t. I, pág. 16.

Desde todos estos aspectos, vemos á la tapicería, como en las obras del tiempo de Adriano, imponer sus leyes á un arte que, por sus procedimientos y por su destino contrastaba abiertamente con ella. Si los mosaistas del templo de la Fortuna en Palestina, y del museo Kircher, reproducen, tal vez con alguna exageración en el movimiento y en el colorido, los principales asuntos de los tapices de Alejandría, si los artesonados prodigados en los pavimentos de Italia, Francia, Alemania, Bretaña, España y Africa, recuerdan las pleitas á la usanza de Africa y de Asia, encontramos en los pavimentos de los siglos III al XII los elementos esenciales del arte textil persa, tal cual se manifiesta bajo la dinastía de los Sassanidas. Acá, hombres montados en pavos reales, leones, peces, absolutamente lo mismo que en las estofas recamadas ó adamas-cadas descritas por los cronistas y que han llegado hasta nosotros; allá, dragones vomitando llamas, caballos alados, perros bicéfalos, cuadrúpedos con cabeza humana, monstruos marinos, tigres, panteras, elefantes, camellos, esfinges de tres cabezas, capricornios, basiliscos, sirenas y centauros. La composición de estos mosaicos con sus figuras frecuentemente afrontadas, ó al menos dispuestas en un orden rigurosamente simétrico, no se resiente menos de la influencia de los modelos creados por los hábiles tejedores bizantinos y orientales. ¡Cómo explicarse de otro modo que, en obras construídas á mano, hayan realizado esta minuciosa repetición de los mismos asuntos, esta rigurosa simetría, que son precisamente lo característico de las estofas obtenidas con el telar y la lanzadera! Hasta los marcos que rodean las figuras principales, hasta la cenefa ejecutada con tanto cariño, todo recuerda las tradiciones del arte textil.

Aunque estas representaciones eran de carácter esencialmente profano, la Iglesia las admitió sin dificultad, porque la riqueza de la materia prima y la brillantez del colorido, hicie-



Fragmento del sudario de San Sabino, siglo X.

(Lienzo brochado del Tesoro de la catedral de Sens.—Copia de un grabado de la obra de M. H. Havard, *l'Art à travers les mœurs.*)

ron olvidar la rareza de los asuntos. Nada más frecuente en los cortinajes de las iglesias romanas, que las figuras de águilas, de grifos, de leones afrontados, y de hombres montados sobre pavos reales. Encontramos esta ornamentación fantástica hasta en la Gran Bretaña; en el siglo VIII, el obispo de York, Eybert, adornó varias iglesias con tejidos de seda cubiertos de extrañas figuras:

Serica suspendens peregrinis vela figuris.

Más tarde, en 984, se encuentran tejidos, también de seda, adornados de pájaros dorados, en la colección de otro prelado inglés, el abate Engelricus.

Por su limitado simbolismo, los cortinajes enriquecidos con composiciones originales, forman un contraste completo con aquellos otros cuyos ornamentos carecen de significación, por ser del género de los que acabamos de describir. Estas composiciones están ordinariamente tomadas del Nuevo Testamento, y raras veces del Antiguo. Representan á Daniel en la fosa de los leones, la Natividad, la Presentación en el templo, la Degollación de los Inocentes, el Bautismo de Jesucristo, la Multiplicación de los panes y de los peces, la Entrada de Jesucristo en Jérusalén, la Cena, la Pasión, la Resurrección, la Descensión del Espíritu Santo, la Ascensión, ó bien la Anunciación, la Muerte y la Asunción de la Virgen. También están puestos á contribución el martirologio y las actas de los apóstoles; las escenas de la vida de San Pedro y San Pablo alternan con las representaciones de innumerables mártires griegos ó latinos.

Al lado de las composiciones inspiradas por las Escrituras y por las actas de los mártires, ocupa un lugar importante el elemento iconográfico. Pero estos retratos de papas, de emperadores, de prelados y de grandes personajes, se refieren

casi exclusivamente á la fundación ó al decorado de las iglesias; tienen, pues, también un carácter religioso; citemos principalmente los retratos de los arzobispos de Rávena y los del papa León IV.

En cuanto á las composiciones tomadas de la historia profana, de la filosofía, ó de la vida ordinaria, apenas si puede citarse alguna de vez en cuando. A este número pertenecen la *Destrucción de Troya*, representada en el velo de oro que Wíthlaf, rey de Mercie, regaló en 833 al convento de Croyland, en Inglaterra (1), y el *Orbis terrarum* (una especie de mapa-mundi análogo á los que Carlomagno mandó grabar sobre tablas de plata), dado por Carlos el Calvo á la abadía de San Dionisio (2).

Sería temerario querer determinar, con los escasos informes que tenemos, la naturaleza de los tejidos fabricados en Occidente durante la primera parte de la Edad Media. Tan pronto se trata de obras hechas con aguja, es decir, de bordados (3), como de estofas tejidas, ó estofas sobre las cuales se habían aplicado adornos, cosiéndolos (4).

Es probable que las estofas con figuras puramente ornamentales estuviesen generalmente recamadas ó adamascadas; no debió, pues, recurrirse más que en circunstancias excepcionales á un procedimiento tan lento y dispendioso como el alto lizo, para reproducir asuntos que el telar del tejedor permite reproducir con mucha más regularidad. En este sentido debe entenderse el pasaje de un escritor bizantino, citado

(1) F. Michel, *Investigaciones*. t. I. pág. 182.

(2) F. Michel, *Investigaciones*, t. II, pág. 56.

(3) *Velum acupictile, habens hominis effigiem super pavonem unum. (Liber pontificalis, Vida de León IV).*

(4) *Pallia suspendenda in parietibus ad altaria sanctorum in festis, quorum plurima de serico erant, auris volucris quædam insuta, quædam intexta, quædam plana.*

La palabra *insuere* (coser en una cosa), vuelve á encontrarse en el texto donde se trata de la *Historia de Troya*, ofrecida en 833 al convento de Croyland: «*Offero etiam velum meum aureum quo insuitur excidium Trojæ.*»

por M. Labarte: «Esta ornamentación no se produce mediante la introducción de la aguja al través del tejido, sino por la lanzadera que cambia por momentos el color y el grueso de los hilos suministrados por la hormiga bárbara (el gusano de seda)» (1).

Entre estos diversos procedimientos, uno sólo ha sido conocido y aplicado en toda Europa: el bordado. Bizancio conservó durante muchos siglos el privilegio de producir las composiciones más ricas y perfectas.

Tenemos una prueba de su superioridad en el hecho siguiente: Antes de la querrela de los iconoclastas, sólo rara vez se menciona en las crónicas italianas, y sobre todo en la de los Papas, el *Liber Pontificalis*, la existencia de bordados de seda y de oro; pero, de pronto, por consecuencia de la inmigración de los numerosos artistas bizantinos, arrojados por la intolerancia de los iconoclastas, vemos al bordado adquirir gran desarrollo á orillas del Tíber, con la fabricación de estofas enriquecidas por asuntos religiosos ó retratos de los soberanos pontífices (2).

La fabricación de estofas recamadas, al menos de aquellas en que entra la seda, estuvo mucho más limitada. Hasta el siglo VI, tuvieron que recurrir á los persas los mismos bizantinos para adquirir seda. Justiniano fué el primero que logró introducir la sericultura en sus estados, y desde entonces, nada tuvieron que envidiar las manufacturas de Constantinopla á las de Asia. Hasta el siglo XII, época en que se crearon las manufacturas de Sicilia, invadieron con sus preciosos tejidos el resto de la Europa cristiana.

El procedimiento que más nos interesa, por prestarse mejor á las exigencias de la tapicería decorativa, el alto lizo, parece no haber sido empleado más que en Persia, en Egipto

y en los países limítrofes durante la primera parte de la Edad Media (1). En efecto, los numerosos ejemplares de los tejidos bizantinos, italianos, franceses, ingleses y alemanes, que han llegado hasta nosotros, están invariablemente ora bordados ora recamados.

(1) Se ha expuesto, en 1883, en el Museo de arte é industria de Viena, una importante colección de tejidos pertenecientes al periodo que media desde el siglo III hasta el IX de nuestra era, encontrados recientemente en Egipto, perteneciente á M. Graf. La ejecución de estos tejidos, si hemos de dar crédito á las deducciones de M. Karabacek que los ha descrito, ofrece grandes analogías con los procedimientos empleados en los Gobelinos. Obsérvanse en ella las más varias representaciones, desde prisioneros persas arrodillados ante el trono del emperador (stola de un caballero romano del siglo IV) hasta hombres que atraviesan un río sobre ostras hinchadas ó que luchan con demonios. Véase *Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten*; Viena 1883. Sobre el craso error cometido por M. Karabacek en uno de estos opúsculos, véase la *Kunstchronik*, número del 12 de Julio de 1883.

(1) *Historia de las artes industriales*, 2.^a edición, t. II, pág. 420.

(2) *Ibid.*, t. II, pág. 420.

CAPÍTULO VI

LA TAPICERÍA EN OCCIDENTE, DESDE EL SIGLO IX HASTA EL SIGLO XII.—EL TAPIZ DE BAYEUX.

El período comprendido entre los últimos años del siglo IX, y los últimos también del XI, es el más sombrío de la historia moderna. Una espantosa anarquía sucede al reinado reparador de Carlomagno; las incursiones del enemigo común, los normandos, no hacen más que reavivar las luchas intestinas, en vez de terminarlas; el laborioso andamiaje de la civilización galo-romana se desmorona por todas partes; las últimas huellas de cultura desaparecen, y una barbarie sin nombre invade á la Europa entera.

Las raras obras nacidas en medio de semejante caos, tenían que reflejar la grosería de la época y la impericia de los obreros; ideas, estilo, mano de obra, todo atestigua una decadencia que parece irremediable. Por eso no nos detendremos á examinar las producciones de estos tiempos nefastos que han llegado hasta nosotros; excepción hecha de las producidas en Constantinopla, no merecen el título de obras de arte. Pero lo que no omitiremos, son los esfuerzos ejecutados para reemplazar el antiguo orden de cosas, que desaparecía de todas partes. Por poco interesantes que sean estas tentativas consideradas en sus resultados inmediatos, tienen con relación á lo porvenir demasiada importancia para que nosotros dejemos de estudiarlas con cuidado.

El aislamiento de las naciones nuevamente constituídas, resultado inevitable de hallarse interrumpidas las vías de comunicación, de la falta de seguridad, de la miseria general, debía forzosamente llevar á la creación de nuevos centros productores. La importación oriental decaía cada vez más, y se pensó, en los diferentes Estados de la Europa occidental, para sacar partido de los recursos locales. De los monasterios, cuyo espíritu de iniciativa durante la primera mitad de la Edad Media es muy plausible, partió la señal del movimiento (1).

Los autores están conformes en referir que San Anselmo de Noruega, obispo de Auxerre, mandó fabricar hacia 430 un gran número de tapices para su iglesia. El documento en que se apoyan no es decisivo, y juzgamos que vale más apartarlo del debate. En el siglo X, hacia 985, y esta vez la noticia es absolutamente cierta, adquirió el abate Roberto, en la abadía de San Florencio de Saumur, cierta cantidad de doseles, de cortinas, de alfombras y de tapices, todo de lana. Mandó construir dos grandes tejidos en cuya composición entraba la seda, y donde estaban representados varios elefantes; en otros se veían leones destacándose sobre fondo rojo; la primera de estas obras á pesar de la palabra *aulæa*, de que se sirve el cronista, era una vestidura sacerdotal y no un tapiz; vemos efectivamente que el abate se adornaba con ella en las grandes solemnidades. Estas diferentes estofas eran tejidas, no bordadas; la palabra *texere* no deja la menor duda sobre este particular (2).

La representación del globo terrestre, el *Orbis terrarum*, dado á la abadía de San Dionisio por la reina Adelaida, esposa

(1) Véase en las *Investigaciones* de M. F. Michel, (t. II pág. 344, 349) la lista de las obras bordadas ó tejidas que han salido de los conventos.

(2) El texto de este curioso documento ha sido publicado por M. Jubinal en sus *Investigaciones*, pág. 13.

de Hugo Capeto (987-996), parece ser también tejida y no bordada (1).

En el siglo XI, sin salir de Francia, encontramos en Poitiers, una manufactura de tapicería, cuyos productos parecen haber sido muy apreciados; sabemos al menos, que en 1025, un obispo italiano, llamado León, encargaba á Guillermo V, conde de Poitou, que le enviase un «*tapetum mirabile*;» éste le pidió que fijase las dimensiones. Adornábanse estas estofas con retratos de reyes y emperadores, con figuras de animales y con asuntos sacados de las Escrituras (2).

A mediados del mismo siglo, Fervin, abad de Saint-Riquier († 1075,) encargaba ó compraba tapices destinados á la ornamentación de su monasterio; su celo se manifestaba «*tam in palliis acquirendis, quam in tapetibus faciendis*» (3).

En el siglo siguiente, Mateo de Loudun, nombrado en 1133 abate de San Florencio en Saumur, mandó construir dos doseles destinados al coro para las fiestas solemnes, uno de los cuales representaba los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, con cítaras y violas, y el otro, asuntos sacados del mismo libro. Adornó además la nave con tapices que representaban sagitarios, leones y otros animales (4).

Parece también que Limoges poseyó en el siglo XII una fábrica de tapices; por lo menos se habla de producciones de este género en el romance de *Erec y Enide*:

*Puis s'en monta en unes loges
Et fist un tapi de Limoges*

(1) F. Michel *Investigaciones*, t. II, pág. 347.

(2) Jubinal, *Investigaciones*, págs. 15 y 16. Sobre los tapices de la abadía de Fleury en el siglo XI véase á Pertz, *Neues Archiv.*, t. III, pág. 363, 373. Noticia dada por M. L. Delisle.

(3) F. Michel, *Investigaciones*, t. I, pág. 71

(4) Jubinal, *Investigaciones*, pag. 14. Cf. Lacordaire, *Noticia histórica sobre las manufacturas imperiales de tapicerías de los Gobelinos y de alfombras de la Jabonería*; París, 1853, pág. 6.

*Devant lui à la tere estendre...
Erec s'asist de l'autre part
Desus l'ymage d'un lupart (leopard)
Qui el tapis estoit portraite (1).*

En Inglaterra fué también el arte textil objeto de asiduos cuidados. En el siglo X, una piadosa dama, deseando bordar una vestidura sacerdotal, pidió á Dunstan, joven á la sazón (este santo murió en 988), que le dibujase el modelo, imitado después por ella con hilos de oro. Desde esta época, se sirvieron de cartones hechos para el bordado y la tapicería. Durante el mismo siglo, la viuda del duque de Northumberland regaló á la iglesia de Ely un tapiz que representaba las acciones más culminantes en la vida de su esposo (2). Más tarde, en el reinado de Enrique I (1100-1135), vemos al abate Geoffroy ofrecer á la abadía de San Albán un gran dosel, en el cual estaban tejidos (*intexitur*) la *Invencción del cuerpo de San Albán*, y otros dos cuadros que representaban al *Buen samaritano* y al *Hijo pródigo* (3).

En el siglo XII, Alemania, de la cual apenas hemos tenido que ocuparnos hasta aquí, toma también una parte muy activa en el desarrollo de la tapicería. Entre 1164 y 1200, Meginwart de Weltinburch, calificado de *tapetiarius*, y sus dos hermanos Gerwich y Chounrad, figuran entre los testigos de un acta relativa al convenio de Chiemsee «*Fredericus tapifex, de familia ecclesiæ*;» entre 1182 y 1197, en el convento Weihensstephan, «*Aschwin tapeciarius*. Las noticias que poseemos sobre estos maestros se limitan únicamente á la mención de sus nombres (4).

(1) F. Michel, *Investigaciones*, t. II, pág. 405.

(2) Sobre la celebridad de los bordados ingleses de la Edad Media, véase á F. Michel, *Investigaciones*, t. II, págs. 339 y siguientes.

(3) Rock, *South-Kensington Museum, Textile Fabrics*. Londres, 1870, pág. CXI.

(4) Véase en *El Arte* del 4 de Junio de 1882, el artículo que hemos dedicado á la historia de la tapicería alemana durante la Edad Media.

La misión principal de las tapicerías es, en este período, como durante el anterior, el contribuir al decorado de los santuarios.

Los asuntos escogidos por los artistas tenían que resentirse de estas preocupaciones; son casi invariablemente escenas de la Escritura y del Martirologio. (Historia de la Virgen y de los santos, bordada por la duquesa Gonnor, esposa de Ricardo I, para la iglesia de Nuestra Señora de Rouen (1), etcétera.)

La palma, entre las composiciones históricas de esta época, y en tesis general de la Edad Media, se la lleva incontestablemente el tapiz que representa la *Conquista de Inglaterra por los normandos*, conocido por el nombre de *Tapicería de Bayeux* ó *Tapicería de la reina Matilde*. Considerada desde el punto de vista técnico, no debía figurar aquí esta obra, por ser un bordado y no una tapicería (2). Pero sus dimensiones (70 metros de larga por 50 centímetros de alta), la importancia de la composición, que no comprende menos de 530 figuras, su destino, que era sin duda estar colgada á lo largo de una pared, su carácter decorativo en fin, y sobre todo su importancia para la historia de las costumbres, del vestido, del armamento y del estilo durante el siglo XI (pues tal es la fecha de este bordado), nos autorizan á hacer de ella una excepción, asignándole un lugar en este estudio.

La Tapicería de Bayeux es ante todo un documento histórico: la claridad de la representación, la precisión de los tipos, de los trajes y de las armaduras, no pueden menos de intere-

(1) Jubinal, *Investigaciones*, pág. 16.

(2) He aquí algunos detalles sobre la ejecución de esta gigantesca obra: se comenzó por trazar sobre tela los perfiles de los personajes y de los objetos; luego, la bordadora llenaba el espacio comprendido entre los trazos del dibujo con hilos yuxtapuestos paralelamente, que en seguida cruzaba con otra serie, y fijaba por medio de puntos de aguja. Véase el interesante trabajo de M. J. Comte: *La Tapicería de Bayeux, reproducción del natural, 79 planchas fotográficas*. Paris, 1878, pág. 6.

sar muchísimo. Nada más curioso que ver cómo los feroces guerreros del siglo XI se arreglaban para embarcarse, para darse á la vela, para verificar el transbordo de las armas y de las municiones, para ilustrar su marcha, para combatir, etc. Pero si pasamos á los méritos del orden artístico ¡qué ignorancia de las leyes de la composición, de las proporciones y de la perspectiva! Masas sin equilibrio, figuras con cabezas de diez alturas, figuras del segundo plano de mayor tamaño



Fragmento de la tapicería do Bayeux.

que las del primero, árboles representados bajo la forma de perchas con media docena de mangos de pica imitando el ramaje; tales son los defectos que se juzgarían severamente si no fuesen comunes á todas las producciones de la época.

Al lado de la Tapicería de Bayeux pueden citarse otras varias obras, las cuales prueban que, si el elemento religioso está todavía potente, el elemento profano adquiere una importancia que no tenía en el período anterior. Ya hemos mencionado el *Orbis terrarum*, dado á la abadía de San Dionisio por la reina Adelaida. También en la segunda mitad del si-

glo X, bordó Hedwidge de Suabia para la abadía de San Galo un alba que representaba el *Matrimonio de Mercurio y de la Filología*, tomado de Marciano Capella. Cien años ó ciento cincuenta más tarde, en las tapicerías de la catedral de Halberstadt, encontramos otras reminiscencias clásicas, no menos curiosas: al lado del retrato de Carlomagno se encuentran los de Catón y Séneca.

Un poema compuesto por Baudri de Bourgueil, antes de ser nombrado obispo de Dol, y dedicado á la hija de Guillermo el Conquistador, en 1107 nos ha trasmitido la descripción de una habitación regia de fines del siglo XI ó principios del XII, al menos como su autor se la había imaginado. Era esta una vasta sala alargada, cuyas paredes estaban cubiertas de tapicerías de seda, de plata y de oro (1). Sobre una de las paredes estaban representados el *Caos*, la *Creación*, el *Primer pecado*, la *Muerte de Abel* y el *Diluvio*. Otra contenía escenas de la historia sagrada, desde Noé hasta los reyes de Judea. Sobre la tercera se veían asuntos tomados de la mitología griega y de la historia romana, como el *Sitio de Troya*. Un tapiz que representaba la Conquista de Inglaterra (recuerda por varios motivos la tapicería de Bayeux), adornaba la alcoba de la princesa. La bóveda era una imitación del cielo con las constelaciones; los siete planetas ocupaban sitios particulares. Un gran mapa-mundi, en mosaico, con los mares, los ríos, las montañas y las ciudades principales del globo, cubría el suelo. El lecho estaba adornado con tres grupos de estatuas; la Filosofía, acompañada de la Música, de la Aritmética, de la Astronomía y de la Geometría; la

(1) Aurea præcedunt, argentea fila sequuntur,
Tercia fila quidem serica semper erant.

(v. 211, 211.)

Cierto número de rasgos prueban que el autor conocía la lucha de Palas y Arachné, tal como Ovidio la describió en sus *Metamorfosis*.

Retórica, la Dialéctica y la Gramática; la Medicina, con Galeo é Hipócrates (1).

Creemos puede atribuirse al siglo XII un tapiz (*cortina seu tapecium*), conservado en la abadía de Murbach, en Alsacia, que un documento de 1464 declara ya que es muy antiguo y precioso. Representa á los emperadores concediendo privilegios á los abates de este monasterio, con las inscripciones correspondientes. Las figuras estaban tejidas (*intexta pannis*). El atribuirle al siglo XII nace de que la serie de los emperadores se detiene en Enrique V (1106-1125).

Gravedad, necesidad de ponderación y de solemnidad, tendencia á la abstracción, tales son los caracteres dominantes de la tapicería á mediados del siglo XII: estos son, según se ve, los rasgos que distinguen al estilo romano, que había llegado entonces á su completo desarrollo. Costaba poco el someterse á las exigencias de la arquitectura á unos escultores, pintores y decoradores que ignoraban tan completamente la naturaleza, sabiendo refrenar muy bien sus pasiones ó adormecer su imaginación; no tenían que hacer sacrificio alguno para dar á sus figuras, ora la regularidad de rasgos, ora la inmovilidad hierática, sin las cuales no habrían producido todo su efecto las graves, amplias y majestuosas construcciones que estaban encargados de adornar. Nada más decorativo, desde este punto de vista, que el *Cristo bendiciendo* de la bóveda de Halberstadt, cuya severa actitud, cuyo ademán ponderado y cuya sencillez de vestiduras se armonizan perfectamente con el edificio que le sirve de marco. No se puede desconocer el progreso realizado en los tapices de la edad precedente, principalmente sobre el de Bayeux, donde el artista, entregado por completo á su narración no se ocupó en

(1) L. Delisle, *Poema dirigido á Adela, hija de Guillermo el Conquistador, por Baudri, abate de Bourgueil*. Caen, 1871, pág. 4, 5.

equilibrar las masas, en formar grupos, en una palabra, en la composición.

Desde el punto de vista técnico, el siglo XII señala un progreso considerable. La primera cruzada (1096-1099), había familiarizado de nuevo á la Europa con las obras maestras de la tapicería bizantino-oriental, cuando en 1046, en vísperas de una nueva cruzada, llevó cautivos Roger á los obreros en seda que encontró en una expedición victoriosa contra Corinto, Tebas y Atenas. Los estableció en su capital, Palermo, donde no tardaron en formar discípulos. Desde entonces, este arte conocido únicamente de los griegos entre los cristianos, dejó de ser un secreto para los habitantes de la Europa latina. Los tejidos salidos de las manufacturas sicilianas no eran más que brocados, damascos, satenes y otras estofas análogas, tejidas con máquinas; sin embargo, la introducción de la seda en comarcas que antes la conocían sólo de reputación, es un acontecimiento demasiado considerable para pasarlo en silencio en una historia de la tapicería.

Hasta aquí nos ha visto el lector titubear en la interpretación de los términos relativos al arte textil. ¿Se trataba de tapicerías hechas á mano, de brocados y tejidos análogos, ó de bordados? La duda era permitida, sobre todo en presencia del importante tapiz de la *Conquista de Inglaterra*, obra bordada y no tejida. A partir del siglo XII, nos vemos obligados á separarnos de la inmensa mayoría de los arqueólogos modernos, (1) porque los ejemplares conservados en iglesias y museos, sobre todo en Alemania, prueban hasta la evidencia que el procedimiento del alto lizo era conocido universalmente. Citaremos en primer lugar una tapicería procedente de la iglesia de San Gereón de Colonia, cuyos fragmentos, vendidos por el canónigo Bock, se conservan en el museo de Lyón, en el

(1) Véase principalmente la *Historia general de la Tapicería*, sección francesa, página 7.

de Kensington y en el de Nuremberg. He aquí cómo el juez más competente, M. Darcel, administrador de la manufactura



Tapis de alto lizo, siglo XI á XII.
(Museo de Lyón.)

de los Gobelinos, se expresa sobre el particular: «Esta tapicería no puede ser posterior al siglo XII... Lejos de participar de la opinión de M. Essenwein, que la cree salida de un

taller de Bizancio, juzgamos que ha sido fabricada más cerca de nosotros, aunque por inspiración de alguna estofa de Oriente. Su tejido es flojo, los colores se reducen al verde y al pardo, al azul y al rojo, sobre un fondo que tal vez estuvo coloreado en otro tiempo» (1).

Las tapicerías de la bóveda de Halberstadt parece que pueden reivindicar casi tanta antigüedad. Esta serie, que se halla colgada encima de los sitios del coro, se compone de dos partes, cada una de las cuales mide 43 pies de larga por tres y media de alta. Allí se ve, al lado de escenas del Antiguo Testamento. (Vida de Abraham, Sueño de Jacob), las figuras de Cristo y de los doce apóstoles, las de San Jorge matando al dragón, las de Catón (con una banderola que tiene esta inscripción: *Denigrat meritum dantis mora*), las de Séneca (*Qui cito dat bis dat*), y finalmente la de un rey ó emperador designado con las palabras *Karolus rex*, sin duda Carlomagno. Los contornos están marcados por líneas bastante anchas de un color pardo obscuro. Las luces y las sombras están producidas por el desvanecimiento ó el refuerzo del tono principal. El conjunto se distingue por una gravedad exenta de rigidez. Kugler, al cual tomamos las precedentes noticias, atribuye las tapicerías de la bóveda de Halberstadt á los últimos años del siglo XII. Según el canónigo Bock, esta colección data del siglo XI.

En presencia de testimonios tan serios, parécenos imposible el admitir por más tiempo, que la tapicería de alto lizo haya nacido á fines del siglo XIII, y que la mención más antigua existente sea la del *Libro de los oficios*, de Esteban Boileau. Conocida de los egipcios, griegos y romanos, gozando en el Asia occidental, y sobre todo en Persia, de un favor no desmentido durante quince siglos, el alto lizo ha podido

(1) *Gaceta de las Bellas Artes*, 1877, t. II, pág. 273.



El Cristo bendiciendo.
(Catedral de Halberstadt.)

ser momentáneamente sacrificado á otros procedimientos, pero su secreto jamás se perdió. Además, no podría atribuirse la invención de un procedimiento tan ingenioso á época tan próxima á nosotros como el siglo XIII. Las Cruzadas, que hicieron revivir otras muchas ramas del arte decorativo, habrían podido también dejar sentir en ésta su fecunda influencia.

CAPITULO VII.

SIGLO XIII.—RENACIMIENTO DE LA TAPICERÍA.

Con el siglo XIII, un soplo de vida y de poesía corre desde un extremo al otro de la Europa. La tradición teológica queda rota en lo que tenía de estrecha y árida; al largo periodo del desmembramiento sucede la era de las rehabilitaciones, de la reconciliación entre el hombre y la naturaleza, florece de nuevo la esperanza; una sangre joven y generosa hierve en las venas de la generación que tiene por corifeos á Federico II y á San Luis. La arquitectura gótica celebra en estos momentos sus más hermosos triunfos; la estatuaria ve surgir de un lado las grandes esculturas de nuestras catedrales francesas, y de otro, á Nicolás y Juan Pisa; la pintura sale de su largo abatimiento, gracias á Giotto, inmortal fundador de la escuela toscana; las costumbres se dulcifican tornándose más caballerescas; un lujo vivificador y fecundo reemplaza á la fría suntuosidad del periodo romano; el mundo occidental halla, en fin, su equilibrio y levanta los vuelos.

La tapicería se asocia, como el fresco, el esmalte, la miniatura y la pintura en vidrio, á esas tentativas de renacimiento; sirve de intérprete á las nuevas aspiraciones, y en su ardiente investigación de la magnificencia es el auxiliar más poderoso con que cuenta el siglo.

Penetremos en las catedrales: no hay una, por humilde que sea, que en los días de fiesta, no pida su decorado á las

obras maestras del arte textil. Las *cortinae*, *vela* y *aulae*, están destinadas á servir de cortinajes; las *pallia*, cubren de ordinario los altares; las *bancalia*, *spalericæ* y *dossalia*, los asientos y respaldos de los bancos. El mobiliario eclesiástico tiene además *substractoria*, *tapetes*, *tapeta* ó *tapecii*, términos con que se designan los tapices para el suelo; y por último, comprende también baldaquinos cubiertos de tapicerías.

En un tratado que se consideró durante mucho tiempo como autoridad, un autor de fines del siglo XIII, Guillermo Durand, obispo de Menda, ha definido con claridad perfecta el papel de estas diferentes clases de tejidos, enseñándonos además que cada una tenía su significación particular. El simbolismo se extendía hasta los colores: las cortinas blancas representaban la pureza de las costumbres; las rojas, la caridad; las verdes, la contemplación; las negras, la mortificación de la carne, y las *lividae*, las tribulaciones (1).

¡Parece increíble oír al historiador de los judíos, Flabio Josefo, disertando sobre la significación mística de los tapices del templo de Jerusalem!

En los castillos, el empleo de los tapices como cortinajes no tardó en generalizarse. Muchas salas, principalmente del siglo XIV, han conservado los garfios que servían para colgar estas tapicerías que caían hasta el suelo, ocultando las puertas. «Hay que observar, añade Violet-le-Duc, del cual tomamos este pasaje, que, en las distribuciones interiores, no se cuidaban de las puertas de cuatro ó cinco pies de largas, como lo hacían á mediados del siglo XVI, sino únicamente de las de tres pies de anchas por seis de altas, las cuales no solían tener hojas. Una hendidura vertical, practicada en la tapicería, permitía á los entrantes y salientes pasar levantando uno

de los paños del cortinaje. Detrás de estos tapices podían ocultarse; así, pues, siempre que querían estar solos tenían cuidado de apartarlo. En la tragedia de Shakespeare, Hamlet, notando que alguien escucha detrás del portier su conversación con su madre, saca la espada y hiere á Polonio al través del tapiz. Imaginaos la escena de Hamlet en medio de una pieza enteramente cubierta de tapicerías cuyas franjas arrastran: la acción del héroe es de un efecto terrible; pero que Polonio esté oculto detrás de un portier, como un niño jugando al escondite, es una necedad, y la estocada el acto de un furioso» (1).

Pero el papel de las tapicerías no se limita al decorado interior, sino que, como en la antigüedad, intervienen en todas partes donde se celebra alguna fiesta; en las plazas públicas, en las vallas de los torneos, y en los campos. En Roma, cuando la coronación del Papa Gregorio IX, en 1227, cubrían la plaza del Letrán tapices tejidos en Egipto ó teñidos en la India y en la Galia; en Génova, cuando la entrada de Inocencio IV, en 1244 y en 1251, estaban las calles cubiertas de paños de oro y de seda, de estofas de púrpura y de tapices pintados: «*pictis tapetibus*». Después vienen las banderas que flotan en medio de los cortejos religiosos y militares (2), las mantillas de los caballos con ricas armaduras, las tiendas de escarlata, «bordadas de ricas obras», como la que San Luis envió, en 1248, al Kan de Tartaria, que contenía la *Adoración de los Magos*, y las *Escenas de la Pasión*. Las aplicaciones de las tapicerías fueron tan numerosas, que se acabó por darles nombres particulares según el sitio que debían ocupar. Las que formaban el interior de la tienda y servían para cubrir el suelo, la mesa, ó el lecho, se llamaban *aucubes*; las que cubrían el armazón y las telas exteriores de la tienda, *trefs*, (de *trifo-*

(1) *Rationale divinarum officiorum*, lib. I, c. III, pár. 23, 3j.

(1) *Diccionario del mobiliario*.

(2) *Investigaciones de M. F. Michel*, t. II, págs. 347, 348, 359.

lium), porque la tienda estaba en su origen compuesta de tres piezas de estofas triangulares de diferentes colores. La canción de Auberi de Borgoña nos describe una de estas tiendas:

*Du tref sont large li giron,
Bestes sauvages i ot à grant fuison:
Li très fu riches; nul meillor ne vit-on,
Vermaus et indes, et de mainte faison.
Sor le pomel ont assis le dragon,
Dont li oil luisent ausi que d'un charbon.
Pierres i ot qui sunt d'un gran renon;
Par nuit obscure tout cler y véoit-on
Plus d'une archie entor et environ.
La mer i fut pourtraicte e li poisson,
Et tuit li oir de France le roion,
Dès Cloevis qui tant fut loiaus hom.
Seoir y puent bien quatre cent baron (I).*

Si consideramos los asuntos representados en los tapices de esta época (trátase de tapicería de alto lizo ó de bordados decorativos imitando á ésta), compruébase también la extensión tomada por nuestro arte. Sin duda que las composiciones religiosas existen aún en gran número, entre las cuales podemos citar los grandes tapices (*panni magni*) que forman parte del tesoro de la Iglesia en tiempos de Bonifacio VIII (1295), el uno con la *Cena*, encuadrado de sarmientos dorados, otros con *Cristo teniendo á sus lados á San Pedro y á San Pablo en una gloria de ángeles*, figuras de *Obispos*; y además, los doseles dados por el mismo papa á la catedral de Anagni: *Historia de Samsón*, *Cristo en la cruz con la Virgen y santos*, etc.

Sin embargo, el elemento profano adquirió entonces una

(I) Jubinal, *La Edad Media y el Renacimiento*, t. II.

importancia que fué creciendo de año en año. En su poema titulado *Der Aventiure Krone*, compuesto en 1220, el poeta alemán Enrique von dem Turlin, describe tapices que representan la *Historia de Paris y Elena*, la *Historia de Troya* y la *Historia de Eneas*. En la misma época se produjo el tapiz de Quedlimbourg: el *Matrimonio de Mercurio con la Filología*.

En tesis general, es difícil distinguir en el siglo XIII todavía los bordados, los brocados y los damascos de las tapicerías propiamente dichas. La multitud de términos con que se designan las estofas historiadas de esta época, no contribuye poco á complicar la cuestión: el nombre varía según la procedencia, la composición, y á veces tan sólo según ínfimas particularidades del modo de fabricar. Nadie ha logrado todavía determinar el carácter de esas «obras» tan variadas: la obra de Chipre (*opus ciprense*), la obra de Inglaterra, las de Alemania, Francia, París, etc.

Sin embargo, en el siglo XIII como en el XII, podemos establecer la existencia de verdaderas tapicerías, gracias á no-



Figura sacada del Matrimonio de Mercurio con la Filología.

(Catedral de Quedlimbourg.)

ticias de procedencia extranjera, que los historiadores del arte textil no han conocido hasta hoy. Hacia 1200, Inés, abadesa de Quedlimbourg, ejecutó, asistida de sus religiosas, un tapiz destinado á adornar el coro de su iglesia. Eligió por asunto el *Matrimonio de Mercurio y de la Filología*, según Marciano Cappella, asunto que ya hemos encontrado en un alba bordada para el convento de San Galo. Kugler aprecia como sigue, esta obra que aún existe, y que, según él declara formalmente, está tejida (*in Wolle gewirkt*): «El estilo es desigual (los cartones pertenecen seguramente á dos artistas distintos); tan pronto se aproxima al estilo corriente de esta época, como á pesar de ciertas reminiscencias bizantinas, se eleva á tal perfección de formas, á tal armonía de proporciones, á tal nobleza, á tal ciencia del tejido que parece ser la manifestación de un arte llegado á su apogeo.»

Algunos lustros más tarde (después de 1220), el abate Alberto mandó construir, en el convento de Wessobrunn, dos tapices (*tapetes... picturae mirabilis et variae texturæ*), uno de los cuales representaba las *Visiones de San Juan*.

En cuanto á los tapices para el suelo, construídos en la segunda mitad del siglo XIII por Juana, abadesa del convento de Lothen, cerca de Minden, en Westfalia, estaban bordados (*acu artificiose depicta*), no tejidos. Representaban la *Fundación del convento de Lothen*.

CAPITULO VIII

EL SIGLO XIV.—LA CORTE DE CARLOS V Y NICOLÁS BATALLA.—EL APOCALIPSIS DE LA CATEDRAL DE ANGERS.—TALLERES DE PARÍS Y DE ARRAS.

En sus preciosos estudios sobre la historia de las artes en Francia durante el siglo XIV, ha emitido M. Renan un juicio sobre esta época, que nunca se meditará bastante. Después de haber demostrado que no pueden compararse los progresos realizados en el siglo XIV con los del XIII, ni con aquellos otros que le valieron al XV, en Italia, el nombre de Renacimiento, añade que el arte del siglo XIV no es, en el fondo, más que el del siglo anterior, perfeccionado por todo lo que exige paciencia y práctica; pero rebajado respecto de la inspiración general y de la originalidad. Lo que este siglo no supo realizar en elevación y grandeza, lo realizó en extensión y variedad. Formas hasta entonces descuidadas, adquieren importancia; clases sociales que venían permaneciendo casi extrañas al gusto de los objetos bellos, comienzan á interesarse; el arte profano, relegado hasta entonces á un lugar secundario, adquiere gran impulso. «La monarquía, dice Renan, no basta para sostener un gran movimiento artístico espontáneo. Para eso se necesitan repúblicas municipales, ó pequeñas cortes correspondientes á divisiones naturales. La casa de Borgoña realizó algunas de estas condiciones; pero el mal gusto flamenco la mantuvo en un lujo vulgar sin ideal. Luis de Or-

leans es ya un hombre del Renacimiento, pero la falta de seriedad le perdió. Todas las historias italianas carecen de persona comparable á Carlos V por la rectitud y el buen sentido; mas este excelente soberano guardó siempre, en materia de gusto, algo de pesado, de común, de burgués. El arte elevado no es fruto de honrados esfuerzos ni tampoco frívolo juego de amables aturdimientos; necesita del genio. No debe olvidarse que Italia, que producía el renacimiento de las artes, preludiaba al mismo tiempo el de las letras y el de la filosofía, ese gran despertar, en una palabra, que, contrariado entre nosotros demasiado pronto, colocaba de nuevo á la humanidad en la vida de las grandes cosas de donde la habían apartado la ignorancia y el rebajamiento de las inteligencias.»

Después de haber definido el movimiento general de los espíritus en el siglo XIV, tratemos de seguir las evoluciones de la tapicería durante esta época, mostrando en qué medida sufrió la influencia del gusto contemporáneo, en qué medida le sirvió de órgano.

No hemos abierto sin motivo este capítulo por el cuadro del arte francés: en los últimos años del siglo XIII y primeros del XIV, la producción de la tapicería se concentra en las provincias del Centro y del Norte de Francia, así como en Flandes. París, Arras, Bruselas se aseguraron para mucho tiempo la supremacía, gracias á la habilidad de sus obreros más bien que á nuevas invenciones. El resto de Europa se acostumbra insensiblemente á recurrir á estos grandes centros tan bien organizados, y olvida la técnica que le había sido tan familiar. Cuando, ciento cincuenta ó doscientos años más tarde, quieren Italia, España, Inglaterra y Alemania, librarse de un tributo que se había vuelto demasiado pesado, se ven obligadas á pedir á los obreros de alto lizo franco-flamencos, que les enseñen de nuevo secretos que ellos habían hecho suyos por una práctica secular.

Los hechos referidos limitan singularmente el interés de debate entablado en los últimos tiempos entre los campeones de París y los de Arras. Es cierto que ninguna de estas dos ciudades tuvo la gloria de inventar el arte del alto lizo: hánse aplicado únicamente, según todas las probabilidades, á llevar á más alto grado de perfección la manufactura de las tapicerías decorativas.

En la segunda mitad del siglo XIII, era París el centro de importantes industrias textiles. *El Libro de los oficios* de Esteban Boileau enumera, al lado de los colchoneros, hilanderas de seda, constructoras de limosneros, bordadores ó más bien bordadoras (pues éstas estaban en mayoría en la corporación que contaba entonces cerca de noventa miembros), tapiceros *sarrazinois* (1277), y tapiceros *nostres* (1295).

Los tapiceros *sarrazinois*, que hacían alfombras velludas y espesas, como nuestras moquetas, no debían emplear en sus tapices más que hilo de lana, y para el cañamazo y los bordados, hilo de cáñamo. El empleo de la estopa les estaba prohibido. La tintura de la lana, que necesitaba cuidados particulares, podía hacerse por los mismos tapiceros (1).

En cuanto á los tapiceros *nostres*, término sobre cuya significación se ha discutido mucho (2), su reglamento era infinitamente menos severo: el aprendizaje constaba sólo de cuatro años en vez de ocho; si bien no podían tener más que dos aprendices á un tiempo, en cambio el número de sus compañeros no estaba limitado; en una palabra, todo parece probar que esta corporación sólo fabricaba telas comunes, no teniendo nada que ver con el arte de la tapicería.

En 1302, el preboste Pedro le Jumeau incorporó á la maes-

(1) Lespinasse y Bonnardot, *El Libro de los oficios de Esteban Boileau*. París, 1879, pág. 67. Depping, *Reglamentos de las artes y oficios de París, redactados en el siglo XIII y conocidos bajo el nombre de LIBRO DE LOS OFICIOS DE ESTEBAN BOILEAU*; París, 1837, pág. 126, 404, 410.

(2) Laborde, *Glosario*, pág. 512.

tría ó tapiceros *sarrazinios*, «otra clase de tapiceros, que se llaman obreros en el alto lizo,» los cuales no podían ni debían «trabajar en la ciudad de París hasta que estuviesen juramentados para observar todos los puntos de las ordenanzas del oficio» (1). Los recién venidos eran diez.

Este importante texto contiene la más antigua mención que se conoce de la palabra «alto lizo.» Pero de que el término sea nuevo, y de que la corporación no existiese antes en París, ¿se sigue que el alto lizo fuese desconocido hasta entonces en Europa? El término de bajo lizo aparece á fines del siglo XVI ó principios del XVIII, y sin embargo, está hoy universalmente admitido que, desde el siglo XIV, se fabricaban tapicerías por este procedimiento; solamente que se las llamaba tapicerías á la marcha, es decir, hechas por medio de un telar puesto en movimiento por un pedal. Nuestra argumentación habría sido muy insuficiente si no hubiésemos probado en las páginas precedentes que se sirvieron de los lizos para fabricar, ya el fragmento de tapicería del museo de Lyon, ya los tapices de la bóveda de Halberstadt, ya los de la abadía de Quedlimbourg; es decir, obras muy anteriores todas al año 1302. Las últimas cruzadas, al poner á la Europa en contacto más íntimo con el Oriente, han favorecido el desarrollo de este arte que entre los orientales no ha dejado nunca de estar en boga. ¿No resulta de las últimas investigaciones de Julio Quicherat que la ojiva, la bóveda ojival, también ha sido traída de Oriente por los cruzados?

Pero, ni aun respecto de Arras, se halla establecido que París precediese á esta ciudad en medio siglo, como se ha sostenido recientemente, en la producción de los tapices de alto lizo. Resulta efectivamente de las investigaciones del se-

(1) Depping, pág. 410. Sobre las vicisitudes posteriores de la corporación de tapiceros, puede consultarse la obra de M. Deville: *Colección de estatutos y documentos relativos á la corporación de los tapiceros de 1258 á 1875*. París, 1875.

ñor canónigo Dehaisnes, que desde 1311 Machaut, condesa de Artois, ordenaba el pago de «un paño de lana con diversas figuras, comprado en Arras,» y que encargó en la misma ciudad en 1313 «V tapices de alto lizo» (1). La capital de Artois, que debía dar su nombre á los maravillosos tejidos cuya fabricación perfeccionó tanto (2), siguió muy de cerca á París, si es que no le adelantó.

La elevación al trono imperial del conde Baudouin de Flandes (1204), podría muy bien haber contribuído á familiarizar á esta comarca con el arte del alto lizo, que sabemos no dejó nunca de florecer en Oriente. Siéntese uno tentado de aceptar, sobre este punto, la ingeniosa hipótesis de un historiador moderno de la tapicería. Los tapices bizantinos traídos á los Países Bajos, han podido servir de modelos para esos «paños de oro con imágenes» que debían recibir pronto un gran impulso; es posible igualmente, que los artistas flamencos hayan ido á Constantinopla para descubrir los secretos de esta industria, ó si no que los hayan aprendido de artistas bizantinos enviados por los nuevos emperadores á su país natal. Lo cierto es que se ve á los flamencos realizar en sus tapicerías los tonos oscuros para adoptar colores vigorosos y brillantes, reflejados del cielo de Oriente. No es menos cierto que, desde 1213, Dam, que era entonces el puerto de Brujas, encerraba, entre multitud de riquezas venidas de todas partes, estofas de Siria, sedas de Sericana, tejidos de las islas de Grecia y granos productores de la tintura escarlata (3).

Hay que guardarse bien, por el contrario, de exagerar el auxilio que el naciente arte podía encontrar en las otras ramas de la industria textil, tan floreciente entonces en los

(1) *La tapicería de alto lizo en Arras antes del siglo XV, según documentos inéditos*. París, 1879, pág. 2.

(2) Sábese que para designar una tapicería de alto lizo, se sirven los italianos de la palabra *Arazzo*, y los ingleses de la de *Arras*.

(3) Castel, *Las tapicerías*. (BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS). París, 1876, págs. 53, 54.

Países Bajos. ¡Qué importa que los tejedores ocupasen en Gante veintisiete encrucijadas y que en Ipres fuesen 200.000 en 1342, y en Lovaina 50.000 en 1382, antes de su emigración á Inglaterra! El impulso de un arte es independiente de los recursos puramente técnicos; la historia de la tapicería lo proclama á cada instante. Veremos los talleres de alto lizo tomando gran desarrollo en ciudades reducidas que hacían venir del extranjero todas las materias primeras, mientras que les ha sucedido más de una vez vegetar en centros de producción tan célebres como Palermo, Lyon y Lucques. El gusto, en semejante materia, importa más que las perfecciones industriales. Tal tapiz del siglo XIII ó del XIV para el cual no habrá empleado el artista más que unos veinte tonos, llamará nuestra atención por la noble sencillez del dibujo, mientras que la profusión de matices (¡más de catorce mil!) de que dispone la manufactura de los Gobelinos, no la ha preservado, durante largos años, de la más desoladora esterilidad.

La falta de solidaridad entre industrias congéneres explica también, hasta cierto punto, por qué la mayor parte de las ciudades flamencas, á pesar de su habilidad en la fabricación de telas y otros productos en los cuales nada tiene que ver el arte, imitaron tan tarde el ejemplo dado por Arras. Bruselas, que debía en lo sucesivo eclipsar no solamente á Arras, sino también á París, cuyo definitivo triunfo sólo data de la creación de los Gobelinos, no desempeña en el siglo XIV más que un papel secundario en la historia de la tapicería. Sabemos únicamente que poseía en 1340 una corporación de tapiceros (*tapitewevers*: tejedores de tapiz) (1).

En Toumai aparecen artistas de alto lizo en 1352; en Valenciennes, en 1564; en Lille y Donai, más tarde aún (2).

(1) Wauters, *Las tapicerías de Bruselas*. Bruselas, 1878, pág. 31.

(2) M. Alejandro Pinchart ha estudiado cuidadosamente los talleres de estas ciudades en su *Historia general de la tapicería: tapicerías flamencas*. Paris, Dalloz.

Una tapicería dada por el Sr. León y Escosura al museo de los Gobelinos nos demuestra lo que era la tapicería de alto lizo en la primera mitad del siglo XIV. A la derecha, un anciano con barba blanca, descalzo, extiende los brazos hacia la Virgen que se adelanta, con el Niño Dios. Éste, de pie sobre una mesa, echa la bendición con la mano derecha, mientras que en la izquierda tiene una manzana. Otro anciano y una joven, que llevan cirios encendidos, completan la compo-



La presentación del niño Jesús en el templo.

(Museo de los Gobelinos.)

sición que se destaca sobre un fondo violáceo sembrado de sarmientos. El tejido se compone de lana y seda; en él entraron solamente diecinueve colores.

Es imposible, al examinar esta venerable pieza, el ejemplar más antiguo que conocemos del alto lizo franco-flamenco, no sentirse impresionado por su carácter tan esencialmente decorativo. Cualquiera que fuese el edificio destinado á recibir *La Presentación en el templo*, quedaría realzado en sus líneas arquitectónicas por la armonía y claridad de esta obra que impresiona vivamente en un sentido de distinción y calma

difíciles de encontrar en los tapices más grandiosos del período siguiente.

Si la existencia de talleres del alto lizo está comprobada en París, en Arras, en Bruselas y en Tournai, desde la primera mitad del siglo XIV, la historia de este arte no toma realmente cuerpo hasta el reinado de Carlos V (1364-1380); solamente á partir de esta época podemos seguir los trabajos de los artistas agregados al servicio del rey, y estudiar, ora en los monumentos originales, ora en las descripciones de los inventarios, las riquezas conservadas en los guardamuebles de la corte de Francia.

El inventario redactado en los últimos tiempos de Carlos V en 1379-1380, nos dice con cuánto ardor buscaba este rey, llamado el Sabio, los preciosos tejidos de los talleres franceses ó flamencos. Al lado de innumerables tapices velludos, y de tapicerías con escudos de armas, cuyo número pasa de ciento treinta, encontramos la descripción de treinta y tres grandes tapices conservados en el Louvre, algunos de los cuales estaban compuestos de varias piezas, y que, con el nombre de «tapices con imágenes», servían para decorar las paredes (1).

«Los duques de Anjou, de Berry, y de Orleans, forman en la corte de Francia, y paralelamente á la de los duques de Borgoña, como una aureola brillante de la cual es difícil apartar los ojos.» Estas palabras del marqués de Laborde quedan plenamente demostradas si, de la historia de las artes en general, pasamos á la de la tapicería. El duque de Anjou se hizo célebre encargando la tapicería del *Apocalipsis*, destinada á la catedral de Angers, así como varias otras de gran precio. El duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, llenó igualmente su guardamuebles con los más ricos tapices adquiri-

(1) Labarte, *Inventario del mobiliario de Carlos V, rey de Francia*. Paris, 1879, páginas 378 y siguientes.

dos en París y en Arras; con lo cual inició un género de lujo que se hizo hereditario en su casa. En cuanto á su sobrino, Luis de Orleans, más tarde tendremos ocasión de referir la inestimable colección que adquirió.

Si Carlos VI (1366-1422) no heredó el gusto de su padre y de sus tíos, participaba de la pasión de éstos por la magnificencia. De 1387 á 1400, adquirió de un solo tapicero, Nicolás Batalla, más de 250 tapices (1). Entre las series que encargó, merece mencionarse una sobre todo; aquella por la cual quiso perpetuar el recuerdo de la Isla de San Dionisio (1389): este tapiz fué obra de la colaboración de Nicolás Batalla y de Santiago Dourdin, es decir, de los tapiceros más famosos de aquella época; estaba tejido con oro y finísimo hilo de Arras.

El rey Carlos VI encontró un émulo en su hermano, el duque Luis de Orleans, esposo de Valentina Visconti. Este príncipe no omitió nada para que su guardamuebles estuviese tan brillantemente adornado como el del rey. Podrá juzgarse de su riqueza por la lista de los tapices conservados, en 1403, en las habitaciones que el duque ocupaba en París (2).

La prosperidad de los talleres parisienses estaba íntimamente ligada á las predilecciones de la casa reinante: á ellos aprovechaban, en primer lugar, esas compras, esos encargos innumerables con que Flandes se beneficiaba también, aunque en una medida más limitada.

Dos artistas notables, cuya biografía únicamente acaba de ser dilucidada (3), personifican las evoluciones de la tapice-

(1) Guiffrey, *Historia general de la tapicería. Tapicerías francesas*, pág. 14.

(2) Champollion.—Figeac, *Luis y Carlos, duques de Orleans*, Paris, 1844. 1.^a parte, págs. 248-250.

(3) M. Guiffrey, *Nicolás Batalla, tapicero parisién del siglo XIV, autor de la tapicería del Apocalipsis de Angers*. Paris, 1877. *Historia general de la tapicería. Tapicerías francesas*.

ría parisiense en el último tercio del siglo XIV, es decir, durante todo el reinado de Carlos V y una parte del de Carlos VI. El primero de esos artistas, Nicolás Batalla, ciudadano de París, se da á conocer en 1363, y muere entre 1402 y 1406; en el intervalo proveyó al rey, á sus hermanos, á sus tíos, á Felipe el Atrevido, á Luis I, á la corte y á soberanos extranjeros, tales como Amadeo VI, conde de Saboya, de innumerables tapices tan interesantes por el asunto, como preciosos por la mano de obra.

Uno de estos tapices existe todavía, al menos en parte: es el *Apocalipsis* de la catedral de Angers. Comenzada en 1376, para el conde Luis de Anjou, se continuó esta célebre serie por los cuidados de Yolanda de Aragón, con posterioridad á 1417. Renato de Anjou mandó que trabajasen en ella durante el período comprendido entre 1431 y 1453; la última pieza de esta serie fué añadida en 1490 por Ana de Francia, hija de Luis XI.

El conjunto de esta inmensa composición, dice M. de Farcy en el interesante trabajo que le ha dedicado (1), enteramente tejido en lana de diferentes colores sobre una trama de lana blanca, comprendía primitivamente un número considerable de cuadros, distribuídos en siete piezas, cada una de las cuales tenía cinco metros de alto por unos veinticuatro de longitud... Cada pieza contenía un gran personaje sentado en un nicho gótico, meditando sobre el *Apocalipsis*, y dos series de siete cuadros superpuestos, uno de fondo azul y otro de fondo rojo, formando un ajedrezado, cuya altura era igual á la del nicho. La composición se desarrolla de izquierda á derecha, comenzando por la parte superior y volviendo á la inferior en el mismo orden. Entre las dos series de cuadros había una banda parda, destacándose vigorosamente sobre los encua-



Figura sacada del Apocalipsis.

(De la catedral de Angers á principios del siglo XV.)

(1) *Noticias arqueológicas acerca de los cortinajes y tapices de la catedral de Angers.* Angers. 1875, págs. 21-23.

dramientos grisáceos de cada cuadro, y conteniendo en letras góticas, blancas ó rojas, de seis centímetros de altura, los versículos correspondientes á cada escena de la fila superior. Igual disposición existe en la parte inferior. En lo alto de cada pieza, había representado el artista un cielo sembrado de estrellas y poblado de ángeles, tocando instrumentos algunos de ellos, y sosteniendo escudos los demás. En la parte baja extendíase la tierra, florida y lozana, animada por conejitos y otros animales pequeños.

El artista encargado de la ejecución de los cartones, ó, como se decía entonces, de los patrones, era Juan de Brujas, pintor titulado y ayuda de cámara de Carlos V. Inspiróse para sus composiciones en las miniaturas de un manuscrito que formaba parte de la biblioteca real, y que Carlos V prestó, con este fin, á su hermano el duque de Anjou (1).

Juan de Brujas no fué el único maestro de renombre que consintió en poner su pincel al servicio de un arte decorativo. En 1399 vemos á Colart de Laon pintar sobre cuatro grandes piezas de tela, á modo de tapiz, el patrón de cuatro habitaciones que la reina quería adornar. Añadamos que estos cartones no fueron ejecutados á gusto de aquélla y que encargó otros. El maestro descendió hasta dibujar cenefas adornadas de hojas (2).

A pesar de su actividad y brillantes éxitos, vióse obligado Nicolás Batalla á contar con uno de sus compañeros, cuya reputación minó por instantes la suya. Desde el último cuarto del siglo XIV hasta su muerte, acaecida en 1407, Santiago Dourdin tejió é hizo tejer numerosos tapices para los grandes personajes. A partir de 1386, le vemos entregar al duque de Borgoña una *Historia del romance de la rosa*, de oro de Chipre y de hilo, de Arras; la *Historia de Marimet*, la *Conquista*

(1) Véase el artículo de M. Giry en *El Arte*, 1876, número del 24 de Diciembre.

(2) Guiffrey. *Tapicerías francesas*, págs. 16, 21.

del rey de Friso, por Aubri el Borgoñés, *Unas Señoras yendo á caza*, los *Deseos de amor*, las *Nueve guerreras*, la *Historia de Bertrand Du Guesclin* y numerosos tapices más, tejidos con oro la mayor parte. La reina Isabel adquirió también de él innumerables tapicerías historiadas; *Historia de Dourdon, duque de Beauvais*; *Historia de la destrucción de Troya*; *Historia de Carlomagno que va en auxilio del rey Jourdain*; *Señoras y hombres pescando con caña*, etc. (1).

Enumerar los tejidos fabricados en París en la segunda mitad del siglo XIV, desde las telas más comunes, al precio de dieciséis sueldos la vara, hasta los tapices con imágenes, tejidos de oro, valiendo nueve libras y doce sueldos la vara (710 francos), sería una tarea superior á los límites de este trabajo; así, pues, nos limitaremos á indicarle al lector la *Historia general de la tapicería* (sección francesa), donde se encuentran diversas noticias inéditas.

Desde mediados del siglo XIV, la actividad de los talleres flamencos no fué inferior en nada á los de París. El matrimonio de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, con la hija y heredera del conde de Flandes, en 1369, dió por resultado el imprimir un extraordinario impulso á la fabricación, sobre todo en Arras. No se limitó este príncipe á poner á la disposición de los artistas de alto lizo de esta ciudad recursos considerables, sino que entregó á sus esfuerzos el más elevado objeto encargando á uno de ellos, á Miguel Bernard, esa espléndida y gigantesca *Batalla de Rosebeque*, que no medía menos de 285 metros cuadrados, y que costó 2.600 francos de oro, suma enorme para aquella época (2).

Durante más de treinta años no cesó Felipe el Atrevido

(1) *Historia general de la tapicería; tapicerías francesas*, págs. 16, 18.

(2) *Historia general de la tapicería*, sección flamenca, por M. Pinchart, pág. 6 y siguientes. De este excelente trabajo tomamos las siguientes noticias relativas á la historia de la fabricación en Arras.

de prodigar á la industria gran protección. Le vemos encar- gar ó adquirir una *Pastoral*, la *Historia de Froimont de Bor- diaux*, la *Historia de Guillermo de Orange*, la *Historia de San Forge*, las *Virtudes y los vicios*, la *Historia del rey Ale- jandro y de Robert le Fuselier*, la *Historia de Doon de la Ro- che*, la *Coronación de Nuestra Señora*, una *Historia de pastores y pastoras*, *Verduras*, la *Vida de Santa Margarita*, *Las siete edades*, la *Vida de Santa Ana*, la *Historia de Octavio de Roma*, la *Historia de Perceval el Galo*, la *Historia del rey Clovis*, la *Caza de Gui de Rommenie*, la *Historia de San Antonio*, la *His- toria del rey Faraón y de la nación de Moisés*, la *Historia de Amigo y Amiga*, etc.

El testimonio más lisonjero seguramente que los artistas de alto lizo podían ambicionar, les fué dado por uno de los más feroces conquistadores que recuerda la historia, Bayace- to. Habiendo sido hecho prisionero el hijo de Felipe el Atre- vido en la batalla de Nicopolis, en 1396, el emisario encarga- do de negociar la libertad trajo la noticia de que el sultán «tendría mucho gusto en ver tejidos de alto lizo hechos en Arras, en Picardía, pero que tuviesen buenas historias anti- guas.» Felipe el Atrevido envió dos sumilleres con «tejidos de alto lizo, tomados y fabricados en Arras, los mejor hechos que pudieron encontrarse aquende los montes.» El asunto de estos tapices era la *Historia de Alejandro*.

¿Debían los tapices de Arras esta reputación europea al empleo de un procedimiento especial, á la práctica exclusiva de esa industria de alto lizo, que durante algún tiempo parece haber sido un secreto? No lo creemos, y nos asociamos com- pletamente á las juiciosas observaciones de M. Pinchart: la superioridad del tejido y de la tintura fueron las únicas causas de la boga de los *Arazzi*. Las frecuentes menciones, en los documentos del tiempo, de la «obra de Arras» y del «fino hilo de Arras,» prueban que los contemporáneos entendían por

tapicería de Arras, no un género especial de tapicería, sino las tapicerías más perfectas, ricas y preciosas que se fabrica- ban entonces.

La comunidad de tradiciones y aspiraciones nos autoriza á creer que en las provincias valonas y flamencas, lo mismo que en las provincias francesas propiamente dichas, el público se apasionaba por las mismas representaciones, y que los artis- tas ejecutaban con un estilo muy parecido. En lo que concier- ne á este último punto, sería difícil, por las rarezas de las ta- picerías de esta época, fundar nuestro juicio en un conjunto de observaciones concluyentes. En cuanto á los asuntos de moda, los inventarios del tiempo se encargan de dárnoslos á conocer al detalle: vemos que la historia sagrada, los roman- ces caballerescos, las escenas contemporáneas y la alegoría se reparten las predilecciones de los aficionados franco-fla- mencos.

Entre los tapices inspirados en el Antiguo ó Nuevo Tes- tamento y en las actas de los mártires, nos limitaremos á ci- tar la *Historia de Esau y Jacob*, la *Historia de Judas Macabeo*, la *Vida de Jesucristo*, la *Historia de la Pasión*, la *Coronación de la Virgen*, la *Historia de San Forge* y la *Historia del Credo*.

Mucho más numerosas son las representaciones tomadas de la literatura profana en este cielo medio místico, medio histórico, que acabó por tomar parte integrante de la vida intelectual de la Edad Media. Citaremos la *Historia de Carlo- magno*, la *Historia del rey de Francia y de sus doce pares*, la *Historia de Renaud de Montauban*, la *Historia de Doon de la Roche*, la *Historia de Beaudouin de Sebourg*, la *Historia de Per- ceval el Galo*, la *Historia del hijo del rey de Chipre en busca de aventuras*, la *Historia de Guillermo de Orange*, la *Historia del rey de Friso*, etc. La antigüedad, que ocupa principalísimo lugar en este orden de representaciones (*Historia de Jason*, *Historia de Héctor*, *Destrucción de Troya*, *Historia de Teseo* y

del águila de oro, *Historia de la reina Pentesile, Conquista de Babilonia por Alejandro el Grande*, etc.), está mirada al través de los romances caballerescos.

Entre las composiciones tomadas de los acontecimientos contemporáneos, hay que citar la *Batalla de los Treinta*, la *Historia de Bertrand Du Guesclin*, la *Batalla de Rosebecque*, la *Batalla de Liga*, las *Justas de San Dionisio*, *Caballeros y señoras*, *Pastores y pastoras*.

Finalmente, la alegoría que celebrara sus más bellos triunfos en el siglo XV, comienza desde el XIV á señalar su puesto en la tapicería: al lado del *Romance de la rosa*, del *Castillo sagrado*, del *Buen Renombre*, encontramos las *Virtudes y vicios*, asunto representado muy á menudo por el alto lizo, *Los siete pecados capitales*, *Las siete complexiones* (los siete temperamentos), el *Arbol de la vida*, la *Fuente de la juventud*.

Desde este momento, la pintura en tapicería es superior á la pintura al fresco, ó sobre vidrio, por la variedad de las ideas que representa, y puede añadirse, al menos por las comarcas situadas al lado acá de los montes, que por la importancia de sus composiciones. En cuanto á la miniatura, si abraza un dominio tan vasto, no ejerce la misma influencia. Confinados en las «librerías» de los soberanos ó en los tesoros de las iglesias, apenas se ofrecen rara vez sus productos á la vista de los aficionados, y mucho menos á la del vulgo.

Alemania no tiene, en el siglo XVI, talleres comparables á los de Francia ni á los de Flandes; sus tapices no se distinguen por la riqueza de la materia, ni por lo perfecto de la ejecución, pero no carecen de originalidad. Ejecutados lejos de los grandes centros industriales, en conventos ó castillos, si no tienen la perfección de los espléndidos «tejidos historiadados» de París, de Arras ó de Bruselas, tampoco tienen la vulgaridad inseparable de las producciones fabricadas en grandes masas, en un centro industrial tanto como artista.

En Alemania, como aquende el Rhin, los artistas, sin renunciar á los asuntos religiosos, (véase la reproducción de una tapicería construída en Nuremberg, hacia 1375), se inspiran en las ficciones ó recuerdos particulares á la Edad Media. En un tapiz perteneciente al gran duque de Sajonia-

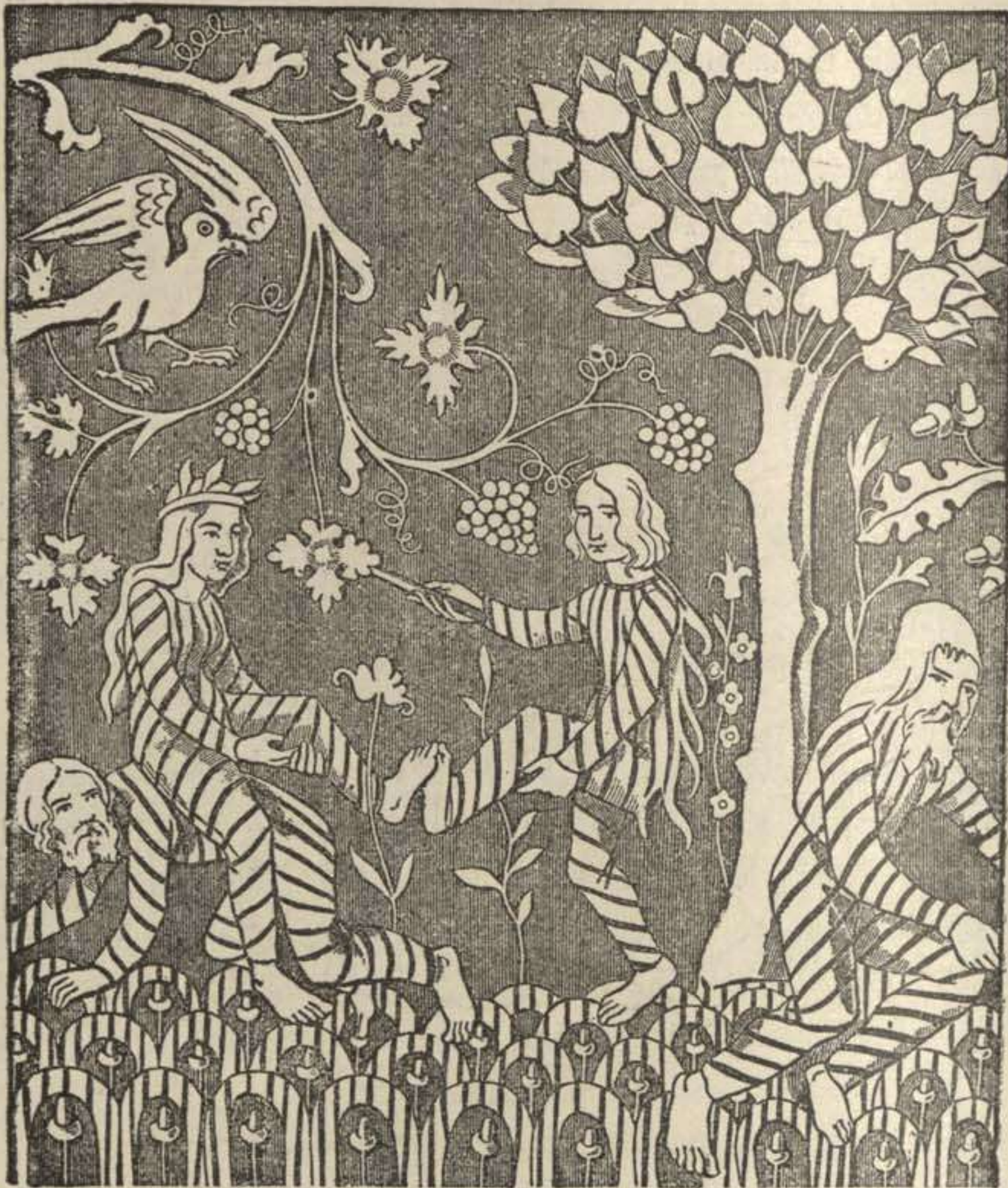


Dos apóstoles.

(Iglesia de Saint-Laurent, en Nuremberg.)

Weimar y expuesto en el castillo de la Wartburg, vemos un combate de hombres desnudos, defendiendo unos y atacando otros una fortaleza: á pesar del ardor de la lucha, las armas de que se sirven sitiadores y sitiados no tienen nada de mortíferas, pues son flores. El aspecto del campo de batalla tampoco ofrece aspecto triste: sobre el césped sembrado de flores, pájaros, conejos y otros animales juegan sin asustarse

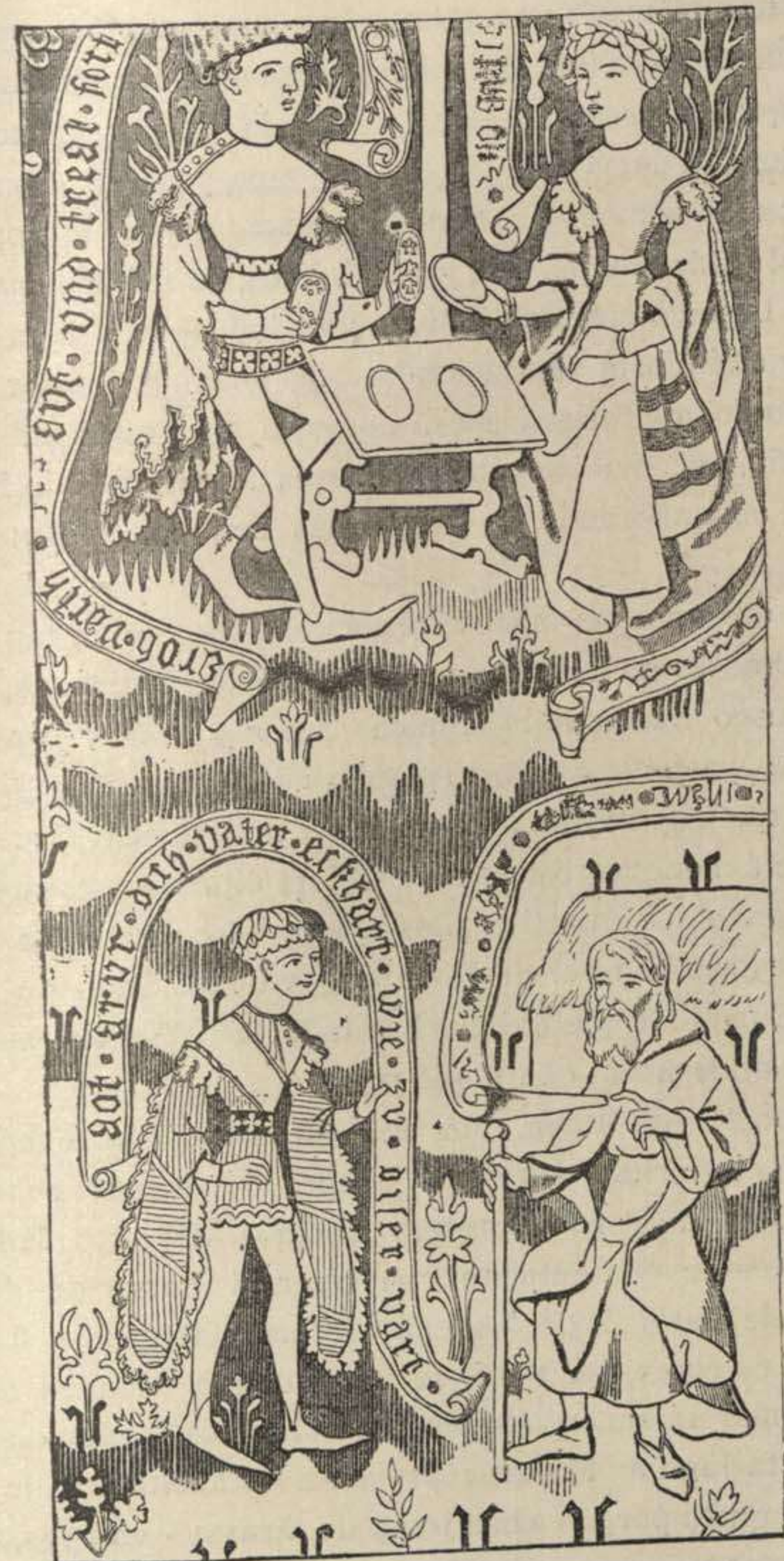
de los gritos de los combatientes. La composición está completada á la izquierda, por un banquete. En el aire se ven flo-



*Pilar de madera donde se ejercitaban en el tiro de los dardos.
(Casas consistoriales de Ratisbona.)*

tar banderolas con inscripciones en alemán. Todo, en este tapiz, que se atribuye al primer período del estilo gótico, respira gracia y poesía.

Otro tapiz, perteneciente al príncipe de Hohenzollern y



*Un señor y una dama jugando á las cartas.
(Museo nacional de Munich.)*

expuesto en Bruselas en 1880, tiene su punto de partida en un romance caballeresco. La historia comienza por una escena en que el joven héroe de la leyenda ve por primera vez sin duda, á la dama de sus pensamientos, salir de su casa solariega; más lejos hay una mujer acostada en un lecho; detrás del cual están sus padres; junto á éstos, un médico enseña un frasco. La aventura continúa, (adivinándose más bien que no comprendiéndose) conduciendo á los enamorados por medio de episodios de todas clases. Como la casi totalidad de las composiciones de este género, el tapiz del príncipe de Hohenzollern, está adornado de banderolas con inscripciones alemanas.

Encontramos las mismas preocupaciones en un tapiz conservado antes en la casa ayuntamiento de Ratisbona, y hoy en el museo nacional de Munich (*Señor y señora jugando á las cartas*), así como en otros tapices del ayuntamiento de Ratisbona que representan á hombres y mujeres salvajes, entregándose á diversas distracciones. Esta última serie, cuya ejecución se coloca entre los años 1350 y 1400, tiene las armaduras de los Ruederer de Kolmberg y de los Stain de Rechtenstain, familias que existen hoy todavía en Suabia; se compone de doce piezas con fondo rojo.

Respecto de Italia, nos ha sido imposible encontrar, durante el período que nos ocupa, la menor señal de fabricación indígena. Nuestros vecinos del otro lado de los montes se contentaban con traer, á fuerza de dinero, tapices de París ó de los centros manufactureros flamencos. Así es como, en 1376, se ve al conde Amadeo de Saboya confiar un encargo importante á Nicolás Batalla; en 1389, el cronista Juan de Mussis reprocha á los habitantes de Plaisance su gusto por las «banderías de Arassa;» en 1399, Francisco Gonzaga, capitán de Mantua, envía á París, donde había encargado ya un trabajo análogo, un tapiz en el que de-

seaba sustituir con las armas de Bohemia las de los Visconti. Estos son signos de impotencia que merecen tenerse en cuenta; ellos nos explican el increíble ardor con que, en el siglo siguiente, se esforzaron los italianos por atraer á su país á los tapiceros de Francia y de Flandes, con el fin de descubrir el secreto de su arte.

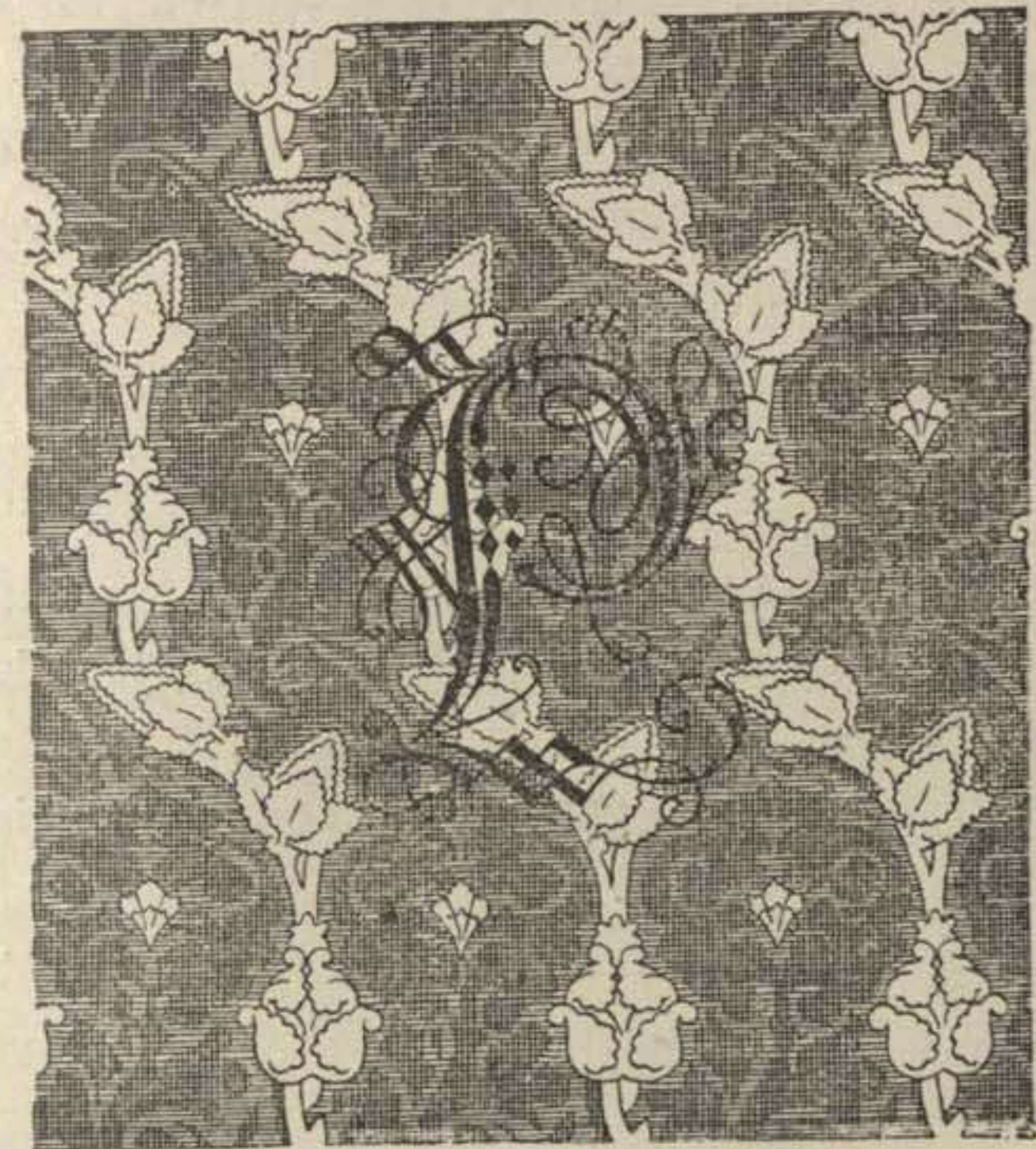
Una vez establecidas estas relaciones, veremos á Italia servirse de su superioridad en la pintura, para imponer sus cartones á los talleres franceses ó flamencos, y para cambiar completamente, durante el siglo XVI, el estilo tradicional de la tapicería.

CAPÍTULO IX.

SIGLO XV.—PROGRESOS DE LA INFLUENCIA FLAMENCA.

El siglo XV es la edad de oro de la tapicería. Los talleres de la Francia septentrional y de Flandes adquieren una perfección desconocida hasta entonces. Europa entera manifiesta su admiración, ora prodigándoles encargos, ora tratando de arrebatárles sus más hábiles maestros, á fin de sustraerse á un tributo que se había hecho muy pesado. En lo sucesivo no hubo fiesta en la cual los tapices al estilo de Arras dejasen de ocupar el primer puesto; trátese de la coronación de un papa, de un emperador ó de un rey, de la canonización de un santo, de una entrada triunfal, de un torneo, de una procesión, de un matrimonio, ó de un simple banquete, multiplíquense por todas partes esos tejidos flexibles y sedosos de colores brillantes. Poderosos monarcas no se avergüenzan, cuando han agotado las riquezas de sus guardamuebles, de tomar piezas suplementarias á sus vecinos para honrar á cualquiera huésped: llévanlos de viaje, y aun á la guerra; testigos esas tapicerías de Carlos el Temerario, que halladas en el campo de batalla, suministraron á los amigos vencedores el más rico trofeo de su victoria. Inglaterra, España é Italia no tardaron en rivalizar en esto con los reyes de Francia y los duques de Borgoña. En Roma, la procesión con que el papa recién elegido inaugura su reinado, debe su mayor brillantez á los tapices expuestos al paso del cortejo, desde el Vaticano

hasta Letrán. En Ferrara y en Venecia, se complacen en adornar con los más ricos tapices gigantescos bucentauros. En Mantua, tejidos de oro y follaje ocupan un lugar en la escena del teatro; al lado de los admirables cartones de Mantegna, el *Triunfo de César*. Por todas partes, desde el Norte al Mediodía, se ve á las ciudades más humildes alfom-



Colgadura ornamental del siglo XV.

brarse, como por encanto, con tejidos historiados, para recibir á un general vencedor ó á un príncipe aliado. Ningún otro adorno se prestaría á combinaciones tan múltiples como esas pinturas movibles, flotantes, y en cierto modo animadas.

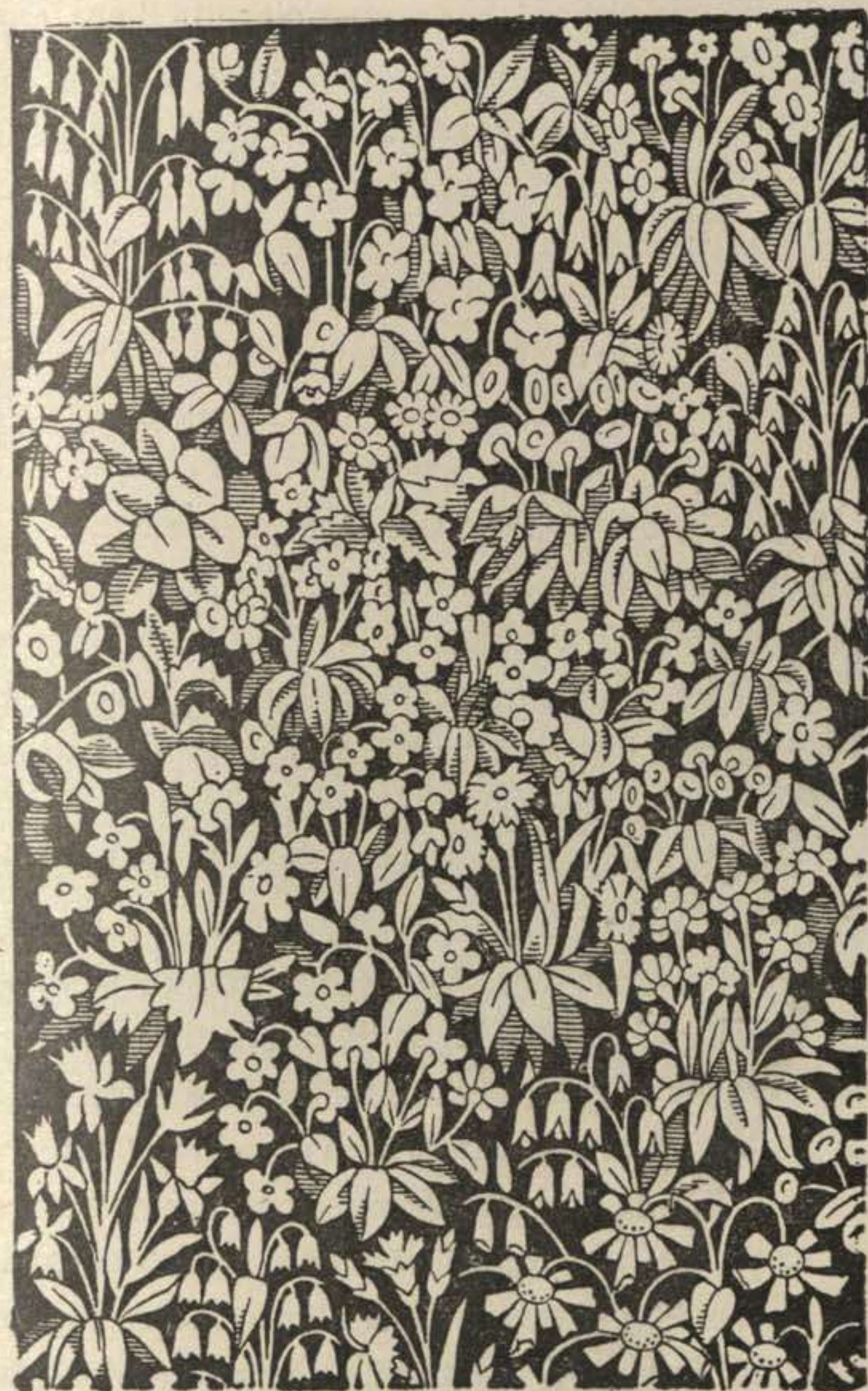
Si no hay manifestación alguna de la vida religiosa, militar ó civil, en la cual deje de intervenir la tapicería en el siglo XV, difícilmente se hallaría un sentimiento ó una idea que no haya puesto en obra: devoción, patriotismo, necesi-

dad de magnificencia, curiosidad, fantasía, escepticismo, todo es de su dominio; ella nos hace pasar revista á todos los órdenes posibles de representación, desde las altas concepciones filosóficas hasta las escenas de la vida ordinaria. Por esto, á ella y no á la pintura al óleo ó al fresco debemos la imagen más fiel y completa de la sociedad contemporánea; no conocemos en este período, arte alguno que la haya igualado en universalidad, según puede juzgarse por los siguientes títulos que tomamos del primer inventario hallado á mano, el inventario de la colección limitadísima de un príncipe de escasa importancia (años 1406-1407): *Historia del rey Pipino, Historia del dios de amor, Historia de Piramo y Tisbe, Ciervo en un bosque, Caza con halcón, Señor y señora jugando al ajedrez, Señora peinando á un joven, Liebre cogida en el lazo, Castillos, Monos, Loros, Follajes*. ¡Qué será cuando pasemos revista á las composiciones profanas ó religiosas, conservadas en los guardamuebles de los potentados de la época, los duques de Borgoña, los reyes de Francia y los Papas!

Los progresos del lujo van á la par con la emancipación de las ideas y la creciente sed de goces. La acción de esos factores sobre el desarrollo material del arte cuya historia bosquejamos no puede ponerse en duda. ¿Sucede lo propio á esta influencia sobre el estilo de la tapicería? ó al menos, ¿ha sido fecunda esa influencia? El triunfo del naturalismo, en otros términos, el conocimiento más profundo del hombre y de la naturaleza, ¿no debían turbar el majestuoso orden de las composiciones de la Edad Media, exponer al artista á sacrificar las grandes líneas para fijarse en el detalle, romper, en fin, el lazo que une á las artes decorativas con la arquitectura, la más abstracta de todas las artes?

Es cierto que, de aquende los montes, una enojosa tendencia trata de prevalecer en la numerosa categoría de las composiciones de asuntos caballerescos ó legendarios. La ma-

yor parte de los artistas, renunciando á elegir, á clasificar, tratan de deslumbrar mediante el amontonamiento de las



Cenefa verde del siglo XVI.

figuras y el lujo de los accesorios. Una abundancia facticia, que no es el fondo sino esterilidad, reemplaza á las costumbres sintéticas del período precedente; todos los autores y

todos los episodios parecen igualmente buenos. La Edad Media había formulado sus ideas con un reducido número de figuras dispuestas con gusto; el siglo XV, llevando el espíritu de análisis hasta sus últimas consecuencias, da á sus narraciones la mayor proligidad posible. Hasta estos últimos años, ignorando qué admirables ejemplares de la tapicería de este tiempo se ocultaban en los guardamuebles de los palacios ó en las colecciones particulares, se han juzgado con demasiada indulgencia colecciones tan largas como enojosas, donde no hay ni fuerza ni invención, ni sentimiento dramático, ni talento de exposición. Esta es una tendencia contra la cual ya es tiempo de protestar.

La evolución que acaba de ser indicada debía producir aún otro resultado: la mayor parte de los artistas de Francia y de Flandes, entrando cada vez más en la vía del realismo, se contentan con las formas imperfectas que les suministra el medio en que viven; de ahí los tipos vulgares, los trajes desgraciados que afean tan gran número de tapicerías.

Añadamos que si el estudio más profundo de la naturaleza ha podido quitar á los personajes sagrados, á los héroes y heroínas de los romances caballerescos y á las figuras alegóricas el carácter ideal que les había dado la Edad Media, en cambio, desde otros puntos de vista, ha ejercido una influencia felicísima: gracias al amor con que los maestros flamencos del siglo XV, Van Eyck, Roger, Memling y Bouts, han representado la vegetación, tenemos un marco nuevo para las figuras; nace el paisaje, y al lado del elemento narrativo se coloca la poesía lírica. Nada podría imaginarse más fresco y brillante que las flores, las cuales, sobre todo en las escenas tomadas del Evangelio, adornan el primer plano del tapiz; son parterres de margaritas, de violetas y de fresas; otras veces, de campanulas, de jazmines, de primaveras, que sirven de fondo á las figuras; mientras que, en la cenefa, los frutos alternan

con las flores, y los racimos de uvas y los haces de cerezas forman con los jacintos y los miosotis guirnaldas de belleza deslumbradora.



La Santa Familia.
(Colección de M. Spitzer.)

Esta clase de representaciones cuyos ejemplares comienzan solamente á salir del olvido, se distingue á la vez por la riqueza de su materia prima (oro y seda), la perfección del trabajo, la riqueza del colorido, y sobre todo, la frescura de las impresiones. La composición es ordinariamente de extrema sencillez: María, sentada, sonríe al Niño de Dios; los pájaros cantan en derredor de ella; á sus pies, sobre el césped,

se abren las flores. Se piensa al verlo en la eterna primavera cantada por los poetas.

El examen de algunos tapices, conservados en una colección parisiense célebre, permitirá apreciar estas cualidades, que aparecen por primera vez en el siglo XV en la historia de la tapicería, y que nos han valido tantas producciones extraordinarias. En una de ellas, la *Natividad*, el Niño Jesús está tendido en el suelo; á la derecha se halla la Virgen que lo adora con fervor, San José y una mujer anciana, probablemente su abuela, los cuales le contemplan encantados; á la derecha, hay tres ángeles preciosísimos, aunque algo irregulares. Si en esta parte del cuadro ha seguido el artista fielmente las reglas de la iconografía sagrada, ha mostrado más independencia en la composición del fondo; aquí, dos mujeres, en traje del siglo XV, de pie en el umbral de una puerta; más lejos, un pastor tocando la cornamusa; en la parte posterior del plano, otro pastor, al cual anuncia el ángel la buena nueva. Tal vez hubiera sido mejor suprimir estas figuras accesorias y concentrar la atención en el grupo del primer plano. Desde el punto de vista de la expresión, como desde el punto de vista decorativo, habría ganado la composición. Pero ¿con qué derecho pretendemos imponer la estética moderna á esos sencillos maestros que, si no conocían la regla de las tres unidades, tenían en desquite gran sinceridad é inextinguible amor á la naturaleza? Basta para prueba la admirable guirnalda de frutos y flores que se destaca sobre un fondo de oro y sirve de orla á la *Natividad*. Jamás dejará de admirarse la delicadeza de su interpretación, ni la viveza de su colorido.

Las mismas cualidades hay en un tapiz que representa al niño Jesús, sentado entre su madre y su abuela, tomando el racimo de uvas que ésta le tiende en un cáliz de oro y pedrería. Las tres figuras se destacan sobre el respaldo de un trono ricamente esculpido; están acompañadas de dos ángeles,

uno de los cuales toca el arpa, mientras que el otro entona una canción escrita en un rollo de pergamino. En el primer plano hay flores; en el fondo, á los dos lados, paisaje. La cenefa está formada de sarmientos. Nada más sencillo que



Escenas de la vida de la Virgen.
(Colección de M. Spitzer.)

esta composición, y sin embargo, ¡cuánta armonía en el grupo y cuánta belleza en los tipos! La figura de la Virgen y la del ángel que toca el arpa, se distinguen por la pureza de formas y suavidad de expresión.

En otro tapiz, el *Descanso durante la huida á Egipto*, no hay lugar más que para el deslumbramiento. Es imposible ex-

presar el esplendor de aquella escala, donde el oro alterna con el carmesí, la riqueza de aquel paisaje, en el que el autor, un flamenco de pura raza, ha juntado las notas más alegres y los asuntos más pintorescos. ¡Cuán adorable cuadro el de aquella madre estrechando contra su corazón á su hijo, ante el cual se inclina su padre con admiración, presentándole una pera, mientras que en las ramas del árbol á cuyo pie reposa la familia divina, los ángeles llenan los espacios con celestiales conciertos! Algunos detalles tan sencillos como conmovedores completan esta escena, que sería admirable de todo punto, si no fuera por la fealdad del niño Jesús: el asno pace tranquilamente junto al árbol; varios patos juegan en el manantial que nace en medio de los iris y de las moreras silvestres; las más brillantes plantas surgen de todos lados como por encanto; al lado de floridos fresales se ven otros cargados de fruto, cuyo color rojo casa perfectamente con el verde dorado de una vegetación exuberante. El fondo del cuadro está tratado con amor y poesía; risueñas habitaciones alternan con escarpadas rocas; aquí, campos de trigo, donde el labriego se inclina respetuosamente ante los soldados enviados en persecución de los fugitivos; más allá, un río formando innumerables sinuosidades hasta el lugar donde se pierde entre las brumas del horizonte. La misma frescura de impresiones, el mismo culto á la naturaleza, brillan en la orla, que es digna de la obra maestra que rodea, y que constituye por sí sola todo un poema con sus innumerables pájaros, los unos jugando en medio de los pámpanos y de las anémonas, los otros reflexionando gravemente, cual si tomasen ejemplo del buho que ha venido entre ellos.

A fines del siglo XV, época á que pertenecen estos diversos tapices, comienza Italia á intervenir en la composición de los cartones de tapicería; introduciendo en ellos claridad de agrupación, nobleza de dibujo y sentimiento dramático que son

los rasgos distintivos de su genio. Las tapicerías que ha producido, y de las cuales nos ocuparemos más adelante, la *Presentación de la cabeza de Pompeyo á César* y la *Anunciación*, son en sí mismas obras del más alto interés. Pero lo que más importa, es la influencia ejercida sobre la producción flamenca, influencia innegable en los tapices de los reinados de Carlos VIII y de Luis XII, la *Historia de David y de Betsabé* (en el Hotel de Cluny) y sobre todo el *Triunfo de Beatriz*, (colección de sir Ricardo Wallace). En vez de acumular los personajes, extraviando la mirada con la multiplicidad de figuras, ocúpanse los italianos de dar claridad á la composición, formando grupos y poniendo en evidencia á los personajes principales. Los progresos de la perspectiva, ciencia simultáneamente perfeccionada en los Países Bajos por los Van Eyck, y en Italia por la escuela florentina, permiten dar á la composición la profundidad que le faltaba; pronto se desarrollará la acción sobre varios planos, teniendo por cuadro, bien un paisaje, bien ricos fondos de arquitectura: en realidad, nace un arte nuevo.

Antes de comenzar el estudio de la tapicería en los diferentes centros de producción, importa anotar algunas observaciones aplicables á todos los tapices del siglo XV, cualquiera que sea su origen.

Señalemos primero los progresos realizados en la ejecución material. Entre la *Presentación en el templo* ó la *Apocalipsis*, de la catedral de Angers y las tapicerías del siglo XV, hay la diferencia que separa á la bayeta del satén ó del terciopelo. Los hilos son cada vez más finos; la proporción de la seda y del oro aumenta; los tintoreros inventan numerosos matices; los tapiceros, en fin, saben mezclar los colores con una habilidad insuperable.

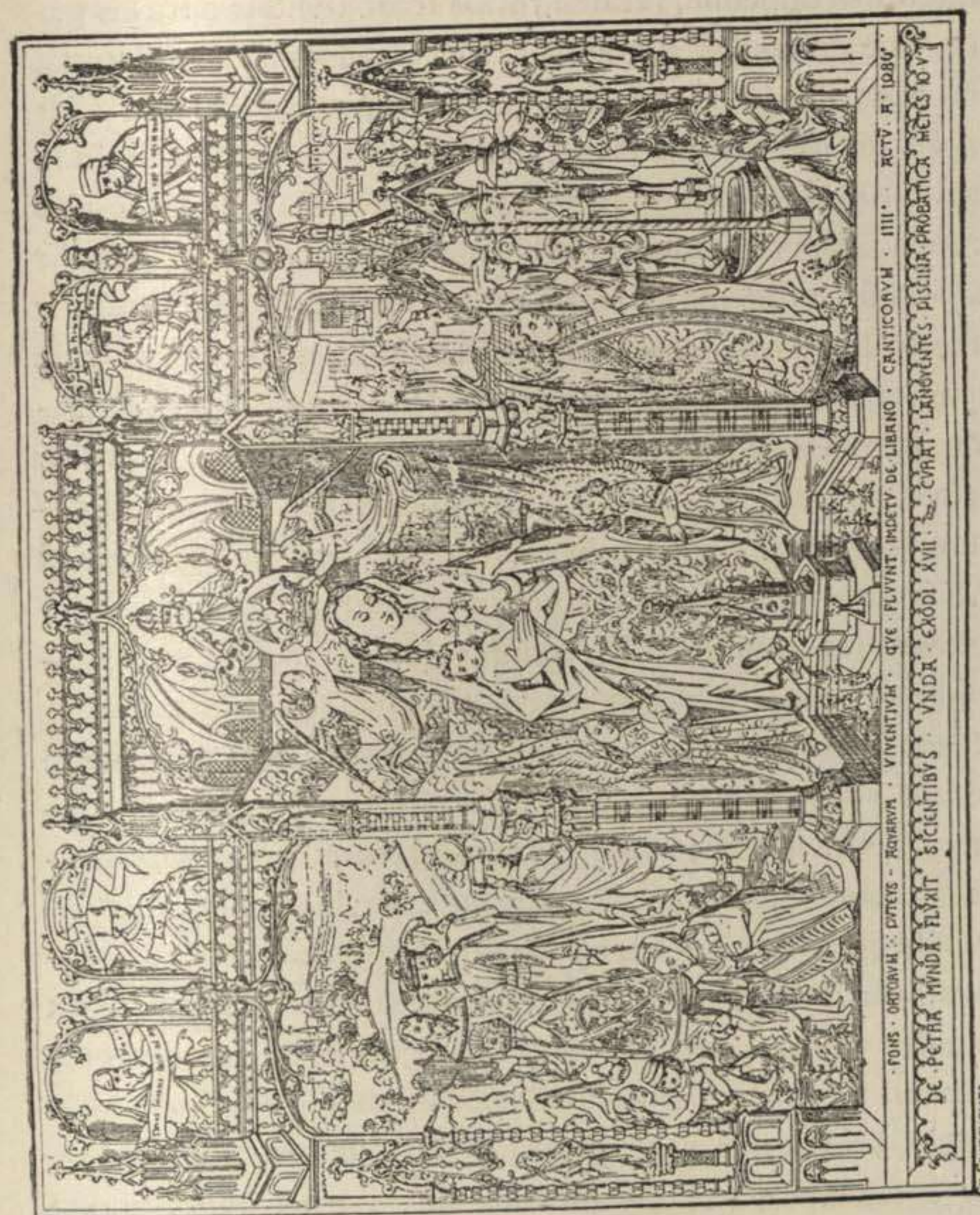
En el siglo XV, la ejecución de los cartones está reservada á los pintores (á lo sumo podría citarse, en algún conven-

to de Alemania, el ejemplo de una monja dibujando ella misma las figuras que se proponía traducir en el telar). Tan pronto debía el tapicero encargárselos á su costa, como sus clientes se encargaban de suministrárselos. Mucho tiempo antes de León X, los Médicis hacen pintar en Florencia los cartones que después enviaron á Flandes. Generalmente, estos modelos pasan á ser propiedad del tapicero, el cual es libre de copiarlos cuantas veces quiera. Hacia 1450, Felipe el Bueno, duque de Borgoña, gastó la considerable suma de 300 escudos de oro para adquirir de sus tapiceros los cartones de la *Historia de Gedeón* ó del *Vellocino de oro* que Baudouin de Bailleul había pintado para ellos (1).

Sucedía, pues, que cada taller de tapicero poseía su surtido de cartones. Según todas las probabilidades, los tapiceros ambulantes, que encontramos en gran número en el siglo XV, llevaban consigo al menos las composiciones que representaban los asuntos más corrientes.

Añadamos que desde esta época se ve apuntar en los tapiceros el deseo de rivalizar con los pintores, produciendo verdaderos cuadros. La maravillosa tapicería de la colección Davillier (con la fecha de 1485), que representa en el centro á la Virgen con el niño; á la izquierda á Moisés golpeando la roca; y á la derecha, á un ángel moviendo la piscina probática, es la reproducción de un tríptico de la Escuela de Brujas; el tapicero ha imitado hasta las molduras doradas que sirven de encuadramiento á la composición. Encuéntrase además, á fines del siglo XV, cierto número de Vírgenes ó de Sagradas Familias, con figuras generalmente de medio cuerpo, que por la finura del modelado y la armonía de los tintes no tienen nada que envidiar á las composiciones de un Memling. Citaremos principalmente la *Adoración de los Magos* de la colección Ful-

gence. Pero estos golpes de fuerza constituyen entonces la excepción, mientras que en adelante serán la regla.



La Virgen gloriosa.
(Tapiz flamenco de 1485.—Museo del Louvre.)

Algunos documentos que comprenden desde 1425 á 1430, nos han conservado el detalle de las operaciones por las cuales pasaban en esta época las tapicerías de alto lizo. Trátase de una serie de la *Historia de Santa Magdalena*, destinada á la

(1) Pinchart, *Historia general de la tapicería; tapicerías flamencas*, págs. 74-75.

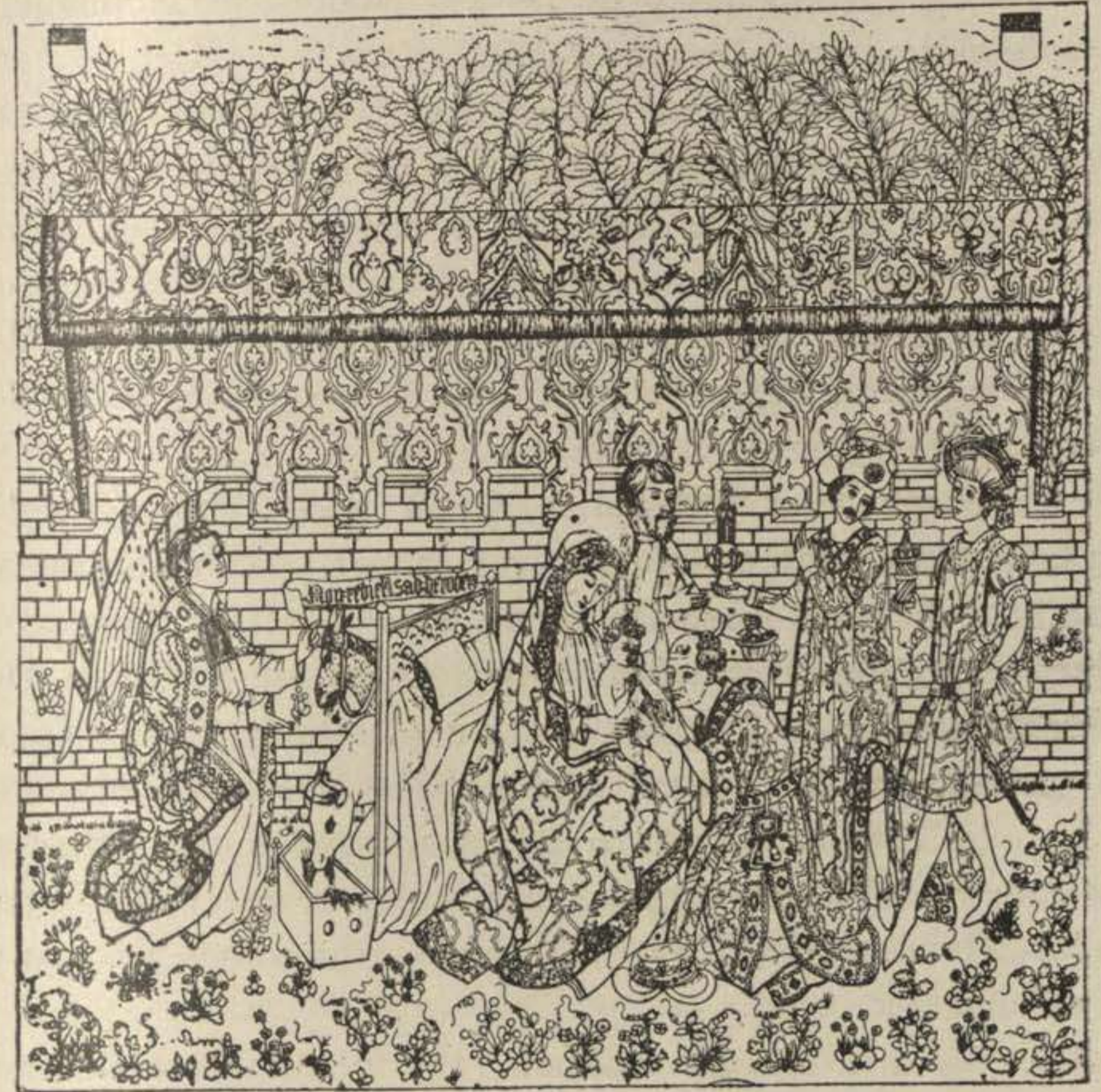
iglesia del mismo nombre, en Troyes: Fray Didier, jacobino, dió escrita en extracto la historia de la santa, y Jaquet, el pintor, hizo un pequeño modelo en papel. Después, la costurera Poinsete y su doncella, reúnen varios trozos de tela para los patrones que deben ser pintados por el citado maestro Jaquet, ayudado de Simón, el iluminador. Los tapiceros Thibaut Clément y su sobrino son encargados con los mayordomos de la iglesia y por fray Didier para emprender el trabajo de alto lizo. Fray Didier revisa entonces sus memorias; el contador no se olvida de anotar el vino bebido con el citado fraile y Thibaut Clément, los cuales han trabajado juntos en la vida de la citada santa.» Una vez entregadas las tapicerías, fórralas de gruesa tela la costurera Poinsete y las pone cuerdas. Después quedan colgadas de los ganchos que Bertran el cerrajero ha colocado en las barras de madera puestas por el carpintero Odot en el coro (1).

Estudiemos ahora las vicisitudes de la tapicería en las diferentes partes de Europa.

En el siglo XIV hemos visto á París luchar ventajosamente con Arras; en el XV, la capital del Artois eclipsa completamente á su rival, esperando que sucumba á su vez ante Bruselas. Demasiadas circunstancias explican la superioridad de los talleres parisienses durante este período nefasto: los progresos de la invasión, el empobrecimiento general, que fué su resultado, y luego, consecuencia más grave aún, esa especie de laxitud intelectual que nos impidió hasta los últimos años del siglo, asociarnos al gran movimiento de los estudios clásicos; y por último, el alejamiento de la corte que durante más de un siglo se presentó raras veces á orillas del Sena.

(1) Guignard. *Memorias suministradas á los pintores encargados de ejecutar los cartones de una tapicería destinada á la colegiata de San Urbano de Troyes, cuya tapicería representa las leyendas de San Urbano y de Santa Cecilia*. Troyes. 1851, página 9-10.

Sin duda, varias otras ciudades del oeste, del centro y del este contaron, en el siglo XV, tapiceros más ó menos hábiles: Rennes, Bourges, Troyes, Reims, etc.; pero esto se halla lejos



La adoración de los Magos.

(Tapiz de la tienda de Carlos el Temerario. Catedral de Berna. Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries historiques* de M. Jubinal.)

de una reproducción reglamentada, de un impulso comparable al de nuestras provincias septentrionales, incorporadas á la sazón á los estados de los duques de Borgoña. A estas últimas había que dirigirse siempre que se trataba de fabricar alguna serie importante: no está probado, en efecto, que las

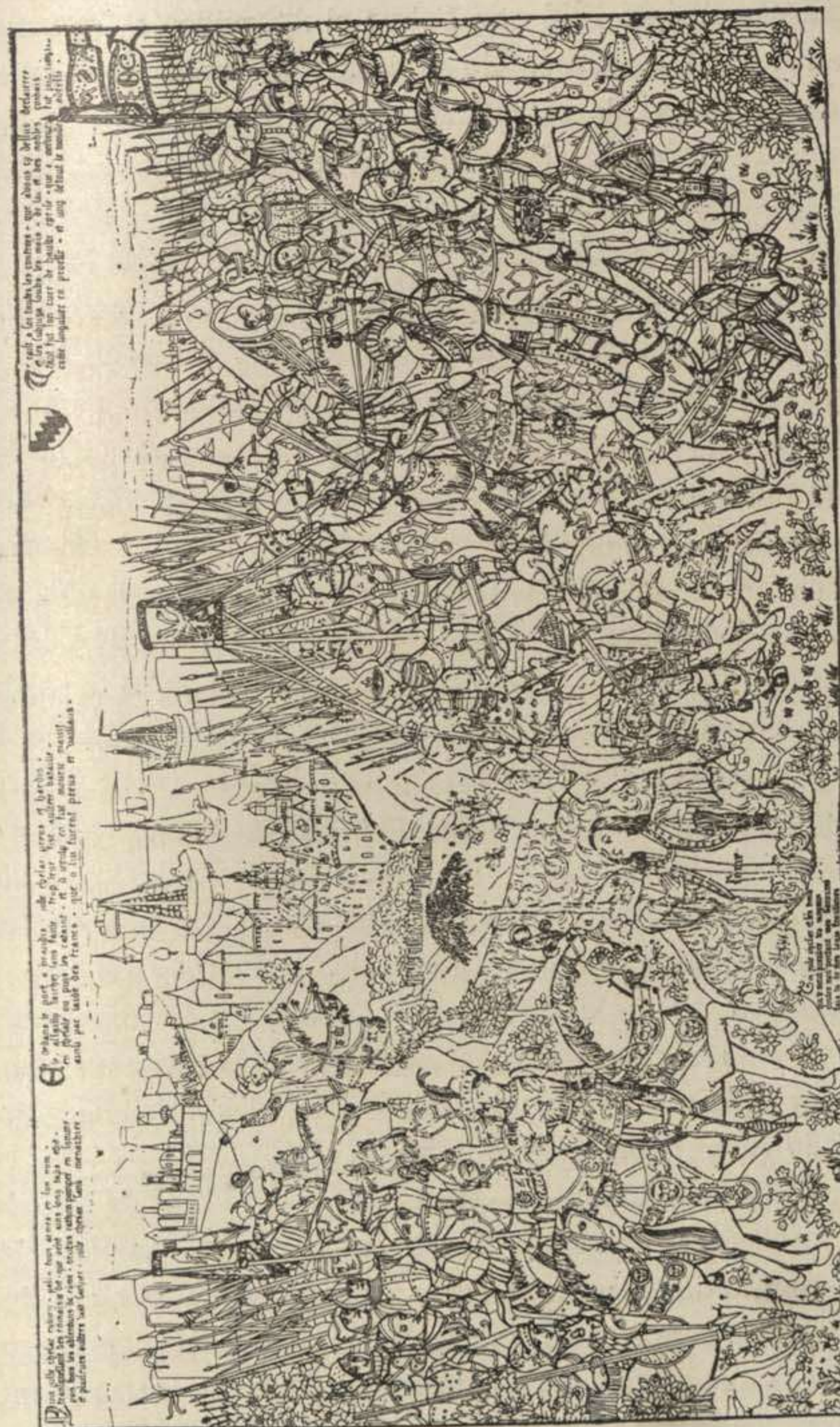
tapicerías del siglo XV, conservadas en Reims, y en Sens, que la *Historia de Ester*, en el castillo de las Aygalades, y tantas otras piezas hayan nacido en la localidad donde se encuentran hoy; los talleres de Arras, de Lille, de Tournai, de Bruselas, de Brujas ó de los alrededores, están infinitamente más autorizados para reivindicarlas.

Hasta prueba en contrario es, permitirse atribuir á un taller francés, tal vez al de la Marche, las enigmáticas tapicerías de Boussac, de tan alta distinción, de tan penetrante encanto. Esta preciosa serie, compuesta de seis piezas de fondo rojo, sobre cada una de las cuales se halla una señora joven de perfecta belleza, teniendo á su lado un unicornio, acaba de ser adquirida por el museo de Cluny.

En cuanto á las ciudades del mediodía de Francia, donde la tapicería no parece haber echado nunca profundas raíces, recibían de vez en cuando la visita de maestros flamencos que ejecutaban al instante los encargos que se les hacía. De este número es Aviñon, donde hallamos establecido, en 1430, á un tapicero de Tournai, llamado Juan Hosemant; el arzobispo de Narbona, camarero del papa, confió á este maestro la construcción de una cámara de tapicería que debía estar adornada de hojas, árboles, praderas, ríos, nubes, pájaros y cuadrúpedos.

En Navarra encontramos, en 1413, dos obreros de alto lizo, cuya nacionalidad es desconocida: Luciano Bartolomeo ó Bartholomen y Juan Noyon; el primero de éstos construyó para la capilla de la reina, en el palacio de Tafalla, un tapiz adornado de retratos de San Luis y San Nicasio (1).

Durante el largo abatimiento del poder real, correspondió á los duques de Borgoña la misión de representar las tradiciones del gusto y de la magnificencia que habían distinguido



La justicia de Trajano.
(Catedral de Berna, Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries historiques* de M. Jubinal.)

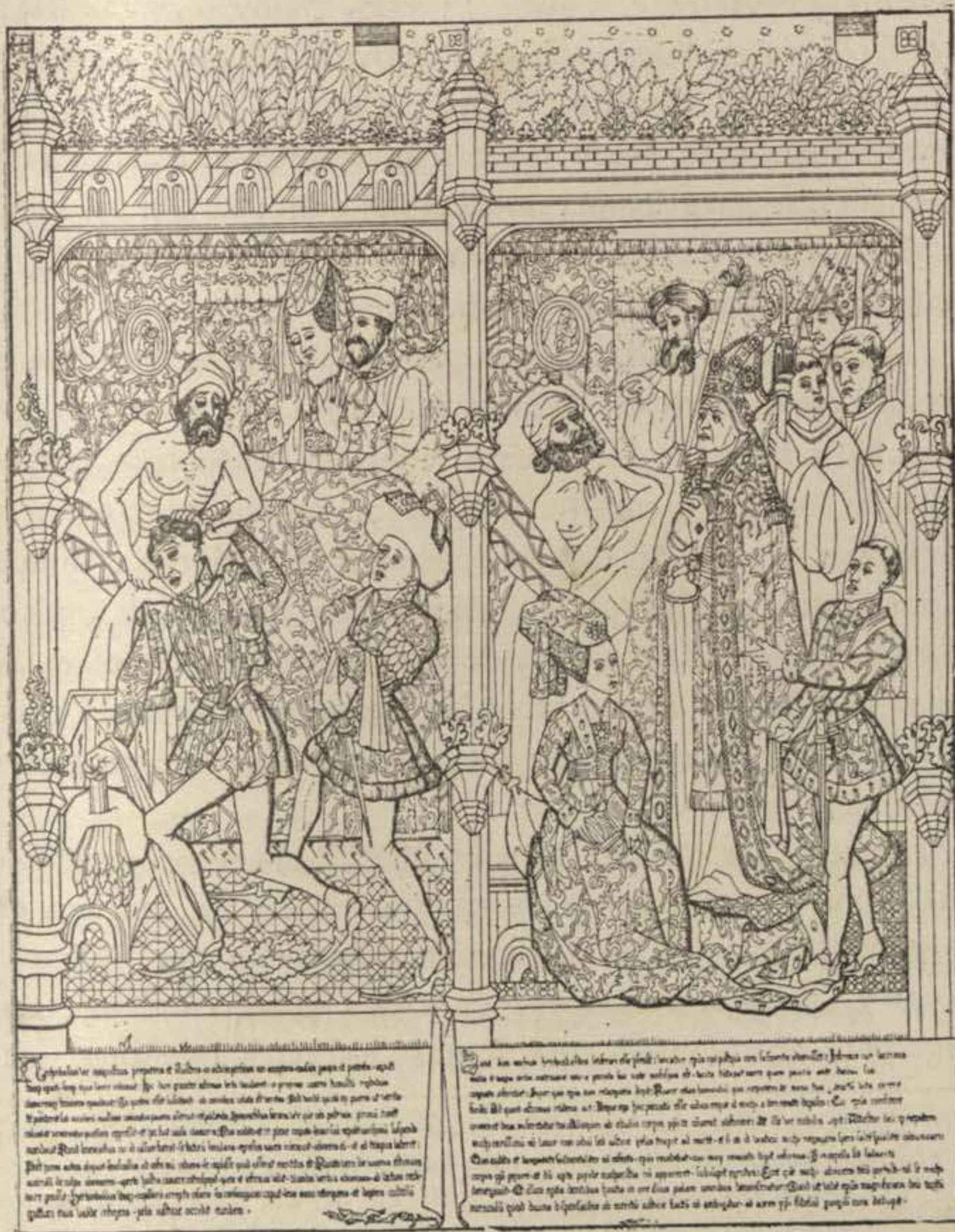
(1) Debo estas noticias á la bondad del señor barón Davillier.

en otro tiempo á la corte de Francia. Su papel se había afirmado desde el siglo XIV con Felipe el Atrevido (1363-1404); pero en el siglo siguiente sólo se desarrollaron las cualidades como los defectos de la escuela medio francesa, medio flamenca, á la cual habían dado su nombre. Si dejando á un lado á Juan sin Miedo (1404-1419), que no tuvo tiempo para ocuparse de estas pacíficas empresas, nos fijamos en el largo y glorioso reinado de Felipe el Bueno (1410-1467), ¡qué serie de maravillas tendremos que reseñar! Sin duda aturde á primera vista, mientras que entrando más hondo se asombra uno de la poca profundidad de un edificio tan elevado; el fasto vence al gusto y la profusión á la distinción (1). Pero si hay un arte en que esta interversión de papeles sea disculpable, es la tapicería. Desde 1420, lo sabemos por un inventario redactado en Dijón, el guardamuebles de Felipe estaba lleno de tapices que formaban un conjunto á la sazón único en el mundo. Obsérvase en primer término «una habitación bermeja de tapicería de alto lizo hecha de oro y enriquecida con personajes nobles y con un techo adornado por halcones.» Después venía una rica habitación de tapicería de alto lizo, de hilo de Arras, llamada la cámara de los niños, con el cielo, dosel y colcha de cama todo de oro y seda; el dosel y la colcha sembrado de árboles, de hierbas y de niños, y en el extremo superior hay rosales sobre un campo bermejo, lo mismo que el citado cielo, el cual tiene guirnaldas de rosas sobre campo bermejo.»

Otra rica habitación de «tapicería de alto lizo, de hilo de Arras, construída con oro,» llevaba el título de «cámara del coronamiento de Nuestra Señora;» está adornada de cielo, dosel, colcha de cama y seis tapices, dos de los cuales tienen oro, y en todos ellos están el difunto duque Antonio de Brabant, su señora y sus hijos, cubiertos por un dosel.

(1) De Laborde, *Los duques de Borgoña*, t. I, pág. XLVII.

A estas habitaciones suntuosas sucedieron unos sesenta tapices de sala, casi todos tejidos de oro. Señalaremos entre



Historia de Herkenbold.

Catedral de Berna. Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries historiques*, de M. Jubinal.)

ellos los de *Fama* (probablemente el *Triunfo de la gloria*), los *Doce Pares de Francia*, los *Nueve guerreros* y las *Nueve gue-*

rreras (1), los *Siete Sabios*, *Historia de la Iglesia militante*, el *Apocalipsis*, *Batalla de Lieja*, *Batalla de Rosebeke*, *Historia de Jason*, *Historia del duque Guillermo de Normandía cuando conquistó á Inglaterra*, *Caza del Ciervo*, *Historia de Du Guesclin*, *Historia de Semiramis de Babilonia*, *Historia de Godofredo de Bullon*, *Castillo Sagrado*, *Pastores y Pastoras*, etcétera. Finalmente, trece tapices adornados de asuntos religiosos sirven para las ceremonias del culto; de ahí su nombre de «tapices de capilla.» Entre ellos debe notarse un paramento de iglesia de oro y seda (2).

A pesar de las turbulencias que señalaron su reinado, el hijo de Felipe, Carlos el Temerario (1467-1477), continuó dispensando á las artes decorativas la misma protección que su padre las había dispensado. Más de un precioso tapiz vino á unirse, por sus cuidados, á las inmensas colecciones reunidas en sus castillos de Borgoña y Flandes. Sábese que la tapicería está asociada á la historia de sus reveses; en Granson, en Morat y en Nancy, encontraron los vencedores sobre el campo de batalla, pabellones de alto lizo y tapices de gran precio (3).

Arras fué, en el siglo XV y en el XVI, el centro donde se surtían más especialmente los guardamuebles de la casa de Borgoña. La lista de las tapicerías adquiridas por Felipe el Bueno y Carlos el Temerario en esta ciudad, es demasiado larga para reproducirla aquí; forzoso es, pues, que recomen-

(1) J. Guiffrey, *Nota sobre una tapicería que representa á Godofredo de Bullon y sobre las representaciones de los Guerreros y de las Guerreras en el siglo XV*. Paris 1880.

(2) De Laborde, *Los duques de Borgoña*, t. II, págs. 267 á 275. Esta última mención prueba, juntamente con otros nuestros testimonios, que la presencia de la seda en los tapices de esta época no indica un origen italiano, como se ha creído durante mucho tiempo.

(3) Véase sobre las tapicerías de Carlos el Temerario que se conservan en Berna, la docta obra de M. A. Jubinal. *Las antiguas tapicerías historiadas; Roger van der Weyden y las tapicerías de Berna*, por M. Pinchart; Bruselas, 1864; *Die Burgunder Tapeten in Bern*, de M. Stantz; Berna, 1865; y la *Mosaikzur Kunst-geschichte* de G. Kinkel; Berlin, 1876, págs. 302-362.

demos los trabajos especiales, principalmente el de M. Pinchart. Baste decir que, desde 1423 hasta 1467, no se encuentran menos de 59 maestros tapiceros establecidos en la capital del Artois.

La toma de la ciudad por Luis XI, en 1477, y la expulsión de sus habitantes en 1479, llevaron á sus talleres un gran decaimiento del cual no volvieron á reponerse. Malamente se les ha atribuído el tejido de los cartones de Rafael: en la época en que el autor de las *Actas de los Apóstoles*, componía esta serie sin rival, hacía ya mucho tiempo que la decadencia de Arras se había consumado; tal vez tuviese esta ciudad algunos tapiceros, pero no una escuela de tapicería digna de tal nombre.

Pocos datos se tienen acerca de la historia de la tapicería en Bruselas durante el siglo XV. Sabemos solamente que hacia 1448 fué reorganizada la corporación de tejedores de tapicería con el nombre de *Legwerckers Ambacht* (oficio de los tapiceros). He aquí las disposiciones de sus estatutos: Para ser recibido de maestro hay que ser natural de Bruselas y haber aprendido el oficio. Cada maestro sólo puede tener un aprendiz, sin incluir á sus hijos; éstos están sujetos como los demás aprendices, á una práctica de tres años, pero no estaban obligados á trabajar más que tres días por semana. El extranjero podía trabajar como maestro en Bruselas, si probaba haber aprendido el oficio durante tres años en otra ciudad, y si pagaba los derechos fijados. Ninguna tapicería podía ponerse en venta sin haber sido antes examinada, aprobada y sellada. Una disposición posterior regula las relaciones de los tapiceros con los pintores. Los tapiceros están autorizados á dibujar estofas, árboles, animales, barcos, hierbas, etc., para sus verduras, es decir para las tapicerías que representan paisajes; tienen además el derecho de completar ó de corregir por sí mismos sus cartones al carbón, á lápiz ó á la plu-

ma. Para cualquier otra clase de trabajo están obligados, bajo pena de multa, á dirigirse á pintores de profesión (1).

La más antigua mención de compras de tapicerías hechas en Bruselas por la casa de Borgoña, data de 1466: en este momento, Felipe el Bueno adquirió una serie de la *Historia de Annibal* en seis piezas, y otra serie de ocho follajes (2). Sin embargo, es cierto que entonces los talleres de Bruselas, rivalizaban con los de Arras, esperando que los reemplazasen.

Los talleres de Tournai, que se remontaban al siglo XVI, tomaron también gran incremento á mediados del siglo siguiente. Felipe el Bueno encargó á los obreros de alto lizo de esta ciudad, desde 1449 hasta 1453, la fabricación de la célebre *Historia de Gedeón* ó *Historia del vellocino de oro* en ocho piezas, la cual costó 8.960 escudos. Esta serie, tejida de seda, de plata y de oro de Venecia, reproducía los cartones de Baudouin de Bailleul, cartones que el duque recogió, mediante la suma de 300 escudos; todavía existía en 1794, época en que se perdió de vista. Un tapiz de la *Destrucción de Troya* y otro de la *Historia de Alejandro*, salieron de los mismos talleres (3).

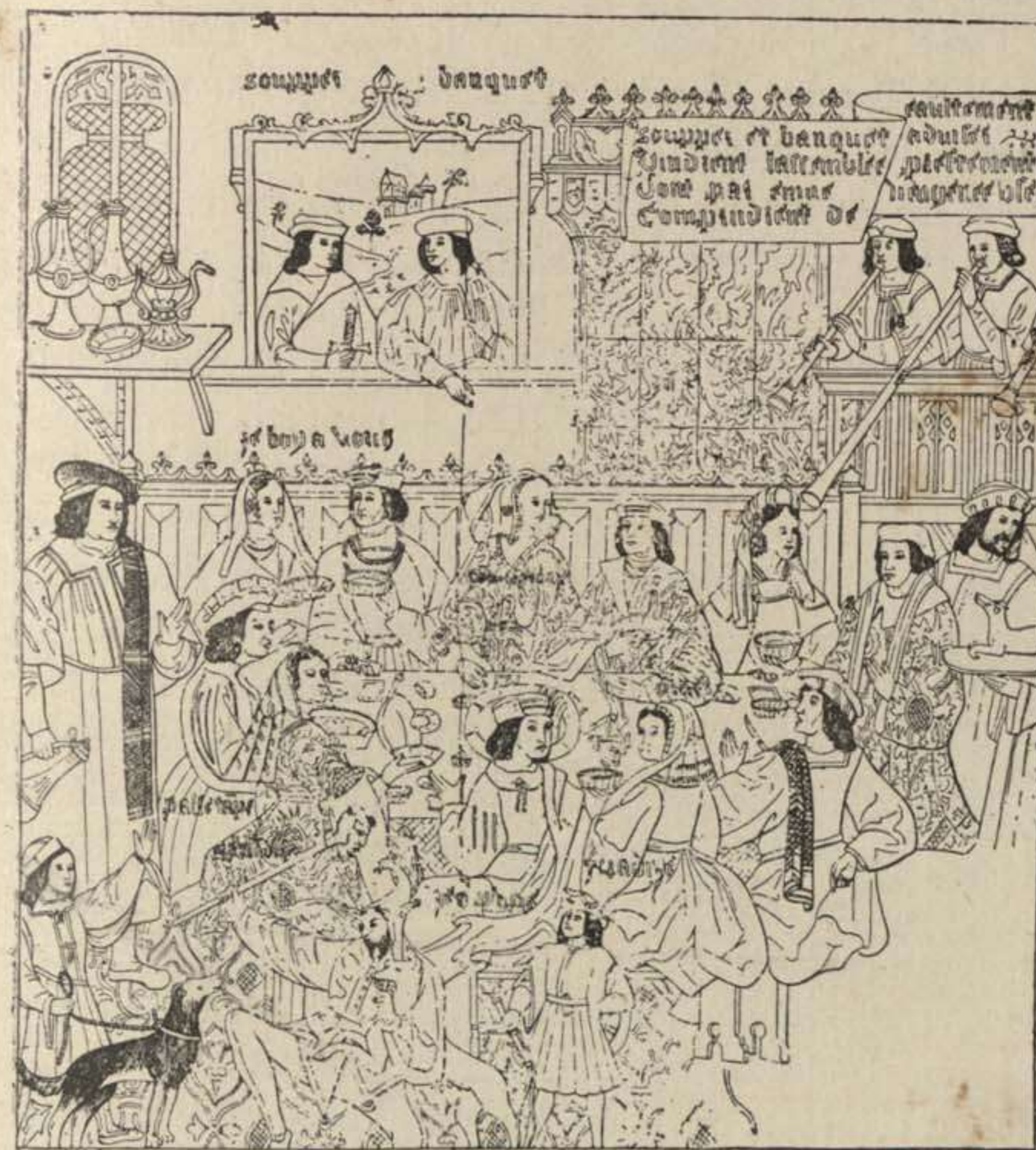
Por la importancia de la producción y por la distinción del gusto, luchaba Brujas ventajosamente con las ciudades que acabamos de citar. Los duques de Borgoña verificaron en ella numerosas compras (dos cámaras de tapicería adquiridas por Felipe el Bueno en 1440; la *Historia del Sacramento*, comprada en la misma época). Hasta los extranjeros, principalmente los Médicis, encargaron allí series importantes. Nadie duda que la superioridad de su escuela de pintura haya dejado de contribuir á la boga de los talleres de Brujas, boga que no sobrevivió al siglo XV.

(1) Wauters, *Tapicerías de Bruselas*, págs. 31 y siguientes.

(2) *Ibid.* pág. 50.

(3) Pinchart, *Las Tapicerías flamencas*, pág. 75.

Citemos finalmente los talleres de Ipres, Middelbourg, Alost (1), Lille, Valenciennes y Douai, los cuales, durante el siglo XV, desarrollaron cierta actividad.



Condenación de la cena y el banquete.

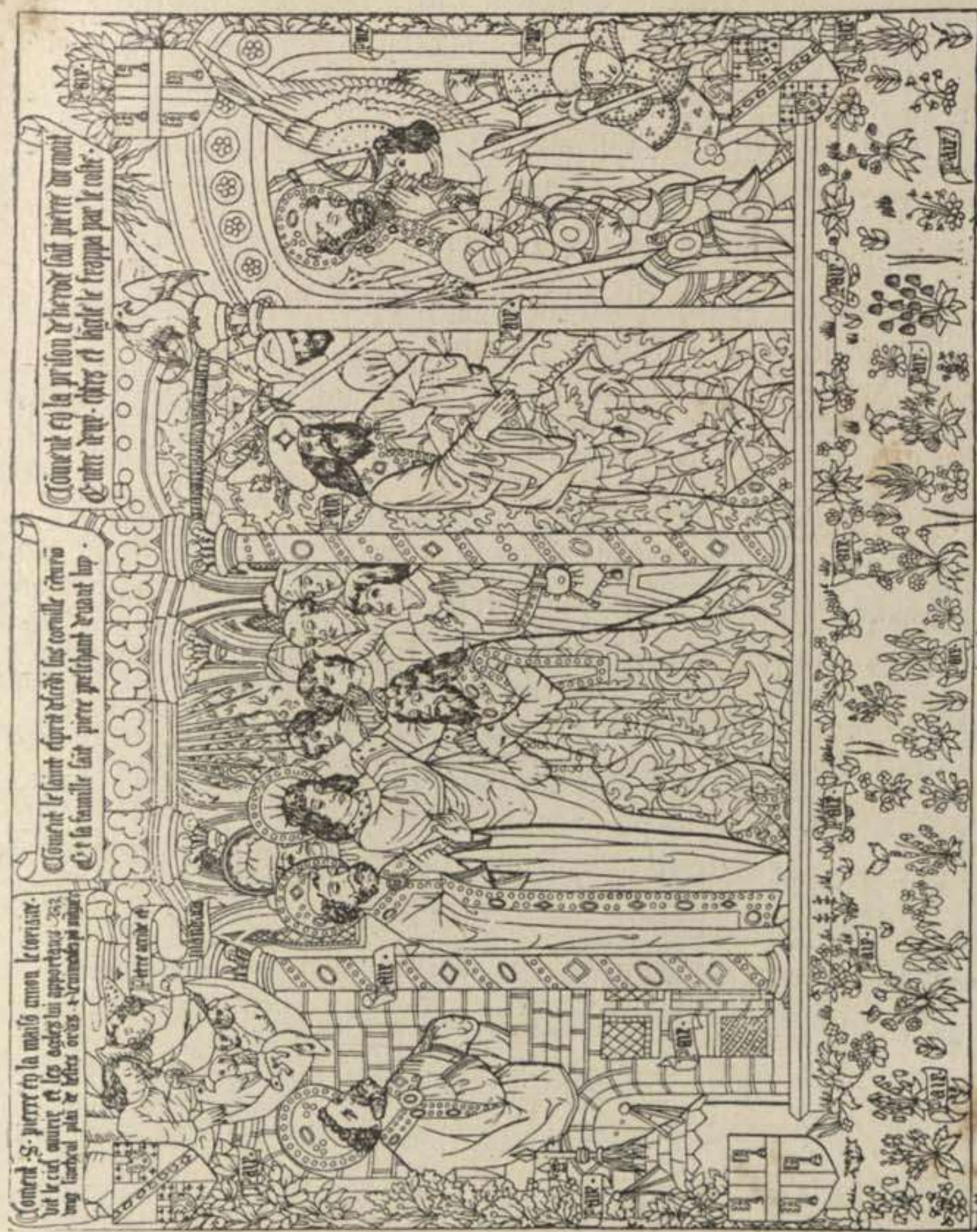
(Museo de Nancy.) Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries historiques* de M. Jubinal.

Describir, tratar simplemente de clasificar los tapices franco-flamencos del siglo XV, sería un trabajo propio para desesperar al aficionado de más paciencia; tan grande es el nú-

(1) D. van de Castele, *Documentos concernientes á la corporación de los tapiceros en Alost*. Brujas, 1873, págs. 6-10.

mero de las producciones de esta época que ha llegado hasta nosotros. La historia de la tapicería no está bastante adelantada para que podamos determinar los caracteres distintivos de cada gran centro y mostrar en qué se alejaba la fabricación de Bruselas de la de Arras; en qué superaba Lille á Brujas, Brujas á Tournai, Tournai á Valenciennes, á Middelbourg ó Audenarde. A mayor abundamiento, debemos renunciar á buscar las tendencias de los diferentes corifeos de la tapicería en los estados del rey de Francia ó en los del duque de Borgoña. Todo lo que se puede afirmar es, que á fines del siglo, ó más exactamente durante los reinados de Carlos VIII y Luis XII (1483-1515), había llegado la tapicería á un grado de perfección no superado después; si se examina la *Misa de San Gregorio* (Museo germánico de Nuremberg), el *Triunfo* y el *Matrimonio de Beatriz* (colección de Sir Ricardo Wallece), las diferentes composiciones religiosas de la colección Spitzer, se adquiere la convicción de que es imposible llevar más lejos la habilidad técnica. Desde el punto de vista de la precisión de un dibujo, de la brillantez y de la armonía del colorido, que siempre es clara, de manera que ningún detalle quede sacrificado, los obreros de alto lizo no tienen nada que aprender de sus sucesores. Si los planos estuviesen ajustados con más claridad, no dudaríamos en colocar la más bella de estas composiciones, el *Matrimonio de Beatriz*, al lado del *Matrimonio de Luis XIV*, una de las obras maestras de Le Brun: los principios de composición son idénticos: en el centro, delante del altar, las tres figuras principales, el sacerdote, el caballero del cisne (Oriens ó Euriant) y Beatriz; alrededor de ellos, los caballeros y las damas de la corte, muy bien individualizados; la riqueza de trajes y la feliz distribución de las figuras añaden un encanto más á este hermoso cuadro de ceremonia. Si los tapiceros de esta época no se ensayaron en mayor número de combinaciones pictóricas, culpa exclusiva fué de los pintores

contemporáneos, que en sus cartones reproducían constantemente la misma escala. Pero confíeseles cartones concebidos



Escenas de la vida de San Pedro.
(Catedral de Beauvais). Copiado de la obra *Tentures historiques*, de M. Jubinal.

con datos diferentes, las *Actas de los Apóstoles*, de un Rafael, el *Triunfo de Escipión*, de un Julio Romano, y los interpretarán con una seguridad que no ha dejado de admirar á los jueces más severos.

La composición de los cartones, es en efecto el factor que precede á todos los demás en el desarrollo de la tapicería. Las condiciones políticas ó económicas en que se hallaba tal ó cual ciudad, los esfuerzos de los maestros que dirigían sus talleres, han podido influir en la situación material de este arte; pero sólo las escuelas de pintura, encargadas de suministrar modelos, han estado en medida de imprimirle la dirección que ha constituido su fuerza ó su debilidad, produciendo su auge ó su decadencia.

Para apreciar como se merecen los progresos realizados en el siglo XV por los pintores flamencos y por sus intérpretes los tapiceros, hay que comparar la *Leyenda de San Piat* (catedral de Tournai), ejecutada en Arras en 1402 (1), con los tapices tan citados de la *Historia de Beatriz* y de la *Historia de David y de Betsabé*: el paralelo es fatal; en la obra de 1402, la fealdad de los tipos no es igualada más que por la barbarie de la composición. La revolución provocada por los renovadores ó más bien por los creadores de la pintura flamenca, los Van Eyck, produjo naturalmente su efecto en la tapicería, si bien la acción de los dos hermanos fué indirecta. No podemos citar apenas más que una sola reproducción de una de sus obras: las figuras de Adán y Eva en la *Vida de la Virgen*, de Madrid (2).

Estaba reservado á su discípulo Roger van der Weyden, el ejercer en este punto la más profunda influencia. Sus composiciones de la casa ayuntamiento de Bruselas, la *Leyenda de Trajano* y la *Historia de Herkenbald* (ejecutadas antes de 1441), han sido casi textualmente copiadas en las famosas tapicerías de Berna. La *Historia de Julio César*, de la misma colección, y la *Historia de Cristo*, del museo de Ma-

(1) *Tapicerías del siglo XV conservadas en la catedral de Tournay*. Tournay, 1883 con planchas. Véase también las *Tap. flam.* de M. Pinchart,

(2) *El Arte*, número del 26 de Noviembre de 1876.

drid, se refieren igualmente á la manera de este gran artista (1). A las composiciones semidramáticas, semiépicas de



Priamo en medio de su corte.

(Palacio de Justicia de Isoire) Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries historiques*, de M. Jubinal.

(1) Wauters, págs 54-64.

«El *Apocalipsis* de Madrid, que se ha intentado, en los últimos tiempos, restituir á Roger, es una obra del siglo XVI, para la cual se sirvieron de los grabados de Dürer. Véase *Las tapicerías de Lieja en Madrid*.—*Notas sobre el Apocalipsis de Alberto Dürer ó de Roger van der Weyden*. Lieja, 1876.

Roger vienen á unirse en la serie las composiciones esencialmente líricas de Memling y de su escuela.

Hemos tratado de demostrar al principio de este capítulo, las cualidades principales de las escuelas flamencas del siglo XV, así como también sus defectos; de una parte, ese amor ardiente á la naturaleza que nos ha valido tantos preciosos idilios, cuya más perfecta expresión la constituyen las madonas en la pradera; de otra, esa impotencia frente á las grandes composiciones históricas: será preciso, para que triunfen de esta dificultad, que venga Italia á enseñarles, con las leyes de la agrupación, el arte de forzar ó de moderar los sentimientos que dominan en sus actores, ese arte de la composición dramática que falta absolutamente en las grandes series del tiempo, á menos que se considere como un efecto artístico el bello desorden que reina en ellas.

El cuadro de la influencia que los tapiceros franco-flamencos ejercieron durante el siglo XV, no sería completo si dejara de tenerse en cuenta los establecimientos que fundaron en el extranjero. Varias veces asistimos á una verdadera emigración, causada ora por los acontecimientos políticos, ora por complicaciones de orden económico.

Italia, sobre todo, tenía el privilegio de atraer á los emigrantes. Desde 1420 hasta 1500, enjambres de tapiceros originarios de Arras, Lille, Brujas, Tournai y Bruselas, caen sobre los estados del marqués de Mantua, del duque de Ferrara, del duque de Urbina, sobre Venecia, Toscana y Umbría. En Roma se encuentra también á un parisién.

El bagaje de los recién llegados era de ordinario medianamente ligero: el establecimiento de un telar de alto lizo no exige grandes dificultades. Por lo demás, Italia les ofrecía en abundancia las materias textiles primeras; todo lo más llevaban consigo algunos cartones. Los encargos afluían; los emigrantes empleaban la cooperación de sus mujeres; en esta

época hemos descubierto efectivamente cierto número de tapiceras. Las pretensiones de los emigrados solían ser muy modestas: contentábanse con un pequeño subsidio dado por los príncipes ó por las municipalidades. En todas partes donde se presentaban, se ofrecían á la vez á trabajar por encargo y á formar discípulos. Realizada su tarea, y agotado su filón, iban á buscar fortuna á otra parte; algunos privilegiados, como Reinaldo Boteram, volvían de vez en cuando á su patria, Brujas, para realizar compras ó reclutar compañeros.

Italia, que hasta este momento sólo tuvo una parte muy indirecta en el desarrollo de la tapicería, intervino luego como factor esencial. No contentos con favorecer el establecimiento en su país de tapiceros flamencos y de luchar con talleres indígenas, contra el monopolio que se aseguraron los Países Bajos; no contentos con producir tapices que no tienen ya nada que envidiar por la riqueza de la materia prima, la ciencia y la finura de ejecución, á las obras maestras de Arras y de Bruselas, envían los italianos aquende los montes cartones que los tapiceros franceses ó flamencos se encargan de traducir en el oficio, y que preparan el camino al Renacimiento. Sabemos que desde mediados del siglo XV los cartones enviados á Brujas por los Médicis, obtuvieron tal éxito, que el tapicero tuvo que construir varias copias.

No causará asombro esta señal de favor, cuando se sepa que los autores de estos cartones se llamaban Cosimo Tura ó Mantegna, y que el gran Leonardo de Vinci compuso un modelo de portier, el *Pecado original*.

Conócense hoy diez talleres de alto lizo, establecidos en Italia durante el siglo XV. Conste, sin embargo, que buen número de los talleres arrastraron una existencia efímera, y que sólo se componían de un telar.

El taller más antiguo italiano que se conoce, es el de

Mantua (1). En 1419 un tapicero francés, Johannes Thomæ, de Francia, trabajaba allí para los Gonzagas, á cuyo servicio permaneció hasta 1442. Fué seguido de cerca por Nicolás de Francia, y por Guidone y Adamante. El pintor Juan dei Corradi, de Cremona, estaba encargado de suministrarles los cartones.

A mediados del siglo XV, gracias á la influencia de la marquesa de Brandebourg, la fabricación de las tapicerías adquirió gran impulso en Mantua. Un artista notable, Reinaldo Boteram, de Bruselas, dirigía la pléyade de hábiles obreros de alto lizo reunidos en el taller de los Gonzagas. El pintor encargado de componer los cartones, era Andrés Mantegna. Es muy sensible que nos falten datos sobre las colecciones hechas según los dibujos del fundador de la escuela de Mantua. Todo lo que sabemos es que á principios del siglo XVI, gozaban de gran reputación las tapicerías del marqués de Mantua, construídas según Mantegna.

En el último tercio del siglo XV comenzó á languidecer el taller de Mantua, sin que la fabricación de las tapicerías quedase totalmente interrumpida; sólo habría un mediano interés en estudiar la historia de su larga agonía.

Los talleres de Venecia son casi tan antiguos como los de Mantua; desde 1421 vemos á su cabeza á Juan de Brujas y á Valentín de Arras. Pero no ofrecen la importancia ni el espíritu de continuidad propio del establecimiento creado por los Gonzagas; se los ve nacer y desaparecer con igual facilidad, según las conveniencias ó necesidades de los artistas que los dirigían. Es probable que de ellos salieran los numerosos doseles espaldares ó delanteras de altar conservados en las iglesias venecianas y adornados con las figuras de los patronos de estas iglesias; sabemos que en 1450, el pintor Alvise

(1) La historia de este taller ha sido escrita por M. W. Braghirolli: *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*; Mantua, 1879.

pintó para su pueblo natal los cartones de una *Historia de San*



La Anunciación.
Tapiz italiano del siglo XV. (Colección de M. Spitzer.)

Teodoro; Ferrara, que se había dejado adelantar por Mantua y

por Venecia (la mención más antigua de un tapicero establecido en esta ciudad es de 1436) no tardó en ganar el tiempo perdido. El flamenco Jacobo de Angelo, que al principio sólo estaba encargado de la costura de las tapicerías del marqués Nicolás III de Este, se vió en 1441 unido á su compatriota Pedro de Andrea. Después, bajo el marqués Lionel, tocó la vez á Lievin de Brujas, á Rinaldo di Gualtieri Boteram, y por último á un tal Bernardino. El sucesor de Lionel, Borso de Este (1450-1471), desarrolló aún más el taller, casi podríamos decir la manufactura creada por su familia. Sin dejar de comprar ó encargar afuera tapicerías, sobre todo en Flandes, ocupó á una pléyade de tapiceros italianos y franco-flamencos. Tal era la importancia que daba á sus trabajos que encargó á los mejores pintores de su corte, Cosimo Tura, Gerardo de Vicence y Ugolino, que le suministrasen cartones. Mantas de caballerías ó tapices destinados al decorado de un bucentauro, doseles, portiers, colgaduras de camas, representaciones sagradas (*Salomón en medio de su corte, Historia de Acab*), y representaciones profanas (*Una fiesta antigua, etc.*); no hubo ningún aspecto de la tapicería que no se complaciera en hacer dar á luz. Su sucesor Hércules I (1471-1505) no mostró menos ardor, pero las guerras que desolaron á Italia á fines del siglo XV y principios del XVI, dieron un golpe mortal á la manufactura de Ferrara, así como á todos los demás talleres de la península: hacia 1490, sólo había un tapicero en la corte de los de Este, y aún se proponía expatriarse, cuando la ciudad, sabedora de su resolución, le ofreció un subsidio para detenerlo (1).

El interés demostrado á la tapicería por la República de Siena, merece especial mención. En 1438, Rinaldo di Gualtieri Boteram, que debía desempeñar un papel tan considerable en

(1) Débese al marqués G. Campori una excelente monografía de la manufactura ferrarense: *La Arazzeria estense*. Módena, 1876.

la corte de los de Este y de los Gonzagas, solicitó del Magistrado un modesto subsidio, mediante el cual ofrecía instruir en su profesión á dos discípulos ó más. La acogida dispensada á su petición le animó á solicitar dos años más tarde la renovación del contrato celebrado con la República. Los motivos que alega son de los más característicos: ha construído ya varios tapices y guarniciones de muebles, y en aquel momento se ocupa en una obra muy bella. Todas sus obras llevan en la parte superior una marca destinada á dar á conocer la procedencia y á demostrar que la ciudad de Siena posee un *bello et honorato mistero*. El Magistrado, seducido, concedió por un periodo de seis años, una indemnización anual de veinte florines, de oro, á condición que el artista ocupase continuamente á dos ciudadanos y enseñara además gratuitamente sus secretos á todos los discípulos que se presentasen.

¿Renunció Renato á estas ventajas, ó bien el Magistrado juzgó conveniente darle un competidor? De todos modos, en 1442, gozó Siena de los servicios de un maestro de Arras, calificado de *egregius vir et famosus magister*, Jacquet, hijo de Benôit, Giacchetto di Benedetto. El recién venido se comprometía, mediante una indemnización anual de cuarenta y cinco florines, á instalar dos grandes telares, y además, á enseñar gratuitamente el arte del tejido así como el de la tintura.

Durante diez años, Jacquet de Arras, sin renunciar á trabajar para fuera construyó con destino al papa Nicolás V, en 1451, un tapiz de la *Historia de San Pedro*, acumuló en el palacio público de Siena multitud de piezas, algunas de las cuales subsistían aún á principios de este siglo; muchas de ellas ostentaban las armas de la ciudad.

En 1456 desaparece el maestro, y con él parece terminar la industria que, durante varios lustros, había brillado tanto en Siena.

Los talleres de Roma y Florencia no tuvieron en el siglo XV más que una existencia efímera, sin que parezca que los gobiernos de estas dos ciudades hayan hecho esfuerzos para propagar la industria del alto lizo. El taller de la ciudad eterna fué fundado por el papa Nicolás V, hacia 1455; tuvo por director al parisién Reinaldo de Maincourt, y dió á luz una serie que los contemporáneos citan como una maravilla, la *Historia de la Creación*. El sucesor de Nicolás V, Calixto III, se apresuró á despedir á los tapiceros una vez terminada esta obra.

En Florencia, encargó el gobierno á Lièven de Brujas, para el decorado de su palacio, una serie importante, cuyos cartones parecen haber sido pintados por Neri de Bicci y Víctor Ghiberti, el hijo del escultor; pero en 1457 dejó Lièvin las orillas del Arno para establecerse en Ferrara. Entre 1476 y 1480, la obra de la Coveda hizo construir tapices por Juan de Alemania, á razón de seis libras por braza.

El taller de Perusa fué fundado en 1463 por Santiago Birgieres, su hijo Nicolás y sus esposas Juana y Micaela. Estos artistas tenían una doble misión: decorar la capilla y formar discípulos; pasaron varios años en la capital de la Umbría (se les encuentra allí todavía en 1466), donde el arte del alto lizo no echó profundas raíces.

El señorío de Correggio, patria del ilustre pintor de este nombre, tuvo también talleres de alto lizo en la segunda mitad del siglo XV. El flamenco Reinaldo Duro, trabajó sin interrupción desde 1466 hasta los primeros años del siglo XVI; á su lado se encuentran otros varios flamencos é italianos. Doce tapices, expuestos hoy en la casa ayuntamiento de la ciudad de Correggio, pasan por ser producto de la fabricación local del siglo XV; representan escenas campestres y de caza.

Encuétrase un telar de alto lizo hasta en la ciudad de

Todi, donde trabajaba, en 1468, una maestra en tapices de Arras, llamada Juana de Francia.

La pequeña ciudad de Urbina, á la cual daban entonces mucho lustre las empresas del duque Federico, esperando que las creaciones de Bramante y Rafael le asegurasen una gloria imperecedera, dió asilo, en el último tercio del siglo XV, á un taller importante. Los tapiceros agregados á la corte de Federico eran cinco: Francisco de Ferrara, el flamenco Nichetto, con un compañero, Ruggiero y Lorenzo. La principal obra salida de sus manos representaba la *Historia de Troya*; los contemporáneos celebraron la belleza de esta serie, que no costó menos de 10.000 ducados, próximamente medio millón de francos, y que hasta el siglo XVII, formó uno de los principales adornos del palacio de Urbina.

En Milán no cesaron de trabajar tapiceros franceses ó flamencos para los Sforza, durante toda la segunda mitad del siglo XV (1).

Por considerable que haya sido la producción de tapicerías durante el siglo XV al otro lado de los Alpes, quedan pocos ejemplares italianos pertenecientes á esta época. Uno de ellos, la *Presentación de la cabeza de Pompeyo á César*, perteneciente hoy al anticuario Bauer, de Florencia, se distingue por la armonía del colorido, por la belleza de las figuras, que recuerdan los tipos más perfectos de la escuela milanesa, y sobre todo, por su soberbia cenefa en camafeo, la cenefa historiada más antigua que ha llegado hasta nosotros.

Se observará que los italianos de esta época, de acuerdo en tal punto con los flamencos, se complacen en prodigar asuntos desligados del principal, pero que al encantar la vista, cumplen la primera misión del arte decorativo. A este

1) *Correo del Arte*.—24 de Mayo, 1883.

número pertenecen los pájaros, cuadrúpedos y flores que, en tan gran número de tapices, ocupan el primer término. En la *Presentación de la cabeza de Pompeyo*, es un pavo real; el mismo animal se encuentra en la *Anunciación*, de la colección Spitzer, y en la *Descensión del Espíritu Santo*, de la iglesia de Santa María de la Salud, en Venecia; en la *Pesca Milagrosa*,



Cenefa en el cuadro de la presentación de la cabeza de Pompeyo á César.

de Rafael, y en la *Barca de Venus* (colección del barón de Worms), son grullas gigantescas, etc., etc. Esta sana tradición se mantuvo durante mucho tiempo: en el siglo XVII todavía, en las *Residencias reales*, tejidas en los Gobelinos, se encuentran asuntos de estos tan eminentemente decorativos: pájaros, gatos, vasos de flores, etc.

Al lado de Italia hay que citar á España, tributaria como ella de los talleres flamencos. Las residencias reales estaban llenas de preciosos tejidos, que todavía hoy se cuentan por centenares en Madrid ó en el Escorial. Entre los presentes que el rey de Castilla envió á Tamerlan († 1405), había tapi-

ces cuyos retratos estaban hechos con tanta delicadeza, al decir de un cronista persa, que si se les comparara con las maravillosas obras del pintor Mansi, se avergonzaría éste.

A fines del siglo XIV y principios del XV, los españoles intentaron fundar en su patria algunos talleres de alto lizo.



Cenefa en el cuadro de la presentación de la cabeza de Pompeyo á César.

En Barcelona, en 1391 y en 1433, varios maestros de tapices formaron parte del gran Consejo. Pero estas tentativas no dieron resultados durables; era más cómodo recurrir á las manufacturas flamencas. Tal vez este sistema fuese más económico. ¿No vemos hoy que el extremo Oriente adquiere, por razón de economía, en las fábricas de Manchester y Birmingham los tejidos corrientes que necesita?

Los ingleses del siglo XV, más positivistas que los españoles, ni siquiera trataron de entablar con Flandes una lucha que hubiera sido muy desigual. Pagaron de buena gana el tributo que estos estaban acostumbrados á recibir de la ma-

por parte de Europa. No hemos logrado descubrir en esta época huella alguna de fabricación indígena.

La influencia flamenca se deja sentir en este momento hasta en Hungría. Un viajero francés que visitó á Buda en 1432-1433, Bertrandon de la Brocquière, nos ha dejado este curioso testimonio: «Y esta ciudad está gobernada por alemanes, tanto en materia de justicia y comercio cuanto en lo de oficios, como costureras, carpinteros, albañiles y orfebres, según me dijo un comerciante de Arras, que allí encontré, llamado Clays Davion, el cual había sido enviado por el emperador Segismundo en unión de otras gentes del oficio pertenecientes al reino de Francia; el citado Clays es obrero de alto lizo. Hay en esta ciudad numerosos judíos que hablan muy bien el francés, y muchos de ellos fueron arrojados del reino de Francia» (1).

Tal vez Alemania fué la única que no sufrió en el siglo XV la influencia de Flandes. Pero vamos á demostrar que no hay por qué felicitarla. Nuestros vecinos de allende el Rhin, que contaban en este momento con pintores del valor de Esteban Lochner, de Martín Schongauer, de Zeitblom, de Schaffner, de Holbein el Viejo, de Burgmair, de Wolgemut, y que llevaron á tan alto grado de perfección varias ramas del arte decorativo, no poseían un sólo taller de alto lizo, que mereciese este nombre. En los conventos, y á veces en los castillos, se fabricaban los tapices de pequeñas dimensiones, que llenan hoy los museos de Munich y de Nuremberg. Fáltanos espacio para examinar estas producciones, que no se distinguen ni por la fuerza de la invención, ni por la riqueza de la materia prima, ni por la perfección de su trabajo (2). Nos li-



La adoración de los Magos.
Tapiz alemán de fines del siglo XV. (Museo nacional de Munich.)

(1) Biblioteca nacional. Manuscritos. Fondos franceses, núm. 5593, fol. 240.

(2) *El Arte*, número del 4 de Junio de 1882. *Historia general de la tapicería*, libro XXI.

mitaremos á reproducir aquí una *Adoración de los Magos*, ejecutada en un convento de Bamberg ó de los alrededores,



Un taller de tejedor en el siglo XV.

La Virgen y sus compañeras. Facsímile de una miniatura del museo de Praga. (Colección del museo del arte y de la industria de Lyon.)

y en la cual la tapicera, una monja de este convento, se ha representado sentada delante de su bastidor. Esta pieza pasa por haber sido hecha según los cartones de Wolgemut.

CAPITULO X.

SIGLO XVI.—SUPREMACÍA DE LA FABRICACIÓN DE BRUSELAS.—
INFLUENCIA DE ITALIA SOBRE LA COMPOSICIÓN DE LOS CARTONES.—
LAS ACTAS DE LOS APÓSTOLES, DE RAFAEL.

El siglo XVI consagró, añadiéndole algunos temperamentos, el papel que la Edad Media asignó á la tapicería. En las fiestas que se celebraron en la plaza pública, así como en el decorado interior, continuó la tapicería ocupando el primer lugar; difícil sería citar cualquier solemnidad á la cual no hubiese estado asociada. La corte de Francia, por la cual comenzaremos esta revista, no descuida ocasión alguna de exponer las maravillas reunidas en su guardamuebles: en el Campamento del Paño de Oro, las *Historias de Escipión el Africano* eclipsan á las demás obras maestras del arte textil, que han hecho dar su nombre á esta célebre entrevista. En la entrevista de Bayona, las tapicerías expuestas por Francisco I no provocan menos admiración. «Este rey, dice Brantôme, fué también muy suntuoso en muebles: las dos hermosas tapicerías que todavía existen, dan fe. Una de ellas, el *Triunfo de Escipión*, que se ha visto extender á menudo en los salones, los días de grandes fiestas, costó 22.000 escudos de aquel tiempo. Hoy no se adquiriría por 50.000, según he oído decir, porque estaba tejida con oro y seda, era la mejor historiada

y tenía los personajes más perfectos que se han conocido. En la entrevista de Bayona los caballeros y damas españoles la admiraban mucho. Es una obra maestra de Flandes, ofrecida al rey por el maestro, más bien que al emperador, habiendo oído hablar de la liberalidad, curiosidad y magnificencia de este gran rey, por lo cual sacaría más partido de él que del emperador, su soberano. Yo puedo decir que jamás he visto tapicería más hermosa.....» (1).

La corte imperial no muestra menos magnificencia: sabemos que en 1558, cuando la coronación de Fernando en Aix-la-Chapelle, desaparecía el estrado bajo los tapices y cortinajes, tejidos de oro y plata.

La Italia del Renacimiento, tan ávida de brillantez, coloca á la tapicería en el mismo lugar que á la pintura; á ella se dirigió León X para completar el decorado de la capilla Sixtina y el de los salones del Consistorio; los duques de Venecia, el decorado del palacio ducal. Los Médicis de Florencia, los d'Este y los Gonzagas, buscan estos preciosos tejidos con idéntico ardor; por centenas pueden contarse los que exponían en sus palacios y posesiones; y sin embargo, apenas logran sobrepasar á las municipalidades ó á los capítulos de las iglesias en esta clase de ostentación.

Pudo verse, en 1571, cuando la entrada triunfal en Roma de Marco Antonio Colonna, uno de los vencedores de Lepanto, con qué gusto sabían los italianos sacar partido de estas producciones tan eminentemente decorativas: en la cumbre del Capitolio, testigo de tantas pompas, resplandecía de verdura la fachada de la iglesia de Ara-Cæli, que realizaban la brillantez de los mosaicos incrustados en la parte superior; en la nave, bajo guirnaldas de flores naturales, alternando con los escudos de armas de los miembros del Sacro Colegio, se

extendía la magnífica serie de la *Historia de Escipión*, construída según Julio Romano. Añádase lo vistoso de miles de trajes riquísimos, los trofeos de victoria expuestos en todas



San Remo bautizando al rey Clovis.

Iglesia de San Remo en Reims. Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries* de M. Jubinal.

partes, los cirios encendidos sobre los altares, y se comprenderá el entusiasmo provocado por este espectáculo de hadas.

Si tratamos de la elección de asuntos, vemos que la tapicería se inspira en la vida nacional, en las preocupaciones religiosas, políticas é intelectuales de la época. Sin renunciar á inspirarse en la Escritura ó en el Martirologio (1), vuelve á

(1) *Vidas de los grandes capitanes*, edición del *Panteón literario*, t. I, pág. 255.

(1) Flandes: la *Descensión de la cruz*, en el museo de la Puerta de Hall, en Bruselas; la *Reina de Saba ante Salomón*, museo de Lille; el *Bautismo de Cristo*, la *Historia de la*

reconocer sus derechos á la mitología y á la Historia antigua; las representaciones sacadas de este doble ciclo relegan á segundo término los recuerdos de la Edad Media y los romances caballerescos. La alegoría continúa floreciendo (1), pero revistiendo al propio tiempo cada vez más la forma antigua. Las aspiraciones científicas del siglo hablan su expresión, de una parte en las *Esferas*, de Madrid; de otra, en el famoso *Plano de París* (2), en los planos de cuatro condados de Inglaterra, debidos á los cuidados de Sheldon y en el *Cours de l'Escant*, encargado para la casa ayuntamiento de Amberes. Finalmente, los príncipes y los pueblos se sirven de la tapicería para perpetuar el recuerdo de sus victorias: las luchas de esta gran época no reviven en ninguna parte con tanta rapidez (3).

estatua de Nuestra Señora de Sablon, en casa de M. Spitzer; el *Jardín de las olivas*, la *Conducción de la cruz*, la *Crucifixión*, el *Entierro*, la *Creación*, la *Aparición de Cristo á Santo Tomás*, colección de Alba; la *Historia de Moisés*, en el museo de Chartres y en la colección de M. Cuau; la *Pasión*, la *Historia de la Virgen*, la *Historia de San Juan Bautista*, la *Historia de San Pablo*, el *Apocalipsis*, en Madrid; la *Tentación de San Antonio*, según Jerónimo Bosch (véase: *Report by señor Juan F. Riaño on a collection of photographs from tapestries of the royal palace of Madrid*. Londres, 1875, pág. 5.)

Francia: la *Historia de la Virgen*, en la catedral de Reims, la *Historia de San Remigio*, iglesia de San Remigio en Reims; los *Instrumentos de la Pasión*, en la catedral de Angers; la *Historia de Cristo*, en Saint-Merri, destruida; la *Historia de Cristo con Escenas del Antiguo Testamento*, en la Chaise-Dieu.

Italia: *Actas de los Apóstoles* y *Escenas de la vida de Cristo*, en el Vaticano; *Historia de José* é *Historia de la Pasión*, en el museo de los Oficios; *Historia de San Jorge* y de *San Maurelio*, en la bóveda de Ferrara; *Historia de San Marcos*, en la basilica del mismo nombre en Venecia; *Historia de Moisés* en la bóveda de Milán; *Historia de la Virgen* en la catedral de Como.

Alemania: Museo germánico de Nuremberg; iglesia de San Lorenzo, en la misma ciudad; museo nacional de Munich, innumerables tapices de asuntos religiosos.

(1) *Escenas del Romance de la Rosa*, de Sir Ricardo Wallace; el *Combate de las Virtudes y de los Vicios*, varias series pertenecientes á M. Farcy, en Angers, al duque de Alba, en el museo de Madrid; los *Siete pecados capitales*, en Madrid.

(2) A. Franklin, *Estudio histórico y topográfico sobre el plano de París de 1540*, llamado *Plano de la tapicería*; París, 1869. Sólo se conoce este plano por dibujos antiguos.

(3) Flandes. *Genealogía de los reyes de España*, hacia 1510 (Wauters, pág. 98); las *Hermosas casas de Maximiliano*, en el Guardamuebles, la *Batalla de Pavia*, en la casa del marqués de Avalos, en Nápoles; *Conquista de Túnez por Carlos V*, en Madrid; *Victorias del duque de Alba*, colección del duque de Alba; la *Destrucción de la Armada*, que estuvo en la cámara de los lores; la *Liberación de Leyde* en 1574 (Delft); la *Derrota de*

Sin embargo se observa desde entonces esa tendencia á la abstracción que acabará por asegurar el triunfo del estilo



Funerales de San Remo.

Iglesia de San Remo en Reims. Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries* de M. Jubinal.

académico: tenemos como prueba la *Historia de Artemisa*, encargada por Catalina de Médicis. En lugar de celebrar, sin

los españoles por los celandeses (Middelbourg); la *Genealogía de los príncipes Nassau*, según B. Van Orley (Wauters, pág. 92).

Francia: el *Sitio de Dijón en 1513* en el museo de Dijón; *Fiestas de Enrique II y Catalina de Médicis*, en el museo de los Oficios; *Historia de Enrique III* (destruida); *Batallas de San Dionisio y de Jarnac*, en el hotel de Cluny.

Italia: *Historia de los Médicis*, en el museo de los Oficios; *Ciudades, Caballos*, antigua colección de los duques de Ferrara.

Alemania: los *Antepasados de la casa de Baviera*, en Munich.

embargo, los altos hechos de su esposo y de expresar abiertamente el dolor que le causaba su prematura muerte, la viuda de Enrique II se complació en representar el papel de la viuda de Mausol: de aquí la falta de interés de esta interminable serie.

No hubo aspiraciones populares que no se manifestaran en la tapicería. La boga con que se enorgulleció, durante los siglos XVI y XVII la bizarra pastoral de los *Amores de Gombaud y de Macea*, es la prueba (1).

El siglo XVI nos ha dejado otros testimonios de la importancia que dió al desarrollo de la tapicería: durante el más hermoso período del renacimiento, los pintores ilustres tuvieron que componer cartones para ser traducidos en alto y en bajo lizo. En Italia, entre los que realizaron esta misión, citamos á los siguientes: Rafael, Julio Romano, Francisco Penni, Juan de Udino, Perino del Vaga, A. del Sarto, Broncino, Pontorno, Bachiacca, Salviati Stradan, Sustis, Garofalo, Dossi, Ticiano, Pordenone y Pablo Veronés; la estrechez de la antigua estética oficial impidió que las composiciones de estos maestros fuesen apreciadas en su verdadero valor; en Flandes, Bernardo Van Orley, Miguel Coxie y Pedro de Campana, dotaron al arte textil de modelos no menos interesantes, tuvieron por rivales en Francia á Primatice, Mateo del Nassaro, Caron y Lerambert y á muchos otros de mérito.

La intervención de un Rafael no podía dejar de pesar sobre los destinos de la tapicería. ¿Fue fecunda ó nefasta su acción? Cuestión es esta que se ha propuesto á menudo en estos últimos tiempos. No se puede negar que, á pesar de la importancia concedida al elemento decorativo en las orlas de sus composiciones, ha tratado Rafael estas, como

simples frescos, no como modelos de tapices. Su discípulo favorito, Julio Romano, exageró todavía esta tendencia, que acabó por prevalecer en Italia lo mismo que en Flandes. Si



Una procesión en Dijón durante el sitio de 1513.

(Museo de Dijón.) Copiado de la obra *Anciennes Tapisseries* de M. Jubinal.

desde el siglo precedente nos hemos visto obligados á señalar la confusión que tendía á operarse en el espíritu de algunos tapiceros entre las leyes de la pintura propiamente dicha y las de la tapicería; si hemos encontrado algunos tapices

(1) Véase el volumen de M. Guiffrey: *Los amores de Gombaut y de Macea*; París, 1882.

concebidos con los mismos asuntos que los frescos ó los cuadros al óleo, en el siglo XVI el número de frescos ó de cuadros traducidos pura y simplemente en el oficio, aumenta cada día: *El Descendimiento de la Cruz*, del museo de la Puerta de Hall, en Bruselas, copia de un tríptico de Juan de Maubeuge, según ha demostrado M. Michiels; *El Enterramiento*, de la colección de Alba, que reproduce textualmente un cuadro de Bernardo Van Orley; la *Cena*, de Leonardo de Vinci, imitada en el tapiz que Francisco I ofreció á Clemente VII, etc.

Desde el punto de vista especial que nos ocupa, he aquí cuáles fueron las consecuencias de la revolución operada bajo los auspicios de Italia. «Las tapicerías revisten, como la arquitectura, un carácter más elegante; el estilo se amplía y depura; tórnanse más libres y abundantes las composiciones, perdiendo su forma rígida; el descuido aparece en todo su poder; los frentes se multiplican; parece que el aire y la luz han penetrado en las tapicerías como en las habitaciones.» (1)

Los nuevos principios dieron por resultado el poner muy bajo el punto de mira que antes estaba tan elevado; en lo sucesivo, las figuras, en vez de hallarse amontonadas las unas sobre las otras, se coordinaron de manera, que formaron escenas de perfecta claridad. Se han criticado estas observaciones, pero sin razón: «Con una estrecha faja de cielo manchada de nubes ó cortada por grupos de árboles, han dicho que el artista evitaba dejar un gran vacío en lo alto de la composición, lo cual es enojoso por la razón de que el tapiz parece entonces una ventana abierta por la cual entran ó pasan figuras, en vez de dar idea de una pared revestida de lana.» (2)

(1) Denuelle, *Informe en nombre de la Comisión de la manufactura nacional de los Gobelinos*. París, 1877, pág. 17.

2 Carlos Blanc, *Catálogo de la colección de S. A. el duque de Berwick y de Alba*, página 21.

En el colorido, idénticos cambios: los matices tienden á sustituir á los colores tan francos y brillantes del período gótico (1). Si los corifeos de la escuela colorista italiana, los venecianos, habían sido llamados á intervenir más á menudo en la composición de los cartones de tapicerías, no hay duda de que sus excesos quedasen atenuados; pero, por consecuencia de un sensible concurso de circunstancias, las escuelas romana y florentina ejercieron una influencia preponderante.

Importa señalar que, aun en estas nuevas condiciones, conservaron los tapiceros cierto derecho de iniciativa; pudieron introducir á su gusto el oro en los vestidos y atenuar ó reforzar la escala de los colores. En una de las tapicerías de Rafael sembraron de estrellas doradas la túnica blanca de Cristo. La prueba de que los tapiceros pudieron ejercitar aquel derecho está también en las cerezas rojas y limones amarillos tan prodigados en las tapicerías. ¿Se cree que el autor de los cartones de la *Historia de Rómulo*, Julio Romano, les dió el colorido que se ve en el tapiz? Estos mismos rojos y amarillos se encuentran en la *Historia de Moisés*, en el museo de Chartres; en las *Fiestas de Enrique II y Catalina de Médicis*, en el museo de los Oficios. He aquí, pues, tres series de diferente origen que revelan idénticas preocupaciones. ¿Se necesita más para demostrar cuán grande era la libertad dejada á los tapiceros?

Los principios que presidían á este trabajo de traducción pueden formularse como sigue: «Las luces no deben ser del color de la sombra sino por excepción; debe dominar el amarillo, sobre todo, en las hojas y en las flores, de modo que

(1) La *Presentación en el templo*, del museo de los Gobelinos, ha sido tejida de diecinueve colores; el *Apocalipsis*, de Angers, con veinticuatro; la *Virgen gloriosa*, de la colección Davillier, con cuarenta y uno, contando el oro; la *Historia de Vulcano*, con cincuenta; las *Cacerías de Maximiliano*, con ochenta y tres. (Darcel, *Gaceta de las Bellas Artes*, 1876, t. II. págs. 428, 430.)

imprima cierta unidad al conjunto. Las luces que no sean amarillas serán generalmente incoloras; las medias tintas no son, por decirlo así, más que una extensión menos violenta de la luz, por lo cual los objetos recibirán su color mediante la sombra» (1).

Los cambios sobrevenidos en la composición de las cenefas en la época que nos ocupa, merecen, á nuestro juicio, un estudio profundo. Se ha visto en el capítulo anterior que las cenefas, de ordinario muy estrechas, estaban, hasta fines del siglo XV, invariablemente adornadas de uvas blancas ó negras, de manzanas, de peras, de frutos diversos que se destacaban sobre un fondo de follaje, y alternaban con flores de todas clases, á las que solían estar unidas por cintas. La introducción, en estas guirnaldas, de pájaros multicolores, fué un primer progreso; luego se añadieron á los pájaros niños desnudos y á veces emblemas, sin modificar la disposición general (*Bautismo de Cristo y Enterramiento*; colección del duque de Alba).

Los italianos fueron los primeros en dar más importancia á lo que formaba el marco de la composición. Intentada la revolución en el siglo XV por el tapiz que nos representa á César recibiendo la cabeza de Pompeyo, fué consumada por Rafael, que, en las cenefas de las *Actas de los Apóstoles*, ha desplegado toda la riqueza de su imaginación, unida al sentimiento más exquisito de las conveniencias decorativas. Son todo un mundo esas cenefas, cuyos asuntos se desarrollan, ora con la majestuosa calma de un bajo-relieve antiguo, ora se multiplican como las luces de un fuego artificial. El maestro ha prodigado allí las figuras más nobles, las Parcas, las Horas, las Estaciones, Hércules, soportando el globo terrestre, y adornos de infinita gracia: términos, sátiros, grotescos,

(1) Dareel, *Las tapicerías decorativas del Guardamuebles*.

un león reposando bajo una rama de laurel, banderolas, artesones, los más hermosos productos de la naturaleza y las más bellas invenciones del arte.

¡Cuántas maravillas debemos á la iniciativa de Sanzio! Los grotescos introducidos en la tapicería, es el acrecentamiento del dominio de este arte; la orla entregada á la fantasía del pintor, es el elemento decorativo restablecido en sus derechos, que la pintura de historia tiende muy á menudo á disputarle. Sin el ejemplo de Rafael, las admirables tapicerías decorativas de la escuela de Fontainebleau, las tapicerías de arabescos, no menos bellas, de los Audran y de los Berrain, no habrían tenido lugar.

Los italianos comprendieron inmediatamente el alcance de esta invención y confiaron frecuentemente á artistas especiales el dibujo de las cenefas. Desgraciadamente las luces de éstos no respondieron siempre á las intenciones de sus protectores. En las cenefas de la *Historia de José*, las figuras llegan hasta el tapiz principal; el efecto es tan desagradable como el que producen en la galería de Francisco I, en el castillo de Fontainebleau, los estucos de Primatice destinados á servir de marco á los frescos de Rosso. En buen número de otras series, los pintores de cenefas eligieron motivos vulgarísimos como peces, crustáceos, legumbres. No importa; entre las manos de los hombres de gusto, el nuevo elemento debía producir y produjo innumerables obras maestras.

Los flamencos adoptaron las orlas con personajes ó grotescos en el primer cuarto del siglo XVI; la preciosa serie encargada en 1518 por Francisco de Taxis para el decorado de la capilla de Nuestra Señora de Sablón, en Bruselas, está adornada en la parte vertical y en la horizontal con banderolas, medallones, genios desnudos y cuernos de abundancia. *La Casta Susana*, del museo de South-Kensington, está rodeada de artesones y de follajes serpeantes, en medio de los

cuales revolotean pájaros de gran tamaño. *La Historia de la Virgen* de la catedral de Reims (terminada en 1530), presenta querubines alternando con flores de lis. Pronto no hubo taller de Bruselas de alguna importancia que no poseyera una colección escogida más ó menos considerable de cartones de cenefas. A menudo se servían de fragmentos de un pie de altos próximamente que contenían cada uno una figura alegórica; reuniendo estos fragmentos con gusto, se obtenía una variedad muy grande. Así, pues, el mismo asunto podía suministrar dos y hasta cuatro figuras para cada lado del tapiz. Añadamos que ciertos tapiceros celosos de su reputación, reproducían estos fragmentos de cartones en contraparte, de manera que las figuras formasen pareja, en vez de estar vueltas en el mismo sentido (figura de la Esperanza en las *Actas de los Apóstoles*, de Madrid). Tenemos un ejemplo de estas aplicaciones en la *Historia de Rómulo*, sobre la cual insistiremos pronto, y en la *Recolección del maná*, del museo de Chartres: ambos tapices contienen una ternera y una serpiente, con la inscripción «pro lacte venenum.» Las Parcas y las Horas de Rafael fueron utilizadas en la orla de un tapiz de la segunda mitad del siglo XVI, el cual representa las principales fiestas celebradas por Enrique II y Catalina de Médicis (museo de los Oficios).

En Francia encontramos cenefas de la mayor elegancia, adornadas con genios, cabezas de ciervos, carcajes, mascarones y emblemas diversos, en la *Historia de Diana*, fabricada durante el reinado de Enrique II en el taller de Fontainebleau.

Réstanos hablar de la fabricación; ésta experimentó naturalmente el golpe que la revolución produjo en el dominio del estilo. Hasta aquí hemos visto, salvo raras excepciones, concentradas en las mismas regiones, la ejecución de los cartones y la de las tapicerías. En el siglo XVI, todo cambia. León X, al mandar tejer en Flandes los cartones pintados

en Roma por Rafael, dió un ejemplo que tuvo muchos imitadores: en lo sucesivo, se hizo abstracción de las tapicerías fabricadas en Fontainebleau, en la Trinidad y en algunos talleres secundarios franceses, como de las que nacieron en Ferrara, Florencia y algunas otras ciudades italianas, siendo Bruselas la que ejecutó todas las grandes series; quedó pues, en Italia el monopolio del asunto, y en Bruselas el de la fabricación.

Justo es que comencemos por la antigua metrópoli flamenca nuestra revista de los principales talleres de tapicería de la época.

No se puede comprobar de un modo general, respecto del período que nos ocupa, la prosperidad de los talleres de Bruselas; los detalles acerca de su número y reorganización nos faltan desgraciadamente. He aquí, sin embargo, una indicación que afirma su importancia numérica: en 1521, se contaron 18 tapiceros en el cortejo que salió á recibir al rey Cristian II de Dinamarca; en 1544, se contaron 36 en el cortejo encargado de recibir á la reina de Francia, Leonor de Austria; las corporaciones de maceros y carniceros fueron las únicas que tuvieron una representación más numerosa (1).

Las leyes trataron, durante todo el siglo XVI, de asegurar por medio de prudentes reglamentos la prosperidad de una industria que contribuía tanto á la riqueza nacional. En 1525, por consecuencia de varias quejas, se promulgó un edicto que prohibió á los fabricantes de tapicería de más de 20 á 24 sueldos la vara, que pusiesen las cabezas, narices, ojos, bocas, etc., por medio de sustancias líquidas. Otro artículo estipula que cuando un maestro haya mandado hacer cartones, sean de lo que fuesen, nadie podrá falsificarlos ni imitarlos.

(1) Wauters, pág. 132.

En 1528, se ordenó que toda pieza fabricada en la ciudad de Bruselas, y que midiese más de seis varas, llevara en lo sucesivo, á un lado de la parte inferior, la marca del fabricante ó del que hubiera mandado hacer dicha pieza, y al otro un escudo con dos BB. Así se explica el origen de esta última marca que tan frecuentemente se encuentra, la cual ha dado lugar á muchas suposiciones. M. Wauters, de cuyo trabajo tomamos estas noticias, añade que el cuatro vuelto que se encuentra en el borde de tantas tapicerías, indica que la pieza fué hecha, ora para un comerciante, ora para un tapicero que se dedicara al comercio de las tapicerías (1).

En 1544, un edicto célebre, promulgado por Carlos V, consagró y generalizó estas medidas. En él constan las disposiciones siguientes: Prohibición de fabricar tapicerías fuera de Bruselas, de Lovaina, de Amberes, de Brujas, de Audernade, de Alost, de Enghien, de Binche, de Ath, de Lille, de Tournai, y de otras ciudades francas, donde el oficio estaba organizado y reglamentado por ordenanzas. En las piezas de más de 24 sueldos la vara, la trama debe ser de hilo, de lana de Lyon, de España ó de Aragón, de bayeta, de hilo hecho con rueca ó de materias análogas, bien desgrasadas y teñidas con colores sólidos. Cada pieza debe ser de un solo pedazo. El reglamento añade que «el maestro que fabrique ó mande fabricar cualquiera tapicería, estará obligado á poner en uno de los extremos de la misma y en su fondo el sello que él tenga adoptado, así como las señales que la ciudad ordene para que se sepa que la obra es de la ciudad, y de tal maestro.»

Durante el primer cuarto del siglo XVI, Bruselas y los talleres de los alrededores, los cuales no pueden distinguirse de la metrópoli en este período, porque la marca de la doble B, no tuvo su origen, como hemos visto, hasta 1528, con-

(1) Wauters, pág. 150.

tinuaron produciendo una larga serie de tapices, que se cuentan entre las obras maestras más perfectas del arte textil, y casi podría decirse que de la pintura. A la deslumbradora riqueza del tejido corresponden la brillantez del colorido, lo acertado de la agrupación, la melancolía, la mordidez, cualidades que hacen pensar á veces en Quentin Metsys, (1) alternan con una viveza exclusivamente francesa, como en el delicioso tapiz de la catedral de Reims, que refiere en diecisiete piezas la vida de la Virgen, haciendo desfilan ante nuestra vista á las mujeres más graciosas y espirituales. A las *Crucifixiones*, á las *Descensiones de la Cruz*, á los *Enterramientos*, de patético poder, como los cuadros de Roger van der Weyden, suceden las ingeniosas y pintorescas alegorías de los *Triunfos de Petrarca* y de los *Combates de las Virtudes y de los Vicios*. Luego vienen, siempre tejidos con la misma perfección, tapices religiosos, respecto del asunto, pero bien profanos ya en cuanto al sentimiento que les inspira: San Juan, rodeado de las mujeres más bonitas de Bruselas y Brujas, á las cuales adoctrina; Salomé, recibiendo con delicadeza la cabeza del mártir... Cincuenta, sesenta, ochenta y hasta cien figuras se mueven, dice Carlos Blanc, con motivo de las tapicerías de la colección del duque de Alba, en esas series donde, hasta en la escena del Juicio final, las mujeres elegantes han puesto sus más lindos vestidos, sus alhajas y adornos, sin duda para seducir al Soberano Juez y á sus serafines (2).

El elemento iconográfico, al cual recurrieron más de una

(1) Se atribuyen á este maestro los dibujos de las tapicerías de la catedral de Aix. El cartón de la *Mujer adúltera* (colección de M. Chabrières), es seguramente de él.

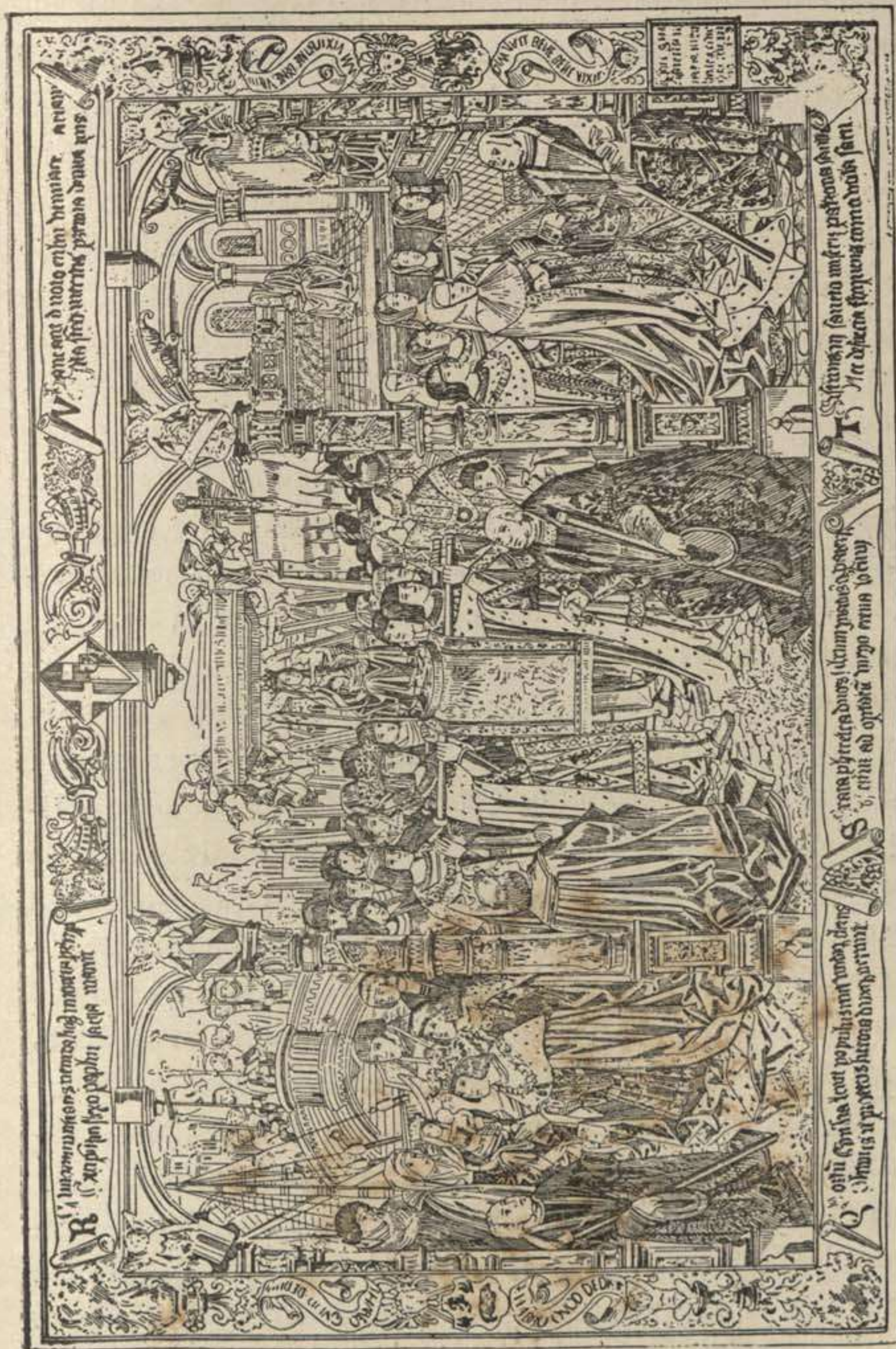
(2) M. A. Michiels atribuye á Juan de Maubeuge, entre esos tapices que han pasado por la colección del duque de Alba, la *Creación del mundo*, el *Combate de las Virtudes y de los Vicios*, las *Escenas del Evangelio* y el *Juicio final*. Añade que fueron hechos antes de 1508, y que adornaron durante mucho tiempo el castillo de Duerstede, propiedad de Felipe de Borgoña, bastardo de Felipe el Bueno y obispo de Utrecht. (*El Constitucional*, 4 de Abril de 1877.)

vez los pintores de cartones de Bruselas, prestaba un atractivo más á esas series todavía semigóticas. Uno de los tapices más curiosos de este género es la *Historia de la estatua milagrosa de Nuestra Señora de Sablón*, encargado en 1518, por Francisco de Taxis, maestro de postas del emperador, la cual obra se halla hoy expuesta en la sala de armas de M. Spitzer (1): la claridad y la exuberancia de vida, rivalizan con la riqueza de los trajes, la variedad de adornos y la viveza del colorido. Nada más vivo que los héroes de esta piadosa leyenda, la mayor parte de los cuales son retratos de irreprochable exactitud: el emperador Maximiliano, Carlos V, Francisco de Taxis; nada más brillante y armonioso que su escala, en la cual dominan rojos mezclados de oro, azules desvanecidos hasta el blanco, y rojos cortados por luces amarillentas. Olvídase la proligidad de la narración por gozar del encanto de esas figuras tan llenas de verdad y de naturalidad, introducidas sin esfuerzo en una composición inspirada en la leyenda más bien que en la historia.

Desde entonces, sin embargo, había recibido Bruselas el encargo de la célebre serie que bastaría para inmortalizar sus talleres, y que ejerció tan grande influencia en el desarrollo de la tapicería; esta serie fué encargada hacia 1515 por el Mecenas delicado y *magnífico que ha dado su nombre al siglo XVI*: hemos nombrado á León X y las *Actas de los Apóstoles*. Resulta de nuestras investigaciones (2), que el tapicero al cual confió el papa este trabajo memorable, se llamaba Pedro Van Aelst. La elección de un artista tan poco conocido, sorprenderá á primera vista; pero, si se agrupan noticias hasta aquí esparcidas, se adquirirá la certeza de que Pedro Van Aelst, fué sin duda alguna, durante más de treinta años, el

(1) *Gaceta de las Bellas Artes*, 2.º período, tit. XXIII, pág. 389 y siguientes.

(2) Véase nuestra obra *Tapicerías italianas*, pág. 19-30, 87-88, y nuestro *Rafael, su vida, su obra y su tiempo*, pág. 475 y siguientes.



Historia de la estatua milagrosa de Nuestra Señora de las Arveillas en Bruselas.
Tapiz de Bruselas del siglo XVI. (Colección de M. Spitzer.)

príncipe de los tapiceros flamencos. Desde 1504, lleva el título tan envidiado de ayuda de cámara, y tapicero del archiduque Felipe el Hermoso, funciones que conservó con el hijo de éste, el emperador Carlos V. León X le nombró tapicero pontificio, puesto en el que fué confirmado por Clemente VII.

Los cartones confiados á Van Aelst, eran diez: la *Pescamilagrosa*, la *Vocación de San Pedro*, la *Curación del Paralítico*, la *Muerte de Ananías*, el *Martirio de San Esteban*, la *Conversión de San Pablo*, *Elymas herido de ceguera*, el *Sacrificio de Lystra*, *San Pablo en prisión* ó el *Temblor de tierra*, *San Pablo en el Areópago*; medían con las cenefas unos cuatro metros 80 centímetros de altura, por 42 metros de longitud.

El tejido de las *Actas de los Apóstoles* parece no haber exigido más de tres ó cuatro años; comenzado hacia 1515, se terminó á fines del año 1519. Este plazo excesivamente corto prueba que los talleres de Bruselas estaban mejor organizados en el siglo XVI, que los Gobelinos en el XVII; en efecto, para ejecutar el soberbio tapiz conocido por el título de *Historia del Rey*, cuyas dimensiones apenas difieren de las de las *Actas de los Apóstoles*, se necesitaron más de diez años. El papa no había omitido sacrificio alguno; la traducción de los cartones en tapicería no le costó menos de 15.000 ducados de oro, unos 750.000 francos en el valor actual de la moneda; la compra del oro hilado entraba probablemente por la mayor parte en esta suma. Los cartones habían sido pagados á Rafael á razón de 1.000 ducados (5.000 francos) cada uno.

La obra ejecutada bajo la dirección de Pedro Van Aelst, muestra los progresos que los tapiceros de Bruselas habían realizado en el arte de reproducir modelos ejecutados en un estilo diametralmente opuesto al de la escuela flamenca: aunque usando de su derecho de sustituir un matiz á otro, de transponer, de traducir, de interpretar, respetaron el carácter

de los originales, dieron á luz la noble sencillez del dibujo de Sanzio, la elocuencia de sus gestos, la suavidad de sus expresiones; apenas si de vez en cuando se observan algunas reminiscencias flamencas. El cuidado que se tomó León X de unir á Van Aelst un pintor formado en la escuela de Rafael, Bernardo Van Orley, contribuyó sin duda á este poderoso resultado.

Cuando las *Actas de los Apóstoles* fueron expuestas la primera vez en la capilla Sixtina, el 26 de Diciembre de 1519, provocaron una admiración indecible. Toda la capilla, dice un contemporáneo, se quedó estupefacta á la vista de aquella obra. Treinta años después, el padre de la historia del arte, Vasari, prodiga á la obra de Pedro Van Aelst elogios no menos vivos y sinceros: «Quédase uno asombrado, dice, al mirar esa serie; la ejecución es un prodigio. Apenas se concibe, cómo sea posible, con simples hilos, dar tal finura á los cabellos y á la barba y traducir la morbidez de las carnes. Es un trabajo más bien divino que humano; las aguas, los animales, las habitaciones, están representadas allí con tal perfección que parecen pintados y no tejidos.»

Se habla á menudo de los destinos reservados á los libros: *habent sua fata libelli*. Las tapicerías de León X han pasado también por las más extrañas aventuras. A la muerte del papa en 1521, fueron puestas en venta por la suma de 5.000 ducados; en 1527, cuando el execrable saqueo de Roma, varias de ellas fueron robadas y una cortada en pedazos. Estas partículas, dos de las cuales fueron á parar á Constantinopla, volvieron al Vaticano gracias á los esfuerzos del condestable Montmorency. Después de la entrada de las tropas francesas en Roma, á fines del siglo último, fueron vendidas á una sociedad de prenderos que las expusieron en el Louvre en 1798. En los primeros años de este siglo, el papa Pío VII logró rescatarlas para el Vaticano, donde volvieron á ocupar su puesto en 1808 y siguen actualmente.



CIL. RUTZWILLER. DEL.

El combate de las virtudes y de los vicios.

Tapiz flamenco de principio del siglo XVI. (Colección del barón M. Erlanger.)

Los cartones originales permanecieron, á excepción de tres, en Bruselas, hasta el momento en que, gracias á la iniciativa de Rubens, los adquirió en 1630 Carlos I de Inglaterra; sirvieron ya á Van Aelst, ya á sus compañeros para construir nuevas series, reclamadas con instancia por los principales soberanos de Europa. Varias de estas series existen todavía, citándose entre las más perfectas las del palacio real de Madrid, museo de Dresde y de Berlín, palacio de Mantua (hoy en Viena) y catedral de Loreto.

Las *Actas de los Apóstoles* no son las únicas tapicerías que Pedro Van Aelst ha fabricado para la corte pontificia. Las *Escenas de la vida de Cristo*, expuestas en el Vaticano, al lado de ellas, salieron también de sus talleres. No insistiremos sobre este tapiz, que no se recomienda ni por la belleza de la composición ni por la finura del tejido; bástenos decir que, encargado por León X, el cual dispuso que los discípulos de Rafael compusieran los cartones sirviéndose de algunos bocetos dejados por el maestro, fué terminado reinando Clemente VII, hacia 1530.

Tal vez encargase León X á Van Aelst otras dos series de tapicería largo tiempo célebres: los *Niños jugando*, según los cartones de Juan de Udino, ó más probablemente de Julio Romano y de Francisco Penni, y los *Grotescos*. Ocho piezas de la serie de los *Niños jugando* existen hoy en París en casa de la princesa Matilde; esperamos poder darlos á conocer pronto. En cuanto á los *Grotescos*, todos nuestros esfuerzos para encontrarlos han sido inútiles.

La iniciativa tomada por León X, y el éxito de la empresa de Van Aelst ejercieron una influencia decisiva en la fabricación de Bruselas. El estilo tradicional se pierde cada vez más; el espíritu del Renacimiento transforma el dominio de la tapicería, en el cual hasta entonces habían dominado los principios de la Edad Media. Es muy sensible que la revolu-

ción se haya operado bajo los auspicios, no de Rafael, que en tantas ocasiones probó cuán desarrollado tenía el sentimiento



La curación del parálitico, copia de Rafael.
Tapiz bruxelés del siglo XVI. (En el Vaticano).

decorativo, sino de su violento discípulo, Julio Romano. El número de cartones de tapicerías compuestas por Julio Ro-

mano y sus discípulos, es prodigioso. Citemos en primer lugar la *Gran Historia de Escipión*, en 22 piezas, la *Pequeña Historia de Escipión*, en 10 piezas, los *Fructus belli*, en ocho piezas, la *Historia de Lucrecia*, los *Triunfos de Baco*, la *Historia de Orfeo*, los *Grotescos* en 10 piezas, los *Meses Grotescos*, en 12 piezas (con figuras mitológicas en el centro), el *Robo de las Sabinas*, el *Combate de los Titanes y de los Dioses*, la *Historia de Rómulo y de Remo*, (1) la *Historia de Moisés*, etc.

A pesar de sus defectos, varias de estas composiciones, sobre todo la *Historia de Escipión*, reclaman nuestra admiración por el aspecto de los personajes y la riqueza de los accesorios. La que nos muestra un vencedor en su carro, sin poder compararse á los famosos cartones de Mantegna, la cual representa el triunfo de Julio César, une el sentimiento del ritmo á una amplitud magistral. En los israelitas recogiendo el maná, las dos mujeres del segundo plano nos conmueven por su exquisita gracia, así como el corro de niños desnudos. Si los austeros historiadores de la pintura se hubiesen dignado echar una mirada sobre estas composiciones, tanto tiempo condenadas á las tinieblas y juzgadas indignas, como producciones de las artes decorativas, de fijar la atención de los conocedores, habrían descubierto en ellas muchas bellezas que se buscarían en vano en los famosos frescos del maestro, en el Palacio del Te.

Los *Amores de Vertumne y Pomona* (asunto que fué traducido en tapicería en el taller de Ferrara) son, como los tapices precedentes, producto de la colaboración de un pintor italiano y de tapiceros flamencos. Comprada por Carlos V esta obra en Amberes, antes del año 1546, la cual se compone de 10 piezas, sirve hoy de adorno en el palacio real de Madrid. Admírase en ella la unión feliz de la figura humana,

(1) Este tapiz, compuesto de cuatro piezas, fué comprado en Flandes, en 1543, por el cardenal Hipólito de Este, arzobispo de Milán, y pertenece hoy á M. de León Gauchez.

y de los adornos con el paisaje, una ponderación que nada deja que desear, el más exacto sentimiento decorativo.



Los niños jugando.

Copia de Juan de Udine. (Dibujo conservado en el museo de Rennes.)

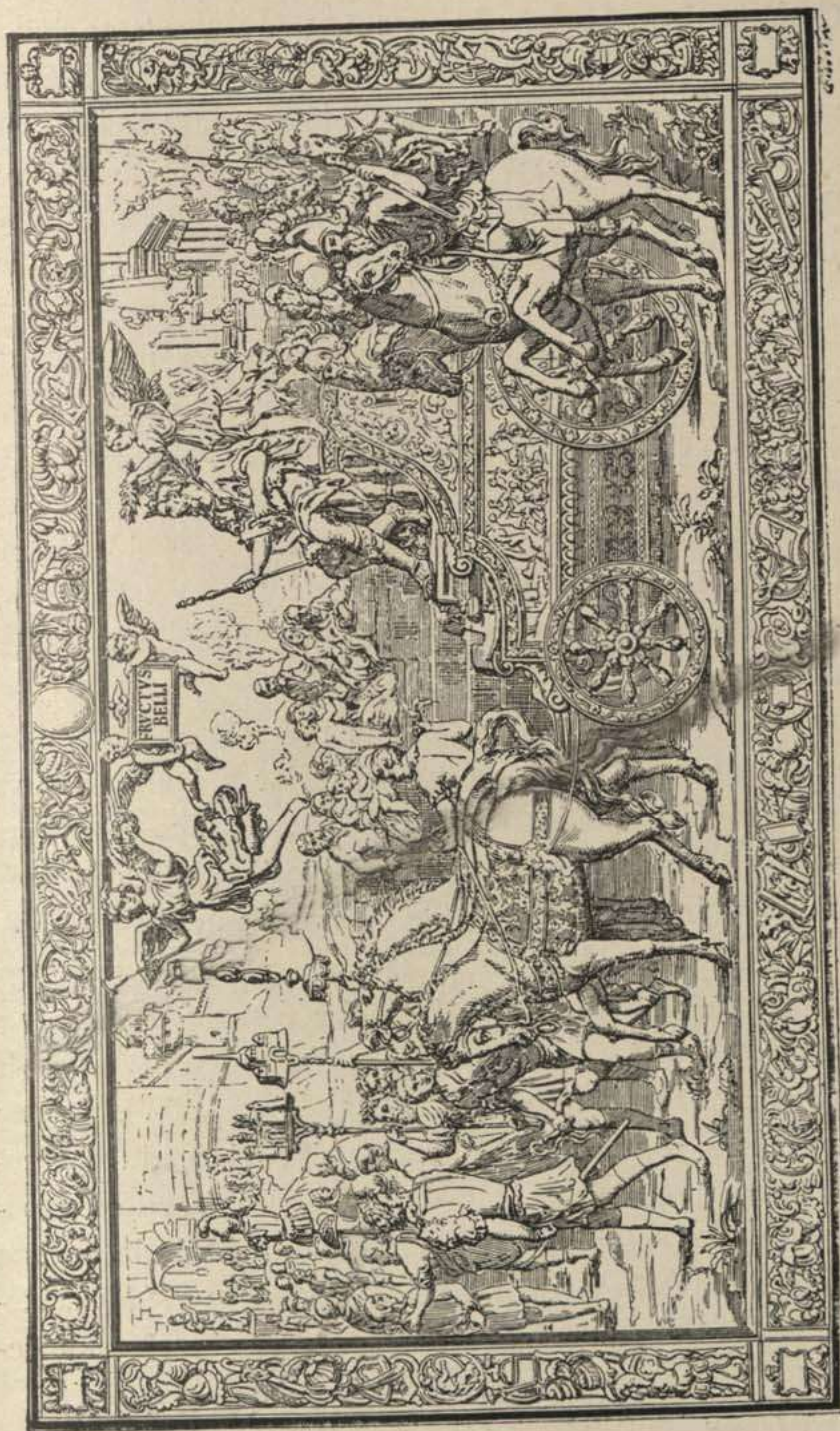
Por el encanto del colorido y por su soberana distinción, la *Historia de Vulcano* (en cinco piezas, expuestas por la

Unión central, en 1876 en el palacio de la Industria), (1) puede rivalizar con los *Amores de Vertumne y de Pomona*. Lleva al más alto grado el sello del genio italiano (con la escuela que más analogía guarda, es con la de Ferrara;) concede preferente lugar al paisaje; quizás, en la preocupación de asegurar á sus héroes un cuadro digno de ellos, no ha dado el autor á los grupos bastante profundidad. Estudiando las divinidades que ocupan la escena, (las tres Gracias bailando al són de la flauta de Pan, Júpiter preparándose á lanzar el rayo, Cupido y Neptuno intercediendo con Vulcano en favor de Marte y de Venus), se siente que el autor no haya multiplicado más estas admirables figuras.

La *Historia de Psiquis*, antes compuesta de 26 piezas, y hoy muy reducida, merece citarse al lado de las obras maestras que acabamos de enumerar. A primera vista parece pertenecer á los bocetos de Rafael, arreglados y completados por Miguel Coxie, y grabados por el maestro; así es como la escena donde la vieja cuenta á Psiquis la historia del año, resulta casi idéntica en la estampa y en la tapicería (2). Pero mirando de más cerca, no se tarda en descubrir que el pintor encargado de la ejecución de los cartones, ha renunciado á una imitación demasiado literal para volar en alas de su propia fantasía. Conservando el espíritu de su modelo y el carácter medio serio, medio jocosos de la narración, ha tratado de hacer una obra personal, y lo ha conseguido. Nuestro Félibien se preguntaba, hará unos 200 años, qué cuadros podían compararse con la *Historia de Psiquis*. Tenía razón. Al descubrir en el palacio de Fontainebleau este tapiz,

(1) Grabada en *El Arte*, 1881, t. III, pág. 241, tit. IV, pág. 26.

(2) Entre las seis piezas de la *Historia de Psiquis* conservadas en el castillo de Pau, se observa una que reproduce textualmente también uno de los grabados del maestro. Psiquis en el templo de Ceres. Véase á Rahlenbeck, *Las tapicerías de los reyes de Navarra*. Gante, 1868, pág. 41, y A. Gorse, *Estudio sobre las tapicerías del castillo de Pau*. Pau 1881, pág. 10.



Los triunfos de la guerra.
Copia de Jules Romain.

al cual nadie parece haber dirigido una mirada desde el siglo XVII, quedamos estupefactos ante tanta gracia y finura; no se sabe qué admirar más, si la belleza perfecta de aquel adolescente en pie con una lira en la mano, en el cuadro que representa á Venus á la mesa, ó el aspecto de los tocadores de pífano, en la escena de la exposición de Psiquis, ó la actitud conmovedora de ésta al acercarse, con una jarra en la mano á Venus, á la cual no termina de flechar.

Las tapicerías encargadas de traducir los cartones de la *Historia de Psiquis* han realizado su misión, con un amor extraordinario; los rostros irradian frescura y belleza, los trajes producen los más ricos brocados ó satenes de la época; el oro se halla prodigado, y el colorido une la viveza á la dulzura. Se observarán sobre todo los tonos azules y verdes, amarillos en las luces, y los tonos rojo carmesí, perfectamente luminosos.

Nuestra época, á continuación de uno de esos cambios tan frecuentes en el gusto, se aplicó á dar á luz á menudo con ayuda de procedimientos de reproducción costosísimos, multitud de tapicerías medianas ó insignificantes que más valiera no haber sacado del olvido. Señalamos á los editores de buena voluntad la *Historia de Psiquis*, que tal vez no haya de esperar mucho tiempo la rehabilitación á que tiene derecho.

No diremos tanto de otra serie construída en Bruselas, la *Historia de Moisés*, conservada hoy en el museo de Chartres; este tapiz, que, según Félibien, habría sido fabricado siguiendo los dibujos hechos por Rafael para las Logis, no se recomienda ni por el interés de la composición ni por la belleza del colorido. Se le ha podido juzgar, en 1876, por la pieza expuesta en el palacio de la Industria, y en cuya pieza ha sido reproducida después varias veces.

Entre las series fabricadas en Bruselas, con vista de cartones italianos, citaremos también los *Triunfos de los Dioses*,



Una rueda de niños.
Escuela de Julio Romano. Tapiz del siglo XVI. (Catedral de Milán.)

tejidos por Francisco Geubels (tres piezas conservadas en el Guardamuebles nacional) (1), de los *Arabescos* ó *Meses grotescos*, de Julio Romano, contienen en el centro figuras mitológicas (en el Guardamuebles nacional), y un tapiz que se llama las *Poesías*, pero que en realidad representa escenas de la mitología ó de la historia griega: *el Sacrificio de Polixeno, Apolo y Marsyas, Icaro, Perseo y Andromeda*, etc. Esta última serie, que puede compararse con las más bellas piezas de la *Historia de Vertumne y Pomona*, se encuentra en Madrid y ha sido fotografiado por M. Laurent.

Al lado de los tapices fabricados por cartones italianos, hay que citar algunas series en que todo es flamenco, así la invención como el tejido. El autor de la más célebre de estas series, las *Bellas cacerías de Guyse* ó *de Maximiliano*, atribuidas en algún tiempo á Alberto Durero, es ese mismo discípulo de Rafael que fué encargado de vigilar la traducción en tapicería de la obra de su maestro Bernardo Van Orley (2). ¡Pero qué cambio desde entonces!

El hábil artista flamenco ha olvidado ese estilo con el cual se había familiarizado tan penosamente; ha vuelto á sus antiguos dioses. Nada de altas concepciones históricas ó filosóficas, nada de buscar el arte elevado: él reproducirá los tipos, trajes y países de su patria, tales como se presentan á su vista, sin pensar en transportar sus personajes á un medio más ideal, sin esforzarse nada por desarrollar el espíritu de abstracción. Sus cacerías son documentos históricos, copias topográficas de una exactitud prodigiosa. Si encuentra acá ó allá, como en el *Débouché sur l'Etang*, algunas figuras simpáticas, algún grupo pintoresco, el público debe dar las

(1) Publicados por MM. Darcel y Guichard en *Las tapicerías decorativas del Guardamuebles*. Varias veces se ha atribuido la invención de esta serie á Mantegna; es cierto que se encuentran en ella algunos de los caracteres distintivos de su escuela.

(2) A. Wauters, *Bernardo Van Orley, su familia y su obra*. Bruselas, 1881.

gracias á la casualidad; el artista está bien inocente de lo que consideraría como una traición respecto de su arte. Su desdén por la ciencia de la agrupación, esa ciencia que en el estudio de Rafael sobresalía entre todas las demás, va hasta



Los israelitas recogen el maná.

Escuela de Julio Romano. Tapiz del siglo XVI. (Catedral de Milán.)

hacerle olvidar las leyes de la perspectiva: á dos pasos más atrás de los cazadores del primer plano, que tienen de ordinario dimensiones colosales, se ven personajes de un tamaño casi microscópico. El embadurnamiento toca á lo inverosímil;

sucede que en un tapiz que mide cinco ó seis metros de largo, en la parte delantera hay una sola figura, á menudo la de algún doméstico, mientras que los actores principales se encuentran relegados al fondo. No hablaremos de la exageración de los movimientos ni de la fealdad de esos perros monstruosos ni de esos caballos disformes; una palabra bastará para terminar la discusión: compárese en el palacio de Fontainebleau, las *Bellas cacerías de Maximiliano*, con las admirables *Cacerías de Luis XV*, de Oudry, expuestas en una sala próxima, y no se necesitará más para que resalten todos los defectos de la obra de Van Orley.

Importa añadir que el tapicero Francisco Geubels ha reproducido con una ciencia consumada los cartones que le presentaban. «El tapiz, dice un juez competente, es de un dibujo perfecto y de una ejecución admirable... su colorido consta de veinticuatro colores diferentes, que se reparten en veintidós escalas, cada una de las cuales no comprende más que de dos á cinco tonos, es decir, que no hay más que cinco modulaciones del mismo azul ó del mismo amarillo-verde, empleados, el primero, en los trajes y arreos, y el segundo en esos mismos trajes y en los follajes, y dos modulaciones únicamente del amarillo y del rojo normales, el primero en las partes claras de la composición y el segundo en las partes coloreadas de los trajes. Los colores, en pequeño número, aproximados los unos á los otros por el tapicero, á fin de pasar de la sombra á la luz, hallándose distribuídos por todas partes, dan unidad á la pieza, cuya luz es casi amarilla por todos lados. Perteneciendo todos, en fin, á los círculos y á los lados más claros de la escala cromática, son los más durables y dan mayor brillantez al conjunto» (1).

El desdén del estilo heroico, la tendencia á la precisión,

(1) Darcel, *Tapicerías decorativas del Guardamuebles*.

dominan en otro tapiz célebre, concebido también en un espíritu de oposición á los principios del Renacimiento: queremos hablar de la *Conquista de Túnez* (Madrid), fabricada para Carlos V, según los cartones de Juan Vermai ó Vermeyen, de



Vertumne et Pomone.

Tapiz de Bruselas del siglo XVI. (Museo de Madrid.)

Beverwyck, cerca de Harlem (1). Los detalles de la fabricación de esta gigantesca obra han llegado hasta nosotros. El tapicero Guillermo de Pannemaker, que fué encargado de su

(1) Una copia de este tapiz, tejida en el siglo XVIII en Bruselas, por José de Vos, se encuentra hoy en el palacio imperial de Schönbrunn, cerca de Viena. (*Kunstchronik*, 1874, números 20, 21, artículo de M. Ilg.).

ejecución, en 1549, se empeñó en no emplear más que sedas de Granada, en no servirse más que de lanas finísimas, en no usar, para la trama, sino hilo de Lyon, el más rico que se encontrara á cualquier precio por caro que fuese. En cuanto al hilo de oro y de plata, el mismo emperador debía suministrarlo. Conforme á las cláusulas del contrato, recibió Pannemaker 559 libras y una onza de sedas, teñidas é hiladas en Granada, donde un agente de Carlos V permaneció dos años, siete meses y veinticinco días vigilando la operación. Las sedas suministradas costaron 6.637 florines, sin contar los gastos de permanencia del agente; estas sedas eran de diecinueve colores, teniendo cada una de tres á siete matices diferentes; se estropearon ciento sesenta libras de seda fina por querer lograr una coloración azul especial. Pannemaker, por su parte, ocupó sin cesar siete obreros en cada una de las piezas de la *Conquista de Túnez*, ó sea ochenta y cuatro obreros en total. Cuando una pieza estaba terminada, la sometían á la aprobación de los jurados ó decanos del oficio, que tenían derecho á indicarle las correcciones que debía hacer. El trabajo exigió algo más de cinco años, quedando terminado en 1554; el tapiz entero medía 1246 varas, lo cual, á razón de 12 florines la vara, daba un total de 14.952 florines. El artista debía recibir además una renta vitalicia de 100 florines si el emperador quedaba satisfecho de su trabajo (1).

Otro tapiz de Guillermo Pannemaker, las *Victorias del duque de Alba* (2), nos prueba que el género de composiciones á

(1) Véase *Las tapicerías que representan la Conquista del reino de Túnez, por el emperador Carlos V*, de M. Houdoy, Lille, 1873, y *las Tapicerías de Bruselas*, de M. Wauters, pág. 76-77.

(2) Conservamos respecto de este tapiz el nombre con que es generalmente conocido, pero advirtiendo al lector que M. A. Michiels le ha reivindicado para Fernando I, rey de los romanos. Representa, según la historia de la pintura flamenca, la *Expedición de Carlos V contra Federico el Magnánimo*. Véase *El Constitucional*, número del 4 de Abril de 1877.



Historia de Vulcano: las tres gracias.
Tapiz bruxelés del siglo XVI. (Colección de M. Jourdain.)

que acabamos de aludir estuvo en boga durante muchos años todavía en Flandes: este género es al estilo heróico lo que las crónicas son á la historia; provoca el interés por la minuciosidad de las noticias y no por la superioridad de perspectivas ni por la nobleza de sentimientos. Un estético eminente de estos tiempos, Carlos Blanc, ha puesto de relieve lo que hay de vivo en estas narraciones tomadas del natural: «Hay para horas, dice, mirando los infinitos detalles de las tapicerías tejidas en honor del duque de Alba; el campamento y el movimiento de las tropas, la caballería y sus banderas, las baterías de cañones y el suelo cubierto de muertos, la infantería huyendo, los escuadrones derrotados, el paso de un río defendido por la artillería, el pintoresco desorden de los vencidos contrastando con la regularidad de los batallones en armas, y los episodios que forman, acá y allá soldados que interrogan á las aldeanas y oficiales que las encuentran bonitas. No hay nada hasta en las cenefas que no sea interesante, más que lo son, por ejemplo, las estampas de la Belle y de Callot, porque se ve en colores todo lo que sigue ó acompaña á un ejército en marcha: los carros de bagajes, las provisiones de víveres, los caballos de repuesto y los que llevan las cureñas, los prisioneros, los paisanos á quienes se hace llevar el botín, las mujeres que viajan con los soldados impedidos y los conductores de furgones. Sin embargo, este desfile de figuras y de vehículos no ocupa más que el friso interior de la tapicería. La parte vertical de la cenefa está adornada por figuras que han sido puestas allí para distraer un instante la atención, y consisten en volátiles, cuadrúpedos, serpientes, paisajes, etc.»

Otro tapiz célebre que se atribuye á un pintor flamenco, es el de los *Meses de Lucas*, atribuído equivocadamente, durante mucho tiempo, á Lucas de Leyde, copiado varias veces en los Gobelinos.

En la segunda mitad del siglo XVI, la fabricación de Brujas decae visiblemente. A los disturbios intestinos, á las sangrientas persecuciones, viene á juntarse la degeneración del



Los meses de Lucas: el mes de Enero.

Tapiz elaborado por los Gobelinos durante el siglo XVII, según un cartón del siglo XVI.
(Colección de madame Masselin.)

gusto. La intimidad, la sinceridad, que prestaban tantos encantos á las tapicerías flamencas de la Edad Media y del primer Renacimiento, desaparecen definitivamente, sin ser reemplazadas, como era de esperar, por esa distinción, esa noble-

za, y esa exquisita gracia, cuyo secreto descubrió nuestro Renacimiento francés, gracias á las enseñanzas de Italia. Pesadez y vulgaridad, tales son los rasgos característicos de los



Grotescos.
Tapiz de mediados del siglo XVI. (Colección del barón de Rothschild.)

cartones que nacen en esta época; estos defectos se van agravando por una ejecución cada vez más sumaria, por procedimientos cada vez más expeditivos (es indudable la exten-

sión alcanzada en este momento por el procedimiento denominado del bajo lizo) (1). En lugar de las deliciosas guirnaldas de flores y frutos de fines del siglo XV y principios del XVI,



La mujer adúltera.

Tapiz flamenco de fines del siglo XVI. (Pertenece a M. Lévy.)

no se encuentran más que orlas de calabazas, nabos, cebollas, mezcladas con figuras alegóricas, tan vanas como in-

1 Esta clase de trabajo se hace en la tercera parte de tiempo que los del alto lizo. En los Gobelinos, durante el reinado de Luis XIV, se pagaba casi la mitad menos.

correctas. El tejido pierde su finura, el colorido su brillo y su armonía; la tapicería de Bruselas podrá vegetar durante mucho tiempo todavía, pero desde este momento ha perdido su superioridad.

No se conoce más que de una manera imperfecta la parte que Gante y Amberes han tomado en el desarrollo de la tapicería. La primera de estas ciudades, donde los tapiceros son mencionados desde 1302, ¿logró en el siglo XVI mantener su rango? Sobre este punto sólo cabe hacer conjeturas. Respecto de Amberes, era más bien un gran depósito comercial que un centro importante de producción. A partir del siglo XV se ve á los comerciantes de Amberes expedir tapicerías en todas direcciones. En el siglo XVI tomó el comercio suficiente extensión para que se consagrara una galería especial á las tapicerías puestas en venta. M. Wauters, de quien tomamos estos detalles, añade que las tapicerías fabricadas en Amberes, adoptaron durante mucho tiempo un colorido amarillento bastante desgraciado. (1)

Ante el extraordinario vuelo de los talleres de Bruselas, siéntese indiferencia por el estudio de los demás talleres establecidos entonces en otras ciudades flamencas, Valencienas, Lille, Douai y Brujas, donde la fabricación estaba como agobiada por la concurrencia de la metrópoli. Algunos nombres de tapiceros, algunos títulos de tapices, esto sería el único botín de una exploración de este género.

Las mismas consideraciones nos obligan á prescindir de los talleres de Holanda. Baste decir que Middelbourg tuvo talleres de tapicería en 1562, y que Delft, algo más tarde contó entre sus huéspedes al hábil tapicero Francisco Spierinck. (2)

¹ *El Arte antiguo en la exposición nacional belga*. Bruselas, 1881, pág. 215.

(2) J. Van de Graft, *Del Tapijt fabrieken der XVI en XVII eeuw*. Middelbourg, 1869, pág. 69 y siguientes, 102 y siguientes.

CAPITULO XI.

LA TAPICERÍA EN ITALIA, FRANCIA, ALEMANIA É INGLATERRA.

Durante el siglo XVI, Italia es después de Flandes, el país donde la fabricación de las tapicerías ha alcanzado 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 el 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.

Sin duda que los tapiceros extendidos por la Península eran demasiado pocos, y que sus empresas estaban sometidas á demasiadas fluctuaciones, para que ellos pudieran pensar en adoptar la fuerte organización propia de la industria flamenca. En Italia, nada de corporaciones, nada de reglamentos destinados á asegurar la buena fabricación, ó á afianzar los derechos de los productores. Los maestros eran pagados al mes ó al año, aunque no trabajasen por su propia cuenta, ni tratasen á destajo con sus clientes. Por precarias que fuesen las condiciones de existencia para la tapicería, Italia es probablemente el país cuyos talleres se aproximaban más á las manufacturas en el sentido moderno: cuanto más fraccionado estaba el trabajo en las ciudades tan libres de Flandes, tanto más los príncipes que gobernaban la mayor parte de la Península, gustaban de agrupar en torno de sí un núcleo de artistas capaces de ejecutar con prontitud sus encargos.

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 contribuido tan poderosamente al desarrollo de la tapicería italiana, quiso reanimar á 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, produjo numerosas series de rara perfección técnica.

El pintor titular de la fábrica era el ferrarense Bautista Dosso; á él debemos los cartones de las *Metamorfosis*, una de cuyas piezas entró hace algunos años en el museo de los Gobelinos, gracias á la iniciativa de M. Darcel. 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*, (trátase de caballos favoritos del príncipe reinante). Uno de sus compatriotas, Guillermo Boides, de Malinas, trabajó también para el taller de tapicerías; la manufactura de Ferrara, como todas las principales de la época, estaba autorizada para aceptar encargos del exterior. Juan Karcher se aprovechó de ello para

ejecutar, según los cartones del Garófalo y de Camilo Filippi, á quienes se había unido Lucas Cornelio para las cenefas, la *Historia de San Forge y de San Maurelio*, que desde entonces adorna en las grandes fiestas la catedral de Ferrara. La



Los meses Trivulce, según Bramantino Suardi.
Tapiz de Vigevano. (Colección Trivulce, en Milán.)

catedral de Côme le confió el tejido de la *Historia de la Virgen*, según los cartones del milanés José Arcimboldo.

Se atribuye además á los talleres de Juan Karcher, la hermosa serie de los *Niños jugando*, una de cuyas piezas reproduce nuestro grabado.

Durante el reinado de Alfonso II, sucesor de Hércules II, (1559-1597), decayó mucho 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.

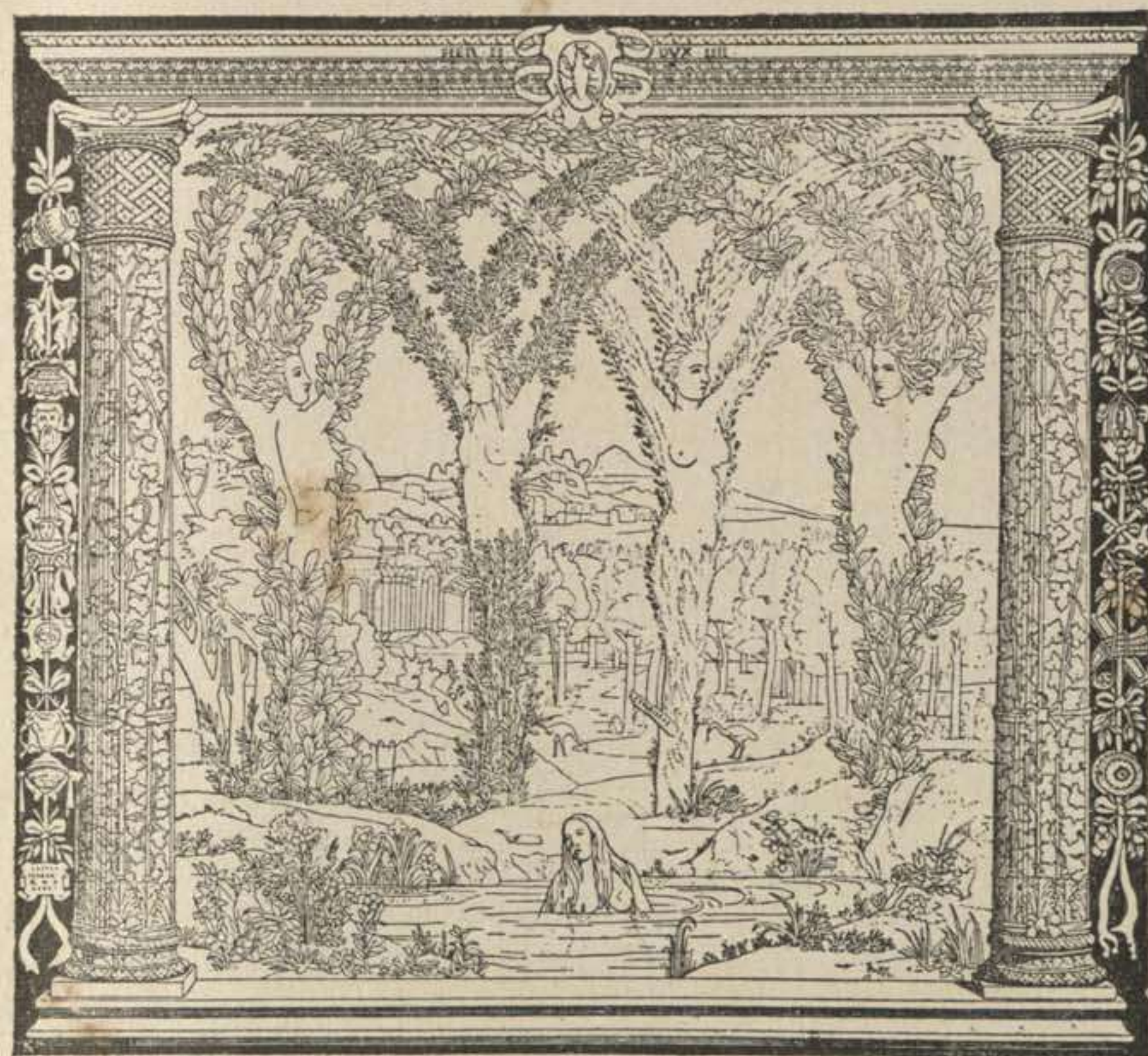
Incitado por el ejemplo de la casa de Este, Cosme I, gran duque de Toscana, (1537-1574), decidió dotar á Florencia de una manufactura capaz de luchar con la de Ferrara, y tuvo la dicha de ver á su obra prosperar; «Arazzeria Medicea,» tal es el nombre con que se conoce su fundación, la cual duró hasta principios del siglo XVIII. (1)

Los dos maestros encargados de dirigir la nueva manufactura eran Juan de Rost ó Rostel, de Bruselas, y Nicolás Karcher ó Carcher. El duque les dió un local conveniente y seiscientos escudos de oro anuales, permitiéndoles trabajar para las personas de fuera y pagándoles aparte todas las obras hechas para su casa. Rost y Karcher prometieron en cambio montar veinticuatro telares, doce de los cuales, por lo menos, debían funcionar con regularidad; también se encargaron de formar gratuitamente discípulos. Este contrato, celebrado en un principio por un período de tres años, se renovó hasta 1552. A partir de este momento, á pesar de toda clase de fluctuaciones, la manufactura florentina no dejó de trabajar un solo instante.

Entre los pintores que Cosme I agregó á la manufactura ducal figuraba en primera línea el Bronzino (1502-1572); á él

(1) M. Conti. *Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in Firenze*; Florencia, 1875. Véase nuestras *Tapicerías italianas*. (*Historia general de la tapicería*).

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 *Hippocrene* (1556) y los del *Marysas* (1566). Después venía Francisco Salviati (1510-1563), autor de otro car-



Las metamorfosis, según B. Dosso.

Tapiz ferrariense del siglo XVI. (Museo de los Gobelinos.)

tón de la *Historia de José*, el *Sueño de Faraon*. Salviati hizo también los cartones de una *Historia de Alejandro el Grande*, que fué tejida en Flandes por Pedro Luis Farnesio, y de una *Historia de Lucrecia*, cuya belleza celebra mucho Vasari. Otro maestro famoso, Francisco Albertino, apellidado el Bachiacca († 1577), suministró los cartones de los *Doce meses*, expuestos hasta estos últimos años en el Corredor de los

Oficios, y los 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 para demostrar su ciencia del dibujo, ensayándose en esos alardes de fuerza en que triunfaba Miguel Angel; si, en la *Historia de José* sobre todo (1), rompen con esa ponderación ó ley de las agrupaciones, en desquite, Rost y Karcher han traído 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: sus tapicerías son hoy todavía un encanto para los ojos.

Fáltanos espacio para estudiar las numerosas series salidas del taller florentino á mediados del siglo XVI. Al lado de la *Historia de José*, de los *Meses* y de los *Grotescos*, debemos limitarnos á mencionar en la colección de los Oficios, una *Flora* y la *Justicia librando á la Inocencia*, y, en la basílica de San Marcos de Venecia, la *Historia de San Marcos*.

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. El recién venido estaba reñido con todo lo que se llama distinción, elegancia, sentimiento decorativo; si se inspiró en los modelos italianos, contemporáneos, hizolo en los más defectuosos de todos, en los de los artistas decadentes florentinos.

(1) Véanse, entre otras, las piezas de esta serie publicadas por M. Wauters en *Las tapicerías historiadas de la exposición nacional belga de 1880*.

El número de cartones compuesto por el Stradan es prodigioso; pero no nos atrevemos á calificar de facilidad esta



Los niños jugando: la barca de Venus.
Tapiz ferrariense del siglo XVI. (Colección del barón Worms.)

producción desenfrenada, cuyas obras eran de lo más pobre que se conocen. Aunque los tapiceros de la manufactura ducal hubiesen conservado intactas las tradiciones de Rost y de

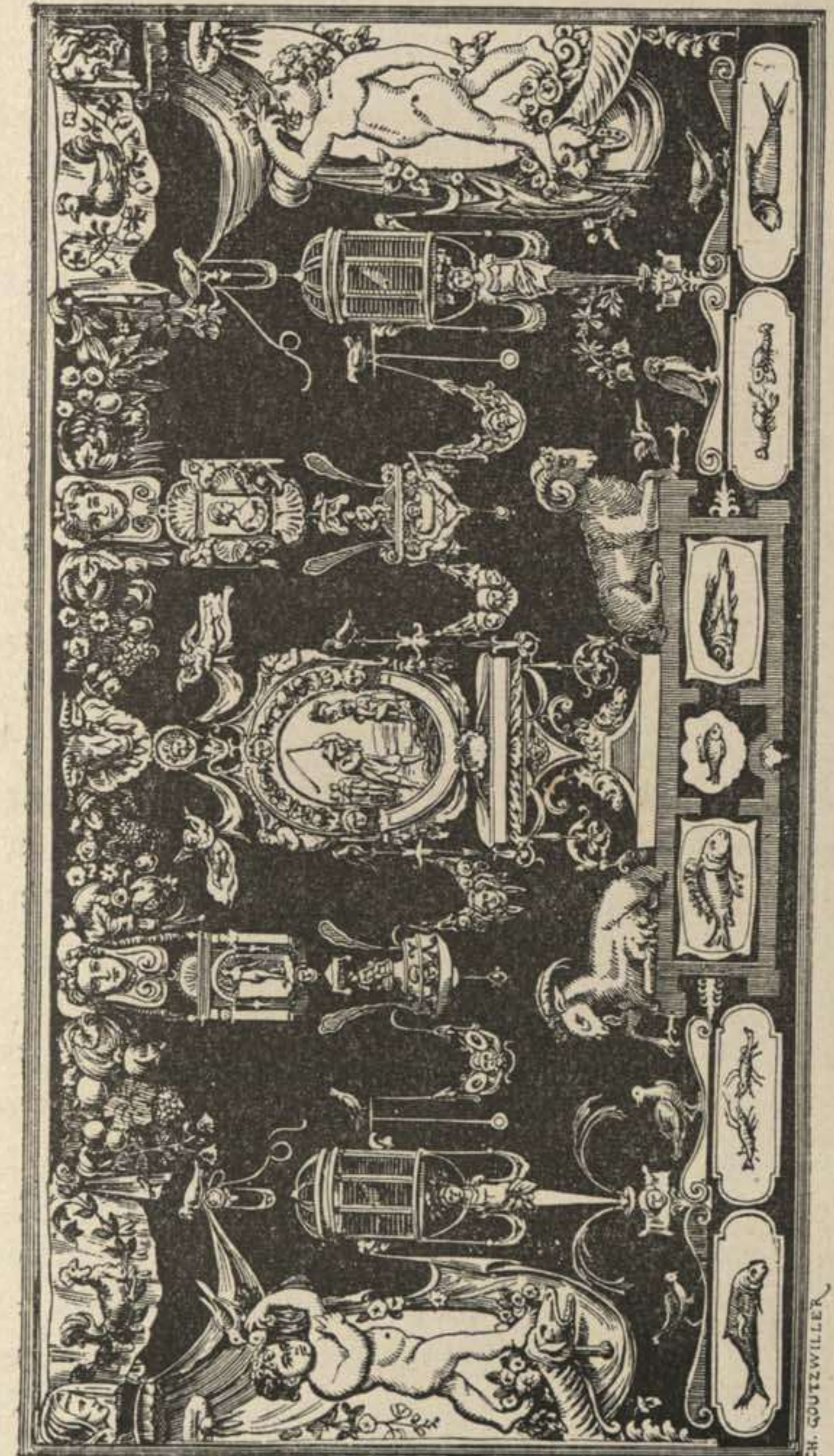
Karcher, no habrían podido luchar contra tales tendencias; á mayor abundamiento, conociendo los procedimientos cada



CH. GOUTZWILLER

Historia de José: el banquete de Faraón, según el Bronzino.
Tapiz florentino del siglo XVI, en el Palacio viejo de Florencia.

vez más expeditivos, establecidos á orillas del Arno y del Escalda, cedieron sin escrúpulos á la corriente general. Puede



CH. GOUTZWILLER

Grottescos, según el Bachiacca.
Tapiz florentino del siglo XVI. (Museo de los Oficios.)

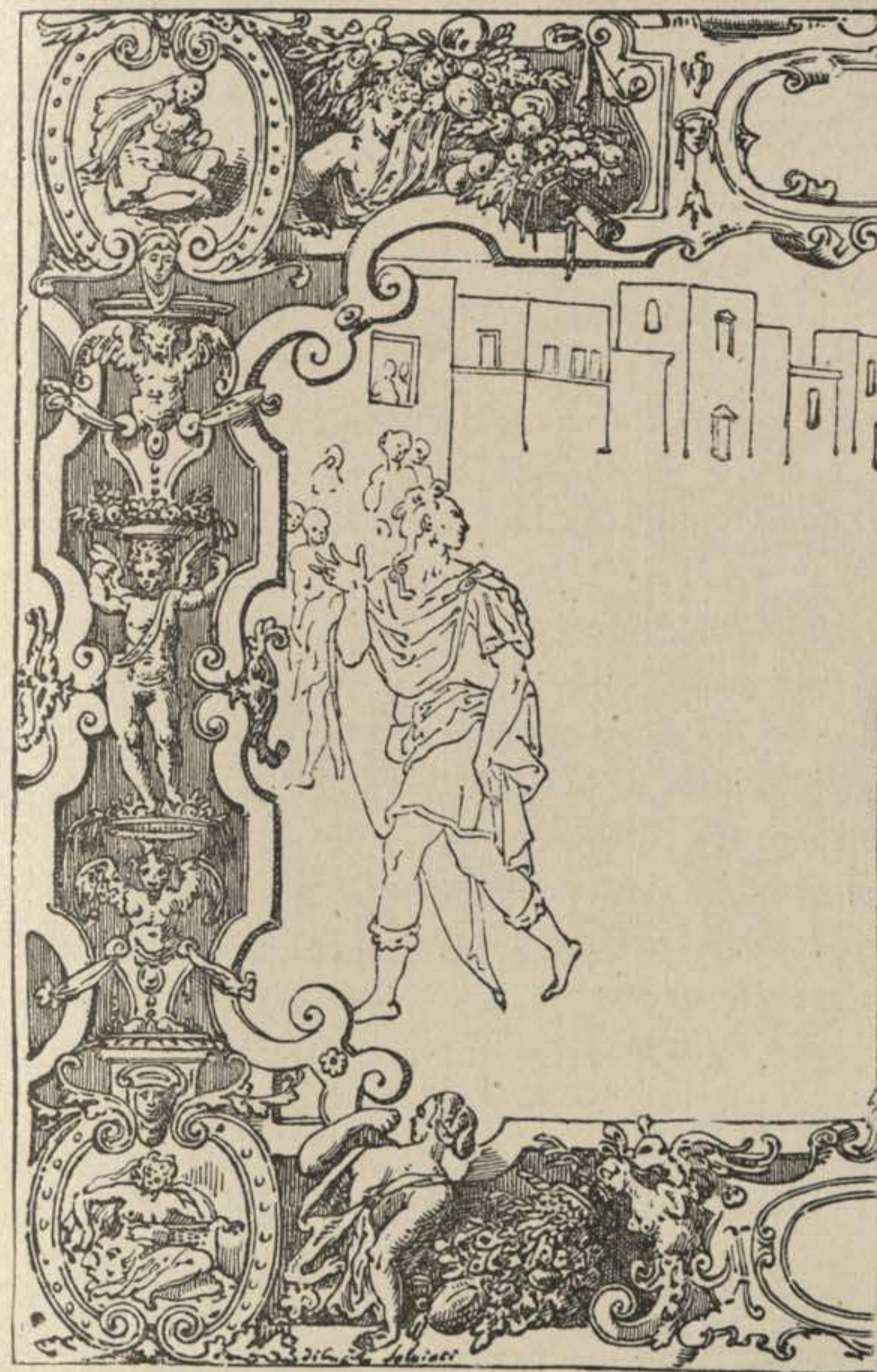
juzgarse del rebajamiento de la manufactura florentina durante el último tercio del siglo XVI, por las *Cacerías*, que deshonran á varios palacios de Toscana.

Considerada en su conjunto, la tapicería florentina (y la responsabilidad de estos resultados es únicamente de los pintores encargados de hacer los cartones) se distingue por sus pretensiones de estilo, por su falta de libertad y fantasía. Excepción hecha de los *Meses* y de los *Grotescos* del Bachiacca, es difícil hallar tapices concebidos en un espíritu decorativo verdaderamente desinteresado; se traducen ante todo asuntos históricos: escenas de la historia sagrada, escenas de la mitología, fastos de la casa de Médicis. Dijérase que en el despotismo ilustrado de Cosme I no había espacio para las cualidades que durante tanto tiempo constituyeron la gloria de la escuela florentina: la distinción, el gracejo, y la fantasía.

Podemos pasar rápidamente por los demás talleres italianos del siglo XVI. Los que se abrieron en esta época en Venecia y en Génova, tuvieron una importancia secundaria, porque fueron estas ciudades, como Amberes para Flandes, almacenes más bien que centros de producción. Así, pues, se ven surgir y desaparecer allí con idéntica facilidad los telares de alto lizo. Lo que se necesitaba ante todo, dada la inmensa acumulación de tapicerías de Flandes, eran personas encargadas de conservarlas y repararlas, no tapiceros ocupados en producir otras nuevas. El almacén de Venecia gozaba, á principios del siglo XVII, todavía de tanta reputación que, príncipes y grandes señores de aquende los Alpes, entre otros el elector de Baviera, realizaron allí compras importantes. Los venecianos se apresuraban á conquistar para sí esos preciosos tejidos, y en el siglo XVI no había palacio que no estuviere provisto de ellos. (1)

(1) Urbano Gheltof, *Degli arazzi in Venecia*; Venecia, 1878.

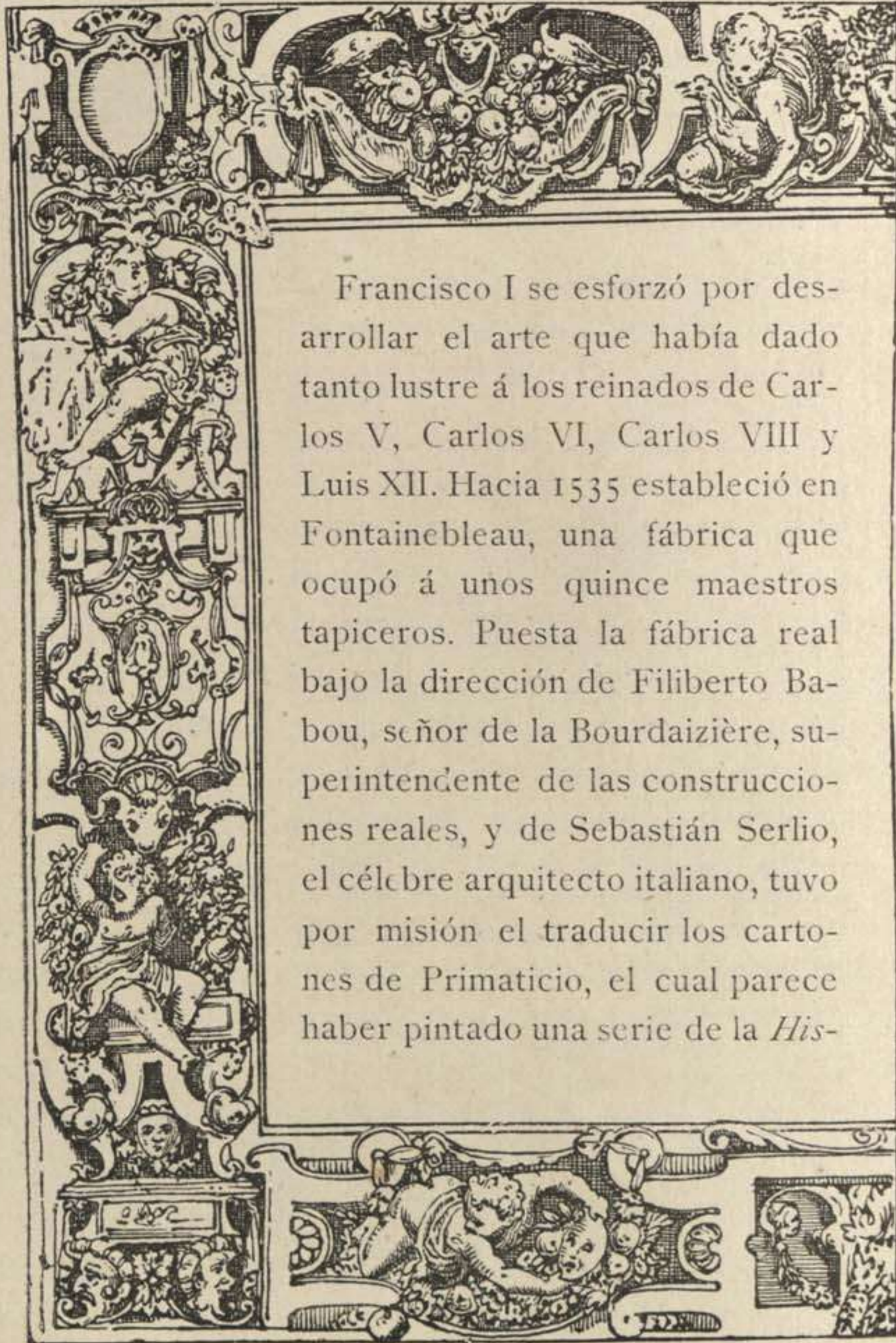
En nuestro país, bajo la acción del Renacimiento, elevase la tapicería; si nuestros talleres no llegan á igualar la prospe-



Bosquejo para un tapiz.

Facsimile de un dibujo de F. Salviati, (Museo de los Oficios.)

ridad de los del siglo XIV, se distinguen por la perfección de la mano de obra y por la pureza del gusto.



Francisco I se esforzó por desarrollar el arte que había dado tanto lustre 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 Bourdaizière, 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 *His-*

Bosquejo para un tapiz.

Facsimile de un dibujo de F. Salviati. (Museo de los Oficios.)

toria de Escipión, de Mateo Nassaro, de Verona, el autor



Bosquejo para un tapiz.

Facsimile de un dibujo de A. Aspertini, (Museo de los Oficios.)

de la *Historia de Acteón* y de *Orfeo*, y de Claudio Baudouin. En tiempo de Enrique II, Filiberto Delorme recibió la di-

rección de la fábrica de Fontainebleau; cuyos destinos ulteriores son desconocidos. Hay motivos para creer que desapareció á la muerte de este príncipe.

Las tres tapicerías reproducidas aquí se atribuyen por los



Pasaje de la historia de Diana.

Tapiz del taller de Fontainebleau. (En el castillo de Anet.)

jueces más competentes á la fábrica que acabamos de estudiar, y la honran mucho.

Sin dejar Enrique II de alentar á la fábrica de Fontainebleau, le dió un rival en París, donde eligió el hospital de la Trinidad para montar varios telares de alto lizo. La nueva



Grotescos: una bacanal.

Tapiz de Fontainebleau, del escudo de armas de Catalina de Médicis
(Colección de M. C. Peyre.)

institución alcanzó gran éxito y prolongó su existencia hasta bien entrado el siglo XVII.



Grotescos.
Taller de Fontainebleau. (Museo de los Gobelinos.)

Antonio Carón († 1598) y Enrique Lerambert, 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 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

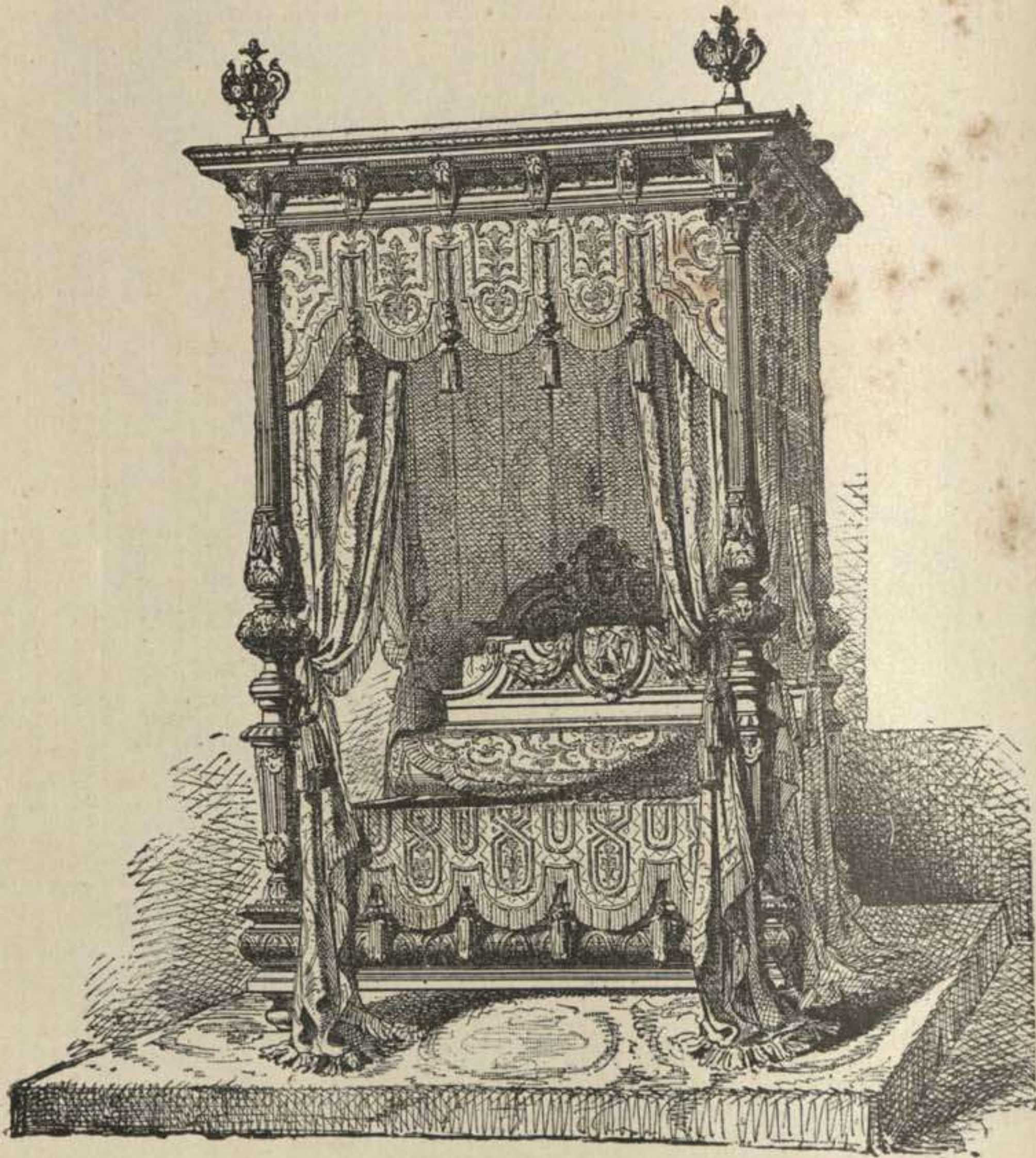


Historia de Artemisa: Apolo y las musas.
Tapiz de París del siglo VI. (Guardamuebles nacional.)

tapices de esta serie (algunos de los cuales están divididos en diez ó quince piezas), la cual forma una superficie de 1711 metros cuadrados. (1) La influencia de Julio Romano se ob-

(1) Lacordaire, págs. 25-26.

serva á cada paso en esta larga sucesión de cuadros, mitad históricos, mitad alegóricos, cuyo interés no se sostiene por desgracia.



Cama de la época del Renacimiento.
(Castillo de Fontainebleau.)

Lerambert solo compuso además los cartones de la *Historia de Coriolano* y los de la *Historia del Cristo*, destinada

á la iglesia de Saint-Merri. Su principal intérprete fué el tapicero Mauricio Dubourg, el representante más eminente de la fábrica de la Trinidad.

El hotel de Cluny posee tres tapicerías pertenecientes á la misma época, pero cuya factura es demasiado grosera para



Fragmento de un tapiz del siglo XVI.
(Colección del barón de Rothschild.)

que se pueda atribuir á Deubourg, la *Batalla de Garnac* y la *Batalla de San Dionisio* (núms. 6.332-6.334).

La historia de las fábricas de Fontainebleau y de la Trinidad es poco conocida; la de los talleres provinciales lo es menos aún. Sábese únicamente que Tours y Felletin, (probable-

mente también Aubusson), desplegaron cierta actividad en esta época.

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

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 Baviera, Las santas ciudades de la Palestina, Un campamento.*

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.

CAPÍTULO XII.

SIGLO XVII.—FUNDACIÓN DE LA MANUFACTURA
DE LOS GOBELINOS.

Los síntomas de cansancio que se habían manifestado á fines del siglo XVI podían dar que temer por el porvenir de la tapicería, tan floreciente durante todo el renacimiento. La ampulosidad de una parte, y la sequedad de otra, tal era la alternativa á que parecían condenados los tapiceros. No sucedió así, gracias á la iniciativa de dos célebres artistas, flamenco el uno, francés el otro, que lograron hacer volver á la pintura decorativa á un verdadero camino. Pronto recobró la composición lo que pudiera llamarse fluidez; descubrióse nuevamente el arte de casar con armonía las figuras unas con otras, de repartir los grupos por el campo del tapiz conforme á las reglas del decorado, y de imprimir al conjunto cierto aspecto, cualidades todas que suponen una gran facilidad de invención y una imaginación rica y brillante.

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 niño 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 puede pensar en producir (1), 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 alcanzaron menos éxito; lo mismo puede decirse del *Triunfo de la Iglesia*, con las *Escenas del Antiguo Testamento*, diecisiete piezas, de las cuales están conservadas hoy en el convento de carmelitas descalzos de Madrid (2).

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, Dumée, Simón Vouet, Felipe de Champaña, Poussin, Lesueur, Van der Meulen, Noël, Coypel y Sebastián Bourdon, en Francia (3); 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

(1) La *Historia de María de Médicis*, no se ha ejecutado en tapicería hasta este siglo; comenzado este trabajo en los Gobelinos durante la restauración, se terminó en el reinado de Luis Felipe.

(2) *Descripción de los tapices de Rubens que se colocan en el claustro del monasterio de las Descalzas reales*. Madrid, 1881.

(3) Lerambert, continuación de la *Historia de Artemisa*; Vouet, el *Sacrificio de Abraham*, los *Amores de Reinaldo y Armida*; Corneille, *Juegos de niños*, *Historia del Antiguo y Nuevo Testamento*; Felipe de Champaña, la *Vida de la Virgen* y tres piezas de la *Historia de San Gervasio y de San Protasio*; Lesueur, dos piezas de la misma serie; Sebastián Bourdon, una pieza de la misma serie; Le Poussin, los *Sacramentos*; Noël Coypel, los *Triunfos de los dioses*, etc.

de un Poussin, de un Lesueur, y de un Rigaud, eclipsa la suya, y sin embargo, este genio universal ha hecho por las



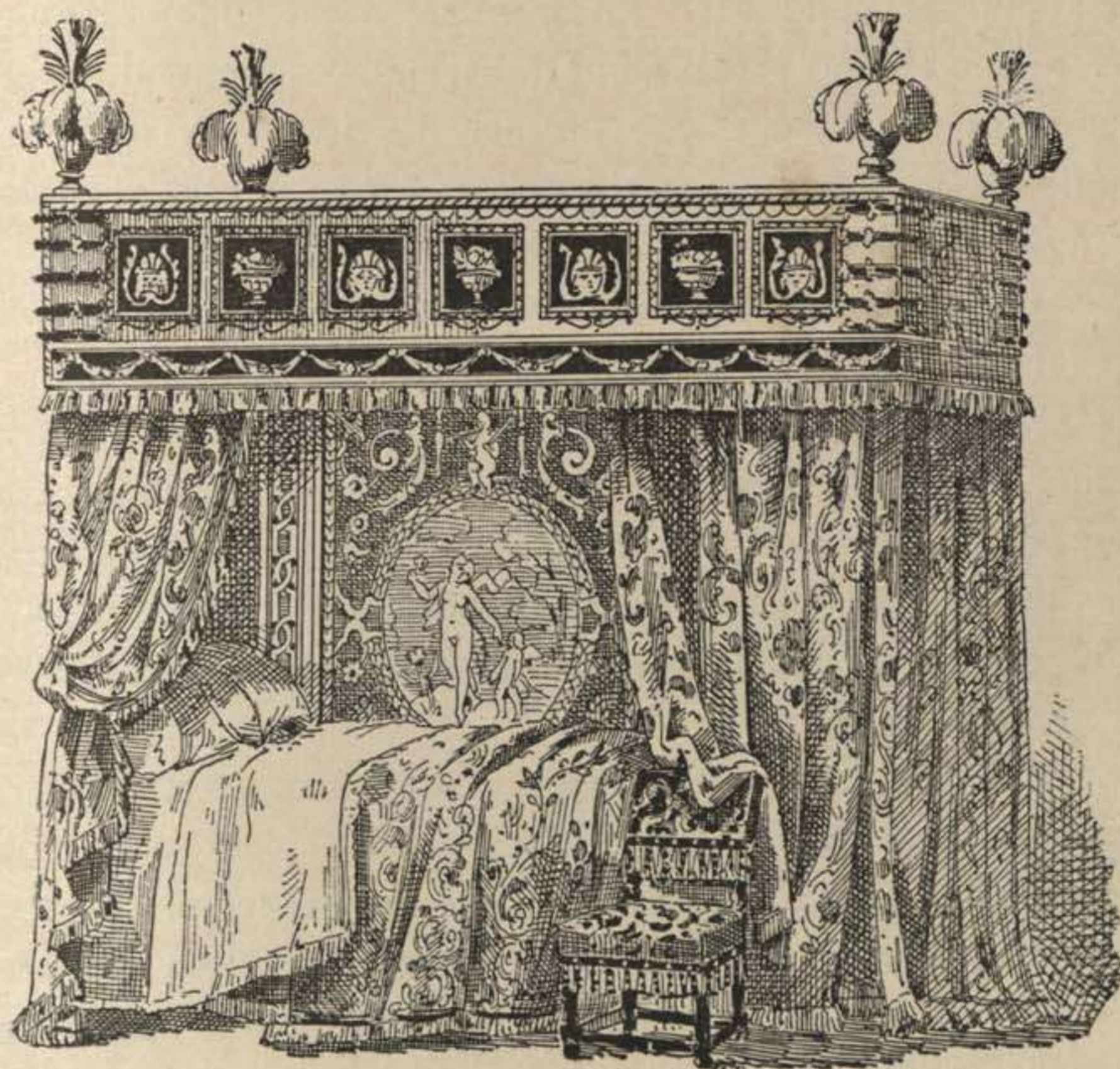
Historia de Constantino: una batalla, según Ruben.
(Tapiz francés de principios del siglo XVII, en el Guardamuebles.)

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 armonía más rica. Lo mismo sucede con los grandes cuadros de ceremonias que forman la incomparable serie llamada la *Historia del rey*. Cuando estos deslumbradores tapices se agitan, se siente como un estremecimiento religioso, se cree ver á Alejandro, el rey-dios, y á Luis XIV, el rey-sol, descender de su carro triunfal ó de las gradas del trono para mezclarse con nosotros. Estas figuras heróicas, unas cubiertas con relucientes armaduras, y otras con telas recamadas de oro y seda, con pedrerías y encajes, adquieren nueva vida sobre aquellas superficies flexibles y ondulantes. Monótona, cuando se produce en la pintura al óleo ó al fresco, la necesidad de pompa, inherente al gran siglo, adquiere su más natural y feliz expresión en esos tejidos en que el oro y la seda forman los elementos naturales.

Obedeciendo á un espíritu de tolerancia que le honra, el siglo de Luis XIV se ha complacido en asociar á las nuevas composiciones, esas composiciones matizadas, espirituales, cultas en grado superlativo, las grandes páginas decorativas creadas por el Renacimiento. No es más que la intensidad debida, la libertad y la franqueza de estilo, lo que caracteriza á estas, con sus salones blanco y oro, sus molduras, sus espejos, sus girándulas y su sociedad pulida y correcta. Pero había en ellas principios de belleza tan superiores que se impusieron al mismo Luis XIV y á los familiares del palacio de Versalles. Se continuó en Francia, en Flandes, en Inglaterra y en Italia, copiando las *Actas de los Apóstoles*, los *Fructus Belli*, la *Historia de Escipión*, la *Historia de Vulcano* y los *Niños jugando*, de Juan de Udina, y se le copió con la más escrupulosa exactitud. Tejióse principalmente en los Gobelinos, durante los primeros años del siglo XVIII, una serie de *Cacerías de Maximiliano*, que los conocedores más expertos distinguen con

trabajo de la serie del siglo XVI. Luis XIV estuvo menos inspirado al mandar poner en el telar las Estancias del Vaticano; el fresco y la tapicería proceden de principios diferentes, casi opuestos; á pesar del genio de un Rafael, es permitido



Cama Luis XIII.

concebir composiciones que se prestaran mejor á las exigencias del arte textil que la citada.

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 periodo precedente haya cedido el puesto á sentimientos más reflexivos. Se le confía el cuidado de perpetuar el recuerdo de los acon-

tecimientos más notables; junto á las composiciones religiosas, y sobre todo mitológicas y alegóricas, se encuentran muchos asuntos sacados de la historia contemporánea (1).

Lo mismo que antes, recurren los pueblos y los príncipes á la tapicería, deseosos de ofrecer un recuerdo á algún aliado ó á algún huésped ilustre. En Bruselas vemos diferentes veces, que la ciudad regala á sus gobernadores generales «cámaras» del valor de 12.000 florines. (2) Luis XIV ofrece al duque de Lorena, que le rinde homenaje, un tapiz con la *Historia de Alejandro*, cuyo precio es de 25.000 escudos. El rey-sol se sirvió también de la tapicería para grabar en la inteligencia de aquellos de sus aliados, un poco tardos en comprender, algunas lecciones. A este número pertenecía el tapiz que el monarca francés envió al papa, y que representaba *la Audiencia dada por el Rey Luis XIV al Embajador de España para declarar en nombre del rey su señor, que en lo sucesivo no entrarían ya en concurrencia los embajadores de España con los de Francia* (3).

Señalemos junto á este rasgo de orgullo un testimonio de gratitud conmovedora. Llegado á Francia el piadoso rey Santiago de Inglaterra, no creyó poder expresar mejor su reconocimiento al rey Luis XIV, por la manera generosa que tuvo éste de recibirlo en su infortunio, que regalándole magníficos tapices. Trátase de las *Actas de los Apóstoles*, obra maestra del taller de Mortlake, conservada hoy en el guardamuebles nacional.

(1) Francia: *Historia del rey*.

Flandes: *Batallas del archiduque Alberto; Historia del conde de Moncada; Victorias del rey Guillermo III*, (batalla de Bresgate, Bajada de Torbey, batalla de Boyne).

Italia: *Historia de Urbano XIII*.

Alemania: *Historia de la casa de Baviera, Historia del gran Elector*.

Dinamarca: *Guerra de Scania*.

(2) Wauters, pág. 201.

(3) Barbier de Montault, *Inventario descriptivo de las tapicerías de alto lizo conservadas en Roma*. Arras, 1879, pág. 110.

En las ceremonias religiosas, festejos públicos y solemnidades de todas clases, no ha perdido nada de su importancia la tapicería. Júzguese por lo siguiente: en París, en 1656, vemos la corporación de tapiceros obligada, mediante una indemnización de 300 libras, á adornar con tapicerías el día de la octava del Santo Sacramento, las casas de los protestantes de la ciudad y sus arrabales. Tan considerable era este trabajo, que los tapiceros se quejaron de la insuficiencia de la indemnización, que no representaba el tercio del gasto, pues tenían que suministrar más de 800 piezas (1).

Si considerada desde estas diferentes fases, sigue siendo la tapicería en el siglo XVII lo que había sido en la Edad Media y en la época del Renacimiento, vemos al contrario realizarse, desde el punto de vista de la producción cambios de altísima importancia. La centralización verifica rápidos progresos; las manufacturas oficiales tienden á sustituir en Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Italia, y hasta en el Norte, á los talleres particulares; la acción gubernamental reemplaza á la iniciativa privada. El resultado más notable de los nuevos esfuerzos es la supremacía en favor de Francia ejercida en otro tiempo por los Países Bajos. Al crear los Gobelinos, asegura Colbert á nuestro país una preponderancia que no ha perdido después. En lo sucesivo, Europa entera se inspira en los principios de nuestra gran manufactura nacional; la tapicería vuelve á ser, como en el siglo XVI, un arte francés.

Importa estudiar los múltiples esfuerzos que han asegurado el triunfo de los talleres parisienses respecto de los de Bruselas, determinando el establecimiento de la manufactura de los Gobelinos.

(1) Boyer de Santa Susana, *Notas de un curioso sobre los tapices, series tejidas de alto ó bajo lizo*. Mónaco, 1876, pág. 58.

La importancia económica de una industria artística, tal como la tapicería, no podía quedar descuidada por Enrique IV. Este gran rey no descuidó nada para desarrollar en Francia el alto y el bajo lizo, así como la fabricación de los tapices á la manera de Levante; también protegió á los talleres nacionales contra la competencia extranjera.

Su primer acto fué la instalación, en 1597, en la casa de los jesuitas en el arrabal de San Antonio, de varios telares de alto lizo, que puso bajo la dirección de un tapicero notable llamado Laurent; unió á Laurent, después, á Dubourg, autor de las tapicerías de Saint-Merri. En 1603, el taller del arrabal de San Antonio, pasó al Louvre.

Una fundación posterior, la de una manufactura de tapicerías, «á la manera de Flandes,» tuvo una importancia grandísima. Desde 1601 encontramos tapiceros flamencos establecidos en París, al servicio del rey, bajo la dirección de Fourcy, intendente y ordenador de las construcciones reales. En 1607, Enrique IV hizo un nuevo llamamiento á Flandes: Francisco de la Planche y Marcos Comans, tales fueron los maestros á quienes confió la dirección de los telares de bajo lizo, colocados en las Tournelles en un principio, y en el arrabal de Saint-Marceau, después. Nada omitió: ni cartas de nobleza, ni subsidios considerables, para estimular el celo de la Planche y de Comans. Júzguese por las disposiciones siguientes: «Durante veinticinco años, nadie podrá imitar sus manufacturas; el rey les dará sitio donde pueden alojarse, ellos y sus obreros; estos últimos quedan declarados regnícolas y naturales, y estarán exentos de toda carga durante los citados veinticinco años; los maestros, pasados tres años, y los aprendices pasados seis, podrán tener tiendas, sin hacer obra maestra, y esto durante los veinticinco años; el rey les dará el primer año veinticinco niños, y el segundo y el tercero veinte, todos franceses, cuya pensión pagará él, y la manutención los padres; los capa-

taces tendrán 80 telares al menos, 60 de los cuales estarán en París; cada uno tendrá 1.500 libras de pensión y 100.000 libras para empezar el trabajo; todas las estofas empleadas por ellos, salvo el oro y la seda, estarán exentos de impuesto; ellos podrán tener cervecerías y vender cerveza por cualquiera parte. Prohibíase la entrada de tapicerías extranjeras, y venderían las suyas al precio que las otras se venden en los Países Bajos (1).

Enrique IV creó además en el Louvre una fábrica de tapices «al modo de Persia ó de Turquía,» la cual fábrica fué el punto de partida de la Jabonería, y encomendó la dirección de este establecimiento á Pedro Dupont, autor del curioso tratado titulado *La Stromaturgia*.

Para completar el cuadro de la actividad que reinaba entonces en París, hay que recordar el taller de la Trinidad; sus telares no dejaron de funcionar, cualquiera que fuere la competencia que les hicieran los talleres más especialmente patrocinados por el rey.

Los pintores Lerambert († 1610), Dubreuil, Laurent, Guyot, Dumée, tales fueron los maestros encargados especialmente de la composición de los cartones destinados á los principales talleres reales. Dubreuil, es el autor de la *Historia de Diana*, Guyot el de las *Cacerías de Francisco I*, y de la *Historia de Gombaud y Macée*, asunto tratado ya en el siglo XVI; este maestro compuso además en colaboración con Durnée, los cartones del *Pastor fiel* (2).

Sully, opinando de diverso modo que Colbert, colocaba los intereses de la agricultura antes que los de la industria, veía con malos ojos el establecimiento de manufacturas que no le

(1) Lacordaire, *Noticias históricas sobre las manufacturas imperiales de tapicerías de los Gobelinos y de tapices de la Jabonería*; 1853, pág. 32.

(2) Tomamos estas noticias del trabajo de M. Lacordaire, sobre los Gobelinos.

parecían propias más que para favorecer los progresos del lujo, por lo cual no dejaba escapar ocasión de manifestar su hostilidad á los directores de aquellas, quienes más de una vez tuvieron que luchar con dificultades económicas muy serias.

La muerte de Enrique IV fué el mayor revés para la empresa de Comans y de la Planche, como para la mayor parte de los establecimientos fundados bajo los auspicios de este rey. «Ha costado, dice un escritor contemporáneo, mucho dinero á S. M., pérdida y ruina á sus súbditos; testigo, las tapicerías de Bruselas de San Marcel, las telas al modo de Holanda, de Mantes, los paños de seda y oro de Milán, del parque real, de los cuales no queda hoy vestigio alguno» (1).

Esta última afirmación es exagerada: después de muchas vicisitudes, Comans y de la Planche se colocaron, en 1630, en los Gobelinos. Pero mientras que los herederos del primero de estos maestros fijaron allí su residencia, los del segundo no tardaron en elegir el arrabal de San Germán.

Terminemos desde ahora con estos dos talleres que sobrevivieron pocos años al establecimiento de los Gobelinos.

Varias piezas del taller de Comans han llegado hasta nosotros. En 1876, en la Exposición de la Unión central, ha podido verse en el palacio de la Industria la *Caza de Meleagro*, marcada con una doble C., inicial de Carlos Comans, el *Sacrificio de Abraham*, marcado con las letras A. C. (Alejandro Comans), y la *Metamorfosis de Aretusa*, sellada con la misma marca. Otra tapicería salida de los mismos talleres, la cual ha escapado hasta hoy de todas las investigaciones, se halla en el museo nacional de Munich; representa el *Matrimonio del emperador Otón* (señales: una flor de lis entre dos PP, una M coronada por una F y un monograma en el cual se distinguen las letras P. D. M.). Todos estos tapices se distinguen por su dibujo, más ilustrado que rico.

(1) Documento de 1611, publicado por M. F. Michel, *Investigaciones*, t. II, pág. 296.

Las tapicerías del taller dirigido por los de la Planche, parecen haber reunido también grandes cualidades. Un informe de 1718 emite sobre el conjunto de sus producciones el



El sacrificio de Abraham.

Según Simón Vouet. Taller de los Comans. (Museo de los Gobelinos.)

juicio más favorable. «La fábrica de M. de la Planche, que también se ha extinguido, vino en seguida; es lástima que no haya dejado sucesores, vistos los hermosos trozos que quedan de esta fábrica: siempre se ha estimado la belleza y la regularidad de sus dibujos; sus follajes con pájaros y sus magnífi-

cos paisajes le han valido muchas alabanzas; su gusto en los matices era delicado y de duración, el colorido imitaba las encarnaciones de Rafael y de Rubens; sus trajes, artísticamente matizados, eran de trabajo naturalísimo, y estaban muy bien ordenados. Esta fabricación era fácil de distinguir de las demás por su extremada belleza; la finura ha brillado siempre en estas tapicerías, hasta en las que parecen de un trabajo algo duro. Su marca era una flor de lis con una P (1).

Al lado de los talleres de los Comans y de los de la Planche, al lado de la fábrica de tapices del Louvre, dirigida por Pedro Dupont (2), y de la de la Jabonería, dirigida por el discípulo y rival de Dupont, Simón Lourdet, fábrica que tomó gran incremento durante el reinado de Luis XIII, al lado del taller de la Trinidad, que aún tenía bastante vida para producir en 1634-1635, la *Historia de San Crispín y San Crispiniano* (3); los telares colocados en el Louvre y en el jardín de las Tullerías continuaban ocupando dignamente su puesto. A mediados del siglo fueron objeto de una solicitud particular por parte del gobierno; en 1647, hizo éste venir á París á Pedro Lefèvre, el principal de la manufactura de Florencia y á su hijo Juan. Este último no volvió á salir de Francia; tuvo el honor, cuando la fundación de los Gobelinos, de dirigir con Jans los talleres de alto lizo. En cuanto á su padre, después de haber vuelto á Florencia, en 1650, volvió á París en 1655, para marcharse de nuevo al cabo de tres ó cuatro años.

No ha desaparecido todo recuerdo del taller del Louvre y de los trabajos de Juan Lefèvre.

(1) Deville, *Colección de estatutos*, pág. III.

(2) El museo de los Gobelinos acaba de enriquecerse con un tapiz aterciopelado, salido probablemente de la fábrica de Pedro Dupont. Este tapiz representa á Luis XIII disfrazado de Hércules, á Ana de Austria y á sus dos hijos; el estilo de las figuras recuerda á Simón Vouet. Véase la noticia colocada por M. Darcel á la cabeza de la reimpresión de la *Stromaturgia* de Pedro Dupont París, 1882, pág. XLV.

(3) *Unión central de las bellas artes aplicada á la industria. Exposición de 1876*, núm. 209.

La colección de M. Spitzer encierra una serie de cuatro piezas, tres de las cuales representan una *Bacanal*, y la cuarta el *Tocado de una princesa*. Fundándose en la semejanza de ciertos tipos, principalmente en los de los sátiros, con los ti-



La caza de Meleagro.

Taller de los Comans. (Museo de los Gobelinos.)

pos creados por Julio Romano, han creído ver algunos aficionados un trabajo italiano; otros lo juzgaron como de la escuela de Fontainebleau, y otros, en fin, como de la de Bruselas. El estilo y la técnica del tapiz explican hasta cierto punto estas divergencias; pero nos permiten al mismo tiempo descartar la hipótesis que acabamos de revisar. No considerando más que la técnica, es cierto que París, heredero de las tradiciones

propias de los grandes talleres flamencos del Renacimiento, era el único capaz, en el siglo XVII, de fundir tan hábilmente los tonos, de dar al colorido una armonía y una distinción tan grandes. El estilo habla en favor del origen parisién; si las tres primeras piezas parecen proceder de cartones más antiguos, la cuarta ofrece grandes analogías con las producciones de nuestra escuela de pintura de mediados del siglo XVII. Comparando la cenefa que se destaca sobre un fondo de seda amarilla, con la del *Tocado de Flora*, tejido en los Gobelinos por Juan Lefèvre, y conservado en el Guardamuebles, se adquiere prueba evidente de este parentesco: en una como en otra, Dianas de Efeso, perros sentados y ramajes de rara elegancia. Juan de Lefèvre es el autor de la *Bacanal* y del *Tocado de una princesa*; las cuatro tapicerías que acabamos de estudiar son producto del taller colocado en el Louvre, y anterior á los Gobelinos (1).

La obra de Juan Lefèvre no merece más que elogios. Persuadido de que antes de hablar al espíritu era preciso encantar á los ojos, el tapicero, lo mismo que el autor de los cartones, se ha consagrado ante todo á la feliz asociación de los colores, y se ha complacido en oponer los tonos bronceados de los sátiros á las carnaciones de las ninfas, de una blancura deslumbradora. La acción aquí es lo accesorio.

Junto á los esfuerzos intentados en la capital consignemos los de las provincias.

Hacia 1630, los talleres de Tours adquirieron cierta importancia. Un documento que hemos encontrado en los archivos del palacio Barberini (2), nos dice que á la sazón el cardenal Richelieu mandaba fabricar allí por obreros parisienses tapicerías de gran magnificencia.

(1) Véase el artículo que hemos dedicado á este tapiz en la *Gaceta de las Bellas Artes*, *loc. cit.*

(2) *Revista de las sociedades doctas de los departamentos*, 5.^a serie, t. VIII, página 511 (1874).

En 1718, los guardas jurados de la corporación de tapiceros de París, pasando revista á las principales fábricas de tapicerías de Francia, afirman que la de Tours «se distinguía por el raro y uniforme gusto en sus trabajos; que siempre fué



DEL GOUZELLE.

La toilette de una princesa.

Taller de J. Lefèvre. (Colección de M. Spitzer.)

muy estimada, así como sus dibujos y figuras, los cuales se distinguieron constantemente por su perfecta ejecución. Su grano era redondo y bien fabricado, y su marca era una doble torre. Las tapicerías que se hacían allí de follajes y animales eran muy correctas, y su arquitectura muy buena. Allí no se trabajaba más que en alto lizo.»

Reims, donde siempre habían desempeñado las tapicerías

un gran papel, contó también, en la primera mitad del siglo XVII, con un taller de cierta importancia. En 1633, un hábil tapicero de Charleville, Daniel Pepersack, á quien el capítulo de San Pedro el Viejo de Reims, había encargado tapicerías de algunos años antes, en 1629, fué á establecerse en esa ciudad, de donde no salió más. Fué atraído allí Pepersack por un trabajo considerable, la fabricación de doce tapicerías grandes y diecisiete pequeñas, que el arzobispo Enrique de Lorena se proponía ofrecer á la catedral. Varias de estas tapicerías existen aún en el edificio á que fueron destinadas; representan la *Historia de Cristo*, según los cartones de Murgalet, de Troyes. Un particular de la ciudad encargó á Pepersack otra serie, la *Historia de Teagenes y Cariclea*, según cartones que el tapicero debía encargar á expensas suyas (1).

El taller fundado en Maincy, cerca de Vaux, por el superintendente Fouquet, en 1658, merece también mencionarse. Compuesto de obreros flamencos, colocados bajo la dirección de un francés llamado Luis Blamard, fabricó cinco piezas de la *Historia de Constantino* y las *Cacerías de Meleagro*. El autor de los cartones de esta serie era el futuro director de los Gobelinos, Le Brun (2). El taller de Vaux no sobrevivió á la caída del superintendente.

Consideradas en su conjunto, las tapicerías francesas de la primera mitad del siglo XVII, ó más exactamente las anteriores á la fundación de los Gobelinos, se distinguen por todas las cualidades que faltan á las tapicerías flamencas de fines del siglo anterior. Bajo la acción de una escuela de pintura, docta más bien que no inspirada, reconquista el dibujo

(1) Loriguet, *Las tapicerías de Nuestra Señora de Reims*; Reims, 1876, págs. 25 y siguientes, y 139; *Las tapicerías de la catedral de Reims*; París. Reims, 1882, in-fol., págs. 22 y siguientes.

(2) M. Bonnaffé, *El superintendente Fouquet*; París, 1882, pág. 25.

la precisión y la seguridad que le faltaban hacía mucho tiempo; el colorido tórnase armonioso, con cierta tendencia á la sobriedad, tendencia atestiguada por numerosos adornos á la grisalla. Merecen grandes plácemes los autores de los cartones por haberse penetrado de nuevo de los verdaderos principios del decorado, por haber ponderado las masas y conciliado las leyes del ritmo con las del movimiento. Desde este punto de vista el *Sacrificio de Abraham* es una obra maestra que no se cansa uno de admirar. La composición de las cenefas revela también un gusto superior: no cabe más allá en el arte de casar la figura humana con los adornos más variados: festones, medallones, trofeos, grotescos, etc. Los genios desnudos que en la *Cacería de Meleagro*, en el *Sacrificio de Abraham* y en el *Tocado de una princesa*, juguetean entre las hojas, ó sostienen con gravedad, cuál un medallón, cuál los ramajes para que no se desmoronen sobre su cabeza, nos recuerdan las triunfantes invenciones de Rafael en las orlas de las *Actas de los Apóstoles* y en las *Logias*. Las cenefas de las tapicerías de Mortlake, compuestas en la misma época, revelan cualidades no menos altas. Hay en ellas todo un aspecto de la historia de la ornamentación, que ha permanecido hasta hoy en la sombra.

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*.

Importa, en una época en que se hacen tan laudables esfuerzos por levantar á nuestras industrias artísticas, meditar las profundas lecciones que se desprenden de la fundación de los Gobelinos, como también de la fundación de la *Manufactura de Beauvais*. «La *Manufactura de las tapicerías*, se ha dicho en las consideraciones que preceden á los estatutos de los Gobelinos, ha parecido siempre de una utilidad tan consi-

derable, que los estados más ricos han cultivado perpetuamente sus establecimientos, y atraído á los artistas más hábiles, mediante las gracias que les han concedido. El deseo que tenemos de que florezcan el comercio y las manufacturas en nuestro reino, nos ha inducido á prestar nuestros primeros cuidados, después de afianzada la paz general, para restablecerlos y hacer que sus establecimientos adquieran fijeza, señalándoles un lugar cómodo y determinado; hemos adquirido con dinero de nuestro peculio el hotel de los Gobelinos y varias casas adyacentes, y hemos hecho buscar á los pintores de más reputación, á tapiceros, escultores, orfebros, ebanistas y demás trabajadores en toda clase de artes y oficios, á los cuales obreros hemos alojado y concedido privilegios y ventajas.»

Las reflexiones que sirven de preámbulo «al edicto del Rey para el establecimiento de las manufacturas reales de alto y bajo lizo en la ciudad de Beauvais y otros lugares de Picardía» dan muestras de una elevación de sentimientos no menos grande. «Como una de las más considerables obras de la paz que Dios se ha dignado otorgarnos, es la del establecimiento, de toda clase de comercio en este reino, y la de ponerlo en estado de no tener que recurrir al extranjero para las cosas necesarias al uso y utilidad de nuestros súbditos, no hemos olvidado nada de cuanto podría proporcionarles esta ventaja por todos los medios que hemos juzgado, propios al efecto.»

Uno de los primeros actos de Luis XIV fué poner á la cabeza de la manufactura, con el título de 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 sobre Le Brun, el cual había dado ya palmarias pruebas de su talento en el taller de

tapicería establecido en Vaux por el superintendente Fouquet.

Numerosos privilegios favorecieron el reclutamiento del personal á cuya cabeza vemos figurar, entre otros, á Jesús, hábil tapicero de Audenarde, establecido en París en 1650 con muchos obreros flamencos, y á Juan Lefèvre, antiguo director del taller del Louvre. El rey puso á disposición de la manufactura 60 niños, «para que fuesen educados primeramente por un pintor y distribuidos después en calidad de aprendices, y según sus aptitudes, por los diferentes talleres de artes y oficios.»

A juicio del rey y de sus ministros, la enseñanza del dibujo debía ser anterior á la puramente profesional.

No se olvide que la nueva manufactura no tuvo por única misión suministrar á las residencias reales, los tapices necesarios para su decorado; el objetivo de Luis XIV y de su ministro era más vasto: los Gobelinos debían ser una manufactura de arte decorativo en la más elevada y completa acepción de la palabra; el bordado, la orfebrería, el mosaico en piedras duras, la escultura en madera y el trabajo en bronce, estaban representados allí lo mismo que el alto y bajo lizo.

En el momento en que Luis XIV y Colbert se decidieron á instalar la nueva manufactura, hacía ya cerca de dos siglos que los Gobelinos gozaban de gran celebridad industrial. La familia que les ha dado su nombre (tomamos estas noticias de M. Lacordaire) era originaria de Reims; aprovechándose desde el siglo XV de sus conocimientos especiales y de las cualidades del agua de la Bièvre, (1) dió impulso al arte de la tin-

(1) El autor de un informe dirigido en 1631 al cardenal Barberini demuestra que las aguas de los Gobelinos son las mejores que se pueden emplear en la tintura, y atribuye esta virtud á los numerosos detritus vegetales se arrastran.

Añadamos que desde hace mucho tiempo se ha renunciado, en los Gobelinos, a servirse de las aguas de Bièvre, cada vez más turbias é impuras. Los progresos de la química han enseñado á substituir las virtudes que dichas aguas poseían. Decimos que poseían y no que se les atribuía, porque está demostrado que, según la cantidad de materias minerales que posean, ciertas aguas son más ó menos favorables para la tintura.

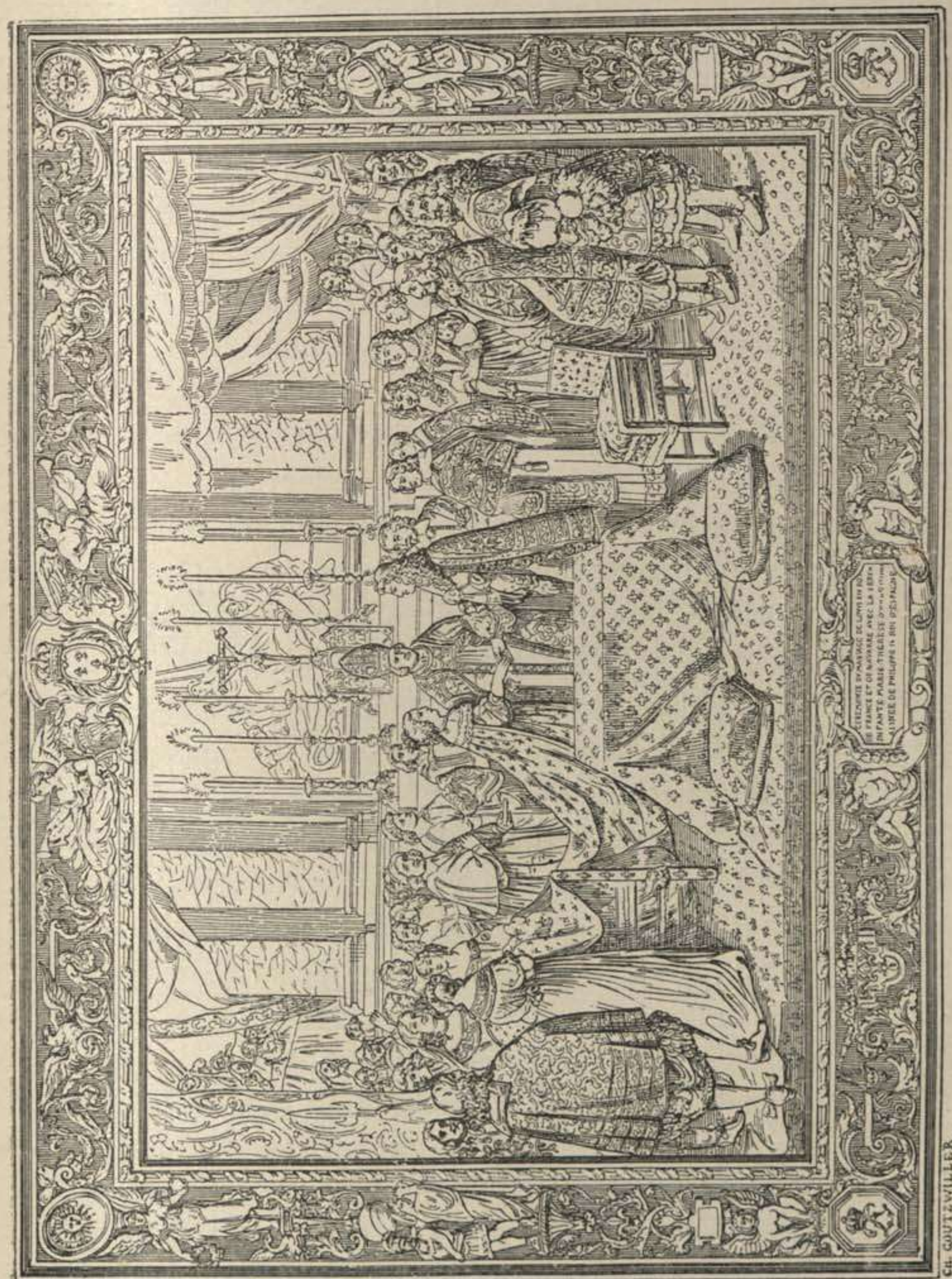
tura é hizo rápidamente fortuna. El marqués de Brinvilliers, marido de la famosa envenenadora, era uno de sus descendientes. Esta familia fué reemplazada por la de Canaye, la cual unió á la tintura la fabricación de tapices; es posible que se asociara con este objeto á los Comans, los cuales se establecieron en los Gobelinos en 1630, y quizás también á Jans.

Faltaba dar á la manufactura su organización material: Colbert podía elegir entre dos sistemas igualmente usados durante los siglos XV, XVI y XVII; el de sueldos fijos y el de trabajo á jornal. Decidióse por el último. Los contratistas sirvieron de mediadores entre los obreros y la administración central; ésta les suministraba los cartones y les vendía las materias primeras necesarias; ellos se comprometían en cambio á entregar cada año tapicerías mediante una tarifa determinada, (desde 360 hasta 450 libras (1) para el alto lizo; el bajo lizo se tasaba en una mitad próximamente). Estos contratistas eran cinco: Jans (1662-1691), Juan Lefèvre (1663 á 1700), Gerardo Laurent (1663-1670), Juan Delacroix (1663 á 1714), Mosin (1663-1693); los obreros eran en número de 250, de los cuales había 67 bajo la dirección de Jans. Los tres primeros contratistas dirigían los trabajos de alto lizo, y los dos últimos los del bajo lizo.

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 Após-*

(1) Suma que representaría hoy un valor cinco ó seis veces mayor; 450 libras por vara equivalen á unos 1.725 francos por metro cuadrado.



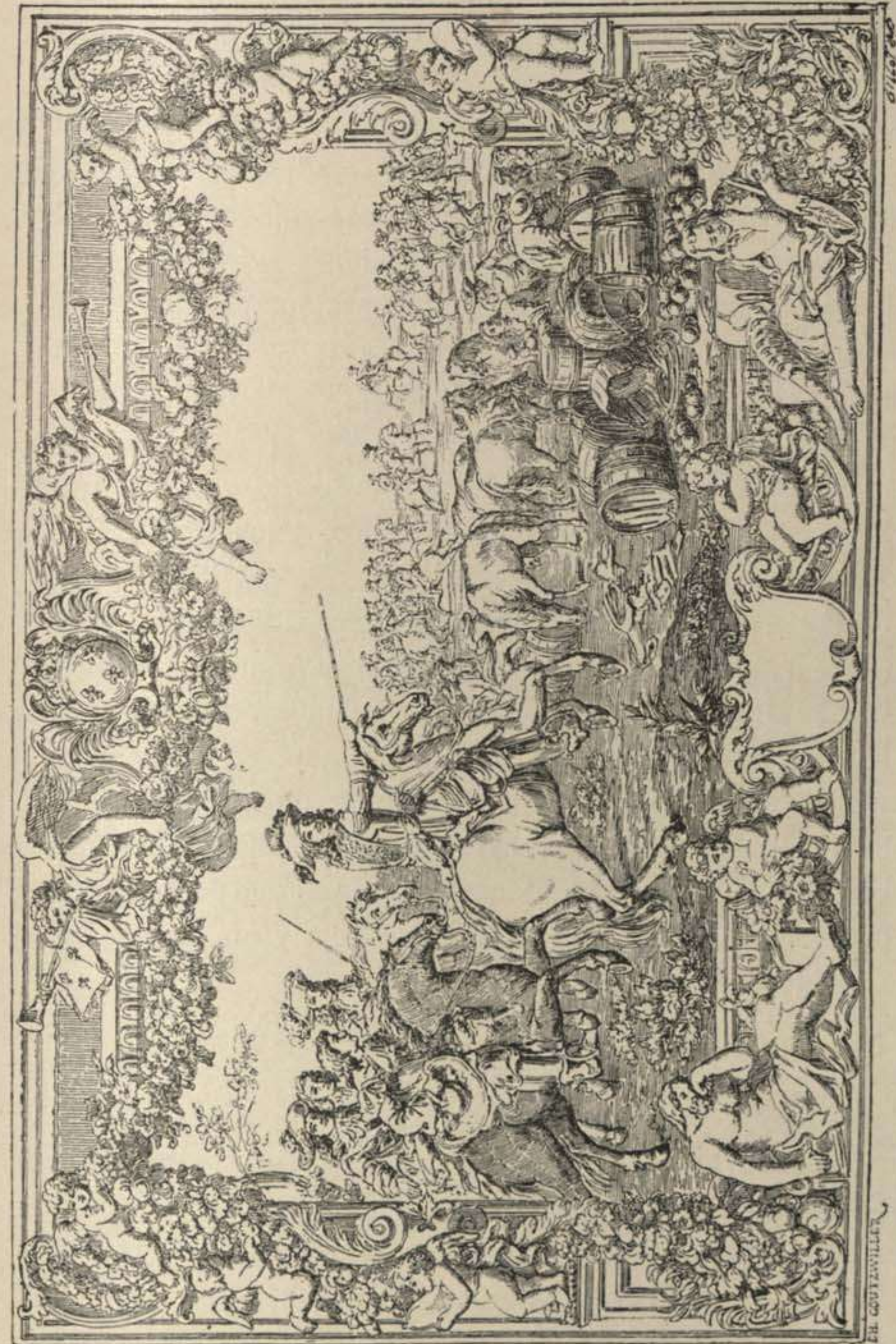
La Historia del rey: el matrimonio de Luis XIV.
Según Le Brun. Tapiz de los Gobelinos. (En el Guardamuebles.)

toles y las *Estancias del Vaticano*, según Rafael; la *Historia de Moisés*, según Le 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* (1), en ocho piezas, los *Arabescos* de Rafael, también en ocho piezas (arreglados por Noël Coypel), se unieron á los tapices precedentes.

Al principio de este capítulo, hemos tratado de definir la influencia que el director de los Gobelinos, Le Brun, ejerció en la tapicería, considerada en su conjunto; réstanos buscar cuáles han sido los elementos constitutivos del estilo personificado por el maestro, el cual tenía bajo sus órdenes un verdadero ejército de pintores (cuéntanse 49 empleados en las manufacturas reales, de 1663 á 1690).

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 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 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

(1) Un ejemplar del tapiz de las Indias (anterior á 1225), se encuentra en el palacio de Malta. Véase á Darcel, *Informe á S. E. el Gobernador de la isla de Malta*. Malta, 1881.



El gran Condé dentro de Flandes.
Escuela de Le Brun, Seda pintada (En el Guardamuebles.)

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.

Al emprender la *Historia de Alejandro*, Le Brun se veía obligado á sacrificar parte de sus ventajas: frente á ese mundo ideal, imposible de contar con su habilidad para esbozar un retrato, para fijar el recuerdo de alguna ceremonia contemporánea, dándole la importancia de un acontecimiento histórico. La imaginación y la nobleza del estilo son las cualidades que deben eclipsar aquí á todas las demás. Esta nueva serie se distingue por una abundancia y un movimiento que recuerdan más de una vez á Rubens.

No hablaremos de la maravillosa realización de los efectos decorativos: para apreciar la obra de Le Brun en su justo valor, importa compararla al *Moisés flotando sobre las aguas*, á la *Adoración del becerro de oro*, de Poussin, ó á la *Latona cambiando á los aldeanos en ranas*, de Mignard, piezas que se han visto en las exposiciones del palacio de la Industria.

En los tapices puramente decorativos ó, como los llama un autor contemporáneo, los «asuntos indiferentes», que alternan con sus composiciones históricas, ha mostrado Le Brun



El mariscal de Turena,

Según Van der Meulen. Tapiz de los Gobelinos. (En el Guardamuebles.)

una libertad de espíritu, un amor á la naturaleza y una fantasía verdaderamente sorprendentes en este siglo de etiqueta y de pompa. No duda en relegar el objeto principal al segundo término, como encuentre medios de adornar la parte anterior con asuntos pintorescos; en las *Residencias reales*, coloca en primera fila un mono haciendo gestos, dos gatos, uno de ellos acercándose á un erizo, un perro saltando sobre un ramo de flores y una chocha atacando á una grulla; luego viene una especie de pórtico adornado con un tapiz de la Jabonería, con rasos de oro y de plata, con guirnaldas, que no tienen otro objeto que recrear la vista; el rey y la reina galopan en el fondo del cuadro, en forma de figuras microscópicas. La residencia real á que se dirigen el soberano y su séquito, se advina más bien que no se distingue entre las brumas del horizonte.

Le Brun había estudiado concienzudamente los tapices antiguos; las reminiscencias que acabamos de señalar nos autorizarían para afirmarlo, aunque el hecho no estuviera demostrado por la imitación, en las orlas de la *Historia del Rey*, y en ciertas figuras de las cenefas en las *Actas de los Apóstoles*, de Rafael.

Este conocimiento profundo de las leyes de la tapicería se abre paso en la ejecución de los cartones como en su composición. Le Brun, según M. Denuelle, (1) no se sirve más que de tres planos; la perspectiva sólo se acusa por la escala de los detalles, que está siempre rigurosamente observada. Los primeros términos se destacan en franco colorido sobre los fondos; la paleta del maestro, más rica que la de sus antepasados, sólo sirve para dar más brillantez á las composiciones, sin desnaturalizar su carácter. Para las encarnaciones, tres escalas solamente; la de los hombres, la de las mujeres y la de los ni-



Las mansiones ó residencias reales: el palacio de Madrid.
Copia de Lebrun y Van der Meulen. Tapiz de los Gobelinos. (En el Guardamuebles.)

(1) M. Denuelle, *Informe en nombre de la comisión de la manufactura nacional de los Gobelinos*, pág. 24.

ños; esta repetición de tonos semejantes contribuye á dar al conjunto gran armonía, la cual tiene por compañera la franqueza de los tonos en razón de seis tintas por color.

No se puede negar que Le Brun, á pesar de su respeto por los principios generales de la tapicería, ha tratado de disminuir el intervalo que separa á este arte de la pintura; con esta mira sustituyó con el modelo pintado al óleo los cartones pintados á la aguada, empleados por sus predecesores. Así, pues, las críticas que consideran á la imitación rigurosa de un cuadro ó de un fresco como la misión principal de la tapicería, hacen coincidir con el advenimiento del maestro la ruina de lo que llaman «tapicería industrial.» ¿Es necesario añadir que está lejos todavía esta traducción más literal de la imitación servil de nuestros días?

Nada más que conservando el oro para los vestidos y adornos, afirmaron Le Brun y sus contemporáneos la voluntad de dejar á los tapiceros su autonomía.

Los últimos años del siglo XVII reservaban varias pruebas á la manufactura favorita de Luis XIV. En 1690, perdió al artista superior cuyo gusto y entusiasmo había contribuído tan poderosamente á su prosperidad. Le Brun fué reemplazado por Pedro Mignard (1690-1695), á la sazón de mucha edad, el cual no señaló su paso más que con la creación de una academia de dibujo. La indiferencia del nuevo director no hubiera bastado tal vez á detener los trabajos, si las cargas de la guerra no hubiesen impuesto al rey la más estricta economía; en 1691, y todavía en 1693, se ve nombrar á varios contratistas, Jans, hijo (alto-lizo, 1691-1731); De la Croix, hijo (bajo lizo, 1693-1737); Souette (bajo lizo, 1693-1724); de la Fraye (bajo lizo, 1693-1729); pero en 1694 tuvo el rey que cerrar el establecimiento; veintiún obreros se alistaron en el ejército, veintitrés se volvieron á Flandes y otros buscaron trabajo en Beauvais. La paz de Ryswick, en 1697, permitió á Luis XIV

abrir de nuevo los talleres; en el mismo año confió el rey el cargo de contratista á Lefèvre, hijo, el cual desempeñó sus funciones hasta 1736.



Medallón del marco de Las Cuatro Estaciones.

Copia de Le Brun. (En el Guardamuebles.)

El nombramiento de J. H. Mansart para el puesto de superintendente de las construcciones, artes y manufacturas del reino (1699), elevó la manufactura, devolviéndole en par-

te su prosperidad. Parece que se limitó bajo su administración y bajo la dirección de Roberto de Cotte (1699-1735), á reproducir series antiguas, sin pensar en encargar nuevos cartones. A los contratistas precedentes vinieron á unirse Le Blond (bajo lizo, 1701-1751), de la Tour (alto lizo, 1703-1734). (1)

Al mismo tiempo que Luis XIV fundaba los Gobelinos, reorganizaba los talleres de tapices, dirigidos, uno de ellos, el del Louvre, por los descendientes de Pedro Dupont, y el otro, el de la Jabonería, por los herederos de Simón Lourdet. Los pintores encargados de suministrar modelos á estos talleres eran Bautista Monnoyer, el hábil pintor de flores y frutos, Francart, Blain de Fontenay, Le Moyne, Baudrin, Ivart. Algunos de sus tapices, entre los cuales se nota, sobre todo, el que estaba destinado á la galería de Apolo, en el Louvre, existen todavía en el Guardamuebles. Su ornamentación se compone de grandes ramajes de acanto combinados con flores y molduras que servían de marco á fondos diversamente coloreados, á medallones representando figuras en camafeo ó á paisajes. (2) A pesar del título de «Tapices á la manera de Turquía», dado á sus productos, los Dupont y los Lourdet se ensayaron á veces en la reproducción de cuadros de historia. De este número es el *Padre eterno*, expuesto en 1876 por la Unión central.

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

(1) Tomamos estas diferentes noticias del trabajo de M. Lacordaire y de la *Noticia histórica sobre la manufactura nacional de tapicerías de los Gobelinos y de tapices de a Jabonería*; París, 1873.

(2) Véase el trabajo de M. Darcel á la cabeza de la reimpresión de la *Stromaturgia*, de Pedro Dupont, pág. XLIV.

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.



Medallón del marco de Las Cuatro Estaciones.

Copia de Le Brun. (En el Guardamuebles.)

A pesar de los impulsos de Luis XIV, la nueva manufactura de Beauvais apenas pudo prosperar por causa de la negligencia de Hinart y de su hijo. No levantó sus vuelos hasta 1684, bajo la acertada dirección del tapicero Felipe Behacle. En 1694, cuando la clausura de los Gobelinos, era su situación bastante floreciente para recoger y emplear parte de los obreros despedidos del establecimiento parisién. En 1698,

trabajó por encargo del rey de Suecia en una serie de tapicerías recamadas de oro; en aquel momento ocupaba 80 obreros. En 1704, la manufactura perdió, con Behacle, el artista que había fundado su reputación.

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. Volveremos á tratar de este establecimiento cuando hablemos del siglo XVIII (1).

Los talleres de tapicerías de la Marche, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, atrajeron un instante la atención del rey y de su omnipotente ministro. Por cartas patentes del mes de Julio de 1665, autorizó Luis XIV á la fábrica de Aubusson, para que tomase el título de su manufactura real de tapicerías; decidió además que «como la perfección de las citadas manufacturas depende particularmente de los buenos dibujos y de la tintura de las lanas, para perfeccionar más dichas obras y tratar favorablemente á los obreros que á ellas se dediquen, se sostendrá un buen pintor elegido por el Sr. Colbert, para que haga los dibujos de las tapicerías que se fabriquen en la referida ciudad, como también se establecerá en la misma un maestro tintorero, á fin de que tiña las lanas que se empleen en la citada manufactura.» (2)

Estas prudentes disposiciones fueron por desgracia letra muerta: Aubusson estuvo esperando durante más de medio siglo al pintor y al tintorero. El gusto continuó corrompiendo-

(1) Véase: la *Noticia histórica sobre la manufactura real de tapicerías de Beauvais*, por Dubos; Beauvais, 1834; las *Notas de un curioso: el taller de Beauvais*, por M. de Boyer de Santa Susana. Mónaco, 1876; y el artículo de M. Gerspach en la *Revista de las artes decorativas*, t. I, pág. 513-523; t. II, pág. 37-47.

(2) Perathon, *Noticia sobre las manufacturas de tapicerías de Aubusson*, Felletin y Bellegarde. Limoges, 1862, pág. 59.



L. Lihouis del.

Mampara. Época Luis XIV.

Manufactura de la Jabonerie. (En el Guardamuebles.)

se, mientras que, por otra parte, la revocación del edicto de Nantes, arrebató á los talleres de la ciudad parte de sus mejores obreros.

No debe asombrarnos, dada esta enojosa situación, la severidad con que los tapiceros parisienses juzgan en 1718 las producciones de Aubusson: «Los principios han sido bastante halagüeños, pero no durables; hoy es la fábrica menos estimada de toda la Europa; no fabrica más que obras de bajo lizo, de muy mal gusto y que no imitan en nada á la naturaleza; sus personajes son insoportables por la deficiencia del dibujo; no usa esta fábrica sino lana de mala calidad y peor tintura, lo cual la desacredita completamente». (1)

La rival de Aubusson, Felletin, no es mejor tratada: «Casi estaba tentado de no hablar de una especie de fábrica, llamada de Felletin, lo cual es una buena señal para ella; pero como quiero seguir todas estas fábricas por su orden, diré aquí dos palabras. Es muy inferior á la de Aubusson: sus lanas son muy malas, frecuentemente están mezcladas con pelos; sus dibujos, confusos y torpemente ejecutados; en fin, son tapicerías más propias para pasto de gusanos que para admirar á los hombres.»

En Lille, la tapicería, después de haber vegetado durante largos años, levantó sus vuelos en el período que siguió á la conquista francesa. En 1677, Jorge Blommart fundó un taller de bajo lizo, donde se comprometió á tener siempre en movimiento tres telares por lo menos. El terreno era favorable, y cuando Blommart, atraído por las ventajas que le ofrecía la manufactura de Beauvais, dejó á Lille hacia 1684, fué reemplazado inmediatamente por Francisco Paunemaker y su hijo Andrés, descendientes de una familia que se venía distin-

(1) Deville, *Colección de estatutos y documentos relativos á la corporación de tapiceros*, pág. 115.

guiendo en el alto lizo desde el siglo XV. Durante medio siglo, llenaron de ramajes los recién venidos todos los hoteles de Lille y de los alrededores, y contaron con un competidor serio, Juan Melter, de Bruselas, establecido en Lille en 1688. Varias tapicerías salidas del taller de este maestro han llegado hasta nosotros; *la Virgen con el niño Jesús*, según Rubens, y composiciones al estilo de las que por entonces se llamaban *Tenièrs* (1).

Réstanos por mencionar los talleres instalados en Nancy, durante el primer tercio del siglo XVII, dirigidos primero por Germán Labbé (1604), y después por Isaac Hamela y Bernardo y Melchor Van der Hameiden. Estos talleres funcionaron hasta 1625. (2)

(1) Houdoy, *Las tapicerías de alto lizo. Historia de la fabricación de Lille, desde el siglo XIV hasta el XVIII*. Lille-París, 1871, págs. 86-97.

(2) Véase nuestro trabajo titulado *las Tapicerías de Nancy*; Nancy, 1883 (Extracto de las *Memorias de la Sociedad de Arqueología lorenense*), págs. 7-9.

Van den Hecke, los Auwersx, los Van der Borch ó de Castro, y los de Vos. En 1613, nueve patronos ocupaban por sí solos 600 obreros, sin contar á las mujeres y á los niños. (1)

CAPÍTULO XIII

SIGLO XVII (continuación.)—LA TAPICERÍA EN FLANDES, EN ITALIA, EN ALEMANIA, EN INGLATERRA, EN DINAMARCA Y EN RUSIA.

En la segunda mitad del siglo XVI, cuando desaparecía el astro del Renacimiento, Bruselas emprendió el deplorable camino de la producción á destajo: no se detiene en esta fatal pendiente. Todavía saldrán de sus talleres numerosos tapices, pero han desaparecido el gusto y la perfección técnica que habían asegurado á la capital de Flandes su gran reputación: el tejido pierde su finura; el colorido, su armonía y brillantez; la escala de los tonos será unas veces violenta, y otras oscura, oscura sobre todo, como lo prueban, á principios del siglo XVIII, las tapicerías parisienses: «Desde el establecimiento de los Gobelinos, dió Bruselas en un gusto sombrío por las encarnaciones, y empleó á menudo mal tinte.» La extensión del bajo lizo, que en cierto momento reemplazó el alto lizo, parece haber contribuído á este rebajamiento.

En los primeros años del siglo XVII, la corporación de los tapiceros comprendía más de 100 maestros y de 1.400 á 1.500 obreros. La fabricación tendía cada vez más á concentrarse en las manos de algunas familias, que formaron verdaderas dinastías. Señalemos entre ellas á los Leynier, los Raes, los



CH. GOUTTILLER.

Una escena rústica.—Género Teniers.

(Museo de Madrid.)

Si esta aristocracia industrial hizo grandes esfuerzos por sostener á la fabricación en la superioridad que había perdido (en seis años, varios patronos gastaron 30.000 florines sola-

(1) Wauters, *Tapicerías de Bruselas*, págs. 207-224.

mente en la confección de cartones), en cambio las leyes no despreciaban ninguna de las medidas propias para proteger la industria local, oponiendo sobre todo grandes obstáculos á la expatriación de los obreros, por temor de verlos fundar en el extranjero talleres rivales.

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 Téniers les aseguró nuevamente cierta boga mediante sus composiciones rústicas, «las Ténieres;» pero el remedio era peor que la enfermedad. Son muy juiciosas las observaciones que hace Carlos Blanc sobre este punto: «Recordamos que visitando el palacio del Escorial tropezamos mi compañero y yo con tapices flamencos que se ven en los cuartos de la reina y de las infantas. Las escenas rústicas de Téniers, cuya sal toda está en el toque del artista que las ha pintado en pequeño, antójanse vulgarísimas, reproducidas en grandes proporciones sobre tapicerías. ¡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)

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, expuesta en 1876 por la Unión central de Bellas Artes aplicadas á la industria (taller de Evrard Leyniers, 1597-1680); la *Historia del conde de Moncada* (en la misma exposición, taller de Alberto Auwercx); la

Historia de Alejandro, según Le Brun (en la misma exposición, taller de J. F. Van den Hecke).



La caza del ciervo.

Tapiz de Bruselas del siglo XVII. (Colección de M. Delpech-Buyet, en Agen.)

Durante todo el siglo XVII se continuó también reproduciendo cartones del periodo anterior. En 1620, Juan Raës tejó, para los carmelitas descalzos de Bruselas, las *Actas de los*

(1) *Gramática de las Artes decorativas*, pág. 95.

Apóstoles, de Rafael. (1) En Harlem, el maestro tapicero José Thybaut, ó Thybouts, construyó en 1629 la *Toma de Damietta* (2), serie de un colorido varonil y severo.

En Italia, donde la fabricación de las tapicerías 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 *Pietà*, una según Cigoli, otra según una pintura atribuída á Miguel Angel, ambas en marco; *Madona con el niño y santos*, según Rafael; *Sacra familia*, según Andrea del Sarto, etc.)

Durante el siglo XVII, la fabricación florentina se personificó en cierto modo en un maestro digno de mejor suerte, el parisién Pedro Fèvre, aquel mismo que la corte de Francia llamó varias veces para reorganizar los talleres de tapicería de la capital. Fijado en Florencia hacia 1620, murió Pedro Fèvre en 1669. En nuestra obra *Tapicerías italianas* se encontrará la larga lista de los tapices que ha producido, así

(1) E. About y F. Bauer, *Tapicerías del siglo XVII fabricadas según los cartones de Rafael*, por Juan Raës, de Bruselas; París, 1875.

(2) Van der Willigen, *Artistas de Harlem*, citado por M. Pablo Mantz, en *El Tiempo* del 24 de Mayo de 1883.



La elección de Urbano VIII.
Tapiz romano del siglo XVII. (Palacio Barberini en Roma.)

como la de los de su compañero, no menos infatigable, Bernardino van Hasselt.

En el último cuarto del siglo XVII, la fabricación del bajo lizo reemplazó, en el taller florentino, al procedimiento del alto lizo, que hasta entonces había sido el único empleado; esta sustitución duró hasta los primeros años del siglo siguiente.

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

Los *Misterios de la vida y de la muerte de Cristo*, según Romanelli, conservados hoy en el palacio Barberini, constituyen el principal tapiz salido de la fábrica de Santiago della Riviera. Al lado de este tapiz hay que citar el de los *Niños jugando*, reproducción de los tapices compuestos para León X.

La muerte de Urbano VIII (1644) y la expulsión de sus sobrinos, detuvieron el impulso de la manufactura, la cual recobró, sin embargo, cierta actividad después de 1660. En aquel momento, los tapiceros de los Barberini trabajaban en la *Historia de Urbano VIII*, que se ve todavía en el palacio Barberini. Aceptaban también encargos del exterior, y la familia de Este les confió la fabricación de varias piezas.

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. En efecto: el duque Maximiliano 1.º de Baviera (1573-1651),

apellidado el Grande, al traer á su lado á varios tapiceros extranjeros, no se proponía introducir en sus estados el arte del alto ni del bajo lizo, sino únicamente la fabricación de cierto número de tapices destinados al decorado de su residencia. Después de algunas negociaciones con los tapiceros establecidos en Frankenthal, en el Palatinado, recurrió á Flandes; en 1604, decidió á Juan van der Biest, de Enghien, y á seis maestros más á que se establecieran en Munich. La nueva manufactura adquirió un rápido desarrollo; en un momento dado se contaban allí 20 obreros. Entre los tapiceros que vinieron sucesivamente á colocarse bajo la dirección de Juan van der Biest, citaremos á Germán Labbé, el futuro director de Nancy, y á Pablo van Neuenhoven, autor de la *Historia de Noé*, conservada en Madrid.

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: el pintor al cual confió el duque la composición de los principales cartones, el flamenco Pedro de Witte, ó Pedro Cándido, no poseía ninguna de las cualidades propias del decorador; los caracteres distintivos de las tapicerías tejidas, según sus dibujos, son la pesadez, la vulgaridad y la falta de proporciones.

Después de una larga interrupción, la fabricación de tapicerías recobró cierta importancia en Alemania, á raíz de ser revocado el edicto de Nantes. En 1686, un refugiado de Aubusson, Pedro Mercier, obtuvo del gran Elector una patente autorizándole para fabricar tapicerías de todas clases, las más finas de oro, de plata, de seda y de lana, formando 200 varas; otras, de calidad inferior, sin oro ni plata, 200 varas; y otras, en cuya composición entraba menos seda, 320 varas. Para ejecutar este trabajo considerable, ponía el Elector á dis-

posición de Pedro Mercier todos los hilos de oro y plata que necesitase, y además una suma de 2.400 escudos para pagar el salario de nueve obreros. Los cartones estaban encomendados á los hermanos Casteel, que vinieron para eso del Brabante.

La fábrica adquirió su mayor celebridad durante el reinado de Federico I (1608-1713). El decorado de los castillos de Berlín, de Potsdam y de otras ciudades, le proporcionaron grandes ganancias.

Todavía se ven hoy en el castillo de Berlín tapicerías que salen de esta fábrica, principalmente las de la sala de audiencia de la reina. Estas piezas, que son de 1693, representan las principales hazañas del gran Elector: la *Bajada á la isla de Rugen*, *Batalla de Varsovia*, *Toma de Wolgart*, *Expedición de invierno á Prusia*, *Batalla de Fehrbellin* y la *Toma de Stralsund*.

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 periodo 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 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.



La pesca milagrosa.

Según Rafael.—Tapiz de la manufactura de Mortlake. (En el Guardamuebles.)

Comprometida por la Revolución, alcanzó la manufactura 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, en el Guardamuebles; las *Actas de los Apóstoles* y la *His-*

toria 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 Forge 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 he dicho ya que 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 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 (1588-1648).

A fines del siglo, los hermanos Van der Ecken dirigían en la misma comarca la manufactura de Kiôge, fundada por Cristián V (1670-1699). Las paredes de la sala de los caballeros, en el castillo de Rosenborg están cubiertas por doce preciosas tapicerías procedentes de la manufactura en cuestión. Estas tapicerías, ejecutadas según cartones del pintor Pedro

Andersen, son inferiores, desde el punto de vista artístico, á las tapicerías más antiguas del castillo de Elseneur (Kronborg), 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 piés de largo por 13 de altura.» (1)

El siglo XVII vió penetrar á la tapicería hasta en el fondo de la Rusia. En 1607, Martín Stuerbout, de Amberes, dirigía, en la Moscovia, un taller de alto lizo. (2)

(1) Casati, *Noticias sobre el museo del castillo de Rosenborg en Dinamarca*. Paris, 1879, pág. 17.

(2) *Almanak de Sante Lucas Gilde voor*. 1855, pág. 51.

ne á la de una serie historiada; Oudry y Boucher suceden á

CAPITULO XIV.

SIGLO XVIII.—LA TAPICERÍA EN FRANCIA.—LOS GOBELINOS Y
BEAUVAIS.—OUDRY Y BOUCHER.

En el siglo XVIII, la tapicería se regula con una docilidad perfecta sobre las necesidades y los gustos de la nueva sociedad, de aquella sociedad tan frívola como grave había sido la de Luis XIV. 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. Luis XIV había querido perpetuar en una serie extraordinaria, los grandes hechos de su reinado; batallas ganadas, conquistas de provincias, alianzas, protecciones dispensadas á la industria, etc. Luis XV se creará haber cumplido con la posteridad ofreciéndola el recuerdo de sus hazañas cinegéticas. A las pompas del triunfo de Alejandro, suceden las aventuras heroi-cómicas de D. Quijote; el lobo y el cordero; el perro de caza y su compañero ocupan el lugar de los telares que tejían en otro tiempo las personificaciones de los cuatro Elementos; la fabricación de un adorno de butaca se antepo-



CH. GOUTZWILLER

Las cacerías de Luis XV.

Según Oudry Gobelinos, siglo XVIII. (Castillo de Fontainebleau.)

Le Brun; no importa: la tapicería acepta todos los caprichos de la moda.

En un tiempo tan refinado y egoísta como lo era el si-

glo 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. 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. Durante el período anterior hemos encontrado todavía tapices destinados á ilustrar las luchas nacionales; en el siglo XVIII, apenas si algunos grandes señores extranjeros, educados en la tradición del reino de Luis XIV, el duque de Lorena, el príncipe Eugenio, el duque de Marlborough, piensan en perpetuar el recuerdo de sus victorias. La historia de Francia, durante este periodo tan turbulento, parece hallarse toda en las famosas *Cacertias de Luis XV*; si bien no debemos olvidar la *Embajada turca*, es decir, la entrada en París de Mahomet Effendi, encargado de cumplimentar al rey, en 1721, por su advenimiento al trono, tapiz en dos piezas según cartones de Carlos Parrocel.

La misma indiferencia respecto del arte religioso. Aquí al menos los artistas podían alegar su perfecta impotencia: consideradas desde el punto de vista de la expresión, las pocas series que fueron producidas en esta época, son más bien para producir escándalo que recogimiento. En la más célebre de todas, la *Historia de Ester*, de De-Troy, se cree uno transportado á un teatro, pero no á un teatro que recuerde en nada aquel en que los pensionistas de Saint-Cyr representaban las tragedias de Racine.

Este desdén por los sentimientos nobles ó generosos que podían subsistir en ciertos corazones, trae por consecuencia la necesidad de distracciones enteramente artificiales: los pintores se complacían en transportar á los refinados de la corte y de la ciudad, á regiones ideales, lejos de las preocupaciones del mundo, las más de las veces al Olimpo, y otras á la Bohemia, á la Turquía, á la India ó la China. Los jardines de Armida ejercen sobre ellos un atractivo particular. En este momento se producen al lado de innumerables representaciones mitológicas, el *Tapiz de las Indias*, según Desportes; el *Tapiz chino*, según Fontenay, Vernansaal y Dumont; los *Bohemios*, según Le Prince; las *Sultanas*, según Amadeo Van Loo; las *Fiestas rusas*, según Casanova.

Esta tendencia á mirar las cosas al través de un prisma, este notable poder de abstracción, no brillan menos cuando, desde esas apartadas regiones, vuelven los artistas á los pastos de la Normandía, á las orillas del Sena. Pero ¡quién tendría valor para criticar esos paisajes tan deliciosamente falsos, á esos pastores que parecen recién salidos de los salones de Versalles, á esas pastoras cuyo tocado nada tiene que envidiar al de una duquesa!

Estudiemos la historia de nuestro arte desde el punto de vista del decorado. En este punto, el siglo XVIII ha ofrecido nuevos horizontes á la tapicería. Sin duda, la Edad Media y el Renacimiento habían unido los tejidos de alto y bajo lizo á los usos más diversos, relacionándolos estrechamente con el mobiliario y recubriendo los bancos y siales de las iglesias y castillos con estofas destinadas á ocultar su desnudez. Pero el siglo XVIII se esforzó por extender y perfeccionar esta aplicación; el asiento y el respaldo de las butacas y de los canapés, como de otros muebles, se adornan con elegantes cuadros que suelen representar ramos de flores, paisajes, escenas sacadas de las fábulas de los animales; pastorales y hasta

composiciones mitológicas. La nueva moda fué la fortuna para la manufactura de Beauvais. ¿Merece los sufragios de la crítica? Permitido es dudarlo. «Por un error manifiesto del gusto, dice M. Burty, Boucher y sus discípulos hicieron bajar de la pared á los pastores y carneros, colocándolos sobre los asientos horizontales de canapés y butacas. De suerte que se sienta uno sobre un palomar ó se ponen los pies en un puerto de mar. Cierto que ya era un gran error el imitar demasiado literalmente á personajes ó árboles sobre una superficie que un soplo de viento puede mover ó á los cuales un pliegue corta por la mitad, pero en ello existía todavía cierto convencionalismo al cual puede prestarse la mente. Pero ¡cuánta aberración sembrando por el suelo ramos de flores naturales y panoplas! ¿No se teme á cada instante, cuando se pisan alfombras de la Jabonería ó de Aubusson, tropezar en un rollo de cueros ó aplastar un canastillo de cerezas?» (1)

¿Es necesario añadir que, consideradas en sí mismas las guarniciones que nos ha dejado el siglo XVIII, son preciosas y capaces de desarmar al crítico más severo?

En el orden de la técnica, los progresos realizados por el siglo XVIII corren parejas con sus errores. Gracias á los esfuerzos de Neilson y Vaucanson, los telares de bajo lizo no tuvieron que envidiar nada á sus rivales los de alto lizo. La tintura fué también objeto de considerables perfecciones, si bien es cierto que se aumentó la serie de colores con detrimento de su duración.

Fuerte con sus conquistas, cuya importancia no se debe exagerar, el siglo XVIII trató de salvar el abismo que separaba á la tapicería de la pintura, haciendo de los tapiceros, no ya intérpretes, sino meros copistas. Reproducir cuadros al óleo, por medio de un procedimiento más costoso é imper-

(1) *Obras maestras de las artes industriales*, págs. 583-585.

fecto á la vez, tal fué el problema que se formuló. Más adelante exponemos los varios incidentes de la lucha entablada



Sillón Luis XV recubierto de tapicería.

(Colección de M. P. Jourde.)

entre los campeones de las nuevas ideas y los representantes de la sana disciplina de la Edad Media y del Renacimiento.

Los innovadores alcanzaron una victoria funesta, cuyas consecuencias se sienten aun en nuestros días.

Después de tantos cambios introducidos en las tradiciones de la edad anterior, sólo quedaba al siglo XVIII, para consumir su tarea, tocar á la organización de la manufactura, á cuya organización se debía la supremacía de Francia en el dominio del arte decorativo; sobre este punto, la obra de Luis XIV y de Colbert fué respetada, y los Gobelinos continuaron sirviendo de modelo al resto de Europa.

Por ellos comenzaremos nuestra revista.

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

Durante la administración del duque de Antin (1708-1736), el cual tenía bajo sus órdenes, como director particular de la fábrica, al arquitecto Roberto de Cotte (1699-1735), no se fabricó más que una serie, las *Cacerías de Luis XV*, según Oudry (1733 y siguientes: las piezas en que el artista se ha representado dibujando, lleva la inscripción: Pintado por F. B. Oudry, 1738). Lo restante de la fabricación sólo comprendió reproducciones de cartones antiguos, los *Fructus Belli* y las *Cacerías de Maximiliano*, así como las diversas series compuestas por Le Brun y su escuela. La presencia, á la cabeza de los talleres, de colaboradores ó discípulos de Jans y de Lefèvre contribuyó á mantener la fabricación en los mismos auspicios que durante el gran reinado.

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, merecen, por la armonía y vigor del colorido, colocarse junto á los modelos más perfectos del arte de la tapicería. El pintor ha dado á la acción la claridad y viveza que distinguen á sus composiciones ó establecido la más feliz correlación entre las figuras y el

paisaje; pero no dudamos en afirmar que, sin la extraordinaria inteligencia y la prodigiosa seguridad de mano de sus in-



Las tapicerías de los Indios.
Según Desportes. Gobelinos, siglo XVIII, (En el Guardamuebles.)

térpretes, permanecerían sus obras sin fijar la atención más que de unos cuantos curiosos. La pintura en materias textiles ha eclipsado aquí á la pintura al óleo.

En 1735, el hijo de Cotta reemplaza á su padre en la dirección de los Gobelinos; al año siguiente, 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*, cuyo más perfecto ejemplar se encuentra en Roma, en los salones de la Academia de Francia (otro está conservado en el museo de los Oficios y otro en el Guardamuebles, cuyos cartones fueron pintados en Roma entre 1737 y 1740), 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 desquite, el *Tapiz de las Indias*, por Desportes, imitación libre de una serie más antigua, la *Historia de Reinaldo y Armida*, y sobre todo la *Historia de Don Quijote*, ambas por Carlos Coypel, se hicieron rápidamente populares. Citemos también los *Elementos*, las *Estaciones* y los *Meses grotescos*, ejecutados según dibujos de Claudio Audran el joven, y los *Triunfos de los Dioses*, según Berain (Unión central, exposición de 1876, números 369-375).

Los sucesores de Orry, Lenormant de Tournehem, tío de Mme. de Pompadour (1745-1751), y M. Vandières, ó el marqués de Marigny (1751-1773), hermano de la famosa favorita, no descuidaron nada para asegurar la prosperidad de nuestra gran manufactura nacional; fueron secundados por los directores, el arquitecto de Isle (1747-1755), y por el arquitecto Soufflot (1755-1780), y sobre todo por tres contratistas dignos de todo elogio: Audran, padre, el cual permaneció en funciones hasta 1771, P. F. Cozette (1736-1792), y el escocés Jacobo Neilson (1749-1788). Dada la penuria del tesoro, y á veces la

mala fe de la administración, que negaba las deudas más se-



Los dioses y los elementos: Diana y la Tierra.

Según C. Audrán. Gobelinos, siglo XVIII. (En el Guardamuebles.)

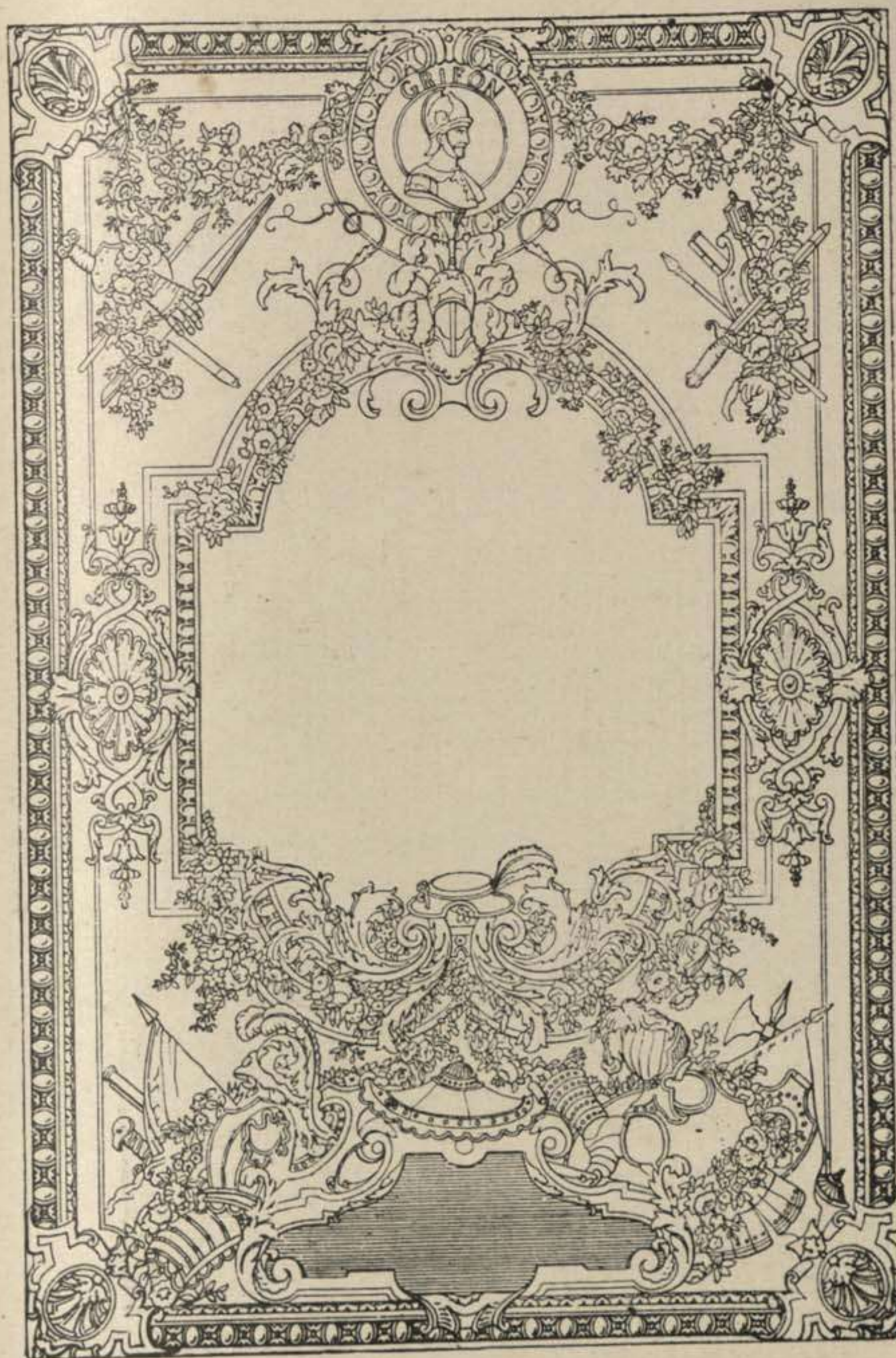
rias, el cargo de contratista de los Gobelinos exponía á una

ruina casi segura (1). Nadie decayó de ánimo. Jacobo Neilson, principalmente, dió prueba de un ardor admirable; no contento con sostener, mediante sus recursos personales, el taller que dirigía, introdujo en el bajo lizo perfeccionamientos que le permitieron luchar con el alto lizo y reorganizó completamente el taller de tintura (2).

Las dificultades del orden administrativo se complicaron á mediados del siglo XVIII con otras de orden artístico. Hacía mucho tiempo que los pintores se esforzaban por hacer abandonar los antiguos procederes de interpretación; el año 1748 señala el punto culminante de una lucha de la cual dependía el porvenir de la tapicería. En este momento, el campeón de la pintura, Oudry, reprocha amargamente á los tapiceros la persistencia en emplear el «colorido de tapicería» y el guiar á los autores de cartones fundándose en «pretendidas razones de fábrica». Pero por más que se les persuade á que den á sus obras «todo el espíritu é inteligencia de los cuadros, en lo cual sólo consiste el hacer tapicerías de primera belleza»; por más que se quiere ahogar «ese trabajo puramente de rutina, que no da el tono ni la corrección de los cuadros que deben ejecutar ellos», los tapiceros, por un instinto muy justo, después de haber cedido un momento, vuelven á la tradición que dió su grandeza al Renacimiento y al siglo de Luis XIV. La hostilidad entre Oudry y los tapiceros, sostenidos por los contratistas, se hizo tan grande, que éstos tomaron el partido de no asistir á las sesiones en las cuales Oudry, como inspector de la fábrica, debía indicar las correcciones necesarias á los tapices en fabricación. Fué precisa

(1) En 1772 debía la administración á los tres contratistas, Cozette, Audran y Neilson, unas 20.000 libras. Para enjugar este déficit se vendió con rebaja cierto número de tapicerías.

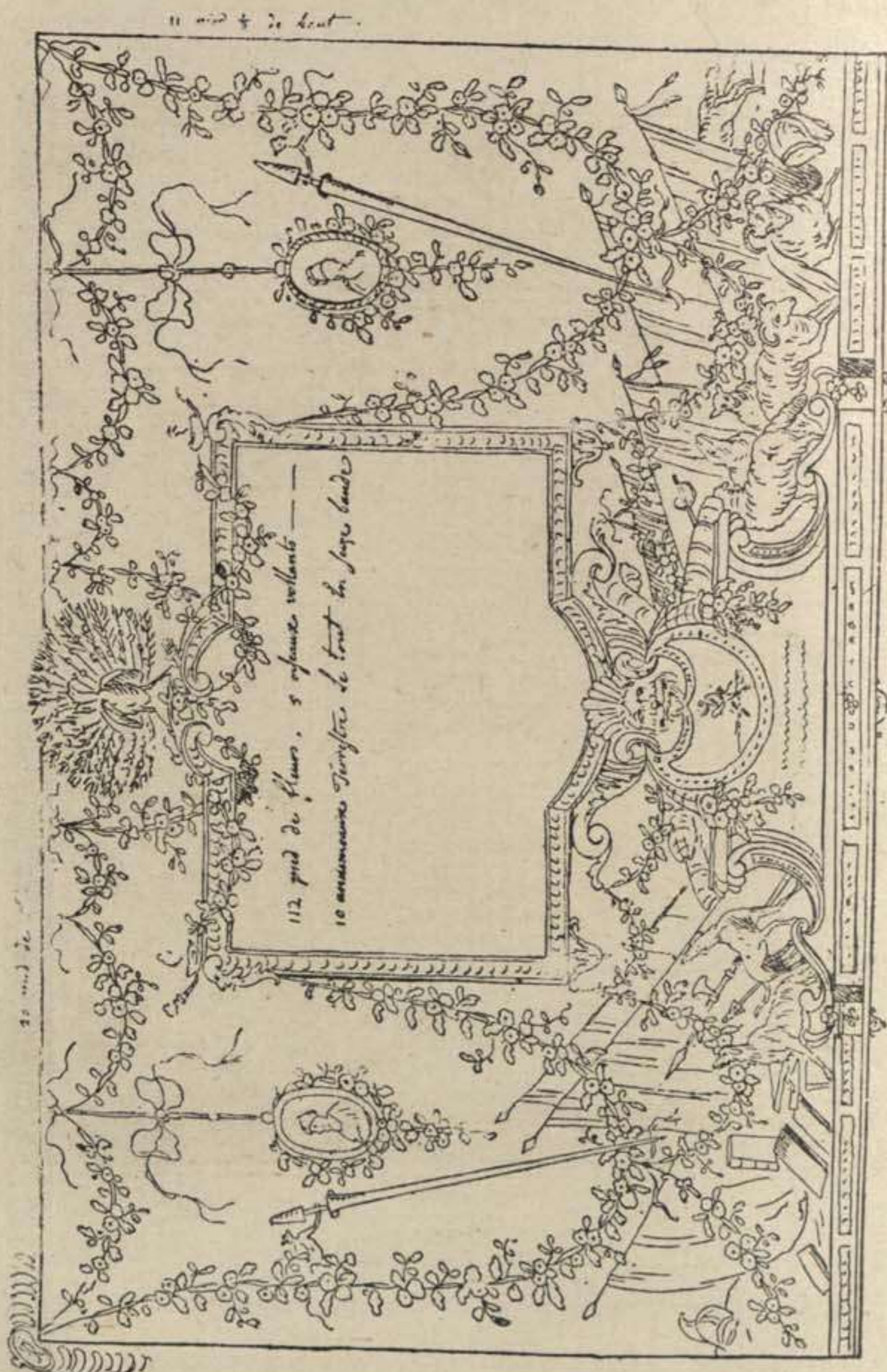
(2) M. A. Curmer, *Noticia sobre Jacobo Neilson, contratista y director de la manufactura real de tapicerías de los Gobelinos en el siglo XVIII*; Paris, 1878.



Primer marco de las Aventuras de don Quijote.

Tapiz del siglo XVIII. Colección de M. le comte de Venneville.

una orden formal del director general para obligarles á ello.



Segundo marca de las Aventuras de don Quijote, 1753.

Facsimile de un dibujo de A. e Maire.

Comparando hoy, en el castillo de Fontainebleau, los cuadros de Oudry, y de una ejecución lisa y monótona, con las maravillosas traducciones tan llenas de vida, que han dado

las tapicerías del siglo último, no se puede menos de compadecer á este artista eminente por haber desconocido los intereses de su gloria.



Las aventuras de don Quijote.

Según Carlos Coypel. Gobelinos, siglo XVIII. (En el Guardamuebles.)

A pesar de la resistencia de los tapiceros, la victoria quedó por los pintores. El mismo contratista Jacobo Neilson contribuyó á este resultado, multiplicando, en una proporción

enorme, el número de matices. Gracias á los consejos del químico Macquer, y al concurso del químico Quemiset, logró llegar á surtir de matices á más de mil cuerpos, subdivididos cada uno en doce colores escalonados desde el claro al obscuro. La tentación de rivalizar con la pintura, produciendo por medio de hilos de lana y de seda composiciones que produjeran la ilusión de un cuadro al óleo era demasiado fuerte, y los artistas de los Gobelinos fueron acostumbrándose poco á poco á esta clase de obras.

Para aumentar la semejanza se sustituyeron á menudo las cenefas historiadas, en las cuales los decoradores antiguos habían realizado tantas maravillas, con bandas que imitaban marcos esculpidos y dorados. (*Tapiz de las Indias, Historia de Ester, Historia de Jason, etc.*) En lo sucesivo no se distinguieron en nada las tapicerías de los cuadros al óleo.

Estudiando, en la colección de estatutos impresa en 1756 por orden de la corporación, el retrato del perfecto tapicero, tal como lo concebían en su sencilla ambición los obreros parisienses de alto y bajo lizo, no puede uno menos de sonreírse. «Todas las profesiones suponen en quienes las ejercen talentos relativos y proporcionados; algunas los exigen muy distinguidos; pero ¡cuánto se necesita para ser un hábil tapicero! De cualquiera manera que trabaje debe poseer todas las reglas de la proporción, principalmente las de la arquitectura y de la perspectiva, algunos principios de anatomía, el gusto y la corrección del dibujo, del colorido y del matiz, la elegancia del orden y la nobleza de la expresión en todas sus especies: figuras humanas, animales, paisajes, palacios, edificios rústicos, estatuas, vasos, maderas, plantas y flores de todas clases; debe unir á estos conocimientos el de la historia sagrada y profana, hacer exacta aplicación de las reglas de la buena fábrica y discernir las diversas cualidades de las sedas, lanas y tejidos, que á veces hay que modificar, razón por la



El columpio.

Según Boucher. Manufactura de Beauvais, siglo XVIII. (En el Guardamuebles.)

cual se les ha permitido siempre teñir por sí mismos los géneros que han de emplear...» (1)

Como se ve, las incitaciones de Oudry dieron sus frutos.

El sucesor de Oudry tenía tanto gusto y talento, que durante mucho tiempo continuaron resbalando por esta fatal pendiente, sin notarlo. Los contratistas aplaudieron ruidosamente la elección de Francisco Boucher, como inspector de los Gobelinos (1755). Si el recién llegado participaba de las ideas de Oudry respecto de las relaciones de la tapicería con la pintura, en cambio la naturaleza misma de este talento fácil, elegante, tan propio para el decorado, favorecía muchas ilusiones: no se detuvieron ante la dificultad que ofrecía la traducción de sus carnes nacaradas, de sus matices grises que tanto se alejaban de la escala tradicional, seducidos por su arte, todo conjunto falso y encantador, no dudaron los tapiceros en emplear colores fugitivos, esos colores puestos á su disposición, con más celo que prudencia, por el infatigable Neilson. Con lo cual sucedió, que al cabo de poco tiempo, el harmónico acuerdo de los primeros años se rompió: mientras que ciertas partes conservaban su brillo primitivo, apagábanse otras gradualmente. Las piezas más bellas sufrieron profundas alteraciones en el colorido.

No se pensaba en el mañana durante este tiempo. Los contemporáneos se declararon entusiasmados con los resultados inmediatos. ¿Qué más se necesitaba? Los cartones con que Boucher enriqueció la fábrica, no tardaron en hacer fortuna; eran estos: *Neptuno y Anymone*, *Venus en las fraguas de Vulcano*, *Wertumne y Pomona*, *la Aurora y Céfalo*, *Venus sobre las aguas*, todos de forma oval, los cuales se ajustaban en un encuadramiento de flores ú otros adornos. Después venían

(1) W. Choqueel, *Ensayo sobre la historia y estado actual de la industria de las tapicerías y alfombras*. Paris, 1863, págs. 46-47.

La Pesca, Los augures de la buena ventura, Psiquis y el Amor,



Dos pastores.

Según Boucher. Siglo XVIII. (En el Guardamuebles.)

Aminta y Silvio, las Confiaencias, sin contar numerosos cua-

dro que representan *Amores*, *Niños jugando* y los *Genios de las artes*. (1)

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. Enfrente de las composiciones frías y vacías cuya imitación se le imponía, no podía el tapicero recurrir siquiera, como otras veces, á su azul real, tan profundo, á su rojo carmesí, tan brillante, á sus hilos de plata y oro, que al menos hablaban á los ojos, cuando el asunto no hablaba á la inteligencia; veíase condenado á copiar con una minuciosidad desesperante coloridos oscuros, y á veces embadurnados. Dejamos á la consideración de cada cual lo que debieron ser *Los amores de los dioses*, según Pedro, la *Historia de Enrique IV*, según Vicente, el *Sitio de Calais*, la *Toma de París bajo Carlos VII*, la *Muerte de Esteban Marcel*, las tres según Barthélemy, el *Asesinato de los hugonotes*, según el mismo (Palacio del Quirinal; firmado Barthélemy, 1783), la *Muerte de Coligny*, según Suvée, los *Honores tributados á Duguesclin por los enemigos*, según Brenet, la *Continencia de Bayardo*, según Rameau, la *Muerte de Leonardo de Vinci*, según Ménageot (en el Palacio del Quirinal; firmado: F. Ménageot, 1781).

La revolución respetó el establecimiento que, después de tantos años, era la admiración y la envidia de toda Europa. Merece infinitos plácemes por no haber prestado oídos á las excitaciones de Marat, el cual, en 1790, reprochaba á los Gobelinos «costar 100.000 escudos anuales, no se sabe por qué,

(1) *Noticia histórica sobre las manufacturas nacionales de tapicerías de los Gobelinos y de tapices de la Jabonería*, 1873, pág. 43.

á no ser que sea para enriquecimiento de los bribones é intrigantes. Se mantienen allí ordinariamente 25 obreros, que emplean un total de 12 libras de seda en el trabajo de una tapi-



Endymion.

Según Boucher, Tapiz del siglo XVIII. (En el Guardamuebles.)

cería que está algunas veces quince años sobre el telar.» Para reducir á la nada estos asertos, bastará colocar enfrente de las cifras de Marat, las que suministran los documentos oficia-

les. En 1791, la manufactura ocupaba á 116 maestros y 18 obreros, sin comprender el personal administrativo. El gasto total se elevó aquel año á 165.927 francos, de los cuales se aplicaron á la mano de obra 108.000. (1) Añádase que dos años antes M. de Tolosán fijaba en 800.000 francos el valor de las tapicerías fabricadas anualmente en los Gobelinos (2). Este cálculo es seguramente exagerado; pero no es menos cierto que la producción de la manufactura creada por Colbert, contribuía en gran parte á la riqueza nacional. Después se ha olvidado mucho la importancia económica de las industrias artísticas.

El advenimiento del nuevo régimen fué la señal de una reforma útil; en 1790 se sustituyó la contrata, origen de numerosos abusos, con el sistema de sueldos fijos, que se halla actualmente en vigor (3). La producción se tornó menos apresurada y la ejecución más perfecta. Desgraciadamente, los Gobelinos seguían entonces un camino equivocado, el de la imitación rigurosa de la pintura; á pesar de los numerosos cambios de dirección que se produjeron desde 1789 hasta 1795, esta tendencia no hizo más que afirmarse (4).

(1) Guillaumot. *Noticias sobre el origen y los trabajos de la manufactura imperial de los Gobelinos*, 2.^ª edición, pág. 20.

(2) Choqueel, *Ensayo sobre la historia de las tapicerías y alfombras*, pág. 97.

(3) En 1882 el total de los gastos de los Gobelinos se elevó á 234.520 francos, subdivididos como sigue:

Personal administrativo, 27.750 francos.

Servicios de tinturas, 15.300 francos.

Escuela de dibujo y de tapicería, 6.550 francos.

Talleres: 2 jefes, 4 subjefes, 60 obreros, obreras y discípulos.

Indemnizaciones varias, 28.700 francos.

Material, 34.000 francos.

(4) Al pintor Pedro que, en 1781, había reemplazado á Soufflot, sucedió, en 1789, el arquitecto Guillaumot, y á éste Audrán (1792-1793), el antiguo contratista de la manufactura; á Audián, el pintor Belle (1793-1795); repuesto un instante á la cabeza de la manufactura, en 1795, desapareció Audrán en el mismo año, dejando su puesto á Guillaumot, el cual lo conservó esta vez hasta 1807.

En este siglo, la manufactura fué sucesivamente dirigida por Canal, jefe de división en el ministerio de la casa del emperador (1807-1810); Lemonnier, pintor (1810-1816); el barón Rotours, antiguo oficial de artillería (1816-1833); Lavocat (1833-1848); Badin, pintor (1848-1850); Lacordaire, ingeniero y arquitecto (1850-1860); Badin, repuesto (1860-1871); Chevreul, químico, director interino (1871); Alfredo Darcel, ingeniero civil (1871).



Tornatura.

Según M. Lechevallier-Chevignard, Tapiz de los Gobelinos, siglo XIX.

La manufactura de alfombras de la Jabonería, que en 1790 contaba veinte obreros y seis aprendices y producía anualmente algo más de cien varas cuadradas, entregadas al rey á razón de 600 libras la vara, fué sometida al mismo régimen que los Gobelinos; los pagos fijos reemplazaron á los pagos á destajo. En 1825 se unió este establecimiento á los Gobelinos. Desde hace algunos años vienen amortizándose las plazas. Pronto habrá dejado de existir la Jabonería.

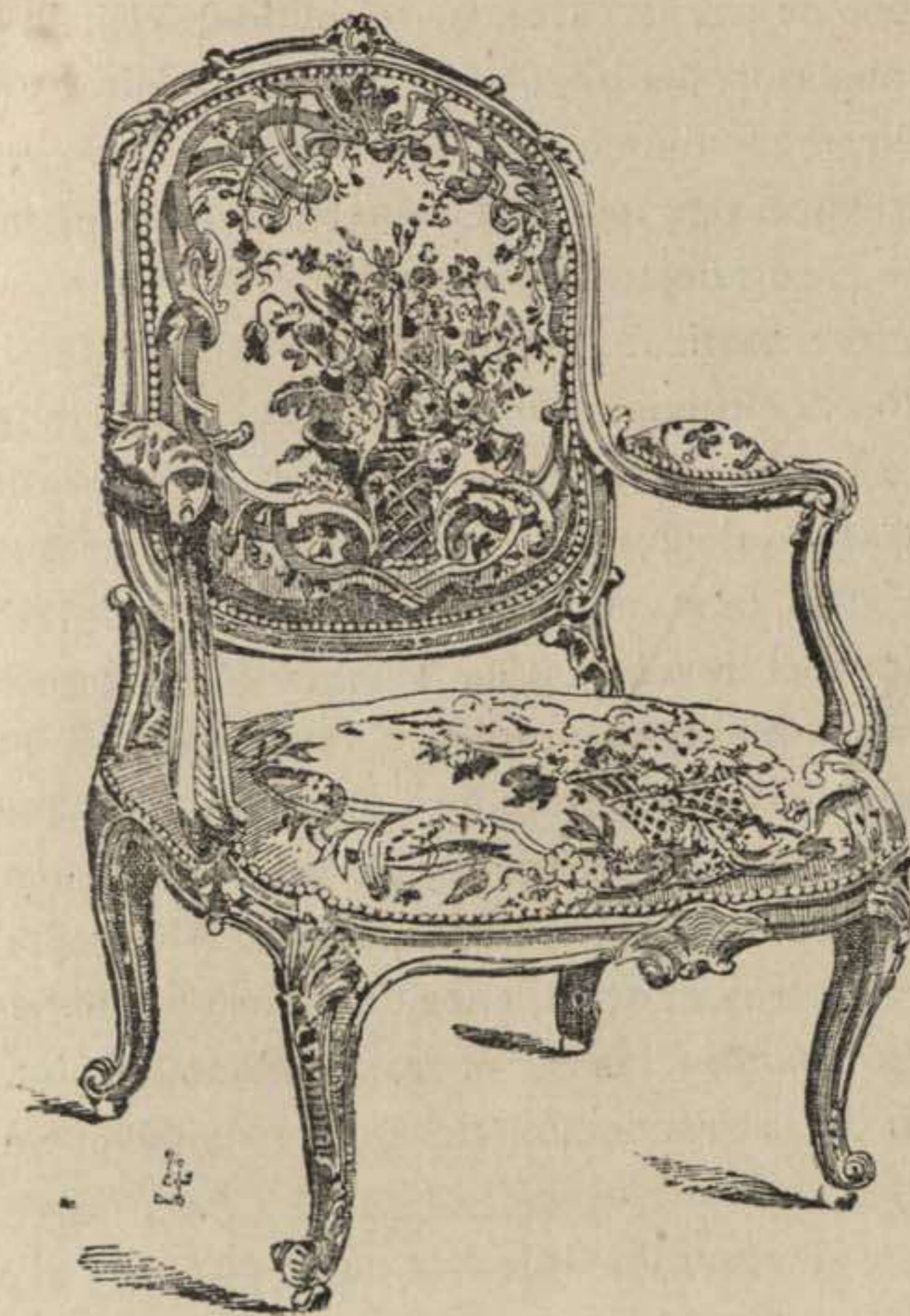
El primer cuarto del siglo XVIII se señala en Beauvais como en los Gobelinos, por la disminución de los trabajos, y por la falta de iniciativa y de recursos. Desde la muerte de Behacle, en 1704, hasta el nombramiento de Juan Bautista Oudry, en 1726, la manufactura fué decayendo. Estaba reservado á Oudry el devolver á los talleres su antigua actividad y fundar de una manera durable su reputación. Comenzó por restablecer la escuela de dibujo y aumentar el número de los obreros; esforzóse al mismo tiempo por conquistar el favor del público sustituyendo los antiguos modelos, generalmente severos, con otros nuevos llenos de gracia y fantasía: las *Fábulas de La Fontaine*, las *Diversiones Campestres*, las *Cacerías*, las *Comedias de Moliere*, según sus propios cartones; el *Tapiz chino*, según Dumont; las *Fiestas rusas* y los *Bohemios*, según Casanova; tales son los títulos de las series que obraron una verdadera transformación en el gusto. Rara vez se mezclaba con asuntos ligeros una nota más grave, como cuando se fabricó la *Iliada*, de Delhais.

La prosperidad de la manufactura de Beauvais se mantuvo todavía durante la dirección de A. C. Charron, sucesor de Oudry. En 1780 el establecimiento sostenía 50 obreros.

El sucesor de Charron, un comerciante tapicero de Aubusson, de Menou, unió á la fabricación de las tapicerías la de alfombras; en 1790, daba trabajo á 120 obreros.

La revolución detuvo los vuelos de la manufactura de

Beauvais, la cual sin embargo no se obscureció en medio de estas luchas gigantescas; sábese que todavía hoy sostiene con



Sillón Luis XV, recubierto de tapices de Beauvais.

(Antigua colección Hamilton.)

incontestable superioridad las tradiciones de la tapicería decorativa. (1)

(1) Hacia 1835, ocupaba la manufactura de Beauvais 45 obreros, 11 discípulos y 4 supernumerarios; consumía anualmente 70 kilos de seda en bruto, 65 de lana teñida, 60 de jana de cadeneta y 10 de hilo blanco. La producción anual ascendía á 109 metros cuadrados, cada uno de los cuales producía 690 francos (Dubos, pág. 40).

En 1882 el presupuesto de la fábrica ascendió á 116.350 francos repartidos como sigue. Personal administrativo, 11.550 francos.

Se vió en el capítulo anterior que en Lille, el final del siglo XVII, había sido señalado con un verdadero renacimiento del arte de la tapicería. Guillermo Wernier de Bruselas continuó en los primeros años del siglo XVIII, la obra que habían comenzado tan bien su suegro Juan Melter y Pannemaker; su taller ocupaba en 1709 más de 50 obreros, sin dejar de producir tapices que sostienen todavía honrosamente un buen nombre en nuestros museos.

En 1876 se admiraban en la exposición de la Unión central, cuatro composiciones mitológicas según Albano, con la firma del maestro. Citándose además varias series de la *Historia de D. Quijote*, de *Ténières* de una tonalidad azul demasiado viva; una serie de seis piezas destinada á la iglesia de San Salvador, una de las cuales, las *Bodas de Caná*, estuvo expuesta en el Campo de Marte, en 1867; finalmente en el hospital de San Salvador, los retratos de Beaudouin de Flandes, rodeado de su mujer y sus hijos, y de Juana de Constantinopla, colocada entre sus dos maridos, según Arnoldo de Wuez.

Wernier murió en 1738, sucediéndole Francisco Boucher, el cual logró mantener hasta el último tercio del siglo XVIII la reputación de la fabricación de Lille. Atribúyese á Boucher

Taller: 1 jefe, 4 subjefes, 45 artistas, obreros, obreras, empleados y discípulos. 82,600 francos.

Indemnizaciones, 7.200 francos.

Material, 15.000 francos.

Los directores de la manufactura han sido, desde la Revolución:

Carnousse, año III † año VIII;

Huet, padre, año VIII † 1814;

Huet, hijo mayor, 1814 † 1819;

Huet, joven, 1819, dimitió el mismo año;

Guillaumot, padre, 1819-1828;

Marqués de Ourches, 1829-1831;

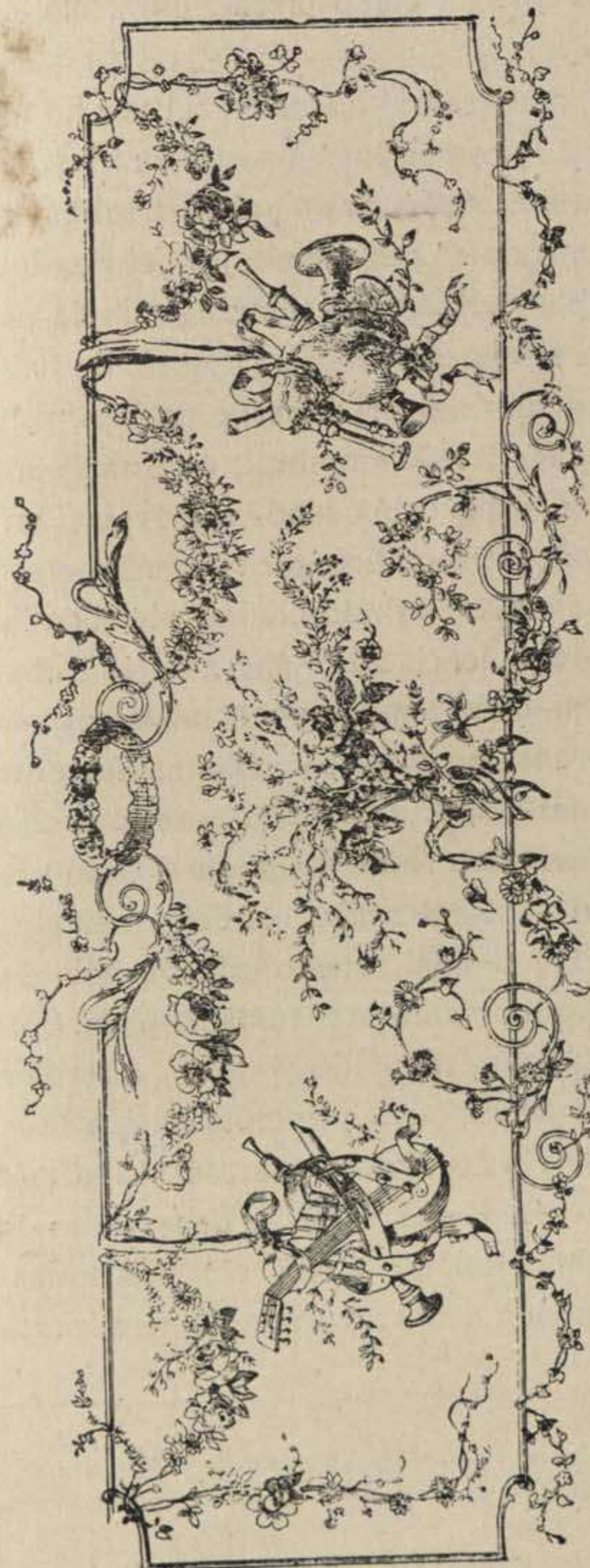
Julio Guillaumot, 1831 † 1832.

Grau de San Vicente, 1832-1848;

Badin, 1848-1876;

Dietterlé, 1872-1882;

Badin (Julio) hijo, 1882.



Asiento de canapé.

Según M. Chabal Dussurgey, Beauvais, siglo XIX.

la *Historia de Psiquis*, en cinco piezas, expuesta en 1867 en el Campo de Marte. (1)

En Cambrai encontramos un taller, tal vez no más que un telar, colocado en 1724 por Juan Baert y su hijo, con un subsidio de la Magistratura. La principal obra salida del taller de Cambrai es el tapiz de flores y paisajes, fabricado en 1752 á 1754 para la casa ayuntamiento, donde todavía se halla; fabricáronse además butacas y sillas. Después de haber pasado de las manos de Juan de Baert á las de su hijo, y luego á las del hijo de éste, el taller de Cambrai, que no gozó jamás de gran reputación, desapareció cuando la Revolución. En 1796, un decreto municipal nombró provisionalmente, receptor jefe de una de las carreras de la ciudad al ciudadano Baert, «manufacturero de tapicería á la manera de los Gobelinos.» (2)

Gisors tuvo también, aunque pocos años, un telar de alto lizo. En 1703, un antiguo obrero de la manufactura de Beauvais, Adriano Neusse, de Audenarde, obtuvo autorización para establecer una manufactura de tapicería de alto lizo «para el bien público». En 1708, el artista ofreció á la ciudad el retrato de Luis XIV, el cual retrato adorna hoy el museo de Gisors. Desde este momento perdemos su pista. (3)

En Nancy, el duque Leopoldo († 1729), estableció cerca de su palacio un taller, cuya principal misión fué tejer las *Batallas del duque Carlos V*, según cartones de Carlos Herbel († 1703), y los *Meses*. Estas series, conservadas hoy en el Guardamuebles imperial de Viena, son casi todas obra de Carlos Mitté. También brilló algo una fábrica particular, di-

(1) Houdoy, *Las tapicerías de alto lizo; Historia de la fabricación de Lille*, pág. 97 y siguientes. Pinchart, *Historia general de la tapicería; tapicerías flamencas*, páginas 51-53.

(2) A. Durieux, *Tapicerías de Cambrai*. Cambrai, 1879.

(3) Barón Davillier, *Una manufactura de tapicerías de alto lizo en Gisors, durante el reinado de Luis XIV*. Paris, 1876.

rigida por los hermanos Durand en la capital de Lorena, durante todo el siglo XVIII. (1)

Al lado de los talleres que acabamos de citar, deben mencionarse los de la Marche. Sin duda no representan las altas tradiciones del arte; pero, en una Memoria de 1717, los tapiceros de Aubusson y de Felletin reconocen que la mayor parte de su producción consiste en obras comunes y groseras, «que son compradas por el comercio del reino y por las iglesias de las provincias, que no quieren pasar de cierto precio». Esta producción daba millares de piezas cada año, y podía ejercer la influencia más considerable en el gusto de la provincia.

Después de reiteradas demandas, consintió el gobierno en dar á las fábricas de Aubusson nuevos estatutos, y además en enviarles un pintor de talento, Juan José Dumons, de Tulle, el cual, desde 1731 hasta 1751, suministró numerosos cartones. (2) Los pintores Juliard, Rans, Huet, tomaron gran parte en el renacimiento de la fabricación. Inspiráronse también en composiciones de Watteau, de Coypel, de Oudry y de Boucher. Durante todo el siglo XVIII se sacaron numerosas copias de sus composiciones. En 1876, se observaba, en la exposición central, la *Adolescencia* (pieza de una serie de *Las cuatro edades*), según Lancret, con la firma «Vitra: M. R. de Aubusson».

(1) Véase nuestra obra, *Fábricas de Tapices de Nancy*, págs. 11 y siguientes.

(2) Renato Fage, *Juan José Dumons, pintor de historia, 1687-1779*; Tulle, 1881 página 8.

CAPÍTULO XV.

SIGLO XVIII (continuación).—ITALIA, ESPAÑA, INGLATERRA, ALEMANIA, RUSIA, FLANDES.—DECADENCIA DE LA TAPICERÍA.

En Italia vemos desaparecer, en la primera mitad del siglo XVIII, la manufactura que venía constituyendo durante mucho tiempo la gloria de Florencia, la más antigua de las manufacturas entonces existentes. Fundada por el primer Médicis que tomó el título de Gran Duque, desapareció con el último representante de esa familia ilustre (1737). El hermoso tapiz *Las cuatro partes del mundo*, según cartones de Sagrestani, en el museo nacional de Florencia, es también el testamento artístico de ese taller que, al principio, tuvo á su cabeza maestros del mérito de Juan Bost y de Nicolás Carcher.

Tres manufacturas considerables, dos de las cuales al menos, han subsistido hasta bien entrado el siglo XIX, se establecieron en la misma época en las capitales de los tres principales soberanos de la península, el papa, el rey de las dos Sicilias y el de Cerdeña.

La manufactura instalada en el hospital de San Miguel, en Roma, data de 1710; en este año el papa Clemente XI, Albani, mandó venir de París al tapicero Juan Simonet, y lo encargó que organizase en unión con el pintor Andrés Procacci-

ni, un taller, muy modesto al principio, pues sólo contaba con tres obreros además de los dos directores. Reorganizado poco después, en 1714, sustituyendo con el pago á destajo las pensiones fijas, no tardó en adquirir gran desarrollo, sobre todo bajo la dirección de Pedro Ferloni, el cual lo dirigió durante más de medio siglo (1717-1770). Vemos salir de él gran número de obras, cuya mayor parte adorna todavía los palacios romanos: el *Poder espiritual y temporal del Papa*, en diez piezas, *Las cuatro estaciones*, diversas composiciones religiosas, paisajes y trofeos. Fabricábanse también alfombras como las de la Jabonería.

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 palacio de los Conservadores en el Capitolio. Por desgracia, los progresos del gusto no estuvieron en proporción de la prosperidad material, y esto por culpa de los pintores encargados de componer los cartones, más que por culpa de los tapiceros; no hay herejía en materia de decorado en que no haya incurrido la manufactura pontifical.

Detenida por la Revolución, la fabricación de tapicerías con figuras recobró cierta importancia, á partir del reinado de Gregorio XVI (1831-1846); la cual prosiguió hasta la entrada de los italianos en Roma. Los telares estaban colocados entonces bajo la dirección del caballero Pedro Gentili, autor de un ensayo sobre la tapicería.

En 1738, el jefe de la casa de Saboya, Carlos Manuel III, tomó á su servicio al más hábil de sus obreros, Víctor Demignot, de Turín, y le confió la dirección de un telar de bajo lizo, mientras que encargaba á Antonio Dini la instalación de telares de alto lizo. Un pintor de talento, el caballero de Beaumont, recibió el encargo de suministrar, ayudado por algu-

nos artistas secundarios, los cartones necesarios á los dos talleres, que ocuparon desde luego á un personal de 17 tapiceros.

La *Historia de Alejandro*, la *Historia de Julio César*, la *Historia de Annibal*, la *Historia de Ciro*, tal vez también la *Historia de Marco Antonio*, expuesta en Milán en 1874, paisajes y marinas, tales fueron las primeras producciones de la manufactura.

En 1754 quedó suprimido el taller de alto lizo, y no se trabajó ya más que en bajo lizo, principalmente según cartones de un pintor francés, Lorenzo Pécheux, de Lyon, el cual reemplazó en 1766 al caballero de Beaumont, como pintor de la manufactura. En 1784, el hijo de Víctor Demignot, Francisco, fué á su vez reemplazado como director por Antonio Bruno, el cual quedó á la cabeza de la manufactura, hasta que se suprimió en 1832. El estudio de las producciones de este segundo periodo, ofrecen muy poco interés; las tapicerías que adornan el palacio real de Turín, no se distinguen más que por su tonalidad sombría, que responde medianamente á las exigencias del decorado.

La manufactura de Nápoles es como la de Turín, hija de la de Florencia. 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.

A juzgar por los tapicés de alto y bajo lizo conservados en las residencias reales de Nápoles, la manufactura de esta ciudad se proponía ante todo la imitación de las obras de los Gobelinos; notamos entre ellas los *Cuatro elementos* y la *Historia de Don Quijote*. Señalemos además el *Rapto de Proserpina*, el *Amor y la castidad*, la *Munificencia real*, la *Apoteosis de Carlos III*.

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. (1)

España, refractaria durante los siglos XVI y XVII á la introducción de telares de tapicería, cuenta en el siglo XVIII con varias importantes fábricas. La más antigua de todas es la de Santa Bárbara, en la Casa del Abreviador, en Madrid. Fundada en 1720 por Felipe V, nieto de Luis XIV, tuvo por primer director á Santiago Van der Goten. En los tres primeros años produjo una *Fiesta rústica*, al estilo de Teniers, y una *Caza del halcón*. En lo sucesivo, después que, gracias al concurso de un tapicero francés, Antonio Lenger, se establecieron telares de alto lizo, al lado de otros de bajo lizo, empleados exclusivamente al principio, construyó esta fábrica, con gran fortuna, una copia de la *Virgen de la Perla*, de Rafael (1730).

La fábrica de Sevilla, fundada en 1730, bajo la dirección de Andrés Procaccini, antiguo contratista de la fábrica de San Miguel en Roma, y con el concurso de Van der Goten, vivió pocos años. Comenzóse allí la reproducción de la *Conquista de Túnez*, tejida en el siglo XVI por Pannemaker, así como la de la *Historia de Telémaco*.

Después de la supresión de la fábrica de Sevilla, recogió su herencia la de Santa Isabel.

No podemos entrar aquí en el detalle de los trabajos de estos establecimientos. Bástenos decir que, gracias á la actividad de la familia, Van der Goten, en la cual se personifica durante mucho tiempo la historia de la tapicería española, se vió suceder rápidamente, á la *Conquista de Túnez* y á la *Historia de Telémaco*, la *Historia de Don Quijote*, según Pro-

(1) Véase sobre todos estos establecimientos mi *Historia de la tapicería italiana*.

caccini, serie que fué puesta tres veces sobre el telar. (1)

En el último tercio del siglo XVIII, la ejecución de los cartones de Goya y la serie de cuarenta y cinco piezas conocidas bajo el nombre de *Los tapices*, valió cierta reputación á la manufactura de Santa Bárbara (2).

«Rompiendo abiertamente con la tradición y dejando aparte todo el viejo aparato mitológico, dice Pablo Lefort, no pintó Goya para esos cartones más que asuntos tomados de la vida nacional: bailes, juegos, reuniones alegres; todo ello espiritual, vivo, pintoresco, lleno de movimiento, presentándose sobre fondos campestres ó bañándose en plena luz» (3).

Cerrada en 1808, cuando la entrada de los franceses en Madrid, se abrió de nuevo la fábrica de Santa Bárbara en 1815.

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. Citaremos entre sus tapiceros dos maestros cuyo nombre revela su origen francés, Chédeville y Santigny. 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 su-

(1) D. G. Cruzaca Villaamil, *Los tapices de Goya*. Madrid, 1870, pág. 76 y siguientes.

(2) C. Iriarte, *Goya*, págs. 97-99.

(3) *Historia de los pintores*. Escuela española, pág. 4.

cesor 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 Courlande, 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).

Tal era en esta época, al otro lado del Rhin, el prestigio de nuestra gran manufactura nacional, que la palabra Gobelino fué sinónima de tapicería de alto ó de bajo lizo, conservando hasta hoy esta significación.

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.

En Soho se fabricó en 1758 una serie de paisajes, que adorna hoy al palacio de Northumberland.

Otra fábrica, establecida en Londres bajo la dirección de P. de Saunders, produjo una serie de asuntos orientales según *Le Prince* (1).

No nos ocuparemos de la fábrica establecida primero en Fulham y después en Exeter, á mediados del siglo XVIII. Sábese que este establecimiento, al cual unieron algunos obre-

(1) Esta noticia nos ha sido comunicada por M. Dautzenberg-Braquenié, el cual ha descubierto en la serie en cuestión, compuesta de cuatro piezas, la firma «P. Saunders, London.»

ros de los Gobelinos, su fundador, el excapuchino lorenés Norberto Parisot, y su segundo propietario Passavant, sólo fabricaba alfombras del género de la Jabonería (1).

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) (2). 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 (3).

El museo de coches imperiales de San Petersburgo encierra trece tapicerías procedentes de la fábrica imperial, entre las cuales merecen citarse algunas composiciones mitológicas, según le Guide, y las personificaciones de Asia y América.

M. Dantzemberg-Braquenié se ha dignado comunicarnos la descripción de otras dos tapicerías procedentes de la misma fábrica y conservadas en una colección particular: una de ellas representa á un rey llevado por dos moros (la misma composición que la de la pieza correspondiente de los Gobelinos, en el *Tapiz de las Indias*); esta es, sin duda, la personificación del Africa. Tiene por cenefa un marco dorado; la firma, que está en ruso, dice: En San Petersburgo, 1741; hay un escudo con las iniciales P. E. B. enlazadas. La segunda pieza tiene por leyenda la palabra Europa, en ruso, en una cartela colocada en medio de la orla inferior. Ambas piezas se refieren á la serie de *Las cuatro partes del mundo*, cuyas dos otras piezas se hallan expuestas, como ya hemos dicho, en el museo imperial de coches de San Petersburgo.

(1) *Boletín de la Sociedad de Historia del arte francés*, t. III, págs. 95-99 y 126.

(2) *Gabinete histórico*, 1856, pág. 188. Dussieux, *Los artistas franceses en el extranjero*, 1876, pág. 121.

(3) Comunicación de M. Pinchart.

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 cuatro estaciones*, los *Placeres del mundo*, las *Fiestas de los aldeanos*, según Teniers, la *Historia de Don Quijote*, la *Historia del ducado de Brabante*, 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. (1)

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

(1) Se encontrarán reproducciones de varios de estos tapices en las *Tapicerías históricas de la Exposición nacional belga de 1880*, por MM. Wauters y Keuller, Bruselas. 1880.

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. (1)

Las demás fábricas flamencas corrieron la misma suerte que las de Bruselas; la de Andenarde desapareció en 1772, y la de Gante casi al mismo tiempo. (2)

La historia de la tapicería en el siglo XVIII acaba con una nota triste. 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 descienden 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 nosotros podríamos citar una, tejida por Juan Rost, la cual se halla todavía hoy abandonada al polvo y á los gusanos en una célebre basílica

1) Mgr. Barbier de Montault, *Inventario descriptivo de las tapicerías de alto lizo conservadas en Roma*, pág. 113.

(2) Wauters, *Tapicerías de Bruselas*, pág. 419.

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 desfilar 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 Beauvais, en Aubusson y en Malinas, 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.

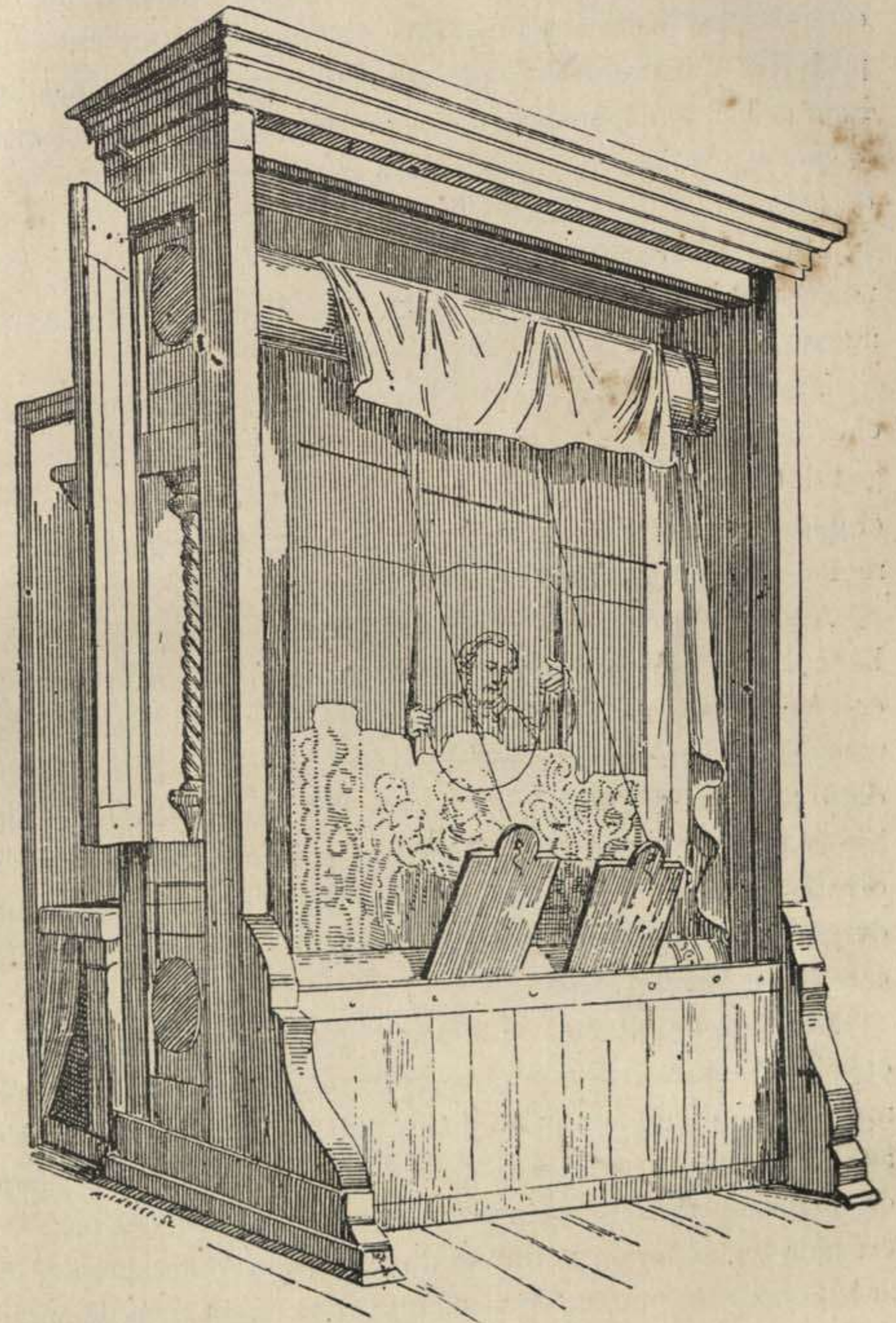
CAPITULO XVI.

TÉCNICA DE LA TAPICERÍA.

Hemos tratado en la introducción de determinar el significado de la palabra tapicería y de explicar el papel que desempeña este arte. Fáltanos estudiar, en este último capítulo, los procederes de fabricación, procederes que, aparte de algunas modificaciones secundarias, no han cambiado después de tantos siglos.

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

El telar de alto lizo, único que hoy se emplea en los Gobelinos, 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 estirarla 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 formas de anillos, llamados lizos, están fijos, por un lado, á todos los hilos de la sábana anterior, y por el otro á una per-



El telar de alto lizo.

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

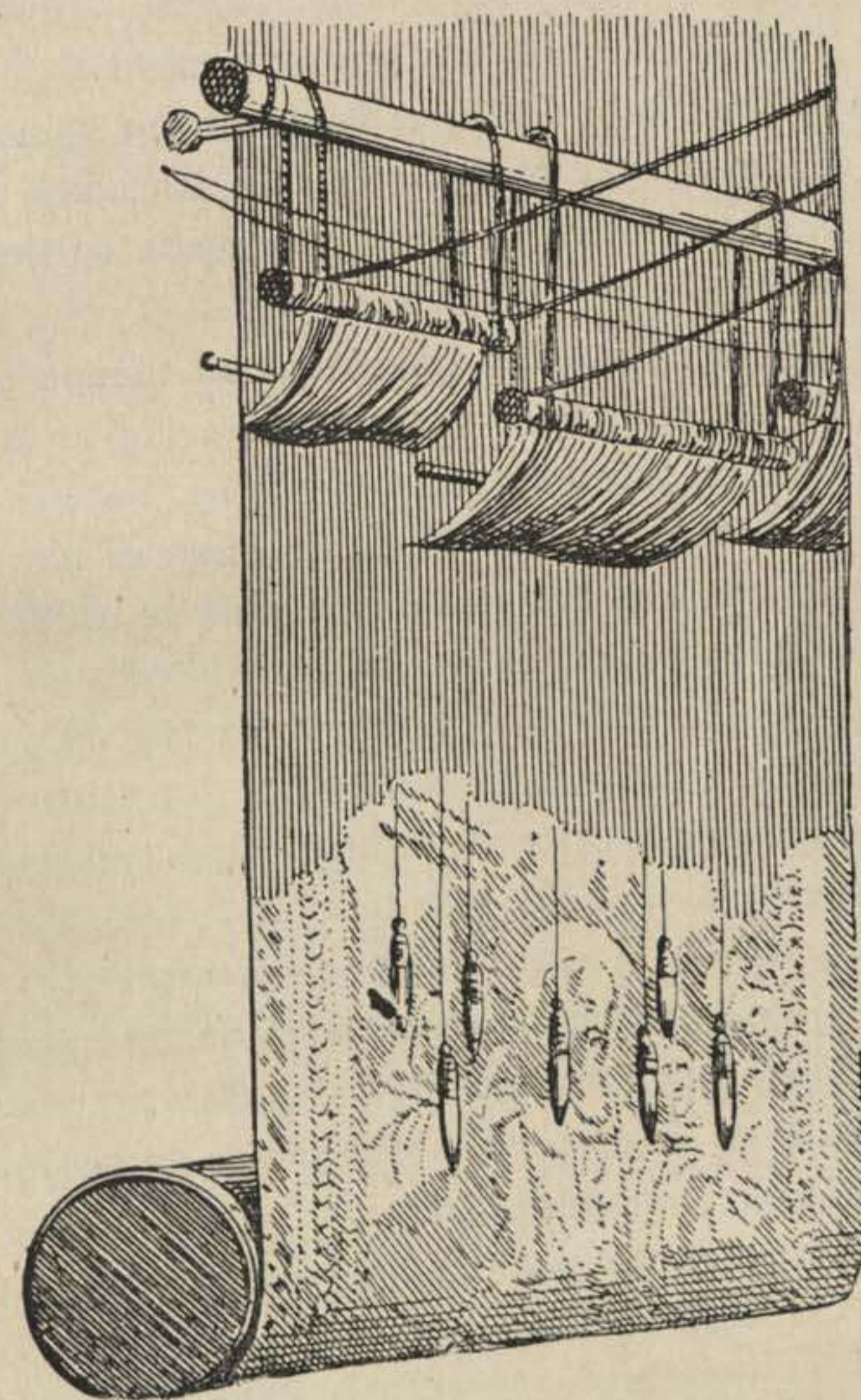
La urdimbre, es decir, la preparación de la cadena, es una operación bastante complicada que no ofrece interés para nuestros lectores.

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 necesario. 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 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, abandonados á sí mismos los hilos de la cadena, recobran por su elasticidad, su lugar primitivo, es decir, forma un lienzo único. En esta situación, por cada dos hilos de



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

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 ope-

ración 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, los 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.

Varios tapiceros pueden trabajar á un tiempo en la misma obra. En los Gobelinos suele haber seis ú ocho artistas ocupados ante un solo telar.

Se juzgará de la minuciosidad que exige el alto lizo (una pasada no ocupa más que dos ó tres hilos de cadena) recordando que en los Gobelinos un obrero de alto lizo no produce por término medio más que veintiocho centímetros cuadrados diarios, ó sea un poco más de 8/10 de metro cuadrado por año de trescientos días de trabajo, y que cada metro cuadrado le cuesta al Estado, por término medio, algo más de dos mil francos por la mano de obra solamente (1).

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

(1) La última copia de *Tierra y Agua*, según Le Brun, ha costado por la mano de obra solamente de dos mil á dos mil cien francos el metro cuadrado. El *Vencedor*, según M. Ehrmann, costó de mano de obra 1,546 francos el metro cuadrado y 51,50 de materias primeras. El valor de éstas ha disminuido muchísimo desde que no se emplea el hilo de plata y de oro. A estas sumas hay que añadir los gastos generales que son de 120 por ciento próximamente, y que comprenden la administración, el servicio de la escuela, la calefacción, los gastos de los cartones, etc.

Debemos estos detalles, así como otros varios relativos á la fabricación, á la bondad del administrador de la manufactura M. Darcel.

que resultaría de una simple yuxtaposición; pues ya se sabe cuán desagradable es este efecto, en los bordados, por ejemplo. Supongamos un espacio de quince hilos que hay que colorear por este medio: el color A hará una pasada de un extremo á otro, después otra sobre diez hilos, y luego otra más sobre cinco hilos solamente; el color B, á su vez, hará una pasada de quince hilos sobre toda la longitud, otra de diez hilos allí donde el color B la hizo de cinco, y otra de cinco donde este mismo color la hizo de diez. Gracias á esta especie de penetración recíproca, se llega á fundir los tonos hasta el punto de ocultar, al menos á un ojo poco ejercitado, el punto donde comienza uno y termina otro.

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 (1); sirve para dar más vibración á los tonos intermedios.

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

(1) El círculo cromático imaginado por M. Chevreul, director de los tintes de la manufactura, desde 1824, comprende: 10 círculos de colores francos, subdivididos en 72 escalas equidistantes, de 20 tonos cada una, ó sea un total de 14.400 tonos. (Véase el trabajo titulado *De las artes que hablan á los ojos por medio de sólidos colores de una extensión sensible, y en particular de las artes del tapicero de los Gobelinos y del tapicero de la Jabonería*, por M. Chevreul, París, 1867, y el *Informe sobre los progresos realizados en la fabricación de las tapicerías y alfombras de las manufacturas de los Gobelinos y de Beauvais*, por M. S. Cloez. París, s. d. pág. II.

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

Las perfecciones introducidas en la fabricación por Vaucanson, por indicaciones de Neilson, en 1757, han remediado en parte estos inconvenientes, sin lograr suprimirlos del todo. En esta época, pudo creerse que el alto lizo estaba vencido; en un concurso, las producciones de Neilson, el campeón del bajo lizo, fueron declaradas superiores á las de Cozette, padre, y á las de Audrán, los representantes del alto lizo. Pero en esta materia hay que desconfiar de los impulsos á que ceden los contemporáneos.

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

No se crea en la existencia de diferencias materiales que permitan distinguir fácilmente las dos clases de fabricación.

La intervención del modelo y su reproducción en otra parte, son los únicos medios de comprobar que la obra es de bajo lizo, y para eso pocas veces es posible la comparación del tapiz con el cartón. Cuando una inscripción está del revés, se trata de una obra de bajo lizo. Los hombres del oficio (afirma M. Darcel), encuentran á veces en el anverso de una pieza algunas ligeras diferencias en la trabazón de los hilos de colores diferentes y yustapuestos; pero esto es un simple detalle de fabricación, que no influye en nada en el resultado ni en el aspecto, prescindiendo del talento de los tapiceros (1).

Hoy sólo se emplean telares de bajo lizo en Beauvais y en Aubusson, y de alto lizo en los Gobelinos, donde en 1826 quedó definitivamente suprimido el bajo lizo.

La fabricación de tapices aterciopelados, conocidos por el nombre de tapices de la Jabonería, se parece por más de un concepto á la de las tapicerías de alto lizo; pero se diferencia en que colocado el tapicero debajo del modelo, cuyos rasgos ha calcado sobre la cadena, lo reproduce por medio de una serie de nudos, fijos cada uno sobre dos hilos de cadena consecutivos, uno delante y otro detrás. Estos nudos forman delante bucles cuyo diámetro responde á la altura del terciopelo: un corta-hilo sirve para cortar estos bucles que se igualan en seguida con tijeras para que reproduzcan una superficie aterciopelada.

Terminaremos este capítulo por la descripción del telar empleado en la fabricación de los tapices de Smirna: «Un telar de construcción primitiva, hecho de árboles en su estado natural, está apoyado al vies contra la pared; un árbol que se puede volver sostiene los hilos de lana grosera ó de pelo de cabra; otro árbol sirve de soporte al trabajo concluído. De un bramante cuelgan los ovillos de lanas de colores, cuyos hilos

(1) *Gaceta de las Bellas Artes*, 1876, t. II, pág. 203.

aislados cogen las mujeres (no trabajan hombres en los telares) para hacer el nudo; una cada nudo dos hilos de cadena. Después del enlace de una serie de nudos y de su consolidación por medio de un peine, se introduce por la derecha y por la izquierda, uno ó dos hilos de trama; después se pasa á la serie siguiente. Se peinan los bucles que resultan y se les igualan con unas tijeras. Los tapices se llaman *chalis*. Se los fabrica según modelos antiguos, venidos al través de la familia por vía de herencia (en Gordes, por ejemplo, sólo poseen cuatro ó cinco dibujos muy sencillos), ó por encargos recibidos de Smirna, como los armenios los dibujan para los pañuelos que usan en la cabeza las mujeres turcas. Desde hace algún tiempo reciben también encargos directos de agentes europeos.» (1)

1) Lessing, *Modelos de tapices orientales*, pág. 3.

APÉNDICE

GUIA DEL AFICIONADO Á TAPICERÍAS.

LISTA

DE LAS MARCAS Y DE LOS MONOGRAMAS PRINCIPALES.

Nadie hasta aquí ha intentado redactar un cuadro general de las marcas y monogramas empleados en los diferentes talleres de Europa; el único trabajo de este género que poseemos, el de M. Wauters, sólo se refiere á los talleres de Bruselas. (1)

Recomendamos, pues, á la indulgencia del lector las listas, forzosamente muy incompletas, que hemos tratado de establecer.

Gracias á la bondad de M. Alfredo Darcel, hemos podido, en esta edición, añadir á nuestra primera lista una serie de monogramas importantes.

I

MARCA DE TALLERES.

AMIENS.—Según una Memoria redactada en 1718 por la corporación de tapiceros de París, las fábricas de Amiens tenían por marca una doble S enroscada.

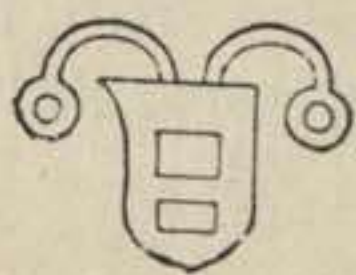
(1) *El Arte*, t. XXVI, pág. 241, t. XXVII, págs. 25, 108, 221, 241.

Creemos que se puede atribuir á Amiens la marca siguiente, que figura en el *Rapto de Elías* (guardamuebles nacional). Lo que nos autoriza á creerlo, es que esta pieza tiene la misma cenefa que el *Sacrificio de Abraham*, firmado A. C. (Alejandro Comans). Sabemos que durante Enrique IV, de la Planche y Comans se obligaron á establecer 80 talleres, 60 en París y 20 en Amiens ó en otras partes, y además, cada pieza debía llevar las flores de lis acompañadas de la inicial de la ciudad donde había sido fabricada.



AMBERES.—Una especie de adorno confuso á manera de cifras. (Memoria de 1718).

AUDENARDE.—Una forma de ornamento con una especie de cruz y otra marca á modo de corazón, con anteojos encima (*Ibid*).



BEAUVAIS.—Un corazón rojo con un palo blanco en medio y dos B. (Memoria de 1718). Más tarde el escudo de Francia y el nombre del contratista. Estos contratistas fueron:

Hinard, Luis, 1664-1684.

Béhacle ó Béhagle, 1684 † 1704.

Béhacle (los herederos), 1704-1711.

Filleul hermanos, 1711-1722.

De Meroux, 1723, destituido.

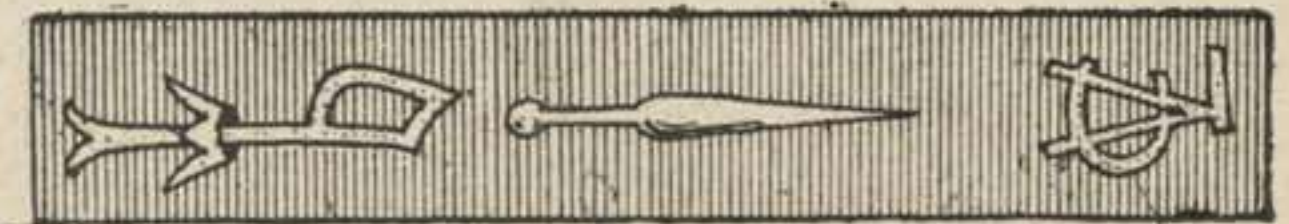
Duplessis, pintor de la Opera, dimisionario.

Oudry y Besnier, 1726-1755.

Charron y Damon, pintor, 1754-1780.

De Menou, 1780-1793.

BRUJAS. —



BRUSELAS.—La marca, un escudo entre dos B. (Bruselas en Brabante), se hizo obligatoria en 1528.



FLORENCIA. —




LILLE.—Lis de plata sobre campo de gules, con las letras L. F., y los nombres de Delatombe, Pannemaker, ó G. Werniers. Una serie de Ténieres, expuesta en 1882 en el palacio

de la Industria (colección de M. Tollin), nos muestra también la firma de la «viuda de G. Werniers.»

L. F.
G. WERNIERS

MORTLAKE.—*Carolo rege regnante.* Mortlake.

CAR. RE. REG.
MORTL.


MUNICH.—Escudo con un niño de pie y los brazos extendidos sobre campo blanco.

NANCY.—Las *Batallas del duque Carlos V.* (Guardamuebles de Viena), con la marca de Carlos Mitté.

III
C.M.E. † NANCI. 1705

PARÍS.—A. Talleres de fines del siglo XVI y principios del XVII. (La N. seguida de un III es un número de orden, no una marca).

P. N. III.
P. P.

B. Los Gobelinos en los siglos XVII y XVIII. Muy á menudo llevan las tapicerías de los Gobelinos el nombre del contratista en cuyo taller se construyeron. Para facilitar las investigaciones damos aquí la lista de los contratistas con la fecha de su entrada en funciones y la de su retiro ó desaparición.

Juan Jans (alto lizo), 1662-1668.

Enrique Laurent (H. L.), 1663-1670.

Juan Lefèvre, padre (H. L.), 1663-1700.

Juan de la Cruz (B. L.), 1663-1712.

J. B. Mosin (B. L.), 1663-1693.

Juan Jans, hijo (H. L.), 1668-1723.

Domingo de la Cruz, hijo (B. L.), 1693-1737.

Souette (B. L.), 1693-1724.

Juan de la Fraye (B. L.), 1691-1729.

Lefèvre, hijo (H. L.), 1697-1736.

Esteban Le Blond (B. L.), 1701-1727.

L. O. de la Tour (H. L.), 1703-1734.

J. J. Jans (H. L.), 1723-1731.

E. Claudio Le Blond (B. L.), 1727-1751.

Mateo Monmerqué (B. L.), de 1730 á 1736. (H. L.), de 1736 á 1749.

Miguel Audrán (H. L.), 1733-1771.

P. F. Cozette (B. L.), 1736-1749. (H. L.), 1746-1792.

Jacobo Neilson (B. L.), 1749-1788.

D. M. Neilson, hijo (B. L.), 1775-1779.

José Audrán (H. L.), 1772-1792.

M. H. Cozette (B. L.), 1788-1792.

En estos últimos tiempos han adoptado los Gobelinos una marca especial, consistente en una G atravesada por una lanzadera.

ROMA.—Según Monseñor Barbier de Montault, los talleres romanos emplearon sucesivamente las cuatro marcas siguientes: en el siglo XVII; 1.º abejas, armas del papa Urbano VII; Barberini; en los siglos XVIII y XIX: 2.º una tiara (probablemente algún taller libre que gozaba de la protección de la

Santa Sede): 3.º la loba con Rómulo y Remo en camafeo (taller libre); 4.º el arcángel San Miguel, medallón en camafeo; manufactura pontifical de San Miguel.

TOURNAI. —

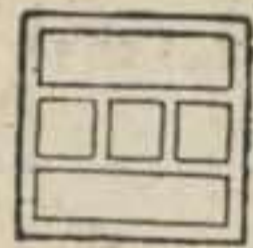


TOURS.—Una doble torre (Memoria de 1718).

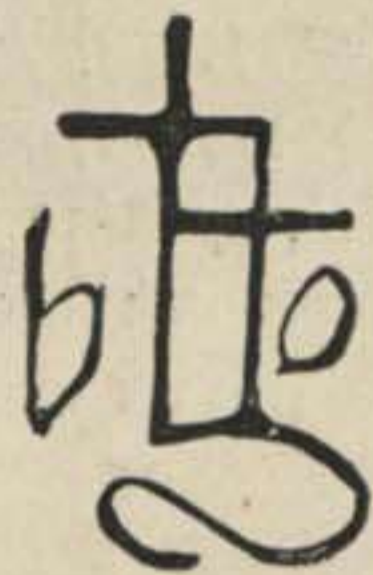
II.

MARCAS DE TAPICEROS Ó DE CONTRATISTAS.

Biest (Hans van der).—Munich, siglo XVII.



Boteram (Reinaldo). Mantua y Ferrara, siglo XV.



De Comans.—París, siglo XVII.



Crane (sir Francisco). Contratista de la manufactura de Mortlake, siglo XVII.



Fèvre (Pedro).—Florencia y París, siglo XVII.

P. F. F.

Geubels (Francisco).—Bruselas, siglo XVI.



Geubels (Guillermo).—Bruselas, siglo XVI.



Francisco van den Hecke.—Bruselas, siglo XVII.

F. V. H.

Karcher (Hans).—Ferrara, siglo XVI.

Leyniers (Antonio).—Bruselas, siglo XVI.

Maelsaeck (F. V.).—Bruselas, principios del siglo XVII.

Pannemaker (Guillermo).—Bruselas, siglo XVI.

Reymbouts (Martín).—Bruselas, siglo XVII.

Rost (Juan).—Florencia, siglo XVI.



Raës (Juan).—Bruselas, siglo XVII. (1)

Segers (Guillermo).—Bruselas, siglo XVII. (*Escenas de la Pasión; Guardamuebles de Viena*). (2)

III.

MARCAS INDETERMINADAS.

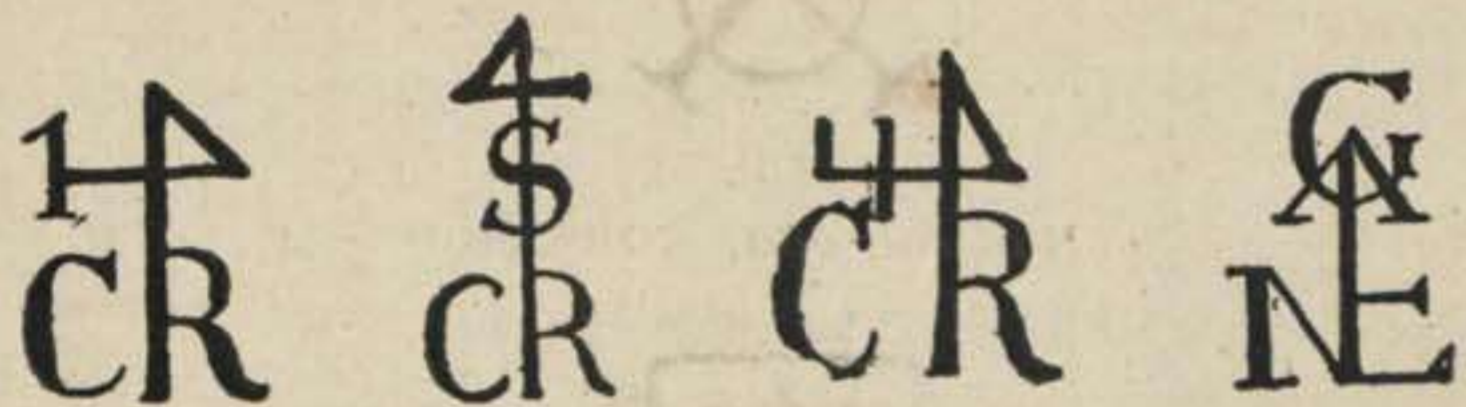
ALSACIA.—Fines del siglo XVI. *Escenas de la vida de Cristo*.
Colección Muller, en Mulhouse.

(1) Esta marca, que se halla en *Las cuatro virtudes cardinales*, reaparece en las *Actas de los Apóstoles* del Palacio de Madrid. (Wauters, *El Arte*, t. XXVII, pág. 32.)

(2) *Fahrbuch*, publicado por la Dirección de los museos imperiales de Austria.

BRUSELAS.

Siglo XVI.

Historia de Vulcano.*Historia de Rómulo y Remo.* (Guardamuebles de Viena). (1)*Los doce Meses.* (Guardamuebles de Viena). (2)*Historia de Tobías.* La misma colección.(1) *Jahrbuch*, recientemente publicado por la Dirección de los museos imperiales de Austria.(2) Tal vez Nicolás Lequiers. Wauters: *El Arte*, t. XXVII, pág. 32.*Historia de Pomona y de Vertumne*, en la misma colección.*Historia de Abraham*, en la misma colección. (Sería, según M. Wauters, la marca de W. Pannemaker).*Historia de Juan de Castro*, en la misma colección.*Moisés golpeando la roca*, colección particular.*Historia de Josué.*—Idem. (Marca análoga á la que M. Wauters atribuye á Reymbouts).

LA TAPICERÍA.
Ramajes. Idem.



Hércules y el Centáuro. Idem.



Ester delante de Asuero. (?) Idem.



Una mujer á los pies de un general. Idem.



Historia de Ciro.—Cenefas al gusto de Esteban Aulne.
Idem.



Diana cazadora (follaje). Idem.



Historia de Moisés y de Josué, colección de M. J. Le Breton.



BRUSELAS.
Siglo XVII.

Historia de Gombaut y de Macée. Colección particular.



Historia de Diana (con las firmas de Juan Raës y de Jacobo Geubels). Idem. Se aproxima á la marca de la *Historia de Moisés*, perteneciente á M. Le Breton. Wauters atribuye una marca análoga á Jacobo Geubels. (*El Arte*, t. xvii, pág. 30).



FLANDES.--Fines del siglo XVI. Hotel de ventas, 23 Julio 1878.



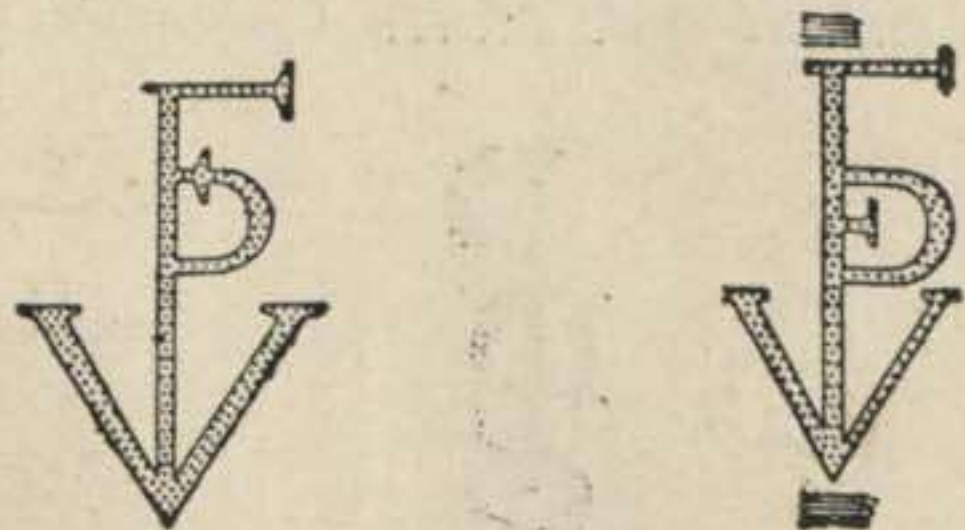
MORTLAKE.

Actas de los Apóstoles, en el Guardamuebles nacional.



PARÍS.

Fines del siglo XVI y principios del XVII. Monograma acompañado de una flor de lis y de una P. *Historia de Artemisa*, en el Guardamuebles nacional.



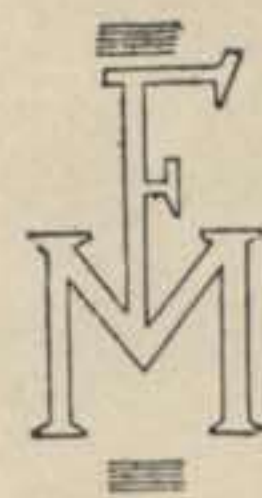
Siglo XVII. Taller de los Comans: *Aretusa metamorfoseada en fuente*. (Exposición de la Unión central, 1876, número 208).



En el mismo taller: *Sacrificio de Abraham*, en el Guardamuebles.

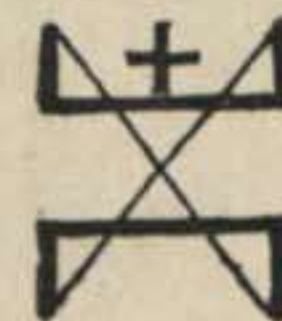


Siglo XVII. Taller parisién desconocido. Esta marca está acompañada de una P. y de una flor de lis. *Historia de Constantino*, en el Guardamuebles de París y en el de Viena; *Historia de Diana*, en el Guardamuebles de Viena.



TALLER DESCONOCIDO.

Historia de Moisés, siglo XVI (con la cruz de Lorena). Guardamuebles imperial de Viena.



LISTA

DE LOS PRINCIPALES CENTROS DE FABRICACIÓN

QUE SE CITAN EN ESTA OBRA.

- | | |
|---|---|
| Aleandría, 16, 33, 34. | Campania, 39. |
| Argelia, 56. | China, 24. |
| Alost, 131. | Correggio, 142. |
| Alsacia, 311. | Delft, 188. |
| Amiens, 303, 304. | Douai, 94, 131, 188. |
| Amberes, 162, 188, 304. | Dresde, 289. |
| Arras, 92, 93, 101, 102, 128,
129, 134. | Egipto, 16, 18, 68. |
| Ath, 162. | Enghien, 162. |
| Atenas, 30, 31. | España, 56. |
| Aubusson, 240, 242, 283. | Exeter, 289. |
| Audenarde, 162, 292, 304. | Felletin, 207, 242, 283. |
| Auxerre, 71. | Ferrara, 139, 190, 191, 308. |
| Aviñon, 124. | Florenca, 142, 192, 198, 248,
284, 305, 309. |
| Babilonia, 16, 18, 21, 34, 38, | Fontainebleau, 200, 202. |
| Barcelona, 145. | Frankenthal, 251. |
| Beauvais, 225, 238, 239, 278,
304. | Fulham, 289. |
| Berlín, 252, 288. | Gante, 188, 292. |
| Binche, 162. | Génova, 198. |
| Bourges, 123. | Gisors, 282. |
| Brujas, 130, 162, 188. | Grecia, 26 y siguientes. |
| Bruselas, 94, 129, 130, 159,
161, 162, 243, 246, 280,
291, 292, 305, 309, 310, 311. | Halberstadt, 77, 80. |
| Buda, 146. | Harlem, 248. |
| Burcheston, 208. | Heidelberg, 289. |
| Cambrai, 282. | Kiôge, 254. |
| | Lauingen, 208. |
| | Lille, 94, 131, 162, 188, 242,
280, 305. |

- Limoges, 72.
 Londres, 289.
 Lovaina, 162.
 Madrid, 287, 288.
 Maincy cerca de Vaux, 224.
 Mantua, 138, 308.
 Middelbourg, 131, 138.
 Milán, 143.
 Mileto, 36.
 Mortlake, 214, 252, 253, 306,
 309, 316.
 Moscovia, 255.
 Munich, 251, 288, 306, 308.
 Nancy, 243, 283, 306.
 Nápoles, 286.
 Navarra, 124.
 Nínive, 19, 20.
 Nuremberg, 115, 146.
 Palestina, 22, 24.
 París: varios talleres.
 — Los Gobelinos, 12, 90,
 92, 97, 101, 108, 184, 216,
 218, 220, 221, 225, 238,
 239, 262, 278, 306, 307,
 308, 316.
 — El Louvre, 216, 217,
 220, 222, 238.
 — La Jabonería, 220, 238,
 278.
 — La Trinidad, 202, 207,
 217, 220.
 Pérgamo, 36.
 Perusa, 142.
 Persia, 49, 52.
 Frigia, 16.
 Poitiers, 72.
 Quedlimbourg, 87, 88.
 Rameau, 274.
 Reims, 123, 223, 224.
 Rennes, 123.
 Roma, 38, 48, 142, 250, 284,
 285, 307.
 San Petersburgo, 290.
 Saint-Riquier 72.
 Sardes, 36.
 Saumur, 71, 72.
 Sevilla, 287.
 Sicilia, 57.
 Siena, 140, 141.
 Soho, 289.
 Sybaris, 35.
 Siracusa, 35.
 Tauride, 36.
 Todi, 143.
 Touneh, 56.
 Tournai, 94, 130, 308.
 Tours, 207, 222, 308.
 Troyes, 122, 123.
 Túnez, 56.
 Turín, 285, 286.
 Urbina, 143.
 Valenciennes, 94, 131, 188.
 Venecia, 138, 198, 248.
 Vigevano, 190.
 Ypres, 131.

LISTA

DE LOS PINTORES QUE SE MENCIONAN EN ESTE LIBRO Y QUE HAN
 COMPUESTO CARTONES PARA TAPICES Ó CUYOS CUADROS
 HAN SIDO REPRODUCIDOS EN TAPICERÍA.

- Alvise, 138.
 Andersen, 255, 264.
 Arcimboldo, 191.
 Arnault, 240.
 Aspertini, 201.
 Audrán, 159, 264, 265, 266.
 Bachiacca, 154, 193, 194, 198.
 Bailleul (Baudouin de), 120,
 130, 197, 198.
 Barthélemy, 274.
 Baudouin (Claudio), 120, 130,
 201, 238.
 Beaumont (caballero de),
 285, 286.
 Bérain, 159, 264.
 Blain (de), 238.
 Boides (Guillermo), 190.
 Boucher, 256, 257, 260, 271,
 272, 274, 275, 280, 283.
 Bourdon (Sebastián), 210,
 211.
 Bramantino, 143, 190, 191.
 Brenet, 274.
 Bronzino, 154, 192, 194, 196.
 Campana (Pedro de), 154,
 210.
 Cándido (V. de Witte).
 Caron (Antonio), 154, 204.
 Casanova, 259.
 Casteel, 252.
 Chabal-Dussurgey, 281.
 Champagne (Felipe de), 210.
 Cigoli, 248.
 Cleyne (Francisco), 210, 253.
 Colart de Laon, 100.
 Corneille, 210.
 Cornelio (Lucas), 190, 191.
 Corradi (Juan de), 138.
 Coxie (Miguel), 154, 174,
 269.
 Coypel (Carlos), 210, 264,
 283.
 Coypel (Noël), 210, 230, 283.
 Delhais, 278.
 Desportes, 259, 263, 264.
 Detroy, 258.
 Dosso, 154, 190.
 Dubreuil, 217.

- Dumée, 210.
 Dumons, 283.
 Dumont, 259, 278.
 Durero, 135, 178.
 Dyck (Van).
 Ehrmann, 298.
 Filippi (Camilo), 191.
 Fontenay, 238, 259.
 Francart, 238.
 Garofalo, 12, 154, 191.
 Gerardo de Vicencio, 140.
 Guidone, 138.
 Ghiheriti (Víctor), 142.
 Goya, 288.
 Guyot, 210.
 Hennequin (V. Juan de Bruges).
 Herbel (Carlos), 282.
 Huet, 283.
 Janssens, 291.
 Jaquet, 122.
 Juan de Bruges, 100.
 Juan de Maubeuge, 156, 163.
 Juan de Udina, 154, 170, 212.
 Jordana, 210.
 Jouvenet, 264.
 Julio Romain, 133, 151, 154, 155, 157, 170, 171, 175, 177, 178, 179, 205, 221.
 Juliard, 283.
 Le Brun (Carlos), 132, 210, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 247, 252, 253, 254, 255, 262, 264, 298.
 El caballero Chevignard, 277.
 Lemaire, 268.
 Lemoyne, 238, 276.
 Le Prince, 259, 289.
 Lerambert, 154, 204, 206, 210.
 Lesueur, 210, 211.
 Lucas de Leyde, 184, 185.
 Mantegna, II, III, 137, 138, 172, 178, 230, 274.
 Ménageot, 274.
 Metsys (Quintín), 163.
 Meulen (Van der), 210, 230, 232, 233, 235.
 Miguel Angel, 194, 248.
 Mignard, 230, 232, 236.
 Monnoyer, 238.
 Murgalet, 224.
 Nassaro (Mateo de) 154, 201.
 Natoire, 264.
 Neri di Bicci, 142.
 Orley (Bernardo van), 153, 154, 167, 178, 180.
 Orley (Juan van), 291.
 Oudry, 180, 256, 257, 262, 266, 268, 272, 278, 283.
 Parrocel (Carlos), 258.
 Pêcheux (Lorenzo), 286.
 Penni (Francisco), 154, 170.
 Pedro 274, 276.
 Pedro de Cortone. 250.
 Pippi. (V. Julio Romain.)
 Pontormo, 154.
 Pordenone, 154.

- Poussin, 210, 211, 230, 232.
 Primatice, 154, 159, 200.
 Procaccini, 284, 287.
 Rans, 283.
 Rafael, 12, 129, 133, 143, 144, 149, 154, 157, 158, 159, 161, 171, 174, 176, 179, 201, 213, 220, 230, 234, 248, 252, 287.
 Restout, 264.
 Romanelli, 210, 250.
 Rubens, 11, 170, 209, 210, 220, 232, 243, 246.
 Sagrestani, 284.
 Salviati, 154, 193, 194, 199, 200.
 Sarto (Andrés del), 154, 248.
 Stradan, 154, 194, 195.
 Suardi. (V. Bramantino.)
 Sustris, 154.
 Suvée, 274.
 Symon, 122.
 Teniers, 210, 243, 246, 280, 287, 291.
 Ticiano (el), 154.
 Tura (Cosimo), 140.
 Ugolino, 140.
 Vaga (Perino del), 154.
 Van (V. Dyck, Meulen, Orley.)
 Vanloo (Amadeo), 259, 274.
 Vermay (Juan), 181.
 Vernansaal, 259.
 Véronèse (Pablo), 154.
 Vincent, 274.
 Vinci (Leonardo de), 137, 156.
 Vouet (Simón), 210, 219, 220.
 Watteau, 283.
 Weyden (Roger van der), 12, 134, 136, 163.
 Winck (Chr), 288.
 Witte (Pedro de), 210, 251.
 Wolgemut, 148.
 Wuez (Arnoldo de), 280.
 Yvart, 238.

LISTA

DE LOS TAPICEROS MENCIONADOS EN LA OBRA.

- Adamante, 138.
Aelst (Pedro van), 166, 170.
Agnès de Quedlimbourg, 38.
Antonio, 250.
Audrán (José), 266, 276, 293, 300.
Audrán (Miguel), 266, 276, 293, 300.
Auwerx, 245.
Auwerx (Alberto), 245.
Baert (Juan), 281.
Barrobon (Juan), 288.
Barrobon (Pedro), 289.
Bartholomen (Luciano), 124.
Batalla (Nicolás), 97, 100, 108, 293.
Béhacle (Felipe), 239, 240, 278, 304.
Benedetto da Milano, 190.
Bernardino, 140.
Biest (Juan van der), 251.
Birgières (Santiago), 142.
Birgières (Nicolás), 142.
Blamard (Luis), 224.
Blonimart (Jorge), 242.
Borcht ó Borcht (van der), 245, 284.
Borcht (Santiago van der), 245, 291.
Boteram (Reinaldo), 137, 138, 140.
Boucher, 280.
Bruno (Antonio), 286.
Carcher (V. Karcher).
Castro (V. Borcht).
Chédeville, 288.
Clément, 122.
Comans (Alejandro de), 218, 219, 220, 221, 228, 304.
Comans (Carlos), 218, 219, 220, 221, 228, 308, 317.
Comaus (Marcos), 216, 218, 219, 220, 221, 228, 308, 317.
Cozette (M. H.), 293, 264, 266, 300.
Cozette (P. F.), 293, 264, 266, 300.
Davanzo, 287.
Davion (Clays), 146.

- Delacroix (Juan), 228, 236.
 Delacroix (hijo), 236, 307.
 Delatour, 307.
 Delatombe, 305.
 Demignot (Francisco), 286.
 Demignot (Victor), 285.
 Dini (Antonio), 285, 287.
 Dourdin (Santiago), 97, 98, 100.
 Dubourg (Mauricio), 207.
 Dupont (Pedro), 17, 25, 220, 238.
 Duranti (Pedro), 286.
 Duro (Pedro), 142.
 Ecken (Van der), 114, 245, 247, 254.
 Ferloni, 285.
 Fèvre (V. Le Fèvre).
 Francisco de Ferrara, 143.
 Gentili (Pedro), 285.
 Geubels (Fr.), 178, 180.
 Geubels (J.), 316.
 Geubels (W.), 309.
 Jacobo de Angel, 140.
 Goten (Van der), 287.
 Guidone, 138.
 Hasselt (Bernardino van). 250.
 Hecke (J. F. Van der), 247.
 Hicks (Roberto), 208.
 Hosemant (Juan). 124.
 Jacquet de Arras, 141.
 Jans (Juan), 228.
 Jans (Juan, hijo), 228, 236.
 Jans (J. J.) 228.
 Juan de Alemania, 142.
 Juan de Brujas, 138.
 Juan de Francia, 138.
 Juana de Francia, 143.
 Karcher (Juan), 190, 191.
 Karcher (Nicolás), 190, 191, 194.
 Labbé (Germán), 243, 251.
 La Fraye (De), 236.
 La Planche (Francisco de). 219, 220.
 La Tour, 238.
 Laurent., 216.
 Laurent (Gerardo), 228.
 Laurent (H.), 307.
 Le Blond (Claudio), 238.
 Le Blond (Esteban), 238.
 Lefèvre (Juan), 220, 222, 223, 227, 228.
 Lefèvre (Pedro), 220, 248.
 Lefèvre (hijo), 237.
 Lenger, 287.
 Lequiers (Nicolás), 312.
 Leynier, 244.
 Leynier (Antonio), 244.
 Leynier (Edward), 244, 245.
 Leynier (Urbano), 244, 292.
 Liévin de Brujas, 142.
 Lorenzo, 143.
 Lourdet (Simón), 220, 238.
 Maelsaek (F. V.), 310.
 Maincourt (Renaud de), 142.
 Melter (Juan de), 243, 280.
 Mercier (Pedro), 251, 252, 288, 289.
 Miguel, 250.
 Mitté (Carlos), 282.

- Monmerqué, 307.
 Mosin, 228.
 Neilson (Santiago), 260, 293, 264, 266, 269, 300.
 Neilson (hijo), 260, 293, 264, 266, 300.
 Neuenhoven (Pablo van), 251.
 Neusse (Adrián), 282.
 Nichetto, 143.
 Nicolás de Francia, 138.
 Noyon (Juan), 124.
 Pannemaker (Andrés), 242, 280, 287.
 Pannemaker (Francisco), 242, 260, 287.
 Pannemaker (Guillermo), 181, 182, 280, 287.
 Pepersack, 224.
 Pedro de Andrea, 140.
 Raes, 244.
 Raes (Juan), 244, 247.
 Reymbouts (Martín), 310, 313.
 Rivière (Santiago della), 250.
 Rost (Juan), 192, 194, 195, 292.
 Ruggiero, 143.
 Santigny, 288.
 Saunders (P.), 289.
 Segers (W.), 311.
 Simonet (Juan), 284.
 Souette, 236.
 Spierinck (Fr.), 188.
 Stuerbout (Martín), 255.
 Thybaut (José), 122, 248.
 Valentín de Arras, 138.
 Van. (V. Aelst, Biest. Borcht. Ecken, Goten, Hasselt, Hecke, Neuenhoven).
 Vignes (Carlos), 289.
 Vos (de), 245.
 Vos (Jose de), 245.
 Wernier (Guillermo), 280.

ÍNDICE ANALÍTICO

DE MATERIAS.

PRÓLOGO.—Página 5.

INTRODUCCIÓN.—Que sea tapicería; caracteres y papel de la tapicería de alto y bajo lizo, pág. 9.

CAPÍTULO I.—La tapicería en la antigüedad: Testimonio de Plinio, 14.—Los egipcios, 16.—Antigüedad del oficio, de alto lizo, 17.—Los asirios: los «*Babylonica peristromata*» 18.—Los hebreos: tabernáculo de Moisés; velo del templo de Jerusalem, 22.—La China, 24.

CAPÍTULO II.—La tapicería de los griegos en los tiempos de Homero, 26.—El telar de Penélope, 28.—Agamenón y los tapices de púrpura, 29.—El peplos de Atenas, 30.—Fidias y las tapicerías del Partenón, 30.—La tienda de Alejandro el Grande, 32.—La pira de Efestión, 33.—Lujo de tapicerías en la corte de los Tolomeos, 33.—Tapicerías de Alejandría, 34.—Idem de Sybaris, de Pérgamo, de Mileto, de Sardes y de la Tauride, 35.

CAPÍTULO III.—La tapicería en Roma, 38.—Tapices de la Campania, 39.—Lucha de Minerva y Arachne, 39.—Lecho de Tetis, 43.—La pira de Septimio Severo, 44.—La tapicería de Proserpina, 45.—Caracteres generales de la tapicería en la antigüedad, 46.

- CAPÍTULO IV.—La tapicería en Oriente desde los primeros siglos de nuestra era hasta las Cruzadas, 49.—Predominio del elemento ornamental, 50.—Los Sasanidas, 51.—El Corán y la tapicería, 52.—La Caba de la Meca, 54.—Califas fatimitas, 55.—España y Sicilia, 56.
- CAPÍTULO V.—Bajo Imperio, 58.—La Iglesia y la tapicería, 60.—Tapices del palacio de Teodorico, 62.—Influencias orientales, 64.—Justiniano y la sericultura en Constantinopla, 68.
- CAPÍTULO VI.—La tapicería en Occidente del siglo IX al XII, 70.—Tapices de la abadía de Saint-Florent en Suamur, 72.—Tapices de Poitiers y Limoges, 72.—La tapicería y el bordado en Inglaterra y Alemania, 73.—El tapiz de Bayeux, 74.—Tapices descritos por Baudri de Bourgueil, 74.—Tapices de la abadía de Murbach y de Halberstadt, 77.—Manufacturas de telas de seda de Sicilia, 78.—Fragmento de alto lizo de la iglesia de San Gereon, 78.
- CAPÍTULO VII.—El siglo XIII, 83.—Los tapices y el decorado de las iglesias, de los castillos y ceremonias públicas, 84.—Tapices de Bonifacio VIII, 86.—Tapices de Quedlimbourg, 87.
- CAPÍTULO VIII.—Siglo XIV, 88.—Las tapicerías de París y el *Libro de los oficios*, de Esteban Boileau, 91.—La *Presentación en el templo*, del museo de los Gobelinos, 95.—Tapices de Carlos V, de Carlos VI y de Luis de Orleans, 96.—Nicolás Batalla y el Apocalipsis de la catedral de Angers, 98.—Jacobo Dourdin, 100.—Felipe el Atrevido y los talleres de Arras, 101.—Lista de asuntos representados en el siglo XIV. 103.—La tapicería en Alemania, 104.—Idem en Italia, 108.
- CAPÍTULO IX.—Siglo XV, 110.—Cambios en el estilo, 112.—

- Progreso en la técnica, 119.—La tapicería en Francia, 122.—Los tapices de Boussac, 124.—Los duques de Borgoña y los talleres de Flandes, 124.—Arras, 126.—Bruselas, Tournai, Brujas, 129.—Tapicería franco-flamenca, 131.—Talleres italianos, 137.—Mantua, 138.—Venecia, 138.—Ferrara, 139.—Siena, 140.—Roma y Florencia, 142.—Perusa y Correggio, 142.—Todi y Urbín, 143.—Milán, 143.—Caracteres de la tapicería italiana, 143.—España, 144.—Inglaterra, 145.—Hungria, Alemania, 146.
- CAPÍTULO X.—Siglo XVI, 149.—Rafael y la tapicería, 154.—Cambios en el estilo de las cenefas, 158.—Talleres de Bruselas, 161.—Pedro Van Aelst y las *Actas de los Apóstoles*, según Rafael, 164.—Otras tapicerías de Rafael ó de su escuela, 170.—Tapicerías de Julio Romano, 171.—Los *Amores de Vertumne y Pomona*, 172.—*Historia de Vulcano*, 173.—*Historia de Psiquis*, 174.—*Cacerías de Maximiliano*, 178.—*Conquista de Túnez*, 181.—*Victorias del duque de Alba*, 182.—*Los Meses de Lucas*, 184.—Decadencia de la fabricación de Bruselas, 185.—Talleres de Gante y Amberes, 188.—Talleres de Middelbourg y Delft, 188.
- CAPÍTULO XI.—Siglo XVI (continuación).—Italia, 189.—Taller de Vigevano, 190.—Juan Karcher y la manufactura de Ferrara, 190.—Juan Rost y la manufactura de Florencia, 192.—Talleres de Génova y Venecia, 198.—Francia, 199.—Taller de Fontainebleau, 200.—El taller de la Trinidad y la *Historia de Artemisa*, 202.—Alemania, 208.—Inglaterra, 208.
- CAPÍTULO XII.—Siglo XVII, 209.—Intervención de Rubens y de Le Brun, 210.—Reproducción de cartones antiguos, 212.—Papel social de la tapicería, 213.—Talleres fundados por Enrique IV, 216.—Comans, Planche y Pedro Dupont, 216.—Los Lefèvre y el taller del Louvre, 220.

—Talleres de Tours, de Reims y de Maincy, 222.—Caracteres generales de la tapicería francesa durante la primera mitad del siglo XVII, 224.—Fundación de los Gobelinos, 225.—La *Historia del Rey* y la *Historia de Alejandro*, 230.—La Jabonería, 238.—Manufactura de Beauvais, 238.—Talleres de la Marche, de Lille y de Nancy, 240.

CAPÍTULO XIII.—Siglo XVII (continuación).—Flandes: Bruselas, 245.—Haarlem, 248.—Italia, 248.—Manufacturas de Florencia y de Roma, 248.—Alemania: Manufacturas de Munich y de Berlín, 250.—Inglaterra: Manufactura de Mortlake, 252.—Dinamarca, 254.—Rusia, 255.

CAPÍTULO XIV.—Siglo XVIII.—Cambios en los asuntos y en el estilo, 256.—La tapicería pierde su carácter popular, 257.—Los Gobelinos, 262.—Oudry y las *Cacerías de Luis XV*, 262.—Luchas entre pintores y tapiceros, 266.—El ideal del perfecto tapicero en 1756, 270.—Francisco Boucher, 272.—La Revolución y los Gobelinos, 274.—Beauvais, 278.—Talleres de Lille, de Cambrai, de Gisors, de Nancy, de Aubusson y de Felletin, 280.

CAPÍTULO XV.—Siglo XVIII (continuación).—Italia, 284.—Manufactura de San Miguel en Roma, 284.—Manufacturas de Turín, Nápoles y Venecia, 285.—España, 287.—*Los tapices* de Goya, 288.—Alemania: Talleres de Munich, Berlín, Dresde y Heidelberg, 288.—Inglaterra: Talleres de Londres, Fulham y Exeter, 289.—Rusia: Manufactura de San Petersburgo, 290.—Flandes: Bruselas, 291.—Decadencia de la tapicería á fines del siglo XVIII, 292.

CAPÍTULO XVI.—Técnica de la tapicería: el alto lizo, 294.—El bajo lizo, 299.—Los tapices de la Jabonería, 301.

APÉNDICE.—Guía del aficionado á tapicerías, 303.—Lista de las

marcas y monogramas principales, 303.—Marcas de talleres, 303.—Marcas de tapiceros ó contratistas, 308.—Marcas indeterminadas, 311.

LISTA de los principales centros de fabricación que se citan en esta obra, 319.

LISTA de los pintores que han compuesto cartones de tapices ó cuyas pinturas han sido reproducidas en tapicería, 321.

LISTA de los tapiceros mencionados en la obra, 325.

ÍNDICE analítico de materias, 329.

