

EL ARTE
DE LA TAPICERÍA

EN LA ANTIGUEDAD



C. RODÓN Y FONT

é,
Sig.: 15059
Tit.: El arte de la tapicería en
Aut.: Rodón y Font, Camilo
Cód.: 1038720



El arte de la Tapicería en la antigüedad

Autores: [illegible]

El arte de la Tapicería en la antigüedad

El arte de la Tercera en la antigüedad

El arte de la Tapicería en la antigüedad

(Estudio histórico y crítico)

POR

CAMILO RODÓN Y FONT

Profesor de la Escuela de Tejidos
agregada a la Escuela Municipal de Artes y Oficios
de Badalona



EDICIÓN DE
CATALUÑA TEXTIL
BADALONA
1918

P. 35619

El arte de la Tapicería en la antigüedad

(Estudio histórico y crítico)

1919

CAMILLO RODON Y FONT

Profesor de la Escuela de Tallas

de la Unión

IMPRENTA DE PEDRO ORTEGA

ARIBAU, 7 - BARCELONA



Edición de
CATALUÑA TEXTIL
BARCELONA
1919

**Lista de los primeros suscriptores
que han honrado con su nombre la publicación
de este trabajo**

Ministerio de Instrucción Pública.

Excmo. Sr. Don Felipe Rodés, Ministro de Instrucción Pública.

Sr. Don José Puig y Cadafalch, Presidente de la Mancomunidad de Cataluña.

Sr. Don J. Vallés y Pujals, Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona.

Sr. Don José Casas Costa, Presidente de la Corporación Municipal de Badalona.

Excmo. Sr. Don Luis Sedó, Senador del Reino.

Excmo. Sr. Don Federico Rahola, Senador del Reino.

Sr. Don Alfonso Sala, Diputado a Cortes, y Comisario Regio en la Escuela Industrial de Tarrasa.

Sr. Don Eusebio Bertrand y Serra, Diputado a Cortes.

Sr. Don Buenaventura M. Plaja, Diputado a Cortes.

Sr. Don José Bertran y Musitu, Diputado a Cortes.

Sr. Don Luis Isamat, Diputado Provincial.

Sr. Don José Puig de Asprer, Diputado Provincial.

Sr. Don Francisco Torras, Diputado Provincial.

Excmo. Sr. Marqués de Castelldosrius.

Excmo. Sr. Conde de Güell.

Excmo. Sr. Conde de Caralt.

Excmo. Sr. Conde de San Pedro de Ruiseñada.

Excmo. Sr. Vizconde de Güell.

Excmo. Sr. Barón de Güell.

D. Francisco de Moxó y de Sentmenat.

D. Anastasio Páramo y Barranco, Académico y Arqueólogo, Madrid.

D. Pedro Mg. de Artiñano, Catedrático de la Escuela Central de Ingenieros, Madrid.

D. Pompeyo Fabra, Ingeniero, Director de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, Badalona.

D. Manuel Rodríguez Codolá, Profesor de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, Barcelona.

D. Gerónimo Oller, Profesor de la Escuela Industrial, Barcelona.

- D. Camilo Cots Ferreri, Profesor de la Escuela Industrial, Barcelona.
- D. Manuel Massó y Llorens, Profesor de la Escuela Industrial, Barcelona.
- D. Tomás Aymat, Profesor de la «Escola dels Bells Oficis», Barcelona.
- D. Miguel Travaglia Curtils, Profesor y publicista técnico-textil, Barcelona.
- D. Ramón Batlle, Director de la Academia Batlle, Barcelona.
- D. Pedro Vacarisàs, Profesor de la Escuela Industrial, Tarrasa.
- D. J. Castany, Profesor de la Escuela Industrial, Villanueva y Geltrú.
- D. Hermias Busqué Gisbert, Profesor de la Escuela Industrial, Béjar.
- D. J. Miró Laporta, Profesor de la Escuela Industrial, Alcoy.
- D. Ricardo Coll y Serra, Profesor de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, Badalona.
- D. Oscar Avila, Profesor de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, Badalona.
- D. Fernando Plá y Boti, Profesor de la Real Fábrica de Paños, Alcoy.
- D. Federico Colomer, Práctico de Tejidos de la Escuela Industrial, Alcoy.
- D. Pedro Juliol, Auxiliar práctico de la Escuela de Tejidos, Badalona.
- D. Rafael Casanovas, Profesor y Dibujante en tejidos, Granollers.
- D. Manuel Abizanda, Licenciado en Ciencias Históricas, Zaragoza.
- D. Arturo Sedó, Ingeniero, Barcelona.
- D. Juan Amigó, Arquitecto Municipal, Badalona.
- D. Jaime Bofarull y Cendra, Pbro. Director del Museo Diocesano, Tarragona.
- D. Juan Serra Vilaró, Conservador del Museo Arqueológico Diocesano, Solsona.
- D. Joaquín Folch y Torres, Conservador de la Sección de Tejidos del Museo Arqueológico, Barcelona.
- D. Angel Guimerá, Barcelona.
- D. José Pin y Soler, Barcelona.
- D. Enrique Borrás, Barcelona.
- D. Eusebio Güell y López, Barcelona.
- D. Eusebio Güell y Jover, Barcelona.
- D. Antonio Biada, del Comercio, Barcelona.
- D. Rafael M. Padilla, Artista Pintor, Barcelona.
- D. Rafael G. Palencia, Anticuario, Madrid.
- D. Mariano Buxadé, del Comercio, Madrid.
- D. Ramón N. Soler y Vilabella, Ingeniero, Barcelona.
- D. Bartolomé Rovira Bosch, Coleccionista, Badalona.
- D. Pedro B. Tarragó, Redactor en Jefe de «El Poble Catalá», Barcelona.
- D. Juan Monés, Director de «Gent Nova», Badalona.
- D. Antonio de P. Planas, Director de «El Eco de Badalona», Badalona.
- D. José M. Jordá, Critico de Arte, Barcelona.
- D. Marcos Giró Ros, Publicista, Badalona.

Sres. Sobrinos de Berenguer, Fabricantes, Barcelona.
 Sres. Vda. e Hijos de José Prat, Fabricantes, Barcelona.
 Sres. Hijos de Ramón Murtra, Fabricantes, Granollers.
 Sres. Gamper y Mir, Representantes, Barcelona.
 D. Miguel Payá Pérez, Industrial, Alcoy.
 D. Antonio Aracil, Industrial, Alcoy.
 D. José Freixa, Industrial, Tarrasa.
 D. Joaquín Ferreres, Industrial, Morella.
 D. Salvador Estapé Millet, Industrial, Masnou.
 D. Juan Giró, Industrial, Badalona.
 D. Agustín Montal, Industrial, Badalona.
 D. Arturo Serra, Industrial, Badalona.
 D. Francisco Sal-lari, Industrial, Badalona.
 D. Ramón Perejoan, Industrial, Badalona.
 D. Agustín Pie, Director de tisaje, Badalona.
 D. Ramón Canals, Director de tisaje, San Ginés de Vilasar.
 D. Luis Artó, Director de las Escuelas de la Colonia Güell.
 D. Ramón Carreras, Ingeniero, Director de la Fábrica Güell y C.^a, Colonia Güell.
 D. José Rovira, Director de hilatura, Colonia Güell.
 D. Juan Biosca, Director de tisaje, Colonia Güell.
 D. José Roma, Director de tisaje, Colonia Güell.
 D. Antonio Creixens, Director de corte, Colonia Güell.
 D. Joaquín Romagosa, Director de tinte, Colonia Güell.
 D. Valentín Escardivol, Director de acabados, Colonia Güell.
 D. Jaime Ollé y Fíblá, del Comercio, Barcelona.
 D. Juan Palaudarias, del Comercio, Barcelona.
 D. Víctor Gatell, del Comercio, Barcelona.
 D. José Aracil Aznar, del Comercio, Alcoy.
 D. Ramón Molas, Teórico en tejidos, Barcelona.
 D. Enrique Peidro, Teórico en tejidos, Alcoy.
 D. Adolfo Bernabeu Payá, Teórico en tejidos, Alcoy.
 D. Claudio Soler Arañó, Teórico en tejidos, Alcoy.
 D. Juan Rifá, Teórico en tejidos, Badalona.
 D. Juan Garriga, Presidente de la Asociación de alumnos y ex-alumnos de la Escuela de Tejidos, Badalona.
 «La Vicaría» Antigüedades, Barcelona.
 Museo Nacional de Artes e Industrias, Madrid.
 Junta de Museos, Barcelona.
 Cámara Oficial de Industria, Barcelona.

Fomento del Trabajo Nacional, Barcelona.
Cámara Oficial de Comercio e Industria, Sabadell.
Gremio de Fabricantes, Sabadell.
Instituto Industrial, Tarrasa.
Escuela Elemental del Trabajo, Barcelona.
Escuela Industrial y de Ingenieros de Industrias Textiles, Tarrasa.
Escuela Municipal de Artes y Oficios, Badalona.
Escuela de Tejidos, agregada a la Escuela Municipal de Artes y Oficios,
Badalona.
Colegio del Arte Mayor de la Seda, Valencia.
Ateneo Barcelonés, Barcelona.
Centro Autonomista de Dependientes del Comercio y de la Industria,
Barcelona.
Centro de Dependientes del Comercio y de la Industria, Tarrasa.
Ateneo Iguadalino de la Clase Obrera, Igualada.
Alianza Industrial, Barcelona.
Progreso Industrial, Barcelona.
Unión Industrial, Barcelona.
Fomento Industrial, Badalona.
«Centre Badaloní», Badalona.
Unión Federal Nacionalista Republicana, Badalona.
Asociación de alumnos y ex-alumnos de la Escuela de Tejidos, Badalona.
«Textoria», Revista textil, Badalona.
Etc., etc.

Diciembre 1917.

Al Excmo. Sr. Conde de Güell

En la grandiosa y floreciente Colonia industrial por su Excelencia creada, deslizóse plácidamente mi infancia y en las admirables y bien provistas Escuelas que en ella creó también su alta y reconocida munificencia, fué donde aprendí yo las primeras letras y con ellas el placer de la lectura, que es uno de los mayores goces que he experimentado después del natural y profundo afecto de mis padres.

Por este motivo, al enlazar aquellos placenteros y venturosos recuerdos de mi niñez con el hecho de la publicación de este trabajo, el venerable y respetado nombre de su Excelencia es el que he hallado más indicado para que al abrigo del mismo sea dada a luz esta modesta obra, cuyo principal mérito lo constituye la honra que su Excelencia le ha dispensado con la aceptación de su dedicatoria; viniendo con ello a aumentar la gran estima y profunda gratitud que muy devotamente le profesa su atento y afectuoso servidor

CAMILO RODÓN Y FONT.

Al Excmo. Sr. Conde de Güell

En la gran labor y floreciente Colonia industrial por
su Excmo. Sr. Conde de Güell, de quien he aprendido
y en las admirables y bien provistas Escuelas que en ella
creó también su alta y reconocida munificencia, he aprendido
yo las primeras letras y con ellas el placer de la
lectura, que es uno de los mayores gozos que he exper-
imentado después del natural y querido afecto de mis
padres.

Por este motivo, al empezar aquellos días en las
venturosas reuniones de mi tío con el hecho de la pu-
blicación de este trabajo, el venerable y respetado nombre
de su Excelencia es el que he hallado más indicado para
que al abrigo del mismo sea dada a luz esta modesta obra,
cuyo principal mérito lo constituye la honra que su Exce-
lencia le ha dispensado con la aceptación de su dedica-
ción; viniendo con ello a aumentar la gran estima y profe-
sa gratitud que muy devotamente le profesa su atento y
afectuoso servidor

CARLOS RODRÍGUEZ Y FORT

El arte de la Tapicería en la antigüedad

(Estudio histórico y crítico)

El arte de la fabricación de la tapicería no fué en Europa donde tuvo su origen; allá en lejanas tierras del Oriente, cuna de todas las artes textiles, en épocas ya remotas, se fabricaron los primeros tejidos de esta naturaleza, los cuales constituyeron una de las tantas invenciones orientales que los griegos y los romanos trajeron y cultivaron en el Continente.

Difícil sería pretender buscar quiénes fueron los primeros en elaborar semejantes productos del arte textiliario, ni justificar en que lugar pudo tener origen el arte de la tapicería. Sucedió en éste, lo mismo que en el arte del tejido, que muchos pueblos, bien distantes unos de otros y sin que jamás se conociesen ni se relacionasen, llevaron a cabo a un mismo tiempo la invención del tejido, sólo por la necesidad material que sintieron de defenderse de las inclemencias del tiempo. Y al igual que el arte del tejido, el arte de la tapicería tuvo su origen en la común necesidad espiritual que experimentaron los pueblos primitivos de embellecer los productos que antes crearon, cuya necesidad, a medida que fué idealizándose, facilitó el que aquellos pueblos se emancipasen de su estado salvaje y que, a medida que fueron civilizándose, comenzara a manifestarse en ellos la actividad humana en su característica genuinamente artística.

Así se explica que cuando los españoles conquistaron el Perú viesen practicar allí el arte de la tapicería tal cual se hacía desde mucho tiempo antes en Egipto, y con cuyo pueblo es de suponer, dada su mucha distancia, no habían tenido los peruanos relación alguna. De igual manera debió manifestarse en remotos tiempos tan bella rama del arte textil en la India y en la China, puesto que desde muchos siglos acá vienen prac-

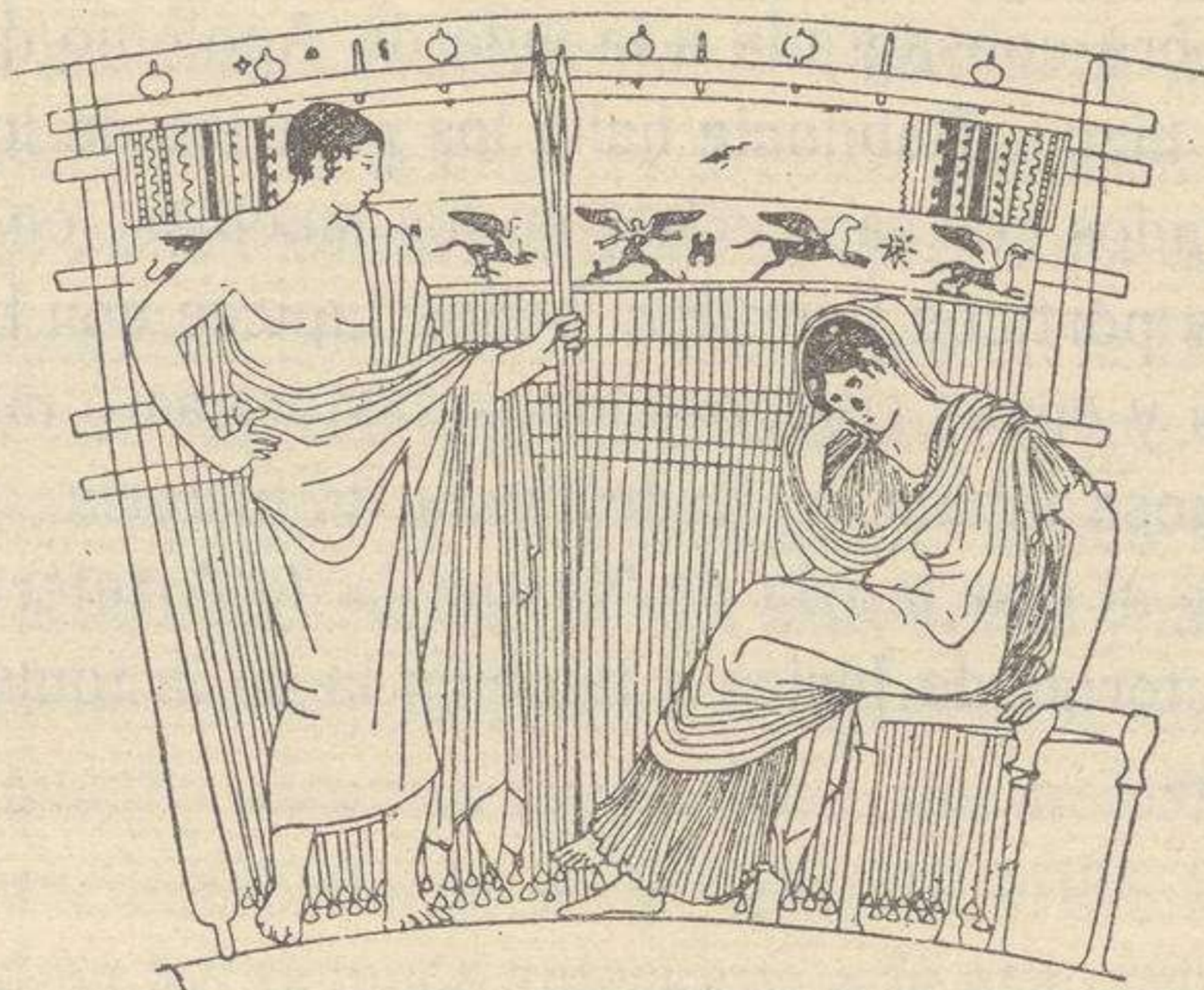
ticándola y, si damos fé a los libros de los escritores de la antigüedad, vemos como la Persia y la Asiria disfrutaron, en las edades más lejanas de su historia, cierta reputación y celebridad por sus notabilísimas producciones de tapicería. Sin embargo, la falta material de datos precisos y pruebas reales sobre el arte de la tapicería en aquellos países asiáticos, por no conservarse actualmente ningún ejemplar de las tapicerías que se suponen allí elaboradas mucho antes de la era cristiana, impide por consiguiente poder designar una fecha determinada para dejar establecido su origen, como también para detallar los medios y los procedimientos de fabricación que en sus primeros tiempos fueron empleados para practicarlos. Solamente algunos de los bajo-relieves que antiguamente cubrían las paredes de los palacios de los reyes de Nínive, la famosa capital de los imperios Asirios que destruyera Cijáres en el año 626 antes de J. C., constituyen las únicas pruebas de la existencia de la tapicería en aquellos lejanos tiempos. A ellos es preciso remontarse al indagar su origen, por cuanto en los libros antiguos se proclama unánimemente la magnificencia desplegada por Nínive y Babilonia en la fabricación de tapicerías bordadas con hilos de diferentes colores. Frigia fué célebre también por sus tapices bordados y Pergamo añadió a sus tapices hilos de oro. Los pueblos asiáticos destinaban sus más bellos y magníficos tapices al embellecimiento de los templos que consagraban a sus dioses o al de los palacios construídos para sus reyes. Pero fué en Babilonia de entre todos esos pueblos, donde el arte de la tapicería brilló con más esplendor y suntuosidad en los tiempos anteriores a la era cristiana. En los libros antiguos se habla con asidua frecuencia de la destreza de los babilonios en la manufactura de estofas y con particularidad en las obras de bordado, pues «afectaban en sus trajes la mayor finura y la última magnificencia». «No se contentaban, dice uno de tales textos, con estofas de oro y plata, adornadas con pinturas y bordados preciosos, sino que las enriquecían con rubíes, esmeraldas, zafiros, perlas y otras piedras preciosas que ha producido siempre el Oriente en abundancia». Este lujo y magnificencia no permite dudar del punto de perfección a que debieron llegar los babilonios en las artes del tejido en los siglos brillantes de su monarquía. Por referencias de Plinio, sabemos que la habilidad de los tapiceros babilónicos igualaba la magnificencia de las composiciones que copiaban en el tejido, tanto por lo que se refiere al dibujo como por la riqueza de las materias que empleaban, y el mismo autor no duda, a la

vez, en reivindicar para ellos el honor de haber llevado a su más alta manifestación el arte de fundir los colores en el tejido, de manera tal, que los babilonios debieron a su superioridad en la fabricación de la tapicería, el que sus tapices hayan sido posteriormente adjetivados con su propio nombre. Por el mismo Plinio, sabemos, también, que un tapiz propio para cubrir las camas sobre las que comían los antiguos, fabricado en Babilonia, fué vendido en ochenta y un mil sextercios, cuya suma permite poder formarse una idea de la finura y magnificencia de esta especie de tejidos. D. Diego de Mora y Casarusa, en su obra «Del origen e historia de las leyes, artes, ciencias y sus progresos en los pueblos antiguos», dice en lo tocante a la decoración interior de las casas de Babilonia que «su mayor lujo en esta parte, consistía en alfombras y cubiertas, con las que guarnecían las sillas y las camas». Filostrato cuenta también, en su obra consagrada a la vida de Apolonio de Tiana, que en el viaje que éste hizo a Babilonia halló los palacios de los reyes espléndidamente decorados con tapicerías; en los muebles, en las paredes de las salas y en los pórticos figuraban bellos tapices con hilos de oro hábilmente mezclados y cuyas composiciones, históricas o mitológicas, representaban la hermosa fábula de Andrómeda; la historia de Orfeo; la de Datid arrancando al mar la isla de Naxos; la de Artafernes sitiando Eretria, la de las victorias de Jerjes y también la de la toma de Atenas y la de las Termópilas.

* * *

Muchos siglos antes de nuestra era, Grecia conoció, bastante tiempo antes que las demás naciones europeas, los secretos del arte de la tapicería, gracias a las relaciones comerciales que mantuvo con la Asiria y la Persia, por mediación de los fenicios. Luego, cuando las victorias de Alejandro el Magno, el famoso conquistador macedónico, que pusieron la civilización helénica en contacto con la civilización egipcia, les fué posible a los griegos aprender los procedimientos y medios de fabricación que los egipcios empleaban para la elaboración de sus tejidos. Esto no obstante, Grecia poseía desde muchos años antes los telares verticales, o de alto lizo, como técnicamente se denominan, cuya existencia está probada por la pintura de un vaso hallado en Chiusi y al cual se le atribuye una antigüedad de 400 años antes de J. C. Dicha pintura representa el famoso telar de Penélope, del que tanto han hablado los historiadores

de Grecia, el tejido del cual evidencia claramente la práctica de la tapicería. Por consiguiente, puede muy bien suponerse que fué después de las guerras médicas, al atravesar una época gloriosa y renacer al mismo tiempo una civilización tan ponderada como la del reinado de Pericles, cuando el arte de la tapicería en Grecia empezó a hallarse en estado de pleno desarrollo, por haber recurrido los griegos a tales productos del arte textil para embellecer con sus composiciones decorativas todas las manifestaciones de la vida helénica. En los templos, en los palacios, en los teatros y en las calles y plazas a pleno aire, la tapicería aparece en Grecia radiante con todo el esplendor de sus hilos de oro, con la suave brillantez de la lana, con la sutilez de la tintorería y con todos los bellos efectos policromos de la púrpura y de la escarlata. Mas fué en el Par-



Telar de Penélope, según un vaso hallado en Chiusi.

tenón donde todos estos factores del arte de la tapicería lucieron con toda su magnificencia; en la galería, en los pórticos y entre las columnas del templo, como dice M. Ronchard en su erudita obra «La tapisserie dans l'antiquité», pendían infinidad de tapices decorados con escenas de caza y con animales monstruosos y fantásticos, inspirados al estilo de Oriente. En cambio, otros simbolizaban diferentes pasos de la historia griega, como por ejemplo «La batalla de Salamina», cuyos tapices representaban otros tantos episodios de la señalada victoria que alcanzaron los griegos contra los bajeles de la escuadra de Jerjes; y la «Historia de Cecrops», uno de los tantos héroes legendarios de los atenienses.

Por lo visto, parece que los griegos aprendieron inmediatamente y con gran maestría el modo de elaborar con perfección los productos del

arte de la tapicería, al igual que las matronas griegas que empleaban sus ocios y se recreaban en reproducir por medio de este arte del tejido los más bellos sujetos históricos o mitológicos de las fábulas y leyendas de la antigua Grecia. Referente a ello, podemos citar el testimonio de Homero, quien en su libro «La Iliada» nos dice que Helena se ocupaba en representar en tapicería los grandes combates habidos entre griegos y troyanos y que Andrómaca, en las salas de su vivienda, cubría con bordados una doble tela teñida de púrpura; como así también en el libro «La Odisea» nos dice que Penélope tejía un paño funerario para Laerte, en el que aparecen genios y animales alados.

Más tarde, durante el reinado de Alejandro Magno, el arte de la tapicería recibió un fuerte impulso, puesto que tan famoso rey de Macedonia no halló para solemnizar sus triunfos otros ornamentos más dignos y preciosos que las bellas tapicerías. Su tienda de campaña estaba atestada de tales estofas tejidas con oro, y, cuando la celebración de su boda con Statira, la hija de Dario, las bellas tapicerías historiadas contribuyeron con toda su magnificencia a la mayor pompa de la fiesta; y también en otras ocasiones de no menos importancia no dejaba tampoco de gastarse enormes cantidades en tales productos del arte textil, lo cual corroboran los libros antiguos, cuyos textos citan, entre otros hechos, los funerales celebrados por Alejandro en honor de su amigo Efestion, en los cuales figuraron valiosas tapicerías.

Luego, la muerte prematura de este emperador, que le impidió poder dar remate a sus brillantes proyectos consistentes en fundar numerosas poblaciones con suntuosos monumentos y grandes edificios, vino a echar a tierra el fuerte impulso que hubiera recibido el arte de la tapicería en Grecia y aun la misma importancia que tenía ya adquirida, pues los sucesores de Alejandro no supieron mantener la unidad del imperio que él había conquistado.

* * *

El arte de la tapicería fué desconocido de los romanos durante mucho tiempo y sólo fué hasta después de sus conquistas realizadas en Grecia, en Egipto y en Asia, cuando el gusto por el lujo penetró en Roma y entonces las bellas estofas y las ricas tapicerías fueron muy apreciadas las más de las veces a precios exorbitantes. El empleo de estas preciosas estofas se extendió muy rápidamente entre los romanos, ha-

ciendo que su fabricación se convirtiese en una industria doméstica que fué ejercida por los esclavos en beneficio de sus dueños.

En tiempo de Nerón, el arte de la tapicería llegó en Roma a su más completa expansión, tanto en lo que se refiere a los procedimientos de su fabricación, como a la composición de sus dibujos y figuras. En esta época del imperio romano fué también cuando las tapicerías contribuyeron con su magnificencia y suntuosidad a dar más solemnidad a todas las manifestaciones de la vida romana. Además, como prueba de la mucha importancia que los romanos habían dado a la tapicería, diremos que una magnífica tapicería de Babilonia, que heredó Catón de Utica de un amigo suyo, fué vendida a Metelo Escipion por la suma de 800,000 sexter-



Matrona griega con un telar de tapicería, según una pintura antigua.

cios. Nerón se gastó también la enorme cantidad de cuatro millones de sextercios en un gran velo en el que aparecían el cielo, las estrellas y Apolo en su carro triunfal. Igualmente el telón de boca de los teatros romanos consistía, la generalidad de veces, en una gran tapicería. El mismo Nerón tenía todas las salas y departamentos en que celebraba sus grandes fiestas profusamente decorados con multitud de tapicerías y los lechos de mesa de sus festines aparecían cubiertos con tapicerías babilónicas; y también en el festín de Trimalción aparecen las tapicerías con escenas de caza recubriendo los lechos de mesa en que debían sentarse los convidados. Ovidio, en su libro *Metamorfosis*, al describirnos la boda de Peleo con Tetis, dice que el lecho de la diosa estaba recubierto con brillantes paños de púrpura, decorados con antiguas imagenes, que re-

presentaban las hazañas del héroe. También cuentan otros libros que, en los días de grandes solemnidades, las calles, las casas, los teatros y los templos aparecían adornados con infinidad de tapicerías.

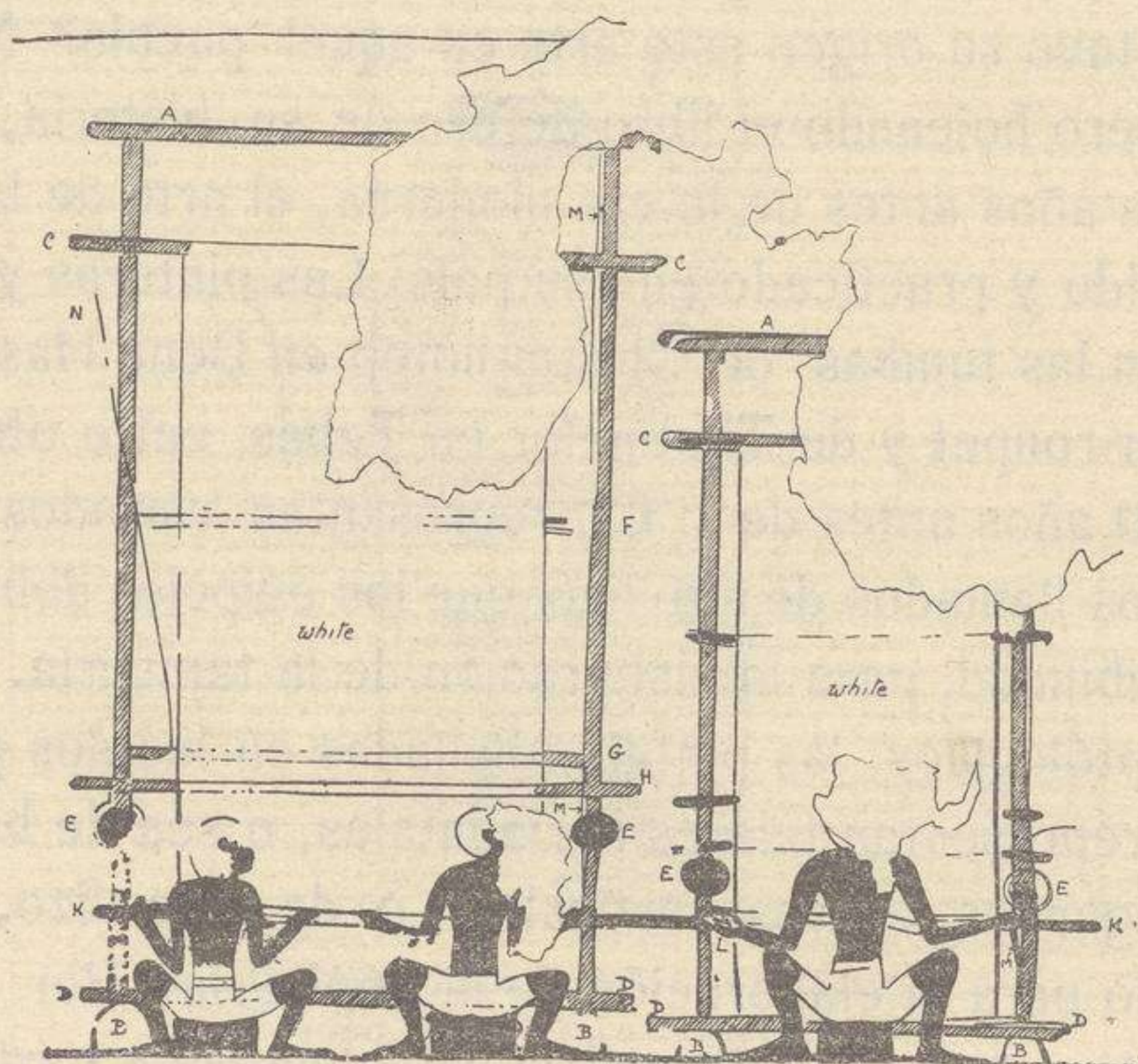
* * *

Para completar nuestra reseña histórica del arte de la tapicería en la antigüedad, sólo nos falta ocuparnos ahora de la parte que corresponde al Egipto, que no es la menor, por cuanto, al disponer de numerosos ejemplares de tapicerías allí fabricados, podemos apreciar en todo su valor el arte de la tapicería egipcia.

¿Cuándo tuvo su origen este arte en aquel pueblo? Nada sabemos en concreto, pero hojeando el libro de oro de su historia, vemos como, muchos cientos años antes de la era moderna, el arte de la tapicería fué también conocido y practicado en ese país. Las pinturas y bajo relieves descubiertos en las tumbas de Chnem-hotep en Beni Hasan, de Vizier Daga, de Nefer-ronpet y de Thot-nefer en Tebas, entre otras que datan de 3000 a 1200 años antes de J. C., representan variados telares, muy semejantes a los llamados de alto lizo, que los egipcios debieron emplear, con toda probabilidad, para la elaboración de la tapicería. Según los exploradores egipciólogos, las pinturas halladas en las dos primeras tumbas referidas representan telares horizontales, o sea de bajo lizo, y las de las dos segundas telares verticales, o de alto lizo, que son las más a propósito para la elaboración de la tapicería. Por consecuencia, el origen de este arte en Egipto podría establecerse a partir de la XVIII Dinastía, o sea unos 1425 a 1450 años antes de la era cristiana, cuya data, por otra parte, queda probada por algunos ejemplares de tapicerías que fueron hallados en diferentes tumbas pertenecientes a dicha Dinastía. El Museo del Cairo posee algunos interesantes ejemplares, de entre los cuales reproducimos un fragmento de tapicería perteneciente al reinado de Amenofis II, el cual fué hallado en la tumba del faraon que le sucedió, Tutmosis IV.

Aparte de todo ello, el origen lejano de la tapicería en Egipto se constata también en algunos libros antiguos por las descripciones que en ellos se hacen de los vestidos y tejidos de aquellas remotas épocas. Flavio Josefo en su «Historia del pueblo hebreo» describe los vestidos y ornamentos que usaban los sacrificadores comunes en tiempos de Moisés,

y dice que éstos ceñíanse sobre el pecho un largo cinturón en el que estaban representadas diversas flores y figuras con lino de color de escarlata, púrpura y jacinto. Otros autores cuentan que en tiempo de los Faraones y luego bajo la dinastía de los Lagidas, el Egipto producía ya bellísimas estofas decoradas con variados ornamentos, cuyas leyes de construcción demostraban que sus tejedores tenían profundos y vastos conocimientos del arte de la tapicería, de manera tal, que Alejandría con la magnificencia de sus estofas nada tenía que envidiar a la que fué célebre ciudad de Babilonia. El lujo desplegado durante el reinado de Ptolomeo Filadelfo fué muy favorable al mayor desarrollo de la tapicería, ya



Telares verticales o de alto lizo, esculpidos en la tumba de Thot-nefer en Tebas (XVIII Dinastía, o sea 1425 años antes de J. C.).

que dicha monarquía tuvo una marcada predilección artística por tan bellos productos textiles. En la sala de festines de su palacio habían suntuosas tapicerías con los retratos de los soberanos o con otros sujetos tomados de las fábulas, y al pié de los lechos de mesa estaban colocados muchos tapices de variadas clases decorados con figuras de animales. Tales deberían ser los motivos ordinarios de la ornamentación de las tapicerías de Alejandría, puesto que Plauto en una de sus obras se refiere a las «tapicerías escarlatas de Alejandría del todo sembradas de animales». A este grupo pertenece, quizás, un tejido de tapicería del período de Alejandría, que figura en las colecciones del Museo histórico de teji-

dos de Lyon, cuya ornamentación está compuesta por una multitud de peces colocados unos en pos de otros, el dibujo y colorido de los cuales tiene una extraordinaria expresión de realidad. (Figura 2).

En sus primeros tiempos, el arte de la tapicería en Egipto debió hallarse muy limitado,—el referido fragmento de tapicería de la época de Amenofis II (figura 1) lo evidencia claramente—tanto en lo que se refiere a sus medios de fabricación como en lo que atañe a su parte decorativa; y solo fué a partir de los primeros siglos de nuestra era cuando la ornamentación del tejido en Egipto se transformó completamente, según demuestran las tapicerías que de tal época se poseen.

La fuerte evolución que entonces se experimentó, la cual revelaba una nueva potencialidad del sentimiento artístico de los tapiceros egipcios, fué continuamente variando, siguiendo las leyes de una evolución lenta, hasta el siglo XII. Efectivamente, los tejidos que durante tan largo período se produjeron en Egipto nos permiten seguir paso a paso la influencia ejercida en su arte textil por las tres principales civilizaciones que en diferentes épocas dominaron aquel país, o sean la romana, la bizantina y la musulmana. Acerca los mismos, poco se hubiera podido decir treinta años atrás, pues muy pocos eran los ejemplares que se poseían de aquellos lejanos tiempos; pero hoy, gracias a las excavaciones que fueron practicadas en 1882 en Sakkarah, la célebre ciudad que explorara ya Mariette en 1854; las que más tarde llevaron a cabo en distintas épocas Strykowski y Gaston Masperó en Achmin; las que tuvieron lugar en 1898 y 1899, dirigidas por Albert Gayet, en las necrópolis de Asiut, Achmin, Deir el Dik, Damietta y Dronkah, la antigua Licópolis que en tiempo de la XII Dinastía había sido una de las ciudades feudales más considerables del Egipto; y finalmente las que realizó el mismo Gayet en Antionópolis, en 1896, por cuenta del Museo Guimet de París, en 1898 por la Cámara de Comercio de Lyon y ultimamente en 1901 por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia, que tanta abundancia y profusión de tejidos han ofrecido, nos permiten formar más fácilmente una amplia idea de la cultura artística y de la habilidad técnica de los tejedores egipcios.

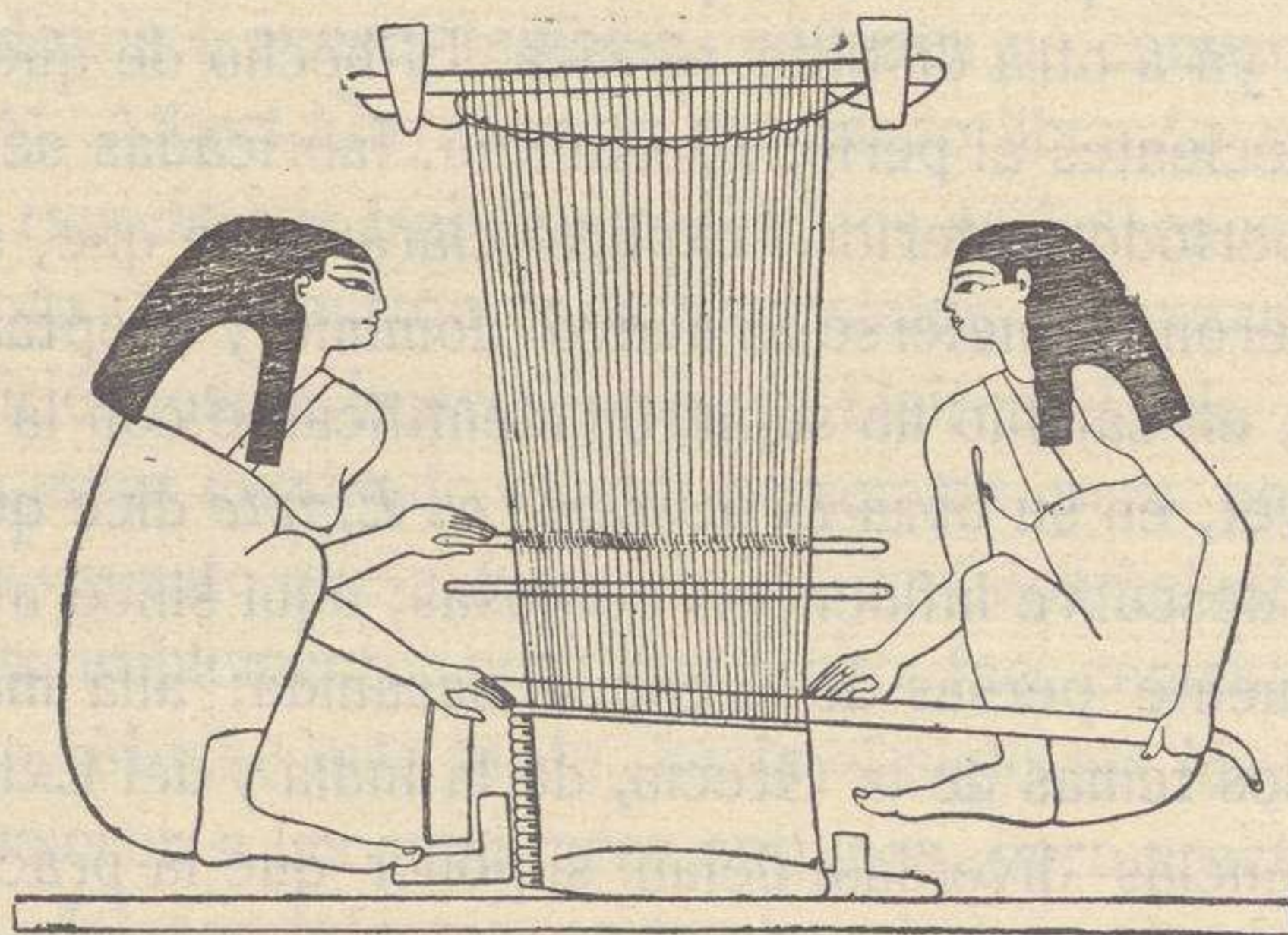
En tales tejidos, se reflejan con gran precisión los caracteres bien definidos de los tres períodos referidos, que comprenden el romano, desde la fundación de Antionópolis, en el año 140, hasta el reinado de Constantino, en el año 320; el bizantino, a partir de esta fecha hasta la introducción del Islam en Egipto, en el año 640; y el musulmán, a partir

de esta fecha hasta la época de las primeras cruzadas, en el año 1096. Si bien tales periodos han sido establecidos por todos los sabios en asuntos egiptológicos y admitidos por los eruditos en materia arqueológica, en cambio no ha resultado igual por lo que al origen de la fabricación y naturaleza de la técnica se refiere. Nosotros, igualmente, tampoco aceptamos las conclusiones más generalmente sentadas acerca estos dos puntos, por las contradicciones que, según nuestro modo de opinar, en ellas vemos. En primer lugar, no consideramos apropiada la aplicación de la palabra *copto* a los tejidos o tapicerías egipcias. El nombre *copto* designa a los cristianos monofisitas del Egipto. Entonces ¿cómo considerar como coptas todas las tapicerías egipcias si antes del Cristianismo ya se fabricaban tales estofas? Igualmente ¿cómo considerar como coptas las tapicerías egipcias anteriores al siglo V, si los que fueron coptos —según buen número de autores— permanecieron ortodoxos hasta la época del patriarca de Alejandría Dioscoro? o bien ¿cómo aceptar por coptas las tapicerías egipcias anteriores a dicho siglo, si los coptos—según otros autores— reconocen como a fundador de su secta al heresiarca Eutiques?

Por otra parte ¿cómo pretender que los coptos pudieran tener el monopolio de la industria artística del tisage y que todas las tapicerías de su tiempo fuesen fabricadas exclusivamente por esta secta cristiana, si solo constituían una parte de la población egipcia?. Además ¿cómo suponer todas las tapicerías egipcias como producto exclusivo de los coptos, si precisamente, al pasar del primer al segundo período, vemos la técnica empleada en cada uno de ellos de naturaleza distinta y, al pasar del segundo al tercer período, la técnica empleada sufre un importante retroceso? Y finalmente ¿cómo admitir que los coptos, distinguidos como tales por sus creencias cristianas, pudieran profanar su religión y menospreciar sus sentimientos con la elaboración de tapicerías cuyos temas eran sacados de la simbología pagana, con sus juegos de circo, las cuadrigas y un sin fin de escenas de la mitología helénica, que aparecen en las tapicerías del período grego-romano; y más tarde con la fabricación de las tapicerías pertenecientes al período musulmán, cuya ornamentación debía abolir forzosamente todos los símbolos religiosos cristianos, sus imágenes, sus oradores, sus santos y las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento?

Si se pudiera dar una contestación afirmativa a todas estas pregun-

tas ¿cómo buscar entonces en las composiciones de los tejidos antiguos los reflejos de los sentimientos del alma de los que los elaboraron, los del genio de cada raza o los de los esfuerzos o aspiraciones de cada civilización? Precisamente porque opinamos que, como los pintores con sus dibujos y pinturas, como los trovadores con sus romances y sus trovas, como los poetas con sus cantos y sus poemas, como los músicos con sus armónicas melodías, como los escultores con sus piedras y maderas talladas y esculpidas, expresaban la viveza de su imaginación, la potencialidad de su ingenio y la fuerza de su sentimiento: los tejedores de la antigüedad, así también, debían de expresar en sus tejidos las



Telar horizontal o de bajo lizo esculpido en la tumba de Chnem-hotep en Beni Hasan (XII Dinastía o sea 2000 años antes de J. C)

fuertes emociones de su alma, la inspiración de su genio, las condiciones de su carácter y el grado de su cultura; en una palabra: aquellos tejedores habían de dejar en las estofas inesborrables huellas de la civilización y cultura de cada una de sus respectivas razas. Por eso, porque opinamos así, no podemos considerar todas las tapicerías egipcias, pertenecientes a los tres períodos indicados, como elaboradas por los coptos, ya que alguna de aquellas, por representar las corrientes artísticas que fueron introducidas al país y por los contrapuestos sentimientos religiosos de cada período, resultarían, de ser elaboradas por los coptos, desprovistas de su propia y genial inspiración.

Así, pues, no podemos creer nosotros que, al pasar del período grego-romano al bizantino, todos los tejedores, cuyas composiciones habían sido hasta entonces de simbología pagana, las sustituyesen inme-

diatamente por las representaciones cristianas; antes bien, algunos, o buena parte de ellos, fieles a sus costumbres y sentimientos, continuarían fabricando, aún en la misma época bizantina, análogos tejidos a los de la época anterior. Igualmente, tampoco podemos admitir que todos los tejedores del período bizantino, que se distinguieron por la elaboración de tapicerías multicolores con representaciones relativas al cristianismo, las sustituyesen por las composiciones aplanadas y geométricas que impusieron los musulmanes para abolir la simbología cristiana. Y no solo lo admitimos así por los caracteres diferentes de un período a otro, si que también por la distinta naturaleza de la técnica de cada uno de ellos, a la cual no es posible pudieran adaptarse con facilidad todos los tejedores acostumbrados ya a otra distinta técnica. El hecho de que se posean tapicerías pertenecientes al período bizantino, fabricadas según los medios y manera del período anterior, explica claramente que, si bien algunos tejedores pudieron someterse al nuevo dominio y aceptar, a la vez, su ornamentación, en cambio no supieron identificarse con la nueva técnica. M. Albert Gayet, en su obra *Le costume en Egipte* dice que «el repertorio ornamental descubre influencias confusas; aquí sinceramente bizantinas; allí puramente persas de la época sasanida; allá marcadas con el sello de todos los temas de la Grecia, de la India y del Extremo Oriente. Estas reminiscencias diversas dejan suponer que la práctica del tisage estaba entonces en manos de obreros de razas diferentes, y que cada maestro tejedor conservaba el recuerdo de los temas ornamentales que le eran familiares». He aquí, por consiguiente, porque creemos, también, que los tejedores coptos no pudieron haber seguido la evolución de todos los períodos; antes bien, opinamos que en cada uno de ellos siguieron fabricando las tapicerías según sus tradiciones, sus costumbres y sus procedimientos de técnica, fieles a su religión y a su arte.

* * *

Teniendo en cuenta todas estas deducciones que demuestran la inadecuada denominación que se ha dado a las tapicerías egipcias ¿cómo es posible—preguntará el lector—que durante tanto tiempo se haya venido, pues, llamándolas tapicerías o tejidos coptos? Una explicación a este hecho se desprende del libro de M. Raymond Cox *Soieries d'art* en el que se dice que al tener lugar los primeros descubrimientos de tapicerías

egipcias, los sabios egiptólogos opinaron que la necrópolis excavada, donde fueron halladas, era copta; y de aquí siguió este nombre siendo aplicado a las demás tapicerías descubiertas en otros distintos lugares.

Pero, aunque así fuera, aunque en la primera u otras necrópolis excavadas se hubiesen hallado vestigios irrefutables que demostrasen su procedencia copta, ¿quién nos impide dejar de creer que todas las sepulturas de una misma necrópolis hubiesen pertenecido a una sola secta determinada? El muy conocido autor don Francisco Miquel y Badía en su *Historia del tejido, del bordado y del tapiz* dice que «podría darse muy bien el caso de que en los mismos lugares donde se enterraron los egipcios coptos, heterodoxos, se hubiesen enterrado igualmente sus antecesores, cristianos ortodoxos o acaso, también, paganos no convertidos todavía.»

También M. Albert Gayet en su ya citado libro *Le costume en Egypte*, publicado a raíz de sus trabajos realizados en las excavaciones practicadas en Egipto y en ocasión de la Exposición Universal de París de 1900, dice, refiriéndose a la necrópolis de Deir-el-Dick, que «este cementerio debía estar destinado en sus principios para sepultura de los greco-romanos, puesto que algunos de los vestidos hallados en los hoyos lo prueban indiscutiblemente, pero que luego fué cementerio exclusivamente bizantino. Mucho más tarde, hacia el siglo XII, las sepulturas árabes se sobrepusieron a las sepulturas antiguas, pero practicadas aquéllas a ras del suelo, dejaron intactas las tumbas de los primeros que lo ocuparon.» Y al igual que en el cementerio de Deir-el-Dick, en el de Antinópolis aparecen mezclados también los tejidos de los tres distintos períodos.

Además, otro testimonio análogo nos ofrece la necrópolis de Achmin. Junto a Panópolis, la suntuosa ciudad egipcia de los griegos, se fundó otra, la de Achmin que inmediatamente fué causa de la ruina y desaparición de aquélla. Acerca de este hecho dice el mismo Gayet: «Pero, si la ciudad desapareció, en cambio su cementerio debió quedar; y a este cementerio debió sobreponerse otro, el de la ciudad convertida. Tan considerable fué, durante varios siglos, la población de la Panópolis cristiana, que recubrió enteramente el cementerio antiguo. Las tumbas de este último período no se diferencian en nada del aspecto de las sepulturas del período precedente. Los muertos son sencillamente tendidos en la arena, por estar establecida la necrópolis, según costumbre general, en el llano del desierto. El modo de amortajar los difuntos es también igual, pues un

mismo conjunto de bandas y servilletas da a sus cuerpos la misma apariencia momificada.»

Ante tal hecho se nos ocurre preguntar: ¿si nada distingue unas sepulturas de otras, cómo averiguar las pertenecientes a los coptos heterodoxos, a los cristianos ortodoxos o a los egipcios judíos? Y si cuando por vez primera se excavó la necrópolis de Achmin, y los sabios excavadores decidieron, por las pruebas que hubiesen podido hallar junto a los muertos o quizás solamente por el hecho de que Achmin era un pueblo cristiano, que la necrópolis pertenecía a los coptos, preguntamos nuevamente: ¿serían coptos, también, todos cuantos otros tejidos fueron hallados junto a los muertos de la misma necrópolis en las sucesivas excavaciones que practicaron allí Strygowski, Masperó y Gayet, entre otros? Indudablemente que no, ya que a fuerza de tanto excavar y de sacar a luz infinidad de sepulturas, se habían de llegar a descubrir, tarde o temprano, las sepulturas pertenecientes a la Panópolis griega.

De todo cuanto dejamos dicho se deduce perfectamente que no todas las tapicerías tejidas en Egipto pueden considerarse como tapicerías coptas, por lo heterogéneo que resultan los tejidos de un período a otro, y luego por no haber relación alguna, de unas a otras, entre las sepulturas de una misma necrópolis.

Pero, suponiendo que así no fuera, admitiendo que los coptos, de someterse a cada uno de sus distintos dominadores y aceptar sus imposiciones y sus costumbres, hubiesen elaborado ellos solos todas las tapicerías procedentes del Egipto, cabría preguntar, entonces, si podría darse el nombre de coptos a sus tejidos, habiendo perdido ellos su condición de coptos? De ninguna manera, pues, al prescindir los coptos de sus sentimientos propios y de su religión y al aceptar las creencias paganas del período grego-romano y más principalmente las del período musulmán, tan opuesto al cristianismo, hubieran dejado de ser, según nuestra modesta opinión, los egipcios cristianos distinguidos con el nombre de coptos.

De esta misma manera opinaría, quizás, quien escribió en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, acerca de los tejidos que nos ocupan, lo que a continuación transcribimos. «Los objetos de arte más importantes producidos por el arte de los egipcios coptos, consisten en los tejidos descubiertos, que con mayor exactitud debieran designarse como romano-egipcios y bizantino-egipcios.» Efectivamente, tal es la de-

nominación, que, en parte, consideramos más adecuada para designar los tejidos egipcios de todas cuantas les han sido dadas por los tratadistas; y decimos en parte, por cuanto si el autor de las anteriores líneas transcritas pudo vislumbrar la equivocación en que se incurría al llamar tejidos coptos a los tejidos egipcios, no supo, en cambio, según nuestro modo de ver, dejar bien sentada la denominación que les corresponde. En primer lugar y ante todo sabemos que los tejidos que nos ocupan son egipcios, por haber sido elaborados en Egipto y por artífices egipcios; luego, para completar su clasificación falta averiguar en qué período fueron fabricados, si en el romano, en el bizantino o en el musulmán, y hecho esto, entonces aclaramos que son egipcio-romanos o egipcio-bizantinos o bien egipcio-musulmanes y no romano-egipcios, bizantino-egipcios o musulmano-egipcios.

Si hubiera quien fundamentara la opinión contraria, supeditando el origen de fabricación de tales tejidos a las distintas composiciones ornamentales de los mismos, en cuyo caso los consideraría primeramente romanos, bizantinos o musulmanes, antes que egipcios, entonces cabría preguntar: ¿por qué al clasificar los tejidos fabricados en España, en reinos árabes, y con ornamentación árabe, se supedita este nombre al nombre hispano? Ello ha sido así, porque tales tejidos, a pesar del estilo que los caracteriza, a pesar de la naturaleza de los artífices que los elaboraron y a pesar del reino en que fueron fabricados, antes que árabes, son hispanos, por haber sido en España donde se produjeron. Así, también, los tejidos egipcios con más razón aún, deben ser, ante todo, considerados como tales por proceder del Egipto y por haber sido, además, elaborados por artífices egipcios. Por esta razón, en lo sucesivo, al clasificarlos, los llamaremos, según su característica, egipcio-romanos, egipcio-bizantinos o egipcio-musulmanes. Así los hubiera clasificado, indudablemente, el tratadista inglés Mr. T. W. Fox, si, al ocuparse en 1887 de los tejidos egipcios, se hubiesen conocido ya la diversidad de ejemplares que poseemos hoy día de las diversas dominaciones por las que pasó aquel país, ya que, teniendo solamente ocasión de ocuparse de los tejidos egipcios del período romano, los denominó egipcio-romanos, muy acertadamente.

* * *

Al dejar explicados los motivos de nuestra disconformidad respecto el origen de fabricación atribuído a los tejidos egipcios, vamos a analizar ahora los otros motivos que nos inducen a no estar tampoco de acuerdo con cuanto se ha dicho acerca de la técnica de elaboración de los mismos.

En primer lugar, M. Gayet, que realizó varias excavaciones en Egipto, pretende que los tejidos de este país son bordados con aguja. Contrariamente a ello, M. Gerspach, que fué Director de la Manufactura de los Gobelinos, al igual que M. Masperó, que también excavó algunas necrópolis egipcias, dice que tales tejidos son trabajos de tapicería.

En cambio, M. Migeon, competente tratadista francés, ante tal parecida discrepancia de criterio, pretende armonizar tales opuestas opiniones al decir que, examinando detenidamente los tejidos egipcios, vése que un gran número de ellos ha sido ejecutado en telares de alto lizo, por lo cual M. Gerspach no anda del todo equivocado y que M. Gayet puede tener también razón, ya que hay otros tejidos en los que la técnica del bordado es bien visible. Tal opinión nos conduce a otra discrepancia de criterio que viene a aumentar nuestra disconformidad absoluta acerca las referidas opiniones.

Uno de los primeros autores, de los por nosotros consultados, en opinar que los tejidos egipcios eran efectuados por medio de bordado, es el profesor inglés Mr. T. W. Fox, quien en su trabajo *Weaving as a Handicraft Art and as a Mechanical Operation*, publicado en 1897, al referirse a un determinado tejido egipcio, dice que «ha sido labrado en el telar y subsiguientemente bordado.» Acerca de otro tejido, dice que «es tejido y bordado de un modo similar al anterior» y finalmente, al describir un tercer tejido, repite la misma opinión al decir que «consiste en una muestra formando rosetones, igualmente labrada en el telar y luego bordada».

El mismo profesor, en otro trabajo titulado *Ancient and Oriental Fabrics*, publicado en 1911, confirma cuanto dijo en 1897, puesto que al describir los tejidos que nos ocupan, dice: «En algunos de los grandes medallones aparece sobre la tapicería un dibujo bordado».

Igualmente, Herr Moriz Dreger, en su obra *Kunstslerische entwicklung der Weberei und Stickerei*, dice, que, en ella, «no puede tratarse de las obras en parte muy interesantes de Essenwein, Gerspach, Forrer y otras, puesto que éstas pueden figurar con más razón en un tratado de tapicería. Por este motivo—continúa diciendo aquel autor—ofrecemos en esta obra

un pequeño compendio de la riquísima colección de estofas procedentes de antiguas sepulturas egipcias que poseen los museos austriacos, solamente en lo que tienen de interesante como tejidos o bordados, quedando lo restante mejor destinado a un estudio especial de los trabajos de la clase de los gobelinos.

Bajo este criterio, Herr Dreger reproduce, entre otros, el tejido del K. K. Osterr. Museum fur Kunts und Industrie, cuyo fotograbado reproducimos en la figura 23, y lo clasifica de la siguiente manera: «Lana púrpura, con trabajo gobelino sobre tejido de lino. Las líneas delgadas son bordadas con hilos de lino blanco».

En sentido análogo se expresa la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, de donde copiamos las siguientes líneas: «Los *clavus* y *tabulaes* que se han descubierto en cantidades prodigiosas y en perfecto estado en las necrópolis de Sakkarah (en el Fayum) y en Achmin (Panópolis) consisten en bordados finos, con figuras sobre fondos claros, frecuentemente bordadas con sedas».

Además, la misma Enciclopedia, en el artículo correspondiente al bordado, dice: «En Egipto se cultivaba el arte de bordar desde muy antiguo, a juzgar por las minuciosas representaciones esculpidas y pintadas; pero exceptuando fragmentos de dudosa confección, únicamente se conocen los bordados coptos, que según Riegl, sólo son del siglo IV al VII, del VII según Krall, y del VI al VII según Krauss, razón por la cual, los tejidos de esta época deben figurar entre los de la Edad Media. Las excavaciones y trabajos de Karabecek, Teodoro Graf, Bock, Schweinfurth y especialmente de Gayet, han vulgarizado el conocimiento de los bordados de tradición helenística, usados por los coptos de Egipto; en los arenales de los alrededores del Fayum, se han encontrado cantidades prodigiosas de estofas, tiras, festones, túnicas, camisas, mantos y trajes completamente bordados».

Por otra parte, el catálogo titulado *Museus d'Art i d'Arqueología de Barcelona, Guía Sumaria*, comparte igual opinión, conforme se desprende de las siguientes líneas que traducimos: «Las materias empleadas fueron hasta el siglo IV el lino, la lana y el algodón; alguna que otra vez, posteriormente, aparece la seda, mas no como elemento textil, sino como bordado hecho con aguja sobre el tejido».

Finalmente, debemos citar la opinión de M. Albert Gayet. Este célebre excavador es el que más prestigio ha dado a la idea de que los

tejidos coptos pudiesen ser trabajo de bordado con aguja, cuya opinión corroboró en distintas ocasiones. En su libro *Le costume en Egypte*, publicado en 1900, luego de describir unas camisas, dice que en ellas «el ornamento, repartido en listas, se ejecuta sobre un enrejado formado por hilos de urdimbre que no han sido ligados por los hilos de trama, de manera que aquéllos, simplemente tendidos debajo de estos últimos, constituyen una especie de cañamazo sobre el que se ejecuta el bordado *au petit point* con aguja». Y si bien de tal afirmación puede deducirse que M. Gayet se refiere al bordado propiamente dicho, nosotros, en cambio, no podemos establecerlo así rotundamente. No porque sea trabajo de aguja tiene que ser bordado, ni porque sea trabajo de aguja y bordado debe dejar de ser tapicería, ya que el mismo Gayet, al hablar de determinados tejidos, dice que su trabajo es un bordado *au petit point* y no por ello deja de llamarlos tejidos Gobelinos, y añade que los mismos deben ser comprendidos en el repertorio de la tapicería. Pero si en tales afirmaciones no podemos contradecir con imparcialidad el criterio de dicho excavador, por aparecer algo confuso el sentido de las mismas, conforme dejamos determinado, en cambio no sucede lo mismo con el texto del libro *L'art copte* que publicó dos años más tarde, en el cual se revela fielmente la opinión de M. Gayet, por rectificar en él cuanto dijo anteriormente. En tal libro dice: «La expresión «tapicería de Egipto» o «Gobelinos de Egipto» ha sido indebidamente empleada. El periodo copto ha tenido cantidad de bordados y la tapicería de alto y bajo lizo le ha sido siempre desconocida. Los dibujos aparentemente espolinados no son otra cosa que bordados ejecutados sobre una especie de cañamazo que constituye la urdimbre y la trama. El descubrimiento de varios utensilios de bordadora, revela los procedimientos técnicos que fueron entonces empleados. Entre los mismos figuran un telar o tambor en el cual la tela se hallaba tendida en los bordes del cuadro por medio de clavijas; ruecas; husos; peines de madera de diferente espesor; agujas largas y gruesas destinadas a separar los hilos de la trama; cañas delgadas, aplanadas por una de sus extremidades para contener la seda o la lana, las cuales constituyen las agujas de bordar; cofrecitos; estuches y devanaderas. Todos estos instrumentos podían permitir la elaboración de los bordados más ricos y delicados, y de hecho, los ejemplares hallados hasta hoy día presentan modelos de suntuosidad y elegancia».

Además, M. Gayet se refiere al bordado propiamente dicho, cuando

en ya su mencionado libro *Le costume en Egypte* dice, que «el lino, aunque reservado para la elaboración de vestidos de uso interior, demuestra una perfección de fabricación notable. Algunas camisas constituyen verdaderas muselinas, absolutamente transparentes; y los bordados con que aparecen ornamentadas no ceden en nada, por su elaboración, a los espolinados de seda. Son ejecutados con lana o con seda y para ellos se emplearon todo género de puntos». Esta errónea opinión queda más precisada todavía cuando el mismo Gayet añade: «Uno de los procedimientos del bordador o del tejedor consiste en producir los trazos y los modelos, dejando visibles, en el campo de la figura, las líneas del cañamazo. De esta manera se esquisaron los ojos, la nariz y la boca, las dobleces de los pectorales, de los sobacos, y de las ingles y de los dedos de los pies y de las manos».

Conforme se desprende de todo lo dicho, figuran en buen número los autores y tratadistas que consideran las tapicerías egipcias como trabajadas o completadas por medio del bordado. El fundamento de semejante criterio reside en el hecho de que tanto las tapicerías de la antigüedad egipcia, como las del periodo egipcio-romano, del egipcio-musulmán y también una reducida parte de las del egipcio-bizantino, presentan en unos casos la silueta del dibujo trabajada toda ella a un solo color y luego, sobre la misma, aparecen las líneas interiores del dibujo formadas enteramente por un hilo de lino crudo o blanco, muy fino, y en otros casos, por medio de este hilo solo se producen una parte de los nervios, fibras y otras líneas interiores de las hojas y flores y también parte de los contornos de los ojos, de la nariz, de la boca y de otros muchos detalles de los personajes o animales reproducidos; mejor dicho, el referido hilo de lino crudo, viene destinado a dar expresión a los ornamentos foliáceos y representaciones animales, que de la primera manera sólo hubieran tenido forma.

El efecto que produce dicho hilo de lino, da verdaderamente al tejido, especialmente a los de la antigüedad egipcia y a los del periodo egipcio-musulmán, la apariencia de que su dibujo ha sido completado por medio de bordado; como si después de efectuado un primer labrado durante la operación de tisaje, se terminase el labrado definitivo por la adición de un hilo, siguiendo las leyes del bordado.

Es por esta apariencia que Mr. Fox consideró las tapicerías egipcio-romanas como completadas por un bordado luego de un primer tisaje

labrado; que Herrn Dreger opinó que las líneas delgadas de las tapicerías egipcio-musulmanas eran bordadas con hilos de lino blanco y que Mr. Gayet consideró, también, que las tapicerías egipcio-musulmanas y parte de las egipcio-bizantinas y egipcio-romanas, eran tejidos bordados.

Y decimos por esta apariencia, por cuanto el estudio detenido que de las mismas hemos realizado nosotros por nuestra parte, nos ha demostrado que no es así. El hilo de lino se tejía al mismo tiempo que la otra trama y sus efectos se producían a medida que se trabajaban los de ésta, o sea, por decirlo de otra manera, que los tejidos que nos ocupan eran obtenidos por medio de dos tramas de distinta naturaleza que trabajaban simultáneamente, de manera tal, que todos los efectos del labrado que producían una y otra se elaboraban seguidamente y de una sola vez.

Sentada la anterior conclusión, mucho nos place manifestar, especialmente después de habernos mostrado disconformes con tantos autores, que en nuestras últimas apreciaciones hemos coincidido con la opinión y criterio de M. Gerspach y Herr Alois Riegl. El primero de estos tratadistas, en su obra *Les tapisseries coptes*, considera un error técnico la opinión de los autores que han pretendido que los dibujos muy finos trazados con lino crudo sobre fondos de color pardo o púrpura, hayan sido sobrepuestos con aguja después de tejida la tela, por lo cual explica detalladamente la técnica de los tejidos egipcios que describimos, que resulta totalmente comprendida en las leyes de la tapicería, de conformidad al procedimiento de tisaje que por tal arte se entiende hoy día. Y en cuanto al tratadista austriaco, que había emitido su opinión de que los tejidos egipcios eran bordados, rectificó más tarde—al reconocer el error en que había incurrido—su primera opinión. En su interesante libro *Die Egyptischen Textilfunde*, publicado en 1889, dice: «...De esta manera se obtienen, especialmente mediante hilos de lino blancos sobre fondo púrpura, los más variados ornamentos, así como también el modelado de figuras humanas o de animales. De que en este caso nos encontramos, no con un trabajo propiamente de bordado—como así lo creíamos en nuestro libro anterior—pero sí con una labor de tapicería a la aguja, lo prueba el hecho de que en numerosos casos el mismo hilo, que en un punto ha producido un campo blanco, en otro aparece entretejido sobre una superficie púrpura, para volver luego a producir tapicería sobre los hilos de la urdimbre». Esta definición, que sólo se refiere a los tejidos

egipcio-romanos, puede aplicarse a todas las otras tapicerías de la antigüedad egipcia y a las del período egipcio-musulmán, aunque en ellas el hilo blanco aparezca exclusivamente entretejido sobre una superficie de tapicería púrpura, así llamada por Riegl, por cuanto la técnica del hilo de lino, a pesar de ser este trabajado distintamente del que produce la superficie púrpura, no deja de pertenecer al dominio de la tapicería. El motivo de la diferencia entre el trabajo de ambos hilos, consiste en que uno de ellos, el de la superficie púrpura, por ejemplo, trabaja constantemente a la plana, mientras que el otro, el de lino blanco, trabaja de manera tal que podríamos llamarlo labrado, ya que sus efectos se producen por la bastita que forma desde cada uno de sus puntos de ligadura a otro.

La descripción técnica de Gerspach y la rectificación de Herrn Riegl, que supone también la rectificación de las opiniones del Dr. Krall y de Herr Krauss, todos ellos citados por la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, no debería haber sido conocida de los autores y publicistas que luego se sucedieron, por cuanto todos ellos, los por nosotros consultados, incurrieron nuevamente en el error de considerar los tejidos egipcios, en totalidad o parcialmente, como tejidos bordados o completados por esta técnica.

Con cuanto acabamos de decir, no pretendemos negar nosotros que el arte de bordar, propiamente dicho, hubiese sido ya conocido en Egipto en remotos tiempos, ni que M. Gayet en sus excavaciones pudiese haber hallado determinados útiles de bordadora, por cuanto así queda evidenciado por los contados ejemplares que de bordados egipcios poseen algunos museos extranjeros. Los hilos de lino y de lana empleados en tales tejidos son de un grueso notable, de suerte que forman por sí mismos un cierto relieve sobre el fondo del tejido, cuyo carácter lo encontramos igualmente en los bordados helénicos que nos describe L. Stephani en uno de sus libros. Por consiguiente, tales tejidos si bien nos demuestran que en la antigüedad clásica del Egipto se encuentra la técnica del bordado, propiamente dicho, es solamente allí donde se trata de obtener un efecto de relieve sobre el fondo del tejido; en los otros casos en que el tejido labrado aparece superficialmente liso, su textura ha sido ejecutada por medio de la tapicería.

* * *



Al dejar determinado que los tejidos egipcios, que estudiamos, son trabajos de tapicería, deberíamos haber precisado, antes de dar la razón a quienes igualmente así lo manifestaron, lo que éstos pudieron haber entendido como tales tejidos de arte.

Si los autores que en este sentido se expresaron hubiesen afirmado su opinión solamente para contradecir la de los que primeramente indicaron que tales tejidos debían ser considerados como trabajos bordados, sin atenerse a otras más lógicas razones, entonces resultaría también errónea la clasificación de los tejidos egipcios como trabajo de tapicería, ya que, según nuestro sencillo modo de opinar, consideramos que la tapicería no recibió tal denominación porque sus productos fuesen elaborados siguiendo un procedimiento determinado; antes bien, el procedimiento recibió el nombre de tapicería porque con él se elaboraban tejidos de aspecto parecido al de los tapices; mejor dicho, nosotros admitimos que no fué la técnica la que clasificó a la tapicería, sino que más bien fué la tapicería la que clasificó a la técnica. Así se explica que los paños historiados, que en la antigüedad eran usados en las grandes solemnidades y manifestaciones de la pomposa vida ciudadana de los pueblos del Oriente, se distinguiesen con el nombre de tapices, y en verdad no eran elaborados tal cual se fabrican hoy día. Para la ejecución de las composiciones de tales paños históricos se recurrió al bordado y a la pintura cuando aquél era insuficiente; y más tarde, cuando se recurrió a la técnica del tisaje para la fabricación de tapices, el nuevo procedimiento empleado recibió entonces la denominación de tapicería, sencillamente porque el mismo venía destinado a la producción de tapices. He aquí, por qué el producto denominó a la técnica.

En términos análogos se expresa Mr. W. G. Thomson en su libro *Tapestry Weaving in England*, en el que, después de referirse a la diversidad de estofas a las que se ha aplicado la palabra tapicería, dice que «en ello no hay, en realidad, ningún serio error; la palabra *tapiz* se ha empleado solamente como descriptiva de la función a que viene destinado el producto y no como descriptiva de la naturaleza del producto mismo.»

Por consiguiente, tapices son los tejidos historiados u ornamentados del Egipto; y su técnica, basada o no en las leyes del bordado, debe ser considerada como trabajo de tapicería. También fueron tenidos como tapices y como labor de tapicería deben reputarse los paños historiados

que produjeron, en plena Edad Media, las abadías de Saint Denis, de Saint-Florent-de-Seaumur, de Saint Wast, de Saint-Marti-du-Canigou, de Citeaux y de tantos otros lugares de Francia; la técnica de todos cuyos tapices, por ellas elaborados, consistió, según referencias de libros antiguos, en la del bordado. En las leyes de esta misma técnica están basados los tapices que, para su iglesia, hizo ejecutar San Angelme, obispo de Auxerra, y también las tapicerías de seda que Herivée, arzobispo de Reims desde el año 901 a 922, hizo colgar en la nave principal de la catedral; las que para su iglesia compró en 1060 el abate Germin, de Saint Riquier; como también las tapicerías de lana de diversos colores que, en los días de grandes solemnidades, servían para adornar el interior de la abadía de Avenay. Igualmente pertenecían a esta naturaleza los tapices que Samsón y Enrique I de Francia donaron en ciertas ocasiones, como, así también, los que hacían servir para adornar sus viviendas. Finalmente, en la técnica del bordado están basados, entre otros que se guardan muy cuidadosamente en algunos museos y tesoros de iglesias, el célebre tapiz de Bayeux, elaborado en el siglo XII para perpetuar la gloria de la victoriosa conquista de Inglaterra por los Normandos y, quizás también, el tapiz de la «creación», que posee el Cabildo de la Catedral de Gerona.

De todo ello se desprende que cuantos han afirmado que los tejidos egipcios debían ser considerados como trabajos de tapicería, entre ellos los ya citados, M. Gerspach, M. Masperó y M. Migeon, están también equivocados si al hacer tal afirmación se refieren solamente al sentido exclusivo de la técnica modernamente empleada, ya que igualmente debería ser reputado como trabajo de tapicería el de los tejidos egipcios si en ellos hubiese determinados efectos bordados. Tales autores estarían en lo cierto y su denominación sería admisible, si al formularla la hubieran relacionado con todos los procedimientos de fabricación de la tapicería; mejor dicho, si hubiesen entendido que el procedimiento de fabricación de los tejidos egipcios, fuese a base de bordado o no, consistía en una variación de la técnica del arte de la tapicería.

Así opina igualmente M. Jubinal, el cual, en su libro *Recherches sur l'origine et l'usage des tapisseries*, cita varios pasajes de la Biblia, que prueban el antiguo uso de las ricas estofas bordadas a mano, presentando figuras diversas; y luego añade que «las primeras tapicerías consistieron, ciertamente, en bordados hechos con aguja.»

A pesar de que el origen del vocablo *tapiz* nos da derecho para agrupar bajo una misma denominación procedimientos de fabricación muy distintos unos de otros, conforme se desprende de nuestra última conclusión, consideramos muy conveniente, no obstante, para mejor claridad en el estudio histórico de las artes textiles, hacer una distinción, entre los aludidos procedimientos de fabricación, para conocer cuáles fueron los tejidos bordados y los de tapicería.

Admitiendo, pues, la separación de las dos principales técnicas de fabricación que en la antigüedad contribuyeron a la elaboración de tapices, diremos que consideramos como técnica de bordado aquella que, por medio de una o más tramas, de un solo o distinto color, produce sobre una tela, previamente tejida, dibujos de más o menos relieve, puesto que las tramas de bordado se sobreponen siempre sobre la superficie lisa de aquélla, de manera tal que debajo el espesor de las mismas desaparece de un modo más o menos completo la parte de tela sobre la cual se ha bordado. Esta particularidad y característica no la presenta ninguno de los tejidos egipcios que, desde su descubrimiento acá, se han venido llamando, por distintos autores, *tejidos coptos*, *tapicerías coptas* o *gobelinos coptos*. Y consideramos como técnica de tapicería, dejando aparte las alfombras de Esmirna y las de la Savonnerie, aquella otra que produce el tejido por medio de una o más tramas que trabajan cada una de ellas autónoma y fragmentariamente a la plana, siendo obtenido el dibujo u ornamento, en unos casos, por la variación de color de las tramas, y en otros casos, por las bastitas de una segunda trama al ligar ésta desde una a otra pasada de la otra trama. Estas dos particularidades o características son las que presentan los tejidos, o mejor dicho, las tapicerías egipcias, desde la antigüedad hasta la época de la dominación musulmana.

Siguiendo las dos técnicas que dejamos explicadas, los tejedores egipcios pudieron producir una enorme profusión de tapicerías con caprichosas combinaciones de la más extremada y variada fantasía. Aunque no tengamos la intención de detallar minuciosamente los motivos ornamentales que fueron empleados con preferencia, nos ocuparemos, sin embargo, muy brevemente de ellos, para que el benévolo lector pueda tener una ligera idea de los mismos.

Las tapicerías que primeramente cabe mencionar, son las pertenecientes a la antigüedad egipcia, en la cual incluimos todos los tejidos

producidos desde los tiempos faraónicos hasta los comienzos de la era moderna. Lástima grande que las excavaciones realizadas en Egipto no hayan ofrecido mayor abundancia de tejidos de tan remotas épocas, para poder emitir una opinión concreta sobre las artes del tejido en los fabulosos tiempos de las cortes de los Faraones. Ello es más de deplorar, todavía, teniendo en cuenta que en estos reinados las artes arquitectónicas y decorativas egipcias, tuvieron un período más preponderante por la perfección que lograron. De este florecimiento artístico del Egipto, Mr. Owen Jones, en su obra *Grammaire de l'Ornement*, dá una amplia idea al escribir las siguientes líneas que transcribimos: «El loto y el papiro que crecen en las orillas de su río, símbolo del alimento del cuerpo y del espíritu; las plumas de aves raras, que se hacían preceder al rey, como emblema de la soberanía; el ramo de palma, con la cuerda torcida hecha con sus tallos: son los modelos poco numerosos que forman la base de esta inmensa variedad de ornamentos con los cuales los egipcios decoraban los templos de sus dioses, los palacios de sus reyes, los vestidos con que se cubrían, los artículos de lujo, como también los objetos sencillos de que se servían para sus usos diarios, desde la cuchara de madera, con que comían, hasta la barquilla que debía llevar, a través del Nilo, a la mansión de los muertos, su última morada, sus cuerpos embalsamados y ornamentados de la misma manera». Eso no obstante, a juzgar por los contados ejemplares que se poseen de la antigüedad egipcia, el arte aplicado al tejido, en este largo período no ofrece artísticamente mucho interés, pues la ornamentación de tales ejemplares, por sus inseguros trazos evidencia claramente los comienzos de un nuevo arte: el de la fabricación de los tejidos labrados.

De esta industria en Egipto no hallamos otros vestigios hasta los comienzos de la época de la dominación griega. A ella pertenece, la bella tapicería de los peces, que procede de las excavaciones de Antisonópolis y que posee el Museo histórico de tejidos de Lion (fig. 2) cuya ornamentación ofrece un extraordinario efecto de relieve y realismo. M. Raymond Cox, director de dicho museo, opina que es una tapicería del período de Alejandría y dice que se pasarán muchos siglos antes no se hallará un tejido parecido a aquel, que él considera como griego y añade que para atribuirle un origen tan remoto se apoya en el hecho de que en las colecciones etnográficas se guardan momificaciones de peces semejantes, que son anteriores, según se asegura, a la ocupación romana.

879 Durante el curso de esa misma época de la dominación griega suponemos se fabricarían ya algunas tapicerías a base de una ornamentación inspirada en el antiguo estilo egipcio y con reminiscencias del estilo helénico. Tales tapicerías, caso de existir, figurarían entre los ejemplares pertenecientes al período egipcio-romano, por ser de idéntica decoración.

880 El período que distinguimos con el nombre de egipcio romano, tuvo su origen al desaparecer el imperio macedónico. Los romanos al convertir al Egipto en una de sus colonias debían llevar allí, aparte de sus gustos y sus costumbres, su extremado lujo por el vestuario, que motivó un mayor desarrollo del arte aplicado al tejido.

881 En los primeros tiempos del período egipcio-romano, los tejidos se ornamentaron con los mismos elementos decorativos que debieron aparecer en las tapicerías del período anterior, pero a base de una más grande concepción artística, y de una mayor corrección de dibujo. En tales tapicerías, la flora, representada casi siempre en estado de ornamento foliáceo, es poco variada e interpretada siempre en forma muy estilizada. Por otra parte, los elementos de la fauna que se interpretan son muy reducidos, limitándose solamente a algunas aves y peces, al león, al pato, al conejo y a la liebre de largas orejas, siendo estos dos últimos reproducidos con bastante frecuencia. Las figuras 3, 4, 5, 6 y 7 darán una completa idea del estilo ornamental de las tapicerías que se elaboraron en los comienzos del período egipcio-romano.

882 Al lado de semejantes tapicerías vemos aparecer otras cuyas composiciones evidencian claramente la influencia romana, siendo, por lo tanto, las que más caracterizan los ejemplares pertenecientes al período egipcio-romano. Tales tapicerías se distinguen unas, por la presencia de figuras humanas (figuras 8, 9 y 10) y otras, por las representaciones de sirenas, sátiros, faunos y centauros, formando composiciones con escenas de caza o juegos de circo (figs. 11 y 12).

883 Todas las indicadas figuras humanas aparecen generalmente envueltas por los mismos elementos de la flora y de la fauna que primeramente hemos descrito.

884 Esto no obstante, las tapicerías que más caracterizan el período que nos ocupa, son las que recuerdan las divinidades del Olimpo y los héroes legendarios de la mitología pagana. De entre estas tapicerías, recordamos como las mejores que hemos visto, las que representan a Apolo en su carro envuelto por las Musas; a Ariadna mirando como Teseo

combate a los monstruos; y a Perseo libertando a Andrómeda. También hay algunas otras cuyas mujeres desnudas recuerdan las vírgenes paganas, graciosas y puras o las deidades de la Grecia.

En este mismo período, quizás en sus postrimerías, se produjeron también, aunque con muy poca frecuencia, algunas tapicerías de simbología cristiana (figuras 13 y 14). La primera de estas dos tapicerías, que representa un personaje desnudo cabalgando sobre un león, pretende recordar, seguramente, la leyenda según la cual un santo cristiano muy reputado por su castidad, por no haber caído en ninguno de los lazos que le tendió el diablo, fué encerrado en un calabozo de sólidos muros y y fuertes rejas en compañía de la más bella y apetitosa de las cortesanas, la cual no pudo hacer valer cerca de él sus gracias ni sus atractivos por cuanto, durante la noche, el santo varón fué transportado por un león desde el calabozo a su vivienda en el desierto.

Todas las tapicerías referidas hasta aquí, solo presentan el color del hilo crudo, que podemos llamar blanco y toda la gama de los púrpuras, pasando de los matices claros a los oscuros. En dichas tapicerías el dibujo está formado por dos tramas: la de color púrpura, que es de lana, y la de color blanco que consiste en un hilo de lino crudo. Esta trama, como hemos dicho ya en otro lugar, no trabaja totalmente a la plana como la trama de color púrpura, sino que en aquellas partes en que las líneas del dibujo deben de ser muy delgadas, forma unas cortas bastitas que trazan los más ínfimos detalles y con particularidad los pliegues de los vestidos, los miembros de los personajes y los de los animales reproducidos. Así es posible que todos ellos aparezcan en una forma activa que da idea del gesto y del movimiento.

Bajo esta apariencia realista y pintoresca—dice M. Cox—pueden establecerse dos grupos para los tejidos coptos (1). El primero comprende una gran sobriedad de coloración y un dibujo relativamente correcto, y el segundo, contrariamente a ello, presenta una coloración variada y un dibujo torpe y pesado.

En efecto, tal es la característica que distingue el período egipcio bizantino del período anterior, que le sucedió cuando en 395 el Egipto quedó sometido a la corte de Bizancio, de cuya característica nos ocu-

(1) M. Raymond Cox, en su obra «Les Soieries d'Art» hace notar que bajo el nombre de tejidos coptos, están comprendidos ejemplares anteriores al Cristianismo y otros marcadamente musulmanes y añade, además, que él al llamarlos así no quiere decir que los Coptos hayan tenido el monopolio de su tisaje.

paremos luego detenidamente. Desde que el emperador Constantino hizo de Bizancio la capital de su vasto imperio, grande fué la influencia artística que sus colonias debían experimentar y así vemos como el Egipto aceptó los gustos y las costumbres de la nueva metrópoli, que fueron acompañados del libre ejercicio de la religión cristiana, que decretó el emperador Constantino; decreto que permitió a los egipcios cristianos expresar libremente sus sentimientos y afectos religiosos que hasta entonces tuvieron que guardar casi secretamente.

Las tapicerías de esta época no solo se caracterizan, pues, por su ornamentación, si que también por su tisaje y por su policromía. Hasta entonces, muy pocas y, seguramente, ninguna en el período egipcio romano, fueron las tapicerías que aparecieron trabajadas con múltiples coloridos, seguramente a causa de la mayor habilidad que requería el tisaje con más de dos tramas. Por otra parte, todas las tramas de las tapicerías egipcio-bizantinas trabajan siempre a la plana, mejor dicho, casi generalmente ninguna de ellas forma bastitas al reproducir las líneas del dibujo, como sucede en las tapicerías anteriores a este período. En cuanto a la ornamentación de todas ellas nada recuerda el paganismo greco-romano que caracteriza las tapicerías egipcio-romanas, pues las tapicerías egipcio-bizantinas, con sus escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y con sus muchos símbolos religiosos, constituyen una verdadera iconografía cristiana. Así vemos aparecer una infinidad de símbolos religiosos, de orantes y de santos militantes, como San Jorge y San Daniel. En otras composiciones figura Jesús dando el salterio a San Pedro y la Virgen con el niño en brazos, y con frecuencia se representa, también, la resurrección de Lázaro y la cura del paralítico.

Estas y otras muchas figuras—dice Mr. Gayet—nos darían materia sobrada para un largo estudio de simbolismo cristiano, pues todas ellas son tomadas del repertorio que estaba en uso en los primeros siglos de la Iglesia. La vid es una alusión a los pasajes del Antiguo Testamento y del Evangelio; los arcos representan el frontispicio de la basílica, símbolo del umbral del paraíso; las palmeras quieren ser una reproducción de las del jardín del paraíso, según las visiones de Santa Perpétua. Las aves, que unas veces son representadas por la paloma y otras veces por el gavián, evocan la paloma de Noé y el fénix de los jardines del paraíso. El delfín y el pez—el más místico de todos estos símbolos—constituyen la imagen misma del Cristo Salvador. La cesta llena de panes y de raci-

mos de uva, es el símbolo eucarístico por excelencia. (Figs. 15, 16, 17 y 18).

Si bien la simbología cristiana constituye la característica del período egipcio-bizantino, no quiere ello significar que todas las tapicerías elaboradas durante el transcurso del mismo fuesen decoradas solamente a base de dicha ornamentación, ya que también aparecen en las de tal período, completamente mezcladas con ellas, otras de estilo y procedimiento distintos. Solo la presencia de colorido evidencia principalmente su pertenencia.

Ello tiene muy diversas causas. En primer lugar, la mayoría de egipcios cristianos que nada sabían del tisaje de la tapicería, al empezar a practicarlo, después de haber recibido de manos del emperador el decreto que les permitía el libre ejercicio de su religión, la interpretaron a su manera y produjeron las tapicerías cuya técnica se basa en el hecho de hacer trabajar todas las tramas a la plana (fig. 22) y en cambio aquellos egipcios paganos que se sometieron a las leyes de la nueva religión y siguieron las doctrinas del redentor de los hombres, continuaron elaborando las tapicerías, con decoración cristiana y con tramas multicolores, según el modo de tisaje que les era familiar, o sea produciendo con una de las tramas determinados efectos por medio de cortas bastitas. (Fig. 18). Por otra parte, aquellos tejedores que continuaron con sus creencias paganas y que, por lo tanto, no podían aceptar la ornamentación cristiana que predominaba en el período egipcio-bizantino, se limitaron a aprovechar, unos, la evolución que significaba el tisaje de las tapicerías con distintas tramas de color, con cuyo nuevo medio aquellos tejedores siguieron elaborando, con su procedimiento de tisaje, los motivos ornamentales que les eran familiares (fig. 19) y otros, en cambio, elaboraban estos mismos motivos siguiendo las leyes de la técnica que caracteriza las tapicerías de simbología cristiana, en las cuales todas las tramas trabajan a base de tafetán.

Así se comprende que todas las tapicerías del período egipcio-bizantino, debido a la poca práctica de tisaje de una parte de los tejedores y a la menor habilidad de los otros en tejer diversas tramas de color, a la vez, resulten por lo que se refiere al tisaje o interpretación del dibujo, grandemente inferiores a las tapicerías del período precedente. Acerca esta inferioridad del dibujo, dice M. Cox, que «la forma activa de las figuras y de los animales se fija y se inmoviliza; todo afecta una forma

rechoncha y geométrica. Las cabezas de las figuras aparecen de frente y las que están de perfil presentan también los dos ojos». Esta defec-tuosidad característica en el dibujo infantil, puede verse en la tapiceria representada en la figura 17. Las tapicerías que se reproducen en las fi-guras 20 y 21 dan, por su incorrecta y defectuosa ornamentación, una amplia idea del punto de degeneración en que había caído el dibujo textil durante el período egipcio-bizantino. La tapicería reproducida en la fi-gura 22 es también otro de los ejemplares más imperfectos que se cono-cen perteneciente al período que nos ocupa, ya que el mismo presenta una serie de animales que más se reconocen por la forma que pretenden tener que por la que realmente tienen. Así mismo lo reconoce M. Gers-pach al decir de estas tapicerías que los animales son deformes y fantás-ticos hasta el extremo de convertirse en simples ornamentos.

Mientras esto sucedía, los persas, bajo el reinado de Chosroes, al apoderarse de una parte de Egipto llevaron allí la dominación sasanida que, como las demás, debía dejar sentir también, poco o mucho, su in-fluencia en las artes del tejido. Así lo demuestra claramente un gran número de detalles decorativos, de figuras y de animales. Los ginetes, cazadores y guerreros, cabalgando unos y tirando el arco otros, que aparecen en algunas tapicerías egipcias, son característicos del arte persa, cuyas composiciones figuran con asídua frecuencia en las pompo-sas y bellas alfombras persanas del siglo XVI. Además, en tales tapice-rías aparecen otros detalles propios del arte sasanida, como es el *Homa*, el árbol de la vida y el *Pyrio*, el altar del fuego. Todos estos elementos decorativos importados en Egipto por la dominación sasanida, aparecen mezclados en las tapicerías con los motivos ornamentales que fueron, igualmente, introducidos allí por las dominaciones griega y romana.

Finalmente, allá por los años 640, todo el Egipto debía pasar a manos de los mahometanos, cuyas primeras conquistas en este país fueron los cimientos del gran imperio del Islam, que debía extenderse desde las orillas del Atlántico a las del mar de las Indias.

Si bien la dominación del califato fué muy suave en sus comienzos, en lo referente a la religión de los cristianos, en cambio, a mediados del siglo VIII, las persecuciones que se llevaron a cabo igualaron el rigor de las que habían ordenado los emperadores romanos. Entonces fué cuando los musulmanes, que no tenían arte propio, para sustituir toda la simbo-logía cristiana que hasta entonces aparecía en la generalidad de produc-

tos del arte textilario, aceptaron los motivos del arte indígena del país que acababan de conquistar, haciendo renacer, o mejor dicho florecer, ya que no habían desaparecido del todo, los elementos decorativos del antiguo estilo egipcio, exclusivamente los pertenecientes a la flora. El tejedor egipcio, bajo la influencia de los musulmanes, aprendió a combinar, distribuir y mezclar todos aquellos motivos de manera tal, que con un repertorio muy limitado de detalles supo complicar sus composiciones hasta el infinito, produciendo esos bellísimos y muy correctos dibujos geométricos de líneas simétricas y entrelazadas que tanto relieve dan a las artes musulmanas.

Las estrellas octógonas, los círculos y los cuadros fueron la principal decoración de las tapicerías egipcio-musulmanas. Los vacíos formados por los círculos, por las puntas de las estrellas y por los ángulos de los cuadros entrelazados, aparecen ocupados por ramajes floreados u hojas y flores estilizadas. Y quizás, para que el contraste fuera más marcado, vemos desaparecer la bella y variada policromía de las tapicerías del período anterior, hasta el punto que las tapicerías egipcio-musulmanas solo son, generalmente, labradas con tramas de color púrpura, pardo y blanco. Alguna que otra vez aparece otro distinto color.

El procedimiento de tisaje es exclusivamente el mismo que fué practicado en el período egipcio-romano, que consiste en el empleo de dos tramas, una de lana de color púrpura que produce, a base de tafetán, todo el campo o fondo de la muestra, y otra de lino crudo, que por medio de cortas bastitas forma el dibujo. Con esta segunda trama, los tejedores del período egipcio-musulmán lograron dar al dibujo de sus tapicerías toda la corrección de líneas que es menester para obtener un trabajo perfectamente acabado. (Figs. 23, 24, 25 y 26).

Relatadas ya a vuela pluma las diferentes corrientes artísticas que influyeron en la elaboración de las tapicerías egipcias, podemos decir ahora, en resumen, y sin referirnos al período egipcio-musulmán, que el arte del tapicero egipcio no pudo jamás sobrepujar los límites de la mediocridad por estar engolfado en las insuficiencias de su educación artística. M. Arbert Gayet, en su obra sobre el arte copto, dice, refiriéndose seguramente a las tapicerías del período egipcio-bizantino: «Las figuras de los orantes con los brazos extendidos en un gesto de súplica y de adoración, tienen el cuerpo apenas marcado, derecho, acortado, reducido al estado de esqueleto, mientras que la cabeza, mucho más acen-

tuada, parece separarse del cuerpo para vivir con más gozo la vida del alma, en el éxtasis y en el enagenamiento.» «Todo esto—replica M. Migeon—no es más que literatura. Los coptos no han sutilizado, idealizado, espiritualizado así las figuras por ellos creadas. Fué una raza más bien humilde, sin grandes fervores místicos. Si han hecho cabezas desproporcionadas, cuerpos insuficientes, es porque no eran muy hábiles dibujantes y porque su arte no se había suficientemente desarrollado.» Tales manifestaciones de M. Migeon, que nosotros hacemos nuestras, por reflejar las mismas exactamente nuestro modo de pensar, no deben causar extrañeza alguna, pues nunca el Egipto gozó fama por sus artes del dibujo. Así se hace notar también en el libro *Maravillas del Mundo*, en el cual se lee lo siguiente: «Observemos no obstante, que si hemos de estar al testimonio de los antiguos, aquellos elogios de que quisieron colmar al Egipto, sólo recaen sobre sus leyes, sus artes y sus conocimientos matemáticos, pero de ningún modo sobre las producciones que pertenecen particularmente al espíritu y al gusto. Jamás Grecia ni Roma alabaron la elocuencia, la poesía, la música, la arquitectura, la escultura, ni la pintura de los egipcios».

Eso quiere decir que las tapicerías egipcias, siempre con excepción de las tapicerías del período musulmán, si bien pueden alabarse por lo que se refiere a su técnica de tisaje y a su solidez de tintura, en cambio, no merecen elogio alguno por lo que atañe a sus composiciones ornamentales, en las cuales parece se tiende más a buscar la expresión que la belleza.

He aquí, benévolo lector, todas las razones que hemos podido aducir para llegar a la conclusión de que las estofas egipcias generalmente llamadas hasta hoy *tejidos coptos del período romano, bizantino o musulmán*, tienen denominación más apropiada con la de *tapices o tapicerías del período egipcio-romano, egipcio-bizantino o egipcio musulmán*, cuya descripción, que acabamos de hacer de todos ellos, pone punto final a nuestro trabajo sobre el arte de la tapicería en la antigüedad.

FIN

LAMINAS

En el presente documento se describe el proceso de desarrollo de un programa de formación para el personal de una institución educativa. El objetivo principal es mejorar el nivel de conocimientos y habilidades de los docentes en el uso de tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) en el aula. El programa se diseñó considerando las necesidades específicas de los participantes y se estructuró en módulos que abarcan desde los fundamentos de las TIC hasta aplicaciones prácticas en el contexto del aula. Durante el desarrollo del programa se realizaron diversas actividades de investigación y análisis de datos que permitieron identificar las áreas de mayor necesidad de formación y ajustar el contenido del programa en consecuencia. Los resultados de estas actividades se reflejan en el presente documento, donde se detallan los aspectos metodológicos, los contenidos de los módulos y los resultados de las evaluaciones realizadas. Este documento sirve como base para la implementación del programa y para la toma de decisiones futuras relacionadas con la formación del personal docente.

El presente documento describe el proceso de desarrollo de un programa de formación para el personal de una institución educativa. El objetivo principal es mejorar el nivel de conocimientos y habilidades de los docentes en el uso de tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) en el aula. El programa se diseñó considerando las necesidades específicas de los participantes y se estructuró en módulos que abarcan desde los fundamentos de las TIC hasta aplicaciones prácticas en el contexto del aula. Durante el desarrollo del programa se realizaron diversas actividades de investigación y análisis de datos que permitieron identificar las áreas de mayor necesidad de formación y ajustar el contenido del programa en consecuencia. Los resultados de estas actividades se reflejan en el presente documento, donde se detallan los aspectos metodológicos, los contenidos de los módulos y los resultados de las evaluaciones realizadas. Este documento sirve como base para la implementación del programa y para la toma de decisiones futuras relacionadas con la formación del personal docente.

El presente documento describe el proceso de desarrollo de un programa de formación para el personal de una institución educativa. El objetivo principal es mejorar el nivel de conocimientos y habilidades de los docentes en el uso de tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) en el aula. El programa se diseñó considerando las necesidades específicas de los participantes y se estructuró en módulos que abarcan desde los fundamentos de las TIC hasta aplicaciones prácticas en el contexto del aula. Durante el desarrollo del programa se realizaron diversas actividades de investigación y análisis de datos que permitieron identificar las áreas de mayor necesidad de formación y ajustar el contenido del programa en consecuencia. Los resultados de estas actividades se reflejan en el presente documento, donde se detallan los aspectos metodológicos, los contenidos de los módulos y los resultados de las evaluaciones realizadas. Este documento sirve como base para la implementación del programa y para la toma de decisiones futuras relacionadas con la formación del personal docente.

LÁMINAS

LAMINAS

TAPICERÍA DE LA ANTIGÜEDAD EGIPCIA



Fig. 1.
(De la colección del Museo del Cairo).

TAPICERÍA DEL PERÍODO EGIPCIO-GRIEGO

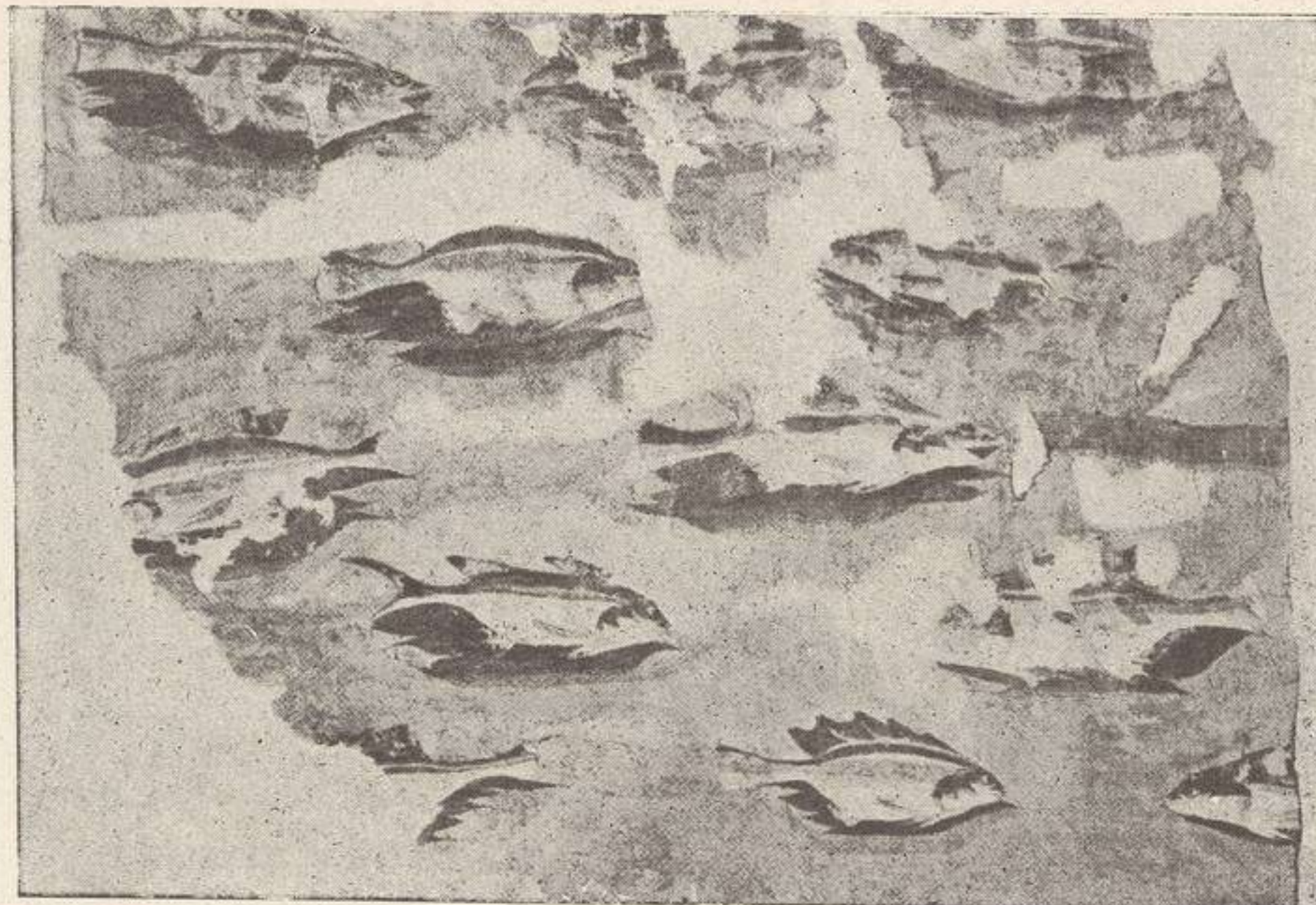


Fig. 2.
(De la colección del Museo histórico de tejidos de Lyon).

TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO-ROMANO

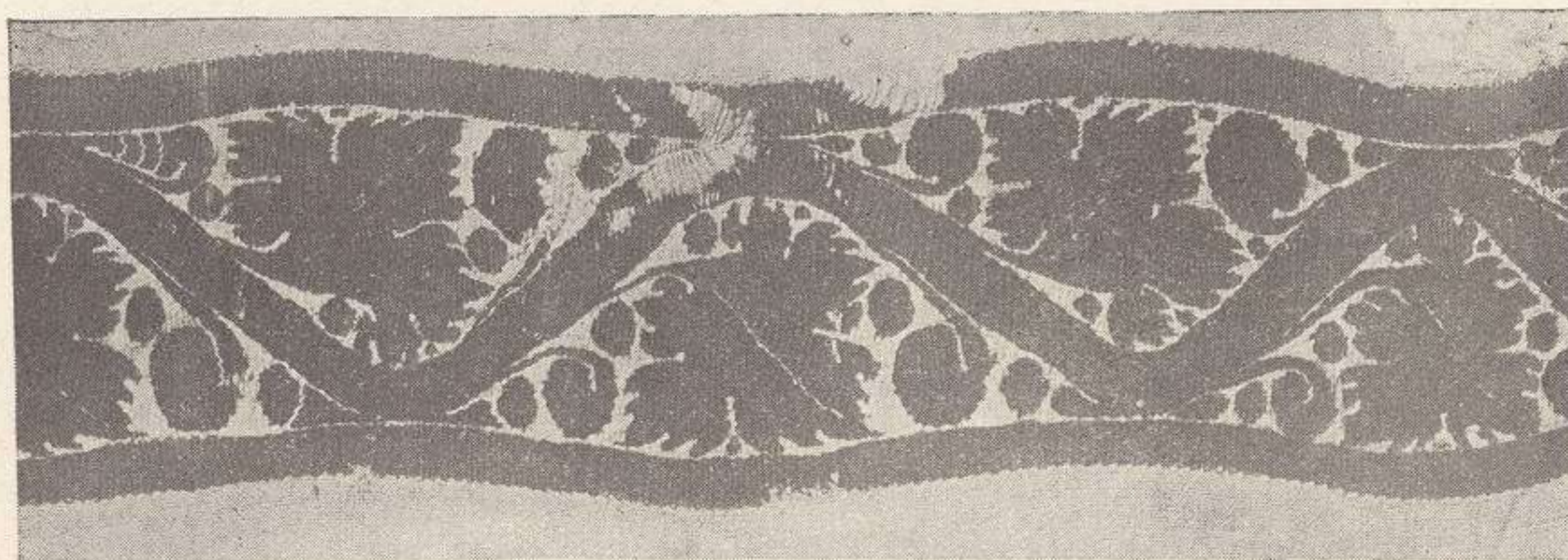


Fig. 3.

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología, de Barcelona).



Fig. 4.

(De la colección del K. K. Osterr. Museum fur Kunts und Industrie, de Viena).

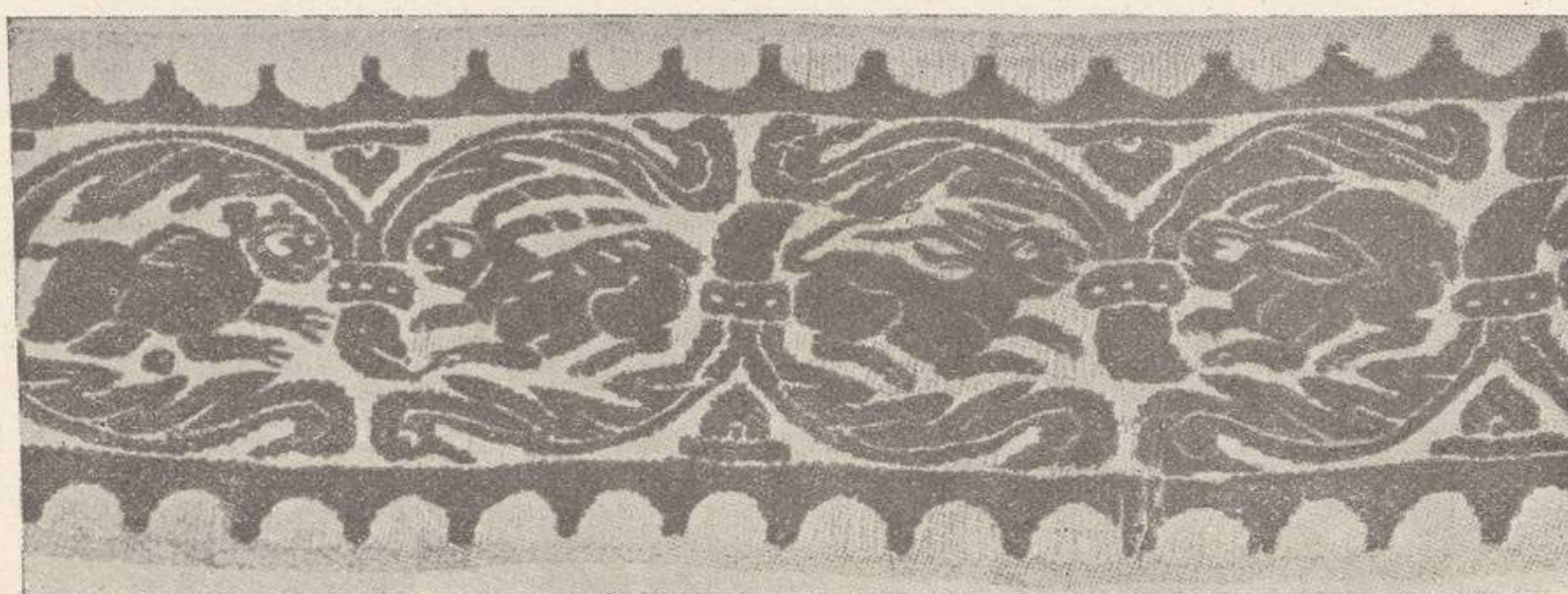


Fig. 5.

(De la colección del Victoria and Albert Museum, de Londres).

TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO - ROMANO

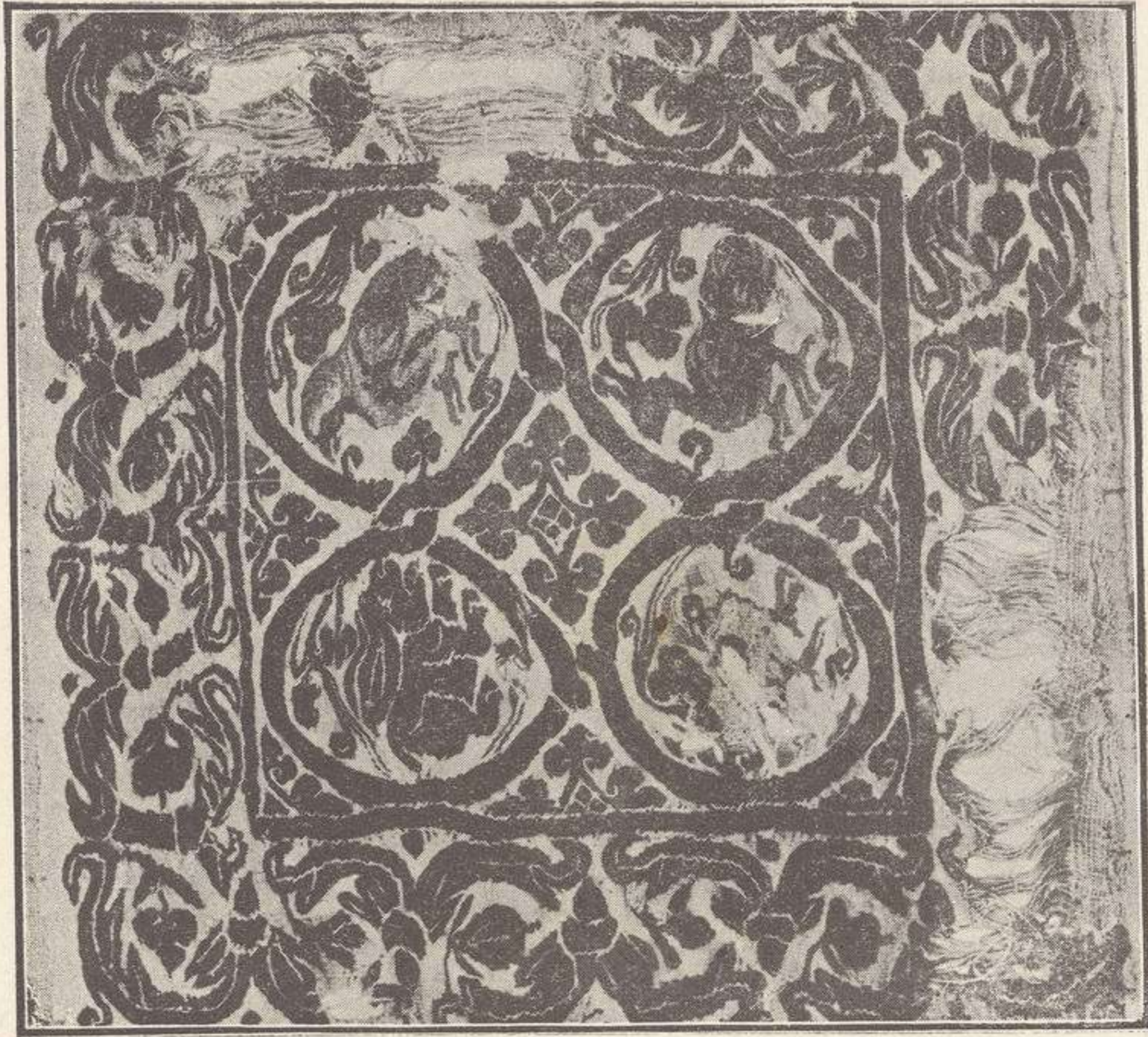


Fig. 6.

(De la colección del K. K. Osterr. Museum für Kunst und Industrie, de Viena).



Fig. 7.

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología, de Barcelona).



TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO - ROMANO



Fig. 8.



Fig. 9.

(De la colección de D. Gaspar Homar. Barcelona).

TAPICERÍA DEL PERIODO EGIPCIO-ROMANO

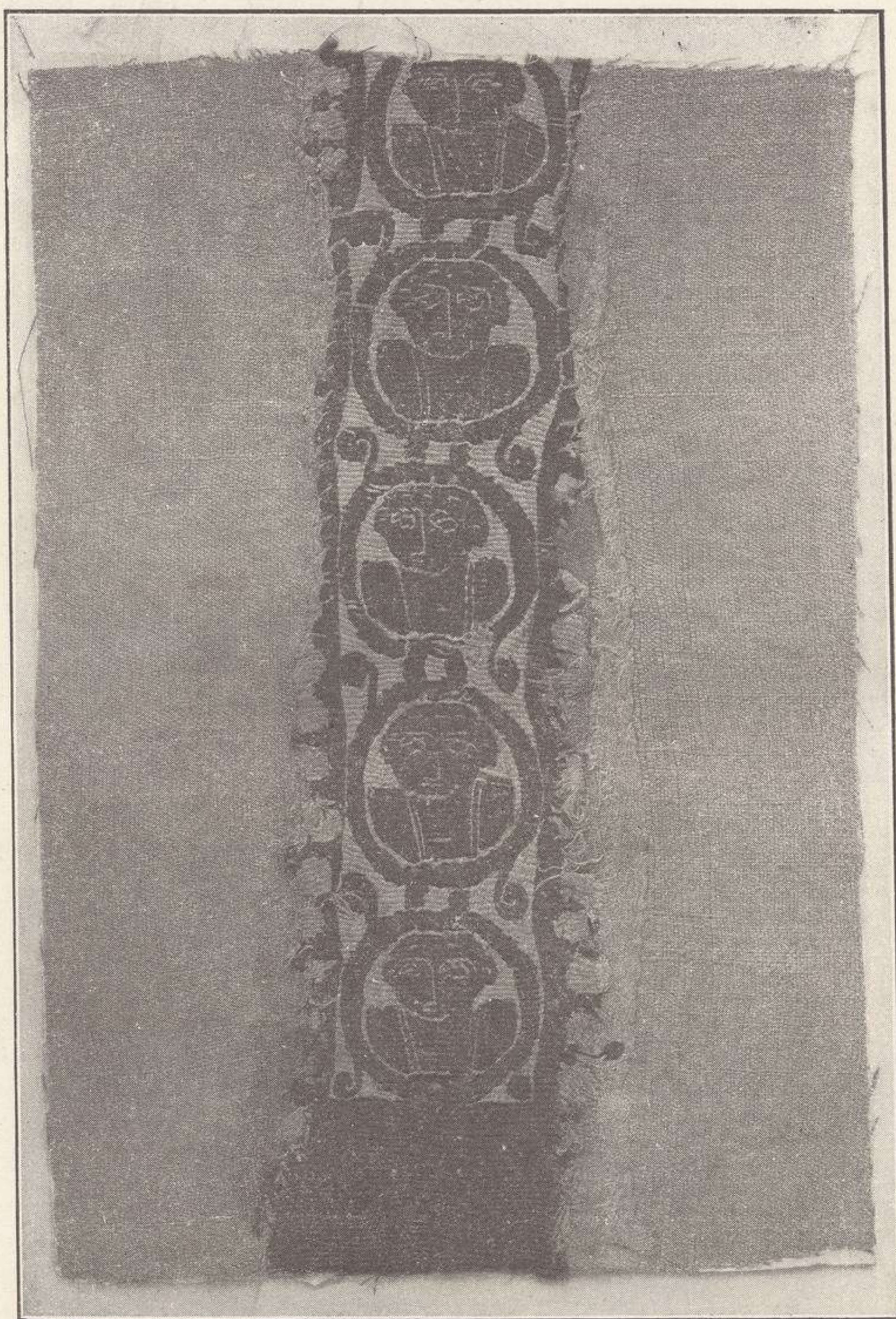


Fig. 10.

(De la colección del autor, Badalona).

TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO-ROMANO

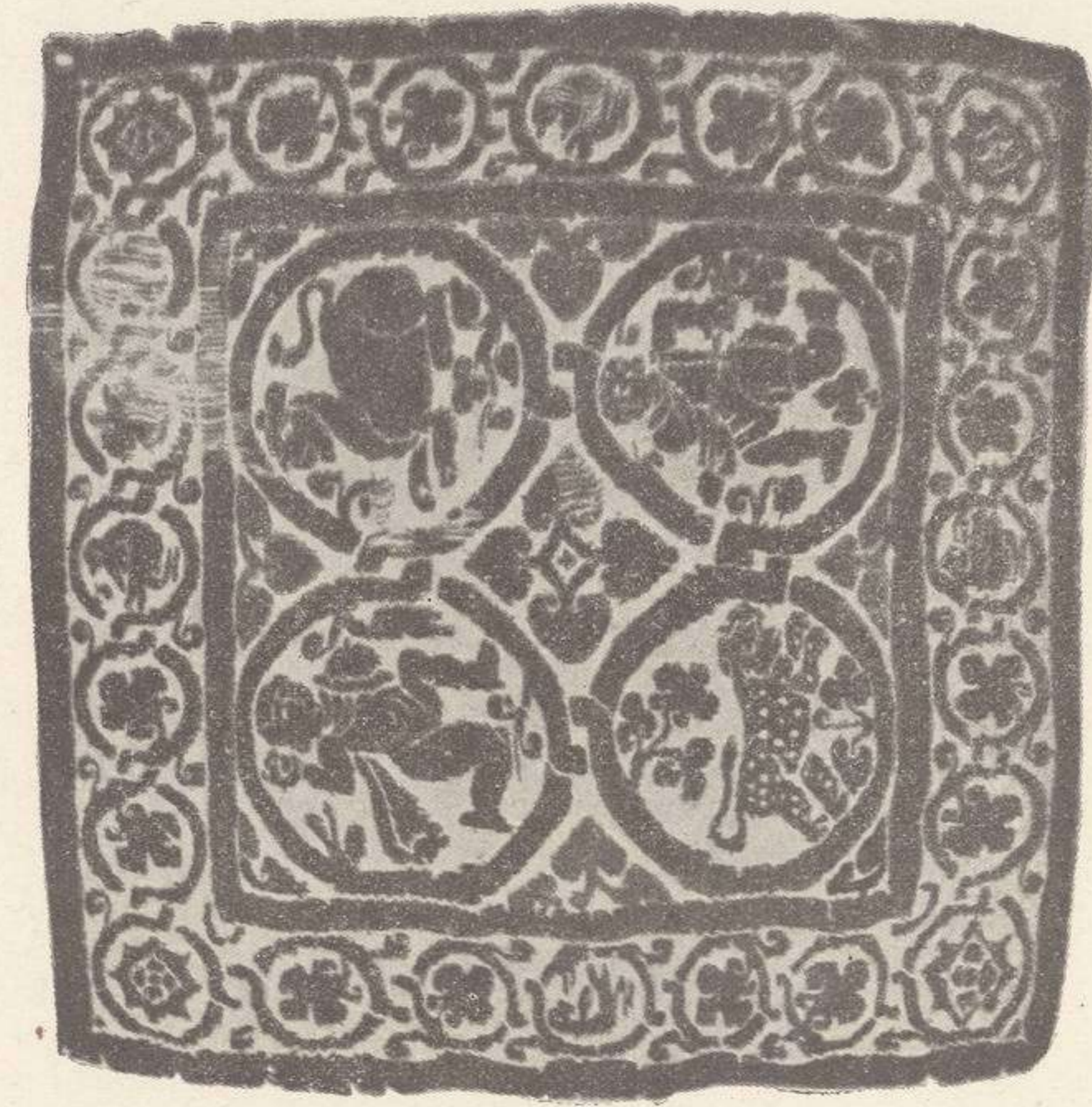


Fig 11.

(De la colección del K. K. Osterr. Museum fur Kunts und Industrie, de Viena).



Fig. 12.

(De la colección de D. R. Soler y Vilabella, Barcelona).

TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO-ROMANO



Fig. 13.



Fig. 14.

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología de Barcelona).



TAPICERÍAS DEL PERIODO EGIPCIO-BIZANTINO



Fig. 15.

(De la colección del Victoria and Albert Museum, de Londres).



Fig. 16.

(De la colección de D. R. Soler y Vilabella, Barcelona).

TAPICERÍA DEL PERÍODO EGIPCIO - BIZANTINO



Fig. 17

(De la colección de D. Gaspar Homar, Barcelona).

TAPICERÍAS DEL PERÍODO EGIPCIO - BIZANTINO



Fig. 18.

(De la colección del K. K. Osterr. Museum für Kunst und Industrie, de Viena).

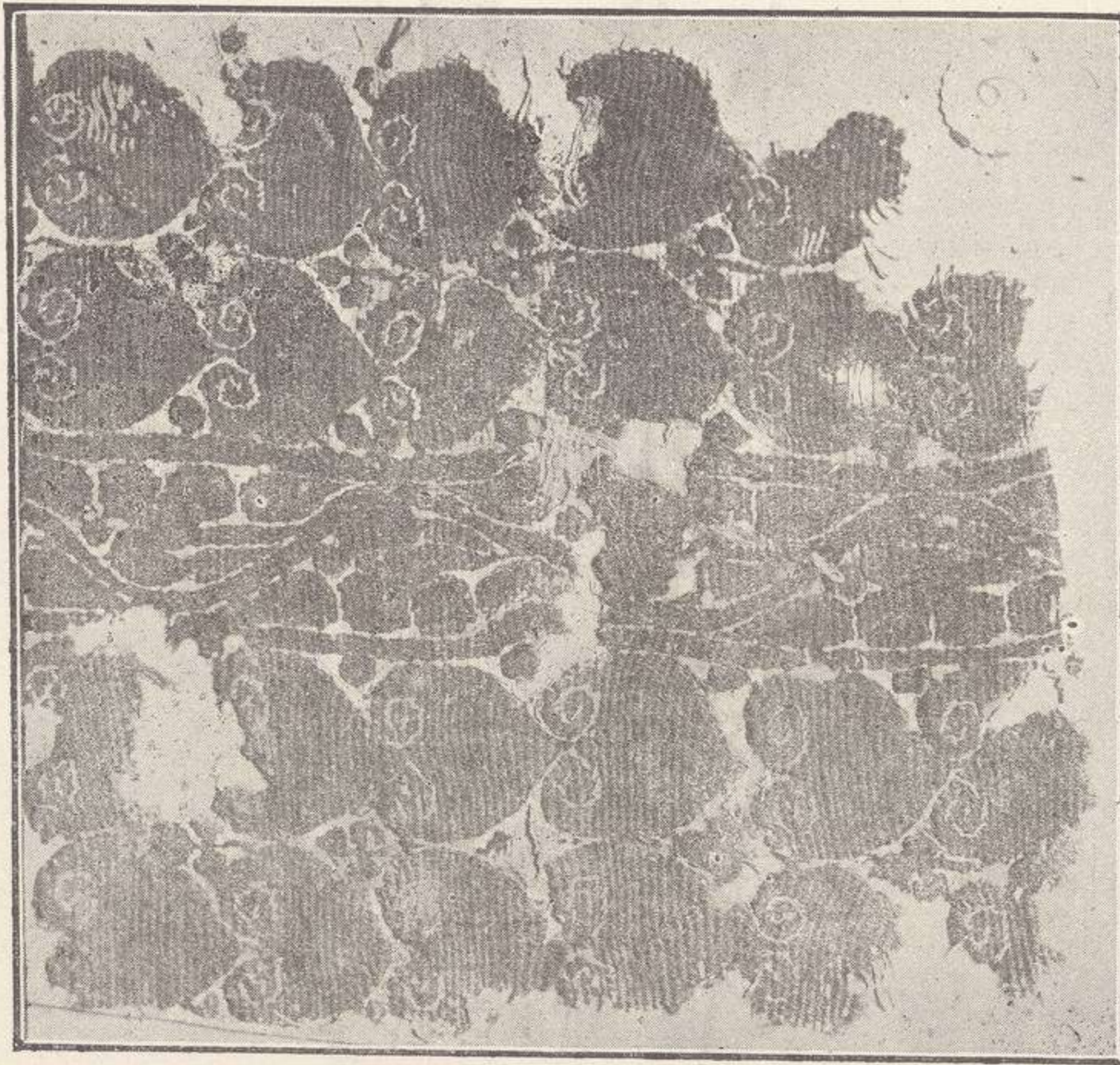


Fig. 19.

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología de Barcelona).

TAPICERÍAS DEL PERÍODO EGIPCIO-BIZANTINO

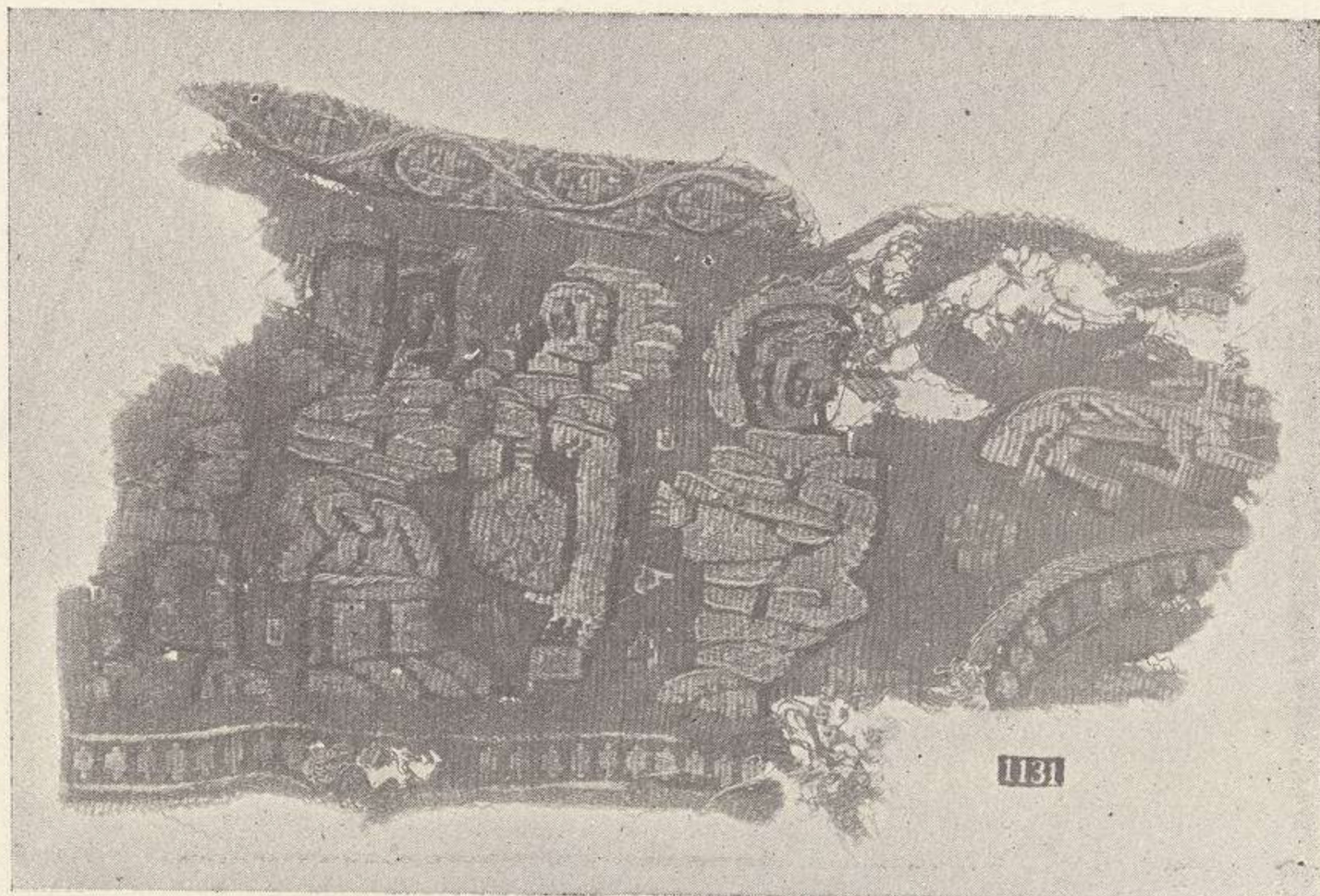


Fig. 20

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología de Barcelona).

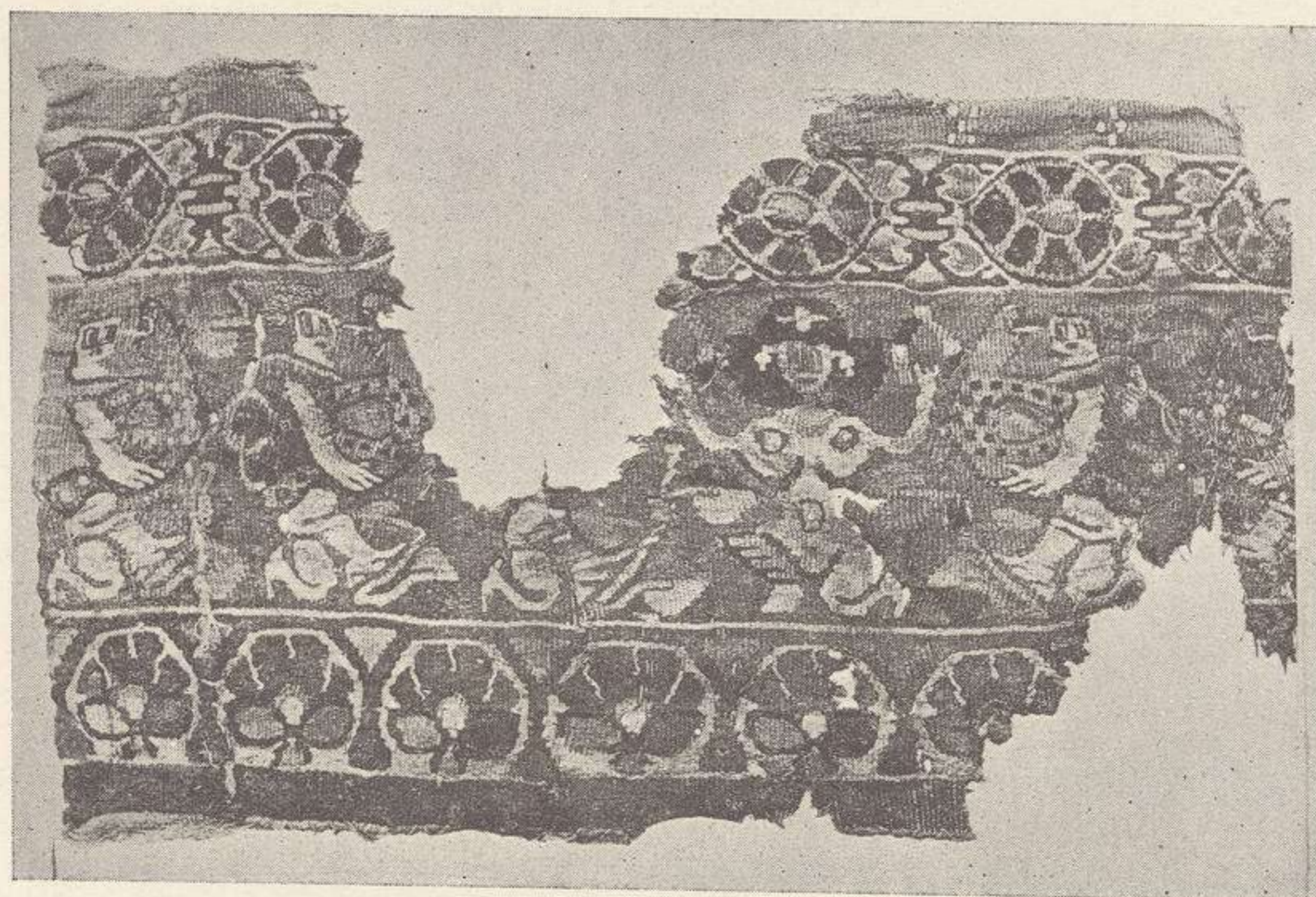


Fig. 21

(De la colección del K. K. Osterr. Museum fur Kunts und Industria, de Viena).

TAPICERÍA DEL PERÍODO EGIPCIO · BIZANTINO

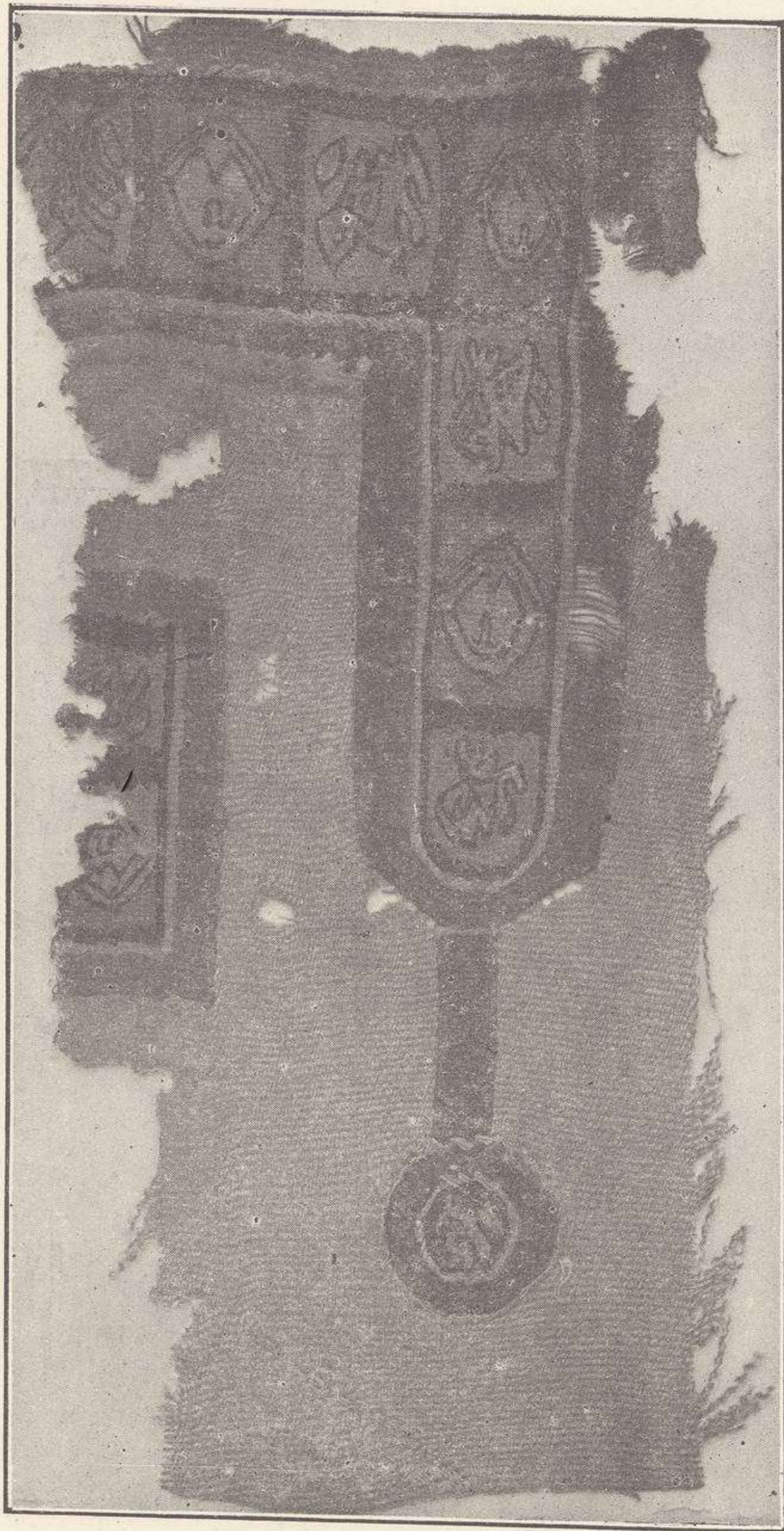


Fig. 22
(De la colección del autor, Badalona).

TAPICERÍA DEL PERÍODO EGIPCIO-MUSULMÁN



Fig. 23

(De la colección del K. K. Osterr. Museum für Kunst und Industrie, de Viena)

TAPICERÍAS DEL PERÍODO EGIPCIO-MUSULMÁN

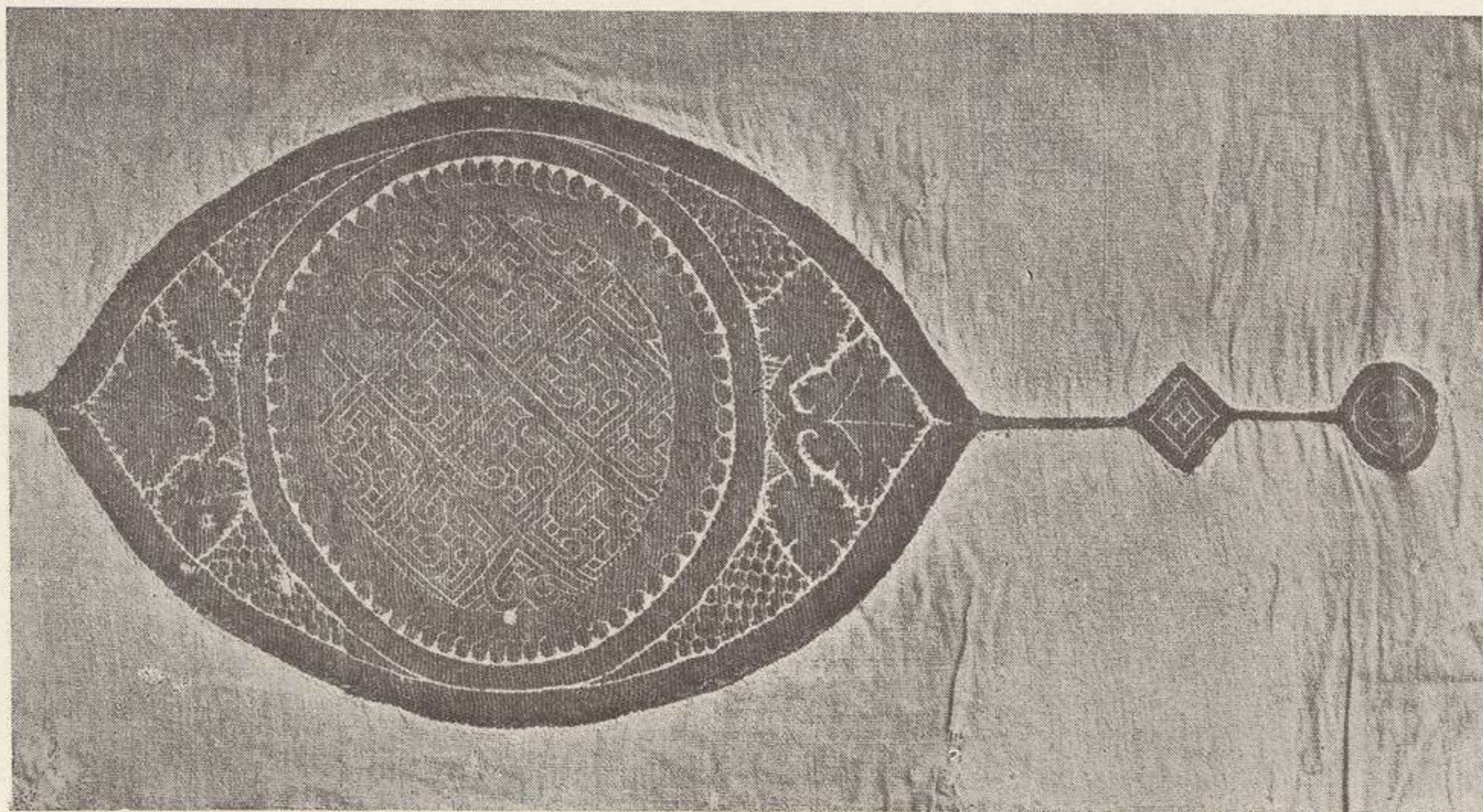


Fig. 24

(De la colección del K. K. Osterr. Museum für Kuntis und Industrie, de Viena).

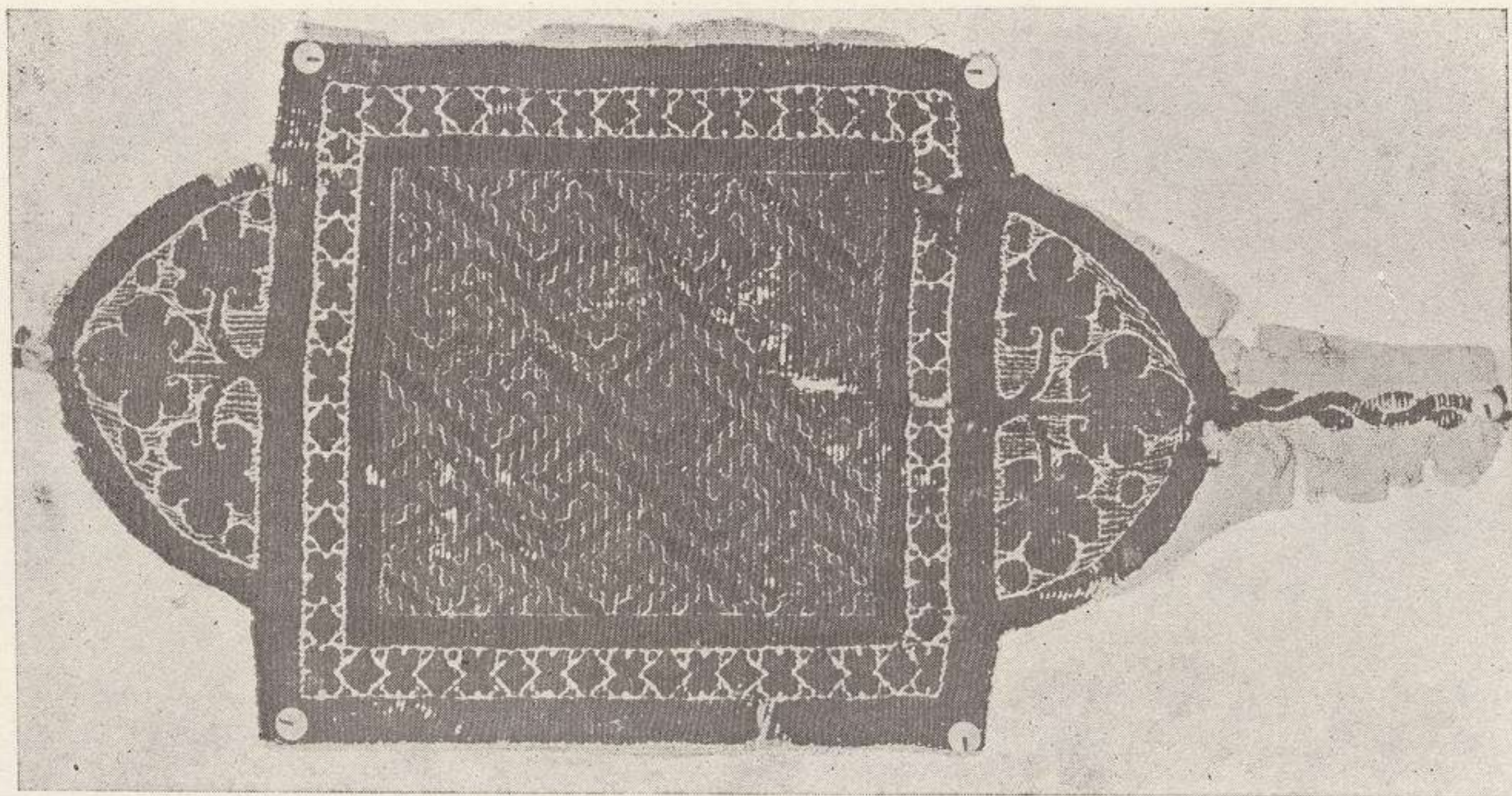


Fig. 25.

(De la colección del Museo de Arte y de Arqueología, de Barcelona).

TAPICERÍA EGIPCIO-MUSULMANA



Fig. 26

(De la colección del autor.—Badalona).

REMONTE-EN LA FAMILIA ANTIGUA DE
LA FAMILIA ANTIGUA DE

15059