

En la Edad Media dos formas de decoración mural son las más importantes: en el fondo las dos tienden a la abstracción; una, puramente abstracta ornamental—atauriques y lacerías de lo islámico, geometrías románicas, tracerías góticas—y otra, figurativa—que va por el camino expresivo de lo bizantino y sus prolongaciones a través de los distintos artes y países europeos de la alta Edad Media—de profundo sentido religioso, en contrapartida de la abstracta ornamental que tiende a la pura decoración profana.

El mosaico (Bizancio) y el alicatado, azulejería y yesería, son formas aparecidas para la decoración de los muros de tierras calientes prolongando después este tipo de decoración, que podríamos llamar “fría”, por sus materiales, en la pintura mural al fresco, tan enraizada en el arte mediterráneo. En cambio en las tierras frías, en el centro de Europa y hacia el Norte, estos materiales, poco confortables, son sustituidos por el tapiz, material cálido, verdadera vestidura de los edificios. Siempre cuando el hombre quiera dar vida o enriquecer las cosas, piensa en “vestirlas”; pensemos en las colgaduras para engalanar casas y calles en las solemnidades, o en las telas aplicadas a la vivienda como cortinas, el propio tapiz, etc., y pensemos, incluso, dentro de la devoción española, en las características imágenes “de vestir”.

El tapiz ofrecía posibilidades ventajosas como forma de decoración, incluso un lado práctico, que quizá sea el que hace que en esas, tan ficticias, clasificaciones de las bellas artes, la pintura mural sea considerada como un arte mayor, mientras que el tapiz se valora como obra industrial o menor. Ese lado práctico es su utilidad; en aquellos desabrigados interiores medievales, el tapiz podía dividirlos en recintos más pequeños y acogedores—piénsese, por ejemplo, en las camas cerradas con cortinas—y, en general, el tapiz quitaba al muro su frialdad. Otra ventaja sobre la pintura mural es el ser “pintura transportable”; un mismo tapiz podía decorar distintas salas en diferentes momentos, adornar, en las guerras, tiendas de campaña y alojamientos, siendo corriente el que los grandes personajes viajasen siempre con un equipaje de tapices para engalanar y hacer confortables las habitaciones donde hubieran de alojarse. Esta aplicación decorativa mural hizo del tapiz un arte de superficies, no de volúmenes, superficies de color que recubrían una superficie casi ilimitada que es la que produce la característica “continuidad” de la decoración en tapiz, causante de que, generalmente, las piezas aparezcan por series, en que la historia comenzada en un paño continúa en los siguientes; éstos se adaptaban, sin mayor preocupación, a los muros doblándose—y aun cortándose—y siguiendo de un muro a otro sin solución de continuidad, sin que nunca fuesen obstáculo los ángulos de los aposentos. Sólo en época más reciente se hicieron las piezas con un carácter que podríamos llamar “individual”, en determinadas medidas, e incluso dependiendo éstas de las del muro donde el tapiz habría de colgarse, llegando al refinamiento que supone en tal aspecto el empleo de los tapices de “sobrepuerta”.

Dos son las técnicas principales de la tapicería propiamente dicha: alto y bajo lizo, o sea telares verticales y horizontales. La estructura del tapiz son las llamadas “cadenas”, pares e impares, por entre las cuales van pasándose los hilos, que luego se van apretando; con

los hilos se trabaja bien mediante un sistema de trazos—orientación que podría llamarse lineal—o bien formando un sistema de “manchas” de color que, lo mismo que en el sistema de trazos, la vista, a distancia, se encarga de fundir, como en la pintura de tipo divisionista. Más modernamente, sobre todo en la época en que la pintura fué influyendo cada vez más en la tapicería, se emplearon los dos sistemas citados juntos, o sea combinando manchas y trazos. Los hilos empleados eran habitualmente en la tapicería antigua de lana, pero también se empleaba la seda, el oro y la plata, por lo común mezclándolos con lana. Estos hilos se teñían comúnmente por procedimiento vegetal, siendo la mayor o menor habilidad en el teñido el factor más importante para la belleza de colorido del tapiz y su conservación.

El tapiz se imagina y prepara sobre la base del “cartón”, que el tejedor tiene a la vista mientras teje la obra, viéndolo por distintos procedimientos: bien la colocación directa del cartón tras las cadenas (sólo posible en obras de pequeño tamaño), bien mediante un calco de las líneas fundamentales de la composición, con anotaciones de colores, o bien colocando el cartón a la espalda del obrero, que lo ve mediante refracción en un espejo colocado frente a sus ojos, y que sólo le permite ver el fragmento que ejecuta en cada momento; entonces, lógicamente, la composición se teje en sentido inverso al del cartón.

Francia y Bélgica son los países, por excelencia, de la tapicería y la proliferación, a partir del siglo xiv, de obras de sus talleres inunda todo el occidente europeo, incluso España, que los emplea en sus alcázares; pero muy pronto, por ser pieza de lujo y suntuosidad que contrasta con el ascetismo hispánico—y también con su clima—van a parar a los templos para ser su rica vestidura, engalanando los “monumentos” del Jueves Santo e incluso claustros y aun calles (Toledo) para la procesión del Corpus Christi.

Ya me he referido antes al tipo estilístico “en continuidad” de la composición del tapiz medieval, pero tal continuidad fué rota por el amor de orden y equilibrio del Renacimiento, que introduce la orla, el encuadramiento; entonces el tapiz queda limitado en su superficie, y su composición se estructura orgánicamente dentro de esos límites, en modo similar al de una pintura; de esto a transformarlo en verdadero cuadro, en una pintura tejida, ya hay poco. El barroco desintegrará definitivamente la estructura sustantiva del tapiz al añadirle sentido volumétrico, profundidad, juegos de luz, naturalismo... En una palabra: la pintura ha absorbido la tapicería; entre un tapiz gótico y otro de los siglos xvii o xviii no hay más ligadura que la del oficio; en aquél había propia sustancia estilística, distinta a las de la pintura, la vidriera o el mosaico; en los otros estamos ante la imitación—exhaustiva a veces con la cantidad de matices de teñido logrados—de una pintura. El siglo xix lleva tal imitación al extremo.

Pero el momento actual ha cambiado de punto de vista. Cuando Marc Saint-Saëns dice: “El fresco es la epidermis (del muro), la tapicería es la vestidura”, indica de manera sutil y brillante la diferencia y lo común que hay entre pintura y tapiz. El gran pintor Gromaire perfila igualmente la separación de los dos mundos: “El cuadro, esa condensación intensa, ese microcosmos mo-

derno, cuya utilización plena remonta apenas varios siglos y que ha enriquecido tan prodigiosamente la pintura, no debe ser puesto en conflicto con ese suntuoso vestido de los edificios que es la tapicería mural. Todos los medios de pintar tienen un papel que representar, y que sean diversos no los hace antagónicos, sino complementarios. En la Catedral de San Bavon (de Gante), grandes tapicerías murales estarían muy en su sitio en la nave, pero no es menos cierto que el políptico del Cordero Místico, ese armazón estremecedor de cuadros es, en cierto modo, en la capilla lateral, el corazón latente del edificio". Y Lurçat, el más grande artista del tapiz en nuestra época, remacha también la diferencia entre la naturaleza "egocéntrica, es decir, que no toma nada de sus vecindades inmediatas" del cuadro y la obra tejida que "solicita, al contrario, del edificio (o lugar donde se emplace) ciertas determinaciones de orden espacial y lírico".

Lo dicho indica que el oficio de la tapicería no ha perdido su importancia ni continuidad a través de los siglos, y si ahora con frecuencia se habla de un "renacimiento", no nos referimos tanto a una mayor abundancia—que de hecho, por otra parte, indiscutiblemente, se da—como a una renovación de concepto; y este nuevo concepto no es otra cosa sino el enlace con la primitiva manera, autóctona, de la tapicería medieval.

En 1933 Mme. Cuttoli hace tejer en Aubusson una extensa serie de tapicerías, cuyos cartones fueron encargados a los más famosos pintores del momento, Rouault, Picasso, Braque y Matisse incluidos; pero todos mandan pinturas para tejer; sólo dos hacen excepción: Miró y Lurçat. La exposición que reunió los tapices concluidos hizo pensar y discutir mucho; los dos conceptos quedaban completamente definidos y enfrentados, y un artista aparecía como rey del nuevo arte de la tapicería: Jean Lurçat.

Lurçat no era un desconocido; en 1915 había realizado su primer tapiz y al problema de la tapicería había consagrado lo mejor de su inteligencia y su trabajo. En 1930 su obra era ya extensa; su afán era renovar las técnicas anteriores, redescubrir los tintes vegetales de otros tiempos y volver a la pureza primitiva del arte de la tapicería, con claro apartamiento de lo pictoricista; en este aspecto, sus tapices, con inscripciones y representaciones planas, casi esquemáticas, divididos en compartimientos y zonas (inspirándose remotamente en piezas de Aubusson del siglo xv), son sumamente representativos de la revolución efectuada. *Grand univers végétal*, *Jardin d'Eluard* y *L'oiseau de fer qui dit le vent*, son piezas capitales en tal orientación. Trabaja intensamente desde 1930 a 1937, haciendo pruebas y empleando fundamentalmente lanas gruesas y un colorido restringido; logra censuras, pero también muchas admiraciones, y arrastra a muchos artistas por su camino; Guillaume Janneau, director del Mobilier National, toma contacto con él a partir de 1936 y, juntos, estudian los problemas planteados a la tapicería; el triunfo, la consagración definitiva llegan con la ejecución de obras de Lurçat por los Gobelinos en 1937. Más tarde, después de trabar contacto con los talleres de Aubusson, establece en dicha ciudad el centro de sus actividades y ensayos.

Los resultados de esto llegarán a cuajar incluso en los Gobelinos, cuyo jefe de laboratorio, Lucien Reverd, dirá: "Es preciso rendir homenaje a los pioneros animosos que, como Lurçat o Gromaire, han descubierto que el mal de que sufre la tapicería no está tanto en la falta de saber de los tintoreros o de los químicos, incapaces de asegurar la perennidad de esa cosa frágil que es el

color, como en el error de orientación en que se ha encarrilado el arte de la tapicería desde Oudry... No es preciso pedir al color... una solidez absoluta. La cuestión de su solidez no tiene real importancia más que en el momento en que se exige a la tapicería ser una copia fiel de la pintura. Si, por el contrario, se pide al color ser solamente un medio de expresión..., la cuestión de su solidez se hace relativa...; si partimos de los mismos medios materiales que aquellos ilustres artesanos—los medievales—utilizaron, tenemos la probabilidad de llegar a los mismos resultados en lo que concierne al color. He aquí a lo que responde el actual esfuerzo de los Gobelinos, donde se han vuelto a adoptar los tintes naturales... Gammas limitadas, coloridos seleccionados, teniendo cuenta de su evolución bajo la luz..., como en la Edad Media..., esa vuelta hacia atrás, en lo que concierne a los colorantes, es la única capaz de asegurar la calidad artística de una buena tapicería... Científicamente, el problema se apoya sobre la experiencia. Esta prueba que la copia de la pintura es una utopía desde el punto de vista técnico... Igualmente la experiencia aprende de la Edad Media hasta qué punto conviene estar atentos a hacer obras durables, ricamente coloreadas: la salud y potencia del color, por poco bien que se escoja, es la mejor garantía de un bueno y bello "envejecer".

El año 1939 se inauguró en el Petit Palais una exposición de tapices modernos en que figuraron obras de los más grandes artistas contemporáneos; su importancia fué excepcional y permitió ver a pintores como la Laurencin, Rouault o Bazaine, que permanecían firmes en su estilo personal, sin adaptarse en nada al arte de la tapicería; bien es verdad que sus estilos o el de otros, como Leger, eran de por sí bastante adecuados a la tapicería; otros, sin embargo, como Gromaire y el propio Matisse, sin abandonar su estilo de dibujo y construcción, lo adaptan y transforman decididamente para producir auténticas tapicerías.

Al principio de la guerra, Lurçat y varios artistas más habían hecho de Aubusson el centro de tapicería más importante de Europa, y el 23 de junio de 1941, día del armisticio, en la misma ciudad se constituyó el grupo de "pintores profesionales de París, cartonistas de tapicería"; el acuerdo entre los pintores fué perfecto, y de esa alianza salen maravillosas tapicerías de Lurçat, Gromaire, Dufy, Coutaud y otros.

En 1949 el Museo de Arte Moderno de París acoge una grande y sensacional exposición, presentada bajo el título de "Cuatro años de tapicería francesa", en que figuraban 72 piezas, algunas monumentales, y se alcanzaba al número de 52 autores, en su mayoría pintores de categoría, pero también muchos ya decididamente especializados en el tapiz.

Después la sucesión de exposiciones sobre el tema en las provincias francesas, en Venecia, en otros lugares, Madrid incluido (1952) ha sido continua.

En España es la actual exposición, promovida por la inquietud decorativa de Jesús Núñez, acogida por el Ateneo en su habitual patronazgo al arte actual, la primera tentativa seria y trascendente de dar a la tapicería en nuestra patria un tono actual.

En el grupo hay variadas tendencias, pues mientras unos permanecen aún dentro del concepto "tapiz-cuadro-pintura", otros se orientan por los nuevos—y más viejos—camino en que la ejecución—espléndida—supera y enriquece el modelo al rendir su plenitud en la obra para la que fué imaginado.