

Nacidos para mirar... tapices del revés

Elena MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

Resumen: Los revestimientos textiles de la arquitectura, desde el siglo XVIII, quedaron confinados a la categoría servil de artes menores. Pero la reconsideración de la función clásica del ornamento descubrió lo inapropiado de tal relegación. Distintos pensadores del revestimiento, desde el siglo XIX, desmontaron la lógica jerárquica de las Bellas Artes y, tras ellos, las investigaciones artísticas pueden tratar los textiles como elementos fundamentales de la representación y la construcción del espacio.

Palabras clave: Tapiz, Arquitectura, Revestimiento, Historia del Arte, Arte Medieval

Abstract: Textile dressings of architecture, from the 18th century, were confined to the ancillary category of minor arts. But the reconsideration of the classical function of the decoration revealed this relegation as misplaced. Different thinkers of the coating, since the 19th century, removed the hierarchical logic of the Fine Arts. After them, artistic

researches (specially, here, those focused on the Middle Ages) can attempt to understand textiles as fundamental elements of the representation and the construction of the space.

Key words: Tapestry, Architecture, Coating, History of Art, Medieval Art

Thus I seem to stand without the support of a single authority when I assert that the carpet wall plays a most important role in the general history of art (Semper 1851: 103).

Así que, al parecer, me sostengo sin apoyo de una sola autoridad cuando afirmo que el tapiz juega el papel más importante en la historia general del arte. (Semper 1851: 103).

1. ARTE MECÁNICA

Alguien dijo, hablando de ornamentos, que el poder no exhibe el lujo, sino que el lujo exhibe el poder. La crisis de la Historia del Arte tiene que ver con estas inversiones.

El principio de causalidad afirma la prioridad lógica o temporal de la causa frente al efecto. Pero [...] este concepto de estructura causal no es algo dado como tal, sino más bien el producto de una exacta operación tipológica o retórica, una *chronologis-che Undrehung* o inversión cronológica [Nietzsche ...]. Supongamos que alguien siente dolor. Esto es motivo de búsqueda de una causa y al descubrir, quizá, un alfiler, establecemos una relación e invertimos el orden perceptivo o fenoménico, dolor... alfiler, para crear una secuencia causal, alfiler... dolor [...] Primero, [ello] no conduce a la conclusión de que el principio de causalidad sea ilegítimo o se debiera descartar [...]. Segundo, la deconstrucción de la causalidad no es igual al planteamiento escéptico [...] Si «causa» es una interpretación de la contigüidad y la sucesión [Hume] entonces el dolor puede ser la causa, puesto que puede ser el primero en la secuencia de la experiencia. [...]

Tercero, la deconstrucción invierte la posición jerárquica de un esquema causal [...] produciendo un intercambio de propiedades. Si el efecto es el que causa a la causa su conversión en causa, entonces el efecto, y no la causa, debería ser tomado como origen (Culler 1984: II: 2).

Al invertir la dirección, las justificaciones del estudio de la historia del arte llegan a convertirse en razones para negar que el objeto tenga historia. Al dar la vuelta a la cronología, el hecho pierde su poder de causa, y la historiografía que lo registra se convierte en retórica de lo verosímil, narrando la identidad que se percibe como efecto de una representación, ante un documento que enmascara, otra historiografía que recubre, una imagen que construye a una sociedad (White 1973; Andracht 1993; Drew 2013: 174).

Naturalmente, esta contra-lógica convive con los métodos positivos, incluso en una misma investigación. Aquí podremos notar, de pasada, la pugna de ambas tendencias en el desarrollo de la historia de la tapicería.

Los revestimientos textiles de la arquitectura, en el siglo XVIII y XIX, quedaron confinados a la categoría servil de artes menores, pero la reconsideración de la función clásica del ornamento descubrió lo inapropiado de tal relegación. Distintos ‘pensadores de lo visual’, ‘nacidos para mirar’ la superficie, invirtieron, desautorizaron la jerarquía de las Bellas Artes y, tras ellos, las investigaciones artísticas tratan los textiles como elementos fundamentales de la re-presentación y la deconstrucción del espacio.

Osaré yo jurar que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (Cervantes 1615: LXII: 218v)

«Como quien mira tapices del revés», dice Don Quijote a un traductor del italiano, en una imprenta¹. El escenario libresco pone un marco tecnológico a la comparación entre el soporte de la traducción y las artes de la tapicería: El tapiz se lee, cuenta historias, las presenta traducidas en figuras que son fruto de un arte de reproducción seriada, como un libro de molde.

En tiempos de Cervantes, había tapices y guadamacés por todas partes. Empezaron a estar mal vistos cuando nacen las Artes Mayores. La clasificación neoclásica del siglo XVIII los englobaba en las artes menores, y los reducía a una imitación mecánica del diseño de la Pintura, a su vez, sirviendo de la Arquitectura. Las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura y Pintura) se inauguraron con su Historia del Arte y ella ha venido privilegiándolas respecto a los otros oficios que se estudian, sin embargo, a través de restos del pasado no-ilustrado, como los tapices. Allí de donde salían los modelos del canon del nuevo Arte, no había Arte, como ha recordado Hans Belting. Los tapices son supervivientes antiguos y medievales y, bajo el imperio de las Bellas Artes, se vieron traducidos a extrañas normas.

Un tapiz no es como un cuadro. Para hacer un tapiz, primero hay que dibujar un cartón, hilar lana, seda, lino, teñirla... y el manejo de los hilos, no es como el del pincel. En un taller tapicero, se dispone de grandes telares y varios tejedores. Para trasponer el diseño, primero se estudia la gama de colores de las fibras. En el telar, se tienden las urdimbres (que suelen ser de lana cruda porque, en el tapiz, no se van a ver), y comienza a tejerse, trama a trama; cada una de ellas avanza envolviendo las urdimbres y deteniéndose en un punto para retroceder y así cambiar el color, según lo requiera la composición. Esas interrupciones provocan los *relais* o lagunas entre dos tramas que han de ser unidas por costura. Poco a poco, y más rápido desde el siglo XV, la tapicería se hizo un producto de mercado a la vez que el contacto entre clases y generaciones fue divulgando y modificando los valores de este arte tan representativo del estatus, y del espacio interior. Flandes era el centro tapicero de los medievales, pero era en España donde más se consumía el alto lizo, que comenzó a fabricarse así hacia el siglo XIV, y en el XVI puja con el bajo lizo. El pedal o tapicería 'a la marcha' es el hito moderno del telar que tenía que satisfacer la gran demanda de un producto ya estandarizado. La perfección de técnicas que permitían copiar el diseño en perspectiva pictórica (plumeados, *trapiel*), fue consagrando el tapiz como copia mecánica, pero su arte, técnicamente, no

¹ El dicho ya era conocido por Diego de Mendoza, y luego Luis Zapata. (Santavans 2016: 646-659; Tang 2008: 483-502).

necesita ser juzgado por leyes de la pintura. Sus colores no se mezclan sino en la vista, y sus líneas no son continuas sino ilusiones, como en una pantalla de píxeles. Los cartonistas y tapiceros trabajaban sin algo parecido a derechos de reproducción. Copias y versiones de textiles inundaron templos, palacios, calles y casas medievales y modernas, hasta que comenzó a imponerse el gusto de la minoría neoclásica en pragmáticas sanciones. Y la tapicería no respondía a los principios de originalidad que juzgan las obras de las Bellas Artes porque, su autenticidad, como la de la estampa, es algo extrañamente ligado a la reproductibilidad de su soporte. Pero hoy se persiguen las ediciones *princeps*, para despejar el principio de su causa, pues la sociedad y la persona que hereda el paño y lo diseña, el entorno cultural y el espacio físico que alberga el edificio donde cuelga, condicionan su lectura y transforman sus formas y funciones¹.

Es decir que, primero, la arquitectura que los ostenta como añadido, y luego la pintura de los diseños que los tapices se limitan a calcar, al parecer, prevalecen determinando lo que se deduce en las investigaciones acerca de los efectos textiles. De este modo se integran los tapices, como artes menores, al servicio de las Bellas Artes. Pero ¿y si, contraviniendo el sistema, alguien colocara el tapiz delante? Ello dio lugar al mito del origen textil de la arquitectura, y a una serie de teorías alternativas para el estudio del arte antiguo y medieval.

2. NACIDOS PARA MIRAR

El ‘ornamento’ viene de *las reinas de las lenguas*. El *Kosmos* u ‘orden’ es el rector de las fuerzas naturales y la ley matemática de las artes, porque así llamaban los griegos también al ad-orno. Adornar es poner en orden u ornamentar. El mundo pitagórico es el universo u orden universal del mundo, trazado desde un ombligo, centro (platónico) que mantenía unidos a los dioses y a los hombres, el cielo y la tierra (Tibon 2014). Plinio traducía el *kosmos* como *mundus*, por su *elegantia perfecta* o adorno adecuado. *Mundus* tiene una inseparable cualidad ‘cosm-ética’ (Bergua 1995; Bagne 2011). Resucitando este cosmos, Goethe (1833), por voz de Linneo, cantaba ‘nacido para mirar’ el ornato (*die ewige Zier, Fausto, II, 58*), y Von Humboldt hablaba del ornamento de lo ordenado (*Schmuck des Geordneten*, 1845), porque Cosmos es como un orden o

¹ Para no repetir bibliografía, remitimos a las referencias recogidas en Muñoz (2018). Añadimos el estudio de Brandenburgh (2015: 48-79).

reunión ordenada de todas las cosas, y ornamento, la cara visible de este orden.

Por lo tanto, se puede decir ‘autorizadamente’ que el ornato de la arquitectura expresa su orden o causa la percepción de su espacio estructurado. No solo la sociedad y el entorno modifica las funciones del tapiz y lo mueve de acá para allá, sino que éste proyecta la construcción espacial, la estructura que le sirve de soporte, imprimiendo una idea de mundo habitable. Las posibilidades de-constructivas del ad-orno, que albergan las propias teorías clásicas, derribaron los principios neoclásicos de la pureza estructural y elevaron el tapiz a fundamento de las artes.

2. 1. *Las lámparas de la arquitectura*

La Decoración vitruviana es el *decoro* o la correspondencia entre habitación y habitante, que la Arquitectura construye asistida de las otras artes.

Son dos las Artes que asisten a una Arquitectura, como dos de sus principales Damas (*Gentlewomen*), para vestir y adecuar su *Mistresse*, Pintura y Escultura [...] En la guarnición de Fábricas, sin duda, la escultura debe tener preeminencia, ya que es de hecho más afín a la arquitectura en sí y en consecuencia el ornamento más natural y más adecuado (Wotton 1624: 83-84)¹.

El neoclasicismo, asentó esta jerarquía de Bellas Artes (en que desembocaban tras largas luchas por la liberalidad, motivadas, en parte, por cuestiones económicas, y que anteriormente encabezaron plateros o impresores). Hay que esperar a 1848 para leer las *Siete lámparas de la arquitectura* de John Ruskin (que se publican a la vez que el *Manifiesto Comunista* y en los preliminares de la Sociedad de Morris y el *Arts and Crafts*), donde las relaciones artísticas se explican de manera distinta. Tomando la expresión de Zumthor, la arquitectura ‘se pensaba’ como resultado de las superficies decorativas y las artes menores.

¹ «For wich ende, the are two Arts attending an Architecture, like two of her principal Gentlewomen, to dresse and trimme their Mistresse, PICTURE and SCULPTURE: Between whom, before I proceed any further, I will venture to determinate an ancient quarrel about their Precedency, with this Distinction; that in the garnishing of Fabriques, Sculpture no doubt must have the preeminence, as being indeed of nearer affinity to Architecture it selfe, and consequently the more natural, and more suitable Ornament».

Para Ruskin, había dos elementos visuales básicos de la arquitectura: La *masa clara*, bella, y el *plano sombrío*, sublimidad del barranco y el espejo de los lagos. El gótico decae cuando la superficie oscura que configura sus rosas disminuye por efecto del cristal y el exceso de ornamentación, sustituyéndose por la línea pintoresca. Reprochaba a sus contemporáneos el que construyesen arquitectura a base de líneas, pues denotaba pérdida de Espíritu. El uso de ornamentos en superficies tenía que ajustarse a la *Ley del Sacrificio* para no caer en la idolatría. El rostro definía el alma nacional (1848).

Si el ornamento no responde a su fin, si de lejos no tiene verdadera potencia decorativa, si en conjunto no resulta más que una simple y tosca incrustación brutal, sin significación, no sentiremos al verla de cerca sino que ha costado muchos años de trabajo y que encierra miles de figuras y de historias que ganarían a ser examinadas con una lupa. De aquí la grandeza del gótico del Norte en oposición al italiano más reciente. Aquél llega a la misma exageración de los detalles sin perder de vista el objeto arquitectónico, sin faltar jamás la potencia decorativa. No hay una simple hoja que no hable, que no signifique algo (Ruskin 1848: 46).

Así, una armonía de artes contraria al arte por el arte genera la belleza gótica, que se justifica con una razón formal del ornamento parlante. La superficie tenía que traducir la Verdad, en el justo medio entre decorativismo y funcionalismo. Para notar la influencia de Ruskin en la investigación artística, podemos observar ciertas conclusiones de la iconología.

Al hacer referencia a la arquitectura de los siglos XII y XIII, la alternativa entre «todo es función» o «todo es ilusionismo» sería tan poco válida como, en la filosofía coetánea, la dicotomía entre «todo es búsqueda de la verdad» y «todo es mera gimnasia intelectual y oratoria» [...] No nos encontramos, por tanto, ni con un «racionalismo» de carácter puramente funcionalista, ni con una «ilusión» en el sentido estrictamente estético de *l'art pour l'art* actual. Estamos ante lo que se podría denominar una «lógica visual», que ilustraría el *nam et sensus ratio quaedam est* de Aquino (Panofsky 1951: 50-51).

Se ha dicho que Ruskin era fetichista y anti-arquitectónico, pero también que, en su consideración, procuraba comprender la construcción del espacio; lo decorativo era expresión de clase, raza, nación, moral plasmada en cualidades textiles. Su teoría arquitectónica, era la del

ornamento (Calatrava 2006: 5; Chatterjee 2009: 68-97). Como las categorías estéticas pasaban a ser categorías morales, como en la Escolástica, no había adorno insignificante, pero los neo-estilos resultaban falsificaciones de la Época, el rococó, frívolo; el racionalismo de la arquitectura maquinista borraba las huellas del hombre, y las restauraciones, las del tiempo. El romanticismo prolongó estas doctrinas en una ramificación rousseauiana adaptada al proletariado, procurando satisfacer los deseos de orden que despertaba la guerra, y las obras de Ruskin colaboraron a la revalorización de técnicas, oficios y estilos, *Arts and Crafts*, Prerrafaelismo, la ruina. Lo medieval se revivía, Vitruvio se tambaleaba.

Chatterjee ha señalado hasta qué punto la noción de ‘algo vivo’, que Ruskin traspasó a la arquitectura, sale de los preceptos biológicos de Thomas Carlyle: Para él, el alma es más importante que el cuerpo y se percibe y se expresa por la cubierta que lo envuelve: el ornamento. Carlyle se maravillaba por cómo los modos, hábitos, credos, la fecha y lugar de nacimiento, modifican la figura humana. Ninguna criatura – decía – puede vivir sin piel o sin sus vestidos.

No; antes de nada, tienen que modelarse (*fashion*) a sí mismos, como de hecho lo hacen espontánea e inevitablemente. La propia espuma, y esto merece atención, puede endurecerse en concha de ostra; necesariamente, todos los objetos vivos se forman una piel (Carlyle 1843: 170-171)¹.

No era el primer «obsesionado con la superficie», ni el último ni más radical. La piel, para Bernardo del Claraval, era un saco de porquerías... Pero estos escritos impulsaron la fuerza deconstructiva del envoltorio que invirtió la génesis: *Al principio, fue el adorno* (Andracht 1993: 73).

2. 2. *Antes de nada, el color*

En los años veinte del siglo XIX, Vitet se pronunciaba contra las ‘falsificaciones’ del neo-estilo y la restauración que plagarían Europa. Rus-

¹ «No; first of all, these have to fashion themselves, - as indeed they spontaneously and inevitably do. Foam itself, and this is worth thinking of, can harden into oyster-shell; all living objects do by necessity form to themselves a skin».

kin atacaba las intervenciones de Eugène Viollet-Le-Duc, quien, al contrario que él, privilegiaba las estructuras arquitectónicas y con éxito marcó el desarrollo que seguiría el arte moderno. Pese a la fuerza del ideal, otro arquitecto embestía las teorías vitruvianas de la pureza de la estructura: Gottfried Semper.

Semper teorizó *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1851) y luego *Der Stil, El estilo de las artes técnicas y tectónicas* (1860-1863)¹ donde proponía la primacía de la envolvente decorativa en la construcción del espacio. El *Principio del envolvente* se perpetuó en el *mito del origen textil de la arquitectura*, que pasó a las obras de Adolf Loos y Le Corbusier, o de Mies Van Der Rohe, y más o menos inconscientemente, de toda arquitectura moderna, hasta Hundertwasser y sus 'pieles'; pero las traducciones de los semperianos no son los textos de Semper, como ocurre con Darwin y los darwinistas (Riegl 1983 en Fannelli 1994: 9). Si Ruskin había adaptado la biología de Carlyle a su teoría del estilo, Semper recurrió a la de Cuvier:

La Naturaleza en su inmensa riqueza es sin embargo muy austera y simple en sus ideas fundamentales. Por ejemplo, el mismo esqueleto estructural se presenta en todos los vertebrados de la Creación, pero aparece más o menos desarrollado y mil veces modificado según los rangos y graduales progresos de cada especie en particular y de sus condiciones de vida [...] Con las aves vemos los miembros anteriores transformados en alas y algunos de ellos carecen por completo de alas, como el avestruz australiano. Pero incluso éste retuvo algunas sutiles [trazas] de sus articulaciones no desarrolladas, como símbolos (Semper 1853 ed. 1989: 31).

Si los animales se relacionaban por un mismo fundamento, debía ser posible descubrir el equivalente artístico y reducir las artes a normas que la *comparación* pudiese decantar como formas y motivos elementales. Semper ideó un desarrollo evolutivo de la técnica sustituyendo el método descriptivo por un criterio que dejase de atender a la apariencia formal de las obras para discernir el sentido del lugar y la función que tiene cada parte en el organismo (Rykwert 1981).

Como Ruskin, se enfrentó a su época. La mayoría estaba cegada en el ideal monolítico que Winckelmann había fundado sobre la pureza de la raza y su *Geist* reflejado en la blancura marmórea de la escultura griega. Ese era el modelo neoclásico. Pero comenzó el *Gothic Revival* y

¹ Los extractos han sido obtenidos de la edición de Cambridge; y aquellos cuya versión inglesa no citamos, de la de Azpiazu (ver bibliografía).

los viajes de los arquitectos a los monumentos del tardorromano, románico, manierista, a los yacimientos arqueológicos con evidencias de anticlasicismo. Era la polémica de la policromía (que llegó a España, ver Mera 2012: 281-289).

Quatremère de Quincy expuso hacia 1815 sus reconstrucciones de las estatuas de Zeus y Atenea de Fidias, revestidas de pigmentos, oro y plata. Y para los adeptos al ideal marmóreo se trataba de integrar la rareza sin atentar contra el canon. Se hablaba de un arte griego «accidental», de contagio extranjero, imitaciones de la superficie (piel, ropajes), corrupción del volumen y la blancura. Pero otros hitos arqueológicos fueron apoyando la teoría de la policromía en escultura, hasta llegar al terreno de la arquitectura de los templos. Semper llevó sus estudios al mediterráneo, y en 1834 publica sus *Observaciones* a un clasicismo policromo surgido del *humus* fragmentario y múltiple de una armonía de culturas, tradiciones, artes. Como ha señalado Andracht, la lógica se invertía: El mármol blanco había sido elegido, no por su blancura, sino para pintar; así el adorno aumentaba su valor material como reclamo del templo (el esplendor externo era indicio de pureza interna) y la policromía, como máscara que presta al actor su *personae*, era pensada como piel que imprimía la marca de vida. Semper se enfrentaba a pesos tan pesados como Vitruvio, Winckelmann o Le-Duc. Más tarde, *al parecer, sin apoyo de una sola autoridad*, ideó un sistema evolutivo donde la pintura expresaba cualidades arquitectónicas y fundamentaba la construcción del espacio, porque sus procedimientos derivaban, no de la construcción, sino del textil. (Mallgrave 1996: 25-38; Rueda 2012).

2. 3. *El tapiz constructivo y simbólico*

La arquitectura se pensaba a partir de lo no-arquitectónico, y Grecia (el origen) como civilización no-autónoma. Se trataba de explicar su evolución artística. En 1755 se había pronunciado Laugier a cerca de ‘la cabaña primigenia’ (1755), y Quincy, hacia 1788, a través de la noción de ‘carácter’, había establecido tres tipos ontológicos de formas arquitectónicas básicas (la cueva, la tienda y la cabaña) asociados a ocupaciones básicas (caza, pastoreo y agricultura) (Calatrava 1991; Cattaneo 2012: 24-35). La simplificación pudo ser sustituida, en *Die vier elemente* (Semper 1851), por un modelo simbólico-material:

Según Semper, las condiciones primitivas de la sociedad humana provocan la aparición de 4 elementos, base de combinaciones de la evolución artística:

– Hogar (*Hearth, Fireplace*) – Modelado – Cerámica, Metal

- Techo (*Roof*) – Carpintería (tectónica) – Madera y accesorios
- Cerramiento (*Enclosure*) – Tejido – Piel, Textil
- Montículo/Plataforma (*Mound*) – Mampostería (*masonry*) – Piedra, Mampuesto

«A lo largo de todas las fases de la sociedad, el corazón ha formado ese foco sagrado en torno al cual todo adquiere orden y figura» (Semper 1851: 102)¹. El hogar es el ‘corazón’, elemento ‘moral’ en torno al que se formaron las primeras ‘alianzas’ culturales. A su alrededor se articularon los otros elementos que lo protegen de la naturaleza. Después, las combinaciones variaron y algunos se transformaron mientras las técnicas se desarrollaban. El *modelado* del hogar dio lugar a la cerámica y la metalistería; el *tejido*, a los textiles; y a la *carpintería* y *ebanistería* de cubiertas se añadieron la *albañilería* y la *estereotomía* que las reemplazaron en las plataformas y luego hasta en los muros, en una acción distinta de las anteriores: apilar, que parte del acto de anudar para unir lo que estaba separado. La albañilería en las paredes es una ‘intrusión’ de los materiales del mampuesto y las tectónicas en el lugar de los tejidos primordiales. El nudo es la técnica más antigua de la arquitectura, de la que derivan las otras. La estereotomía, surge de la costura. Aquí la evolución técnica de la arquitectura se explica por la perpetuación y variación de los motivos textiles, que van perdiendo su función de origen y se transforman; lo textil evoluciona a muro pétreo y cerámico, escultura y vitral, sin perder su función simbólica y artística: La policromía deriva del tratamiento textil del cerramiento griego. Asiria convierte el tapiz en estereotomía de paneles de alabastro soportados sobre muros de mampostería. (Semper 1851).

Se ha dicho que Semper estaba más atento a las acciones que a los fines, pero así era sensible a las relaciones artísticas. Los 4 elementos no son conceptos cerrados, más bien ‘procesos temáticos’ que generan ‘desarrollos formales’; no son materiales o formas, sino ‘acciones’ o modos de hacer ligados a ideas o ‘motivos’ representativos (Rywert 1981; Mallgrave 1996). En *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852), Semper aclara que las técnicas parten de formas básicas condicionadas por motivos básicos que varían según factores como el material y la herramienta, o externos a la obra, pero que determinan su forma, según la teoría histórico-artística del estilo. El tapiz es la *motivación* primordial,

¹ «Throughtout all phases of society the heart formed that sacred focus around which the whole took order and shape».

divisor del espacio «convertido en motivo básico de todas las posteriores decoraciones murales y otros muchos sectores afines a la industria y la arquitectura». Esto es lo que ocurre en la Antigüedad y la Edad Media: vitrales, pinturas, esculturas y solados, «todo lo relacionado con este arte, ha permanecido ligado al motivo primario [textil], de manera consciente o por el efecto inconsciente de la tradición». Luego, las formas derivadas de los motivos cambian por efecto de la técnica y el material (una teoría técnica del estilo), pero sólo la selección de este material y la herramienta están determinados por la naturaleza; la forma y la expresión depende de mecanismos de cada obra y cada circunstancia (Semper 1852 en Hernández 1990: 147-178). Y ello bajo las influencias ideológicas de los estudios antropológicos: Semper estableció correspondencias entre los sistemas de administración antiguos y su tipo arquitectónico asociado. El ideal era gubernativo.

En el templo griego, reconocimos que la reconciliación de dos opuestos - el templo despótico-monárquico de Belus y el templo jerárquico-aristocrático de peregrinación de Egipto - era una idea superior por la cual, el pueblo, se convirtió en monarca y sacerdote glorificándose a sí mismo en su dios. Un contraste análogo se desarrolló en el período de nuestra cultura cristiana. ¿Qué es la Basílica Occidental, que obtuvo su expresión definitiva en la catedral gótica, además de un templo sacerdotal egipcio? (Semper 1851: 128-129)¹.

2. 4. *La condena del ornamento*

Siguiendo esta línea semperiana de arquitectura ideológica, Adolf Loos perpetuó el mito del origen textil y lo volcó en las corrientes deterministas e idealistas del siglo XX. Publicó en 1898 *Das Prinzip der Bekleidung, El Principio del revestimiento*, donde, como se ha observado, habla de materiales, más que de acciones, y de formas, más que de motivos. Para Loos también, lo primero era el cálido revestimiento, primera necesidad técnica del hombre que dio a luz a la arquitectura: «Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguirse en el arte de construir».

¹ «In the Greek temple we recognized that reconciliation of two opposites – the despotic-monarchic Belus temple and the hierarchic-aristocratic pilgrimage temple of Egypt – into a higher idea, by which the people, becoming monarch and priest, glorified themselves in their god. An analogous contrast developed in the period of our Christian culture. What is the Western Basilica, which received its final expression in the Gothic cathedral, other than an Egyptian sacerdotal temple?».

Luego, decía, se idean los armazones que sostienen las membranas del cerramiento, de modo que la estructura queda como soporte del tejido, pero éste genera forma y volumen: «Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente [por el camino empírico]. Su imaginación no forma los espacios, sino las paredes [...] Pero el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear» (1898: s.p.). El espacio se crea desde fuera hacia adentro, y así Loos condena el ‘delito del ornamento’ (1908), porque el exterior delimita y traduce la economía del volumen: «El ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado». «El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado» (Loos 1908; Hernández 1990).

Si Loos llevó el sacrificio ornamental de Ruskin a una estética capitalista de la degradación y el malgasto, Le Corbusier adaptó el principio del revestimiento a la fabricación en serie: En 1920-21 publica *Hacia nueva arquitectura* para «organizar la postguerra bajo el signo del espíritu nuevo». En 1945, *El espacio indecible* trata de «trasformar» la situación de «millones de damnificados sin abrigo». La administración, y no el lujo, era el objeto de su ‘palacio’ textil y, frente a él, «por lo de fuera se conocerá lo de adentro (para quien sepa leer)» (1945: IX). El primer gesto del hombre sigue siendo arquitectónico, ahora, no para resguardarse del frío exterior, sino en una «toma de posesión del espacio». A partir de la noción de superficie generada por el envolvente sempiterno, el tapiz llega a catalizar esa apropiación de la persona, su cultura proyectada, como representación de una estructura; llega a desmaterializar el muro, en términos de Gelabert (2015). El tapiz de cerramiento salta de la pared al *trazado regulador* del edificio proporcionando la trama de los planes maquinistas. Atento a las propiedades del tapiz, Le Corbusier levantó edificios-tejidos, dejando a la vista el nudo y los ejes que indican las direcciones progresistas del entramado. Su arquitectura tenía que servir al hombre nuevo, y para ello convocó a los artistas del revestimiento: escultores y pintores: «Decís que la arquitectura necesita vuestra atención: prestad atención a los problemas de la arquitectura» (1949: 10), porque lo primero es el revestimiento, pero éste surge del trazado regulador que obedece al ‘plan del edificio’, la idea del arquitecto que, ahora, al contrario, se concibe de dentro hacia afuera (1949: 15-69).

Ante una mirada ávida de geometría pura, como la de Le Corbusier, una catedral gótica no es hermosa y por eso «buscamos en ella compensaciones de orden subjetivo, fuera de la plástica» que afecta a formas y volúmenes. «La catedral no es una obra plástica, es un drama, la

lucha contra las fuerzas de la gravedad, sensación de orden sentimental» (1949: 19). Sentimentalismos. «Hay que crear el estado del espíritu de la serie». Los silos estadounidenses eran «magníficas primicias» «tranquilizadoras» del «tiempo nuevo», de una arquitectura de volumen y forma pura que materializaron un plan logocéntrico, o falocéntrico, en el sentido de Derrida. Para Le Corbusier, «el exterior es el resultado del interior» (1949: 151).

3. DESCUBRIR Y ENMASCARAR

El *Nacimiento fatal de la Arquitectura* es una cuestión ondulante en la génesis del orden y el ornamento, revelación y enmascaramiento. Según Ruskin: El «sacrificio» de no ocultar el trabajo y no malgastarlo, tenía la superficie del gótico como ejemplo, que ornamenta las partes del edificio en relación con la ubicación y la distancia físicas y simbólicas, y así cada elemento y motivo tiene una función. La Verdad recompensa el sacrificio del artista, según Ruskin. Dios es Naturaleza, y la acción artística del hombre, basada en sus leyes, revela ese vínculo verdadero, la lucha de los opuestos, que también reside en los hombres. La mentira es el opuesto de la verdad. El arte no es mentira, sino imagen del ideal. La Arquitectura, por su capacidad de abstracción, puede representar la Idea con veracidad, pero la viola en tres ámbitos, al menos: En el de la construcción, cuando oculta sus infraestructuras o emplea un material no tradicional; en el tratamiento de superficies que imitan la estructura arquitectónica; y en la sustitución de lo manual, el sello asimétrico del espíritu humano, a cambio de proporciones exactas y rectas trazadas por máquinas (Ruskin 1848). La perfección del arte era la imperfección de los rastros de vida que Le Corbusier admiraría en las fábricas. La verdad en estas teorías, es cuestión de época.

Pero el espacio habitable cubierto totalmente de alfombras, ¿no es una imitación? ¡Las paredes no están hechas de tapices! Claro que no. Pero estos tapices sólo quieren ser tapices y no piedras de la pared, jamás quieren mostrarse como tales, ni a través de su color ni a través de su dibujo, sino que quieren dejar bien clara su significación como revestimiento de la superficie de la pared. Cumplen sus finalidades según el principio de revestimiento. (Loos 1898).

La ley de Loos: «La posibilidad de que el material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en todos los casos» (1898), iba dirigida contra los «embadurnadores» de la «industria artística del sucedáneo» que llegaba con el siglo XX.

Cada material tiene su propia forma de expresión, y ningún material puede tomar la forma de otro material. [...] El que osa hacerlo es marcado por el mundo como falsificador. Y el arte no tiene nada que ver con la falsificación, con la mentira. (Loos 1898).

El dogma que prohíbe la mentira y la imitación, aboca el arte al determinismo: que cada campesino se vista de campesino y la casa del burgués se acomode a su clase. Los teóricos acababan admirando lo que consideraban mentiras bien hechas, y buscando una ley que pudiese determinar la libertad caótica, si no en la sociedad, en el arte. Pero el Orden clásico tiene impurezas ornamentales que lo perturban constantemente. El *Principio del revestimiento*, tanto vale para su enmascaramiento como para su revelación en las artes. Semper puso el acento en lo representativo, los motivos, los colores, lo simbólico y metafórico de las funciones de la arquitectura, la transfiguración de la estructura y los materiales en una evolución de motivos simbólicos del tapiz. Su teoría del estilo no abocaba la técnica a la repetición de una imitación mecánica. Sin embargo, durante la revolución de los nuevos materiales, sustentó la idea del origen técnico-material del arte. Según Fannelli y Gargiani, Semper no resolvió el dualismo mítico-simbólico/lógica-constructiva, sino que sus escritos son «testimonio de la dramática irreconciliabilidad de los términos de la cultura contemporánea» (Fannelli 1994), y por eso pudieron servir a corrientes enfrentadas (racionalismo, arte decorativa).

¿Puede (la mente del siglo XIX) una vez más convocar el coro de Orcus, el coro que dio a luz al drama, en el que todas las artes y la tierra griega y el mar y el cielo e incluso la nación entera trabajaron juntos para su glorificación común? De cada voluntad sólo quedará una inquietante fantasmagoría, hasta que nuestra vida nacional se convierta en una obra de arte armoniosa, análoga pero más rica que el arte griego en su corta edad dorada. Cuando esto suceda, ¡cada misterio será resuelto! (Semper 1869 en Mallgrave 1996: 184-185)¹.

¹ «Can he [the nineteenth-century mind] once again summon the chorus from Orcus, the chorus that had given birth to the drama, in which all the arts and the Greek earth and sea and sky and even the whole nation worked together for their common glorification? For every will only remain an eerie phantasmagoria until our national life develops into harmonious work of art, analogous but richer than Greek art in its short golden age. When this happens, every riddle will be solved!»

Chao Giraldo recurría a Foucault para explicar la evolución arquitectónica desde lo representativo, ya que, en la arquitectura, como en el signo, confluyen las tres regiones humanas: el mundo exterior, el mundo sensible del cuerpo y pensamientos. Las teorías de la representación, en la modernidad, se oponen – en términos de Foucault, ‘entre la separación neta de la representación plástica y el hecho lingüístico, y la afirmación de la equivalencia entre el hecho de la semejanza y lo representativo’ (Foucault 1983; Chao 2010: 22-31). Ornato y orden, franqueza y fantasía, soporte y envolvente, tapiz y arquitectura, cuerpo y pensamientos. La relación es un proceso y no un concepto o el medio de los polos dramáticos del siglo XIX, los que se ven comulgar en el templo griego, en el *Nacimiento de la Tragedia*, y los que, al parecer, la arquitectura moderna no es capaz de sintetizar (Fannelli 1994: 12; Foster 2004: 69).

Serafín Moralejo, en sus *Reflexiones*, insistía en que, la función representacional de la arquitectura, hace iconografía del propio arte (su tradición). No necesita ornamentos. Los elementos arquitectónicos adoptan formas de funciones no exclusivamente tectónicas, que tienden a significar, al menos, la utilidad que ofrecen a los hombres, son ornamentos. Así una columna es y representa un sustento; una puerta, un umbral, gracias a los residuos simbólicos (2004). Se dice que no puede entenderse la arquitectura si no es en relación con el símbolo humano más identificativo, su tapiz, el cuerpo. J. Antonio Ramírez dio con el modelo de codificación en la arquitectura e instrumento para la modificación de los mismos códigos: las metáforas antropomórficas en el arte occidental que ilustran un desarrollo estilístico del traspaso de las cualidades representativas de la estructura del edificio antiguo, a la superficie decorativa del Antiguo Régimen (2003). Si se estudiase bajo estas perspectivas el aspecto de ‘tapiz petrificado’ que tienen las fachadas telón tardogóticas, por ejemplo, tal como indicaba Lucía Lahoz, quizás se hallaría su sitio en ese proceso de reversión de los elementos envolventes y estructurales, hacia el arte ‘parlante público’, que hoy, como un cerramiento de tapiz, nos envuelve con representaciones a base de píxeles.

El uso de ramas entretrejidas [...] precedieron en mucho al muro de mampostería, y particularmente en áreas favorecidas por el clima. El muro de mampostería fue una intrusión de la albañilería, que había evolucionado según condiciones estilísticas muy diferentes a partir de la construcción de plataformas, en el terreno de los tejidos. El entretrejido, el divisor espacial original, retuvo toda la importancia de su significado anterior, en forma

real o ideal, cuando más tarde las ligeras pantallas de estera fueron transformadas en muros de adobes, ladrillo o piedra. La estera tejida es la esencia del muro. Tapices colgantes siguieron conformando las verdaderas paredes, los límites visibles del espacio. [...] El muro retuvo este significado cuando materiales distintos de los originales se usaron por razones de mayor durabilidad, mejor preservación del núcleo interno del muro, economía, despliegue de una mayor magnificencia, o cualquier otra razón (Semper 1851: 104).

Mientras continúa moviéndose sin dirección precisa, nuestras artes industriales llevan a cabo inconscientemente una doble tarea: la «desintegración de los tipos tradicionales» mediante su tratamiento ornamental (Semper 1852: 157).

«Tapicería del revés, que está allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedra por labrar, faltas de lustre y pulimento» (Zapata 1591: 247). En el siglo XIX se tradujo diversamente la antigüedad y la medievalidad de los tapices a conceptos antagónicos y se exportó el debate que oponía la estructura y el ornamento que la envuelve. Hoy se trata con esas traducciones del haz de las cosas a su envés, del tapiz a la arquitectura y del arte al lenguaje racional; del medievo al presente, del clasicismo al racionalismo industrial. «Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen...»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRACHT, Fernando (1993). *Entre signos de Asombro. Antimanual para iniciarse a la semiótica*. Montevideo: Trilce.
- ANTONIO, Armesto. «Gottfried Semper en lengua castellana». *Palimpsesto*, 2015, 12, p. 6.
- BERGUA, Juan B. (1995). *Pitágoras*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- BRAGUE, Rémi (2011). *La sabiduría del mundo. Historia de la experiencia humana del Universo*. Madrid: Encuentro.
- BRANDENBURGH, Chrystel R. (2015). «Early medieval textile remains from settlements in the Netherlands. An evaluation of textile production», *Journal of Archaeology in the Low Countries*, vol 2, n. 1, pp. 48-79.
- CARLYLE, Thomas (1843, ed. 1845). *Past and present*. En *The selected works of Thomas Carlyle*. London: Robson, Levey and Franklyns.
- CERVANTES, Miguel de (1615, ed. 2000), *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Edición de Cervantes Virtual, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segunda-parte-del-ingenioso-caballero-don-quijote-de-la-mancha--0/html/ff311ff4-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>> [12 de mayo 2018].
- CHAO Giraldo, Juan David (2010). «La piel de la arquitectura». *Arquetipo*, n. 1, pp. 22-31, disponible en <<http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/arquetipo/articulo/view/476>> [29 de abril 2018].
- CULLER, Jonathan (1984). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Trad. de Luis Cremades. Salamanca: Cátedra.
- FANNELLI, Giovanni y GARGIANI, Roberto (1994 ed. 1999). *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Trad. de Juan Calatrava. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (2015). «Woven Works (Obras tejidas) Textile vs Tectonic, Gottfried Semper Redux». *Arquitectura viva*, n. 174, pp. 3-4.
- FOSTER, Hal (2004, ed. 2008). *Dioses Prostéticos*. Madrid: Akal.
- GELABERT Amengual, Antoni (2015). «Arquitectura y tapiz de Le Corbusier. La trama y la urdimbre de la casa nómada». En *International Congress, Le Corbusier, 50 years later*, 18-20 Nov. Universidad Politécnica de Valencia. Actas disponibles en <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/view/669/1250>> [12 de mayo 2018].

- MERA ÁLVAREZ, Irene (2012). «La policromía monumental a debate. Polémica en *El eco de Santiago* sobre una intervención en la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago (1908)». *Quintana*, n. 11, pp. 281-289.
- LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) (1920-1921 ed. 1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- LOOS, Adolf (1898, ed. 1984). *Dicho en el vacío*. Murcia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- MALLGRAVE, Harry Francis (1996). *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven-London: Yale University Press.
- MORALEJO, Serafín (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones para una teoría de la representación*. Madrid: Akal.
- MUÑOZ GÓMEZ, Elena (2018). «Tapicería rica... y otras cosas que hayan sido de nuestros abuelos y bisabuelos». En *Humanismos, Helenismos y Hebraísmos en la Europa de Carlos V*. Actas del XVI Seminario de Edición y Traducción de Fuentes. Universidad Pontificia de Salamanca, 19-20 de marzo, pendiente de edición.
- PANOFSKY, Erwin (1951, ed. 2005). *La Arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela.
- RUEDA JIMÉNEZ, Óscar (2012). *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Tesis doctoral. Universidad Europea de Madrid.
- RUIZ, Teófilo (2015). «Textile consumption in late medieval Castile: The social, economic, and cultural meaning of clothing, 1200-1350». *Erasmus: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, n. 2, pp. 101-114.
- RUSKIN, John (1800-1885, ed. 2006). *La Biblia de Amiens (1800-1885)*. Ed. de Juan Calatrava. Pref. de Marcel Proust. Madrid: Adaba.
- RUSKIN, John (1849, ed. 1956). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Trad. de Carmen de Burgos. Buenos Aires: El Ateneo.
- RYKWERT, Joseph (1974 ed. 1981). «Semper and the Conception of Style». En *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts* (Birkhäuser 1976). Fragmentos en «Gottfried Semper and the Problem of Style». *Architectural Design*, 51, 6/7 («On the Methodology of Architectural History»). Fragmentos Trad. de J. Ignacio Azpiazu disponibles en <<http://semper-estilo.blogspot.com.es/2010/10/>> [29 de abril 2018].
- SÁEZ, Adrián J. (2015). «Quevedo y el arte de la tapicería: El romance 'Matracada de los paños y las telas'». *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, vol. XCV, n. cccxii, pp. 453-470.

- SATAVANS, Ilan. (2016). «*El Quijote* y los tapices flamencos, más una translación al espaninglish de la First parte, capítulo 39». *Cuadernos de literatura*, vol. 20, n. 40, pp. 646-659.
- SEMPER, Gottfried (1851, ed. 1989). *The Four elements of Architecture and Other writings*. Trad. de Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Herrman. New York: Cambridge University Press.
Fragmentos de la trad. de J. Ignacio Azpiazu disponibles en <http://www.ignacioazpiazu.com/ignacioazpiazu/cas/textos/Semper-Los_Cuatro_Elementos.pdf> [29 de abril de 2018].
- SEMPER, Gottfried (1852, ed. 1990). «Ciencia, Industria y Arte». En *La casa de un solo muro*. Trad. de Juan Miguel Hernández León. Madrid: Nerea, pp. 147-178.
- TANG, Wan S. (2008) «Mirar tapices flamencos por el revés», elogio implícito de la traducción en "Don Quijote". *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, n. 3, pp. 483-502.
- TIBÓN, Gutierre (2014). *El ombligo como centro cósmico. Una contribución a la Historia de las religiones*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- VON HUMBOLDT, Alexander (1852). *Cosmos, o ensayo de una descripción física del mundo: Primera parte*. Madrid: José de Trujillo.
- WHITE, Hayden (1973, ed. 1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- WOTTON, Henry (1624, ed. 2012). *The elements of architecture*. Ed. de Charles Davis. Digitalización de la Universidad de Heidelberg disponible en <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1870/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-18707>> [29 de abril 2018].