

Un paraíso para El Apocalipsis de Angers o la mejor manera de exponer un ciclo de tapicería.

Rigueiro García, Jorge.

Cita:

Rigueiro García, Jorge (2017). *Un paraíso para El Apocalipsis de Angers o la mejor manera de exponer un ciclo de tapicería. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/9>

MESA 4: LOS TIEMPOS MEDIEVALES (RE) VISITADOS
UN PARAÍSO PARA EL APOCALIPSIS DE ANGERS O LA MEJOR
MANERA DE EXPONER UN CICLO DE TAPICERÍA
PARA PUBLICAR EN ACTAS

Lic. Jorge RIGUEIRO GARCÍA

Universidad de Buenos Aires
GIEM – Grupo EuropAmérica
(Academia Nacional Argentina de la Historia)

Visitar la Edad Media implica muchas maneras de acercarse a ella y algunas, de manera sencilla, callejera, arquitectónica, popular y festiva. Otras, más conservadoras, encapsuladas en la preservación de un museo, donde sus tesoros puedan ser accedidos desde el otro lado de una vitrina, pero siempre con el sesgo de considerar a “ese” objeto, como algo perteneciente a determinado personaje o rescatado vaya a saberse de qué mueble o repositorio tan viejo y frágil como lo expuesto.

Pero hay maneras menos museológicas de tomar contacto con lo medieval y que pasan por vivenciar aspectos un tanto desconocidos como poco transitados.

Esta experiencia puede ser la de acercarse a las llamadas Artes Preciosas, que los siglos medievales supieron cultivar en gran cantidad y de las que nos han llegado importantes testimonios con los que hasta podemos interactuar muy próximamente, “sin vitrina” mediante.

El caso del *Ciclo de tapices del Apocalipsis de Angers* es uno privilegiado dentro de las posibilidades, dado que esta monumental obra maestra del tejido tiene reservado para sí un impresionante edificio dentro de otro aún más notable: dentro del Château d’Angers, centro mismo del poder angevino, se ha decidido instalar un lugar para la exhibición de un ciclo de tapicería que otrora adornó la Catedral y más tarde sucumbió a los avatares de las modas y la Revolución.

Cuando nos ocupamos hace algunos años de este Ciclo empezamos a descubrir los numerosísimos secretos y particularidades que este Ciclo tenía, pero es remarcable también poder analizar la situación física en la que se encuentra, dado que la exposición que lo contiene es una instalación soberbia y posiblemente, una de las más grandes del

mundo destinada a albergar un solo objeto en particular, evitando que se deteriore y posibilitando, a la vez, su estudio y disfrute. (¹)

Este trabajo nos acerca a la manera en que se puede exponer una obra única en su tipo, que por sus dimensiones, o se la ha mostrado fragmentada, se la guardó o apenas se mostró tan sólo una de sus partes a título de ejemplo, pero fundamentalmente, cuenta sobre la tarea que significó diseñar un gigantesco exhibidor para poder compartirlo con las generaciones futuras sin dañarlo y permitir estudiarlo, rescatándolo del olvido, la destrucción o el abandono.

En 1375, Luis I, Duque de Anjou y hermano de Carlos V, ordenó la elaboración de una enorme pieza de tapicería. Este tapiz fue hecho en siete partes en París por Robert Poisson, en los talleres de Nicolas Bataille a partir de miniaturas realizadas por Hannequin de Bruges (también Jean Bondol o más comúnmente Jean de Bruges, pintor del rey). El artista se inspiró en diversos manuscritos, sobre todo en un Apocalipsis del S XII.1 Tenía originalmente entre 140 y 160 metros de largo por unos 6 m de alto, siendo terminado definitivamente en 1382. Legado por el rey René y colocado en la Catedral de Angers, en 1480 fue removido de su lugar y “perdido” durante la Revolución. Encontrado tras algunos años, era usado, por ejemplo como colchón o cobertura para caballos en los establos del castillo; siendo vendido en 1843 como objeto sin valor. El obispo Joubert de Angers, en una sabia y pía decisión, lo compró por 300 francos y lo hizo restaurar con dispares resultados. Es por esa razón, que el tapiz tiene algunas piezas perdidas o seriamente dañadas, cuando no cortadas en pequeñas porciones. Incluso, las últimas partes del ciclo iconográfico, ni siquiera están mencionadas en muchas guías o documentación, salvo en algunos estudios recientes, que investigan con los métodos más avanzados la recuperación y restauración de las partes. (²)

A través del tiempo esta obra inconmensurable ha registrado varias formas de ser expuesta, con mayor o menor suerte, de lo cual le han quedado las dolorosas marcas de cuando ha sido exhibida en sitios con techos bajos, arrastrando en el piso muchos de sus bordes inferiores, por lo que quedaron arruinados y siendo recortados cruelmente, más

¹ Jorge Rigueiro García, “*El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra*”; <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/el-apocalipsis-de-angers.pdf> (consultado 15 de mayo de 2017)

² Idem, pag. 256.

tarde. Desde su confección, muchas de las fuentes que lo nombran indican que el Ciclo ha sido exhibido en contadas ocasiones para grandes eventos como el período de Navidad a Epifanía de 1404 en la Catedral de Saint Maurice de Angers, o para coronaciones y casamientos regioes, sin haber una relación directa entre la ocasión de su exhibición y el contenido del conjunto de tapices en sí, pero indudablemente, ha conformado un objeto de lujo y rico tesoro que ennoblecía cualquier sitio donde se lo presentase; para llegar a su redención final, de la que podemos decir que su exposición y conservación pasó por diversas circunstancias.

En 1699, fue colgado incompleto en la nave y los transeptos de la Catedral de Angers, guardándose algunas piezas, dado que no alcanzaba el espacio para su exhibición y para no colgar los paños sobre los pilares, cosa que afearía la presentación. Llegada la Revolución, los canónigos decidieron retirarlo en forma definitiva y hasta cortaron algunas de sus piezas, dándoles usos viles y rematando esos trozos de tejido por venta al peso. Nuevamente, en 1806, se decidió colgar algunos de sus tramos en la nave de la Catedral, pero sólo de manera intersticial, dado que se habían instalado unos confesionarios nuevos que “merecían ser vistos en su totalidad”; pero en 1843, el Obispo Joubert, decidió salvar al Ciclo, mandando a restaurarlo, adquiriendo nuevamente muchas de las partes que habían sido cortadas y vendidas por ahí.

Recién en 1870, el Ciclo cobró algo de importancia, pues fue repuesto en la nave de la Catedral durante numerosas fiestas, lo que atraía al turismo y a peregrinos que deseaban admirar la obra, que, aunque mutilada e incompleta, no dejaba de asombrar y encantar.

Cuando en 1906 se dictaminó la separación entre Iglesia y Estado en Francia, el Ciclo pasó a depender del Estado Francés, de la misma forma que el antiguo Palacio Arzobispal, construcción del S XII, modificada en el S XV y con restauración y ampliaciones entre 1852 y 1895. Esto trajo aparejado que en 1911 se creó el *Musée des Tapisseries*, bajo la dirección del Abate Urseau; donde se expusieron en sus numerosas salas un apretadísimo número de objetos del antiguo *Museo Diocesano* y algunas partes del Tapiz, ya que otras, permanecían colgadas en la Catedral, en tanto algunas restantes, directamente relacionadas con aspectos fundamentalmente religiosos, permanecieran en la Sala Sinodial de la Catedral, fuera de la vista del público.

Eso determinó que nunca el Ciclo pudo ser expuesto en forma completa salvo en sus primeras épocas medievales, careciéndose hacia principios del S XX de una visión

global del mismo, perdiéndose toda capacidad de “leerlo” integralmente, más allá de los faltantes producidos por el expolio.

Afortunadamente, la Primera Guerra no le produjo ningún daño, dado que fue retirado y preservado, pero en 1930 y para prevenir un nuevo conflicto armado, se decidió exponerlo nuevamente de a partes y en más de un castillo del Loire, lo que agregaba aún más incoherencia a la ya habitual incertidumbre respecto de su exhibición, contenido y concepción estética y estilística. Este desaguisado hizo que las nuevas autoridades del *Servicio Nacional de Monumentos Históricos* analizara la posibilidad de construir un espacio para la exposición de todo el conjunto, para lo cual se decidió reutilizar un patio anexo a la Sala Sinodial y que había servido de pozo de aire y luz en el Palacio Arzobispal a la vez que Claustro a la Canonjía.

Al empezar a construirla, se empezaron a tapiar las ventanas que daban al patio, pues el alzado del nuevo edificio así lo requería, afectando sensiblemente la ventilación como así también la arquitectura medieval del edificio. Lo único positivo del conjunto era que dentro del salón, se iría a elevar un muro de unos 6 metros de alto y 19 metros de largo, lo que permitiría colgar el Ciclo prácticamente completo en sus dos caras, aunque la iluminación cenital de la sala acabaría por dañar los tejidos, puesto que no había filtro alguno que impidiese el ingreso de los rayos solares.

Llegado 1941 y con media ciudad bombardeada y algunos edificios destruidos, se abandonó la idea de demoler parte del viejo claustro para elevar allí una nueva sala de exposición, por lo que se decidió trasladar los tapices hasta el *Antiguo Hospital de San Juan*, convertido en *Museo Arqueológico Municipal*, pero ante el continuo avance y retroceso de las tropas aliadas, todas las piezas fueron trasladadas, para su seguridad, al Castillo de Brissac, en octubre de 1942.

Recién en enero de 1947, fueron concluidos los trabajos de reconstrucción y pintura de la Sala Sinodial en el Palacio Arzobispal de Tau, donde serían colgados en forma completa, pero sin respetar ventanas ni puertas, para aumentar la superficie disponible para la exhibición, dejando tan sólo una abertura para el ingreso y egreso de visitantes: esta Sala, habría de convertirse en una caja cerrada forrada de tapices y con los techos peligrosamente bajos, lo que hacía peligrar la posibilidad de colgar con comodidad el Ciclo!.

Esta situación hizo que se fuera gestando la idea de sacar en forma definitiva el Ciclo de ese Palacio, que además, generaba roces entre la Iglesia y el Estado Francés,

por afectar al servicio religioso, la exposición de un bien del Estado en un ámbito consagrado. Así, se decidió construir en el seno del *Chatêau de Saint Louis* una sala ad hoc, no lejos de la Catedral, lugar original de emplazamiento del Ciclo y con la posibilidad de generar un espacio propio para la Obra completa, de la misma forma que no afectar otros edificios religiosos a la vez que sin demoler parte del patrimonio cultural de la ciudad.

La Sala Nueva

El plan de construcción empezó a diseñarse en 1949 con la intención de crear un gran espacio que contuviera salas de exposición permanentes y transitorias, oficinas, cafetería, tienda y una monumental sala de exhibición de todo el Ciclo de Tapices del Apocalipsis, diseñada con unos 9 metros de alto (más del doble de la altura del conjunto de Tapices), con una disposición espacial diversa a la de una iglesia, puesto que no era la intención reproducir las condiciones originales de exhibición, con un diseño moderno y prácticamente invisible desde el exterior de las murallas o incluso, desde los jardines del Castillo, puesto que el edificio estaría un tanto soterrado en las terrazas del mismo, sobrepasando apenas unos cuatro metros desde el nivel del piso superior de la fortaleza, disponiendo arbustos y un jardín de diseño medieval para disimular el conjunto edilicio y revistiéndolo de piedra del mismo color que las murallas, cosa que lo “mimetizaría” en el entorno.

Esto significaría una titánica labor arqueológica, puesto que habría que vaciar unos 2.400 metros cuadrados de superficie, tierra, materiales acumulados desde el S XVI y el talud histórico del piso del interior del castillo.

El Arquitecto Bernard Vitry (1907-1984), prestigiosísimo profesional que ha restaurado innumerables edificios medievales, restituyéndoles su antiguo esplendor fue el encargado de diseñar y dirigir la obra, aprovechándose la ocasión para una renovación completa de los edificios del *Chatêau*, volviéndolo a la estructura previa a la gran reforma cosmética a la que había sido sometido en 1707. De esta forma, aparecieron restos de edificios paleocristianos ocultos en los basamentos del castillo y del foso, pinturas murales tapadas bajo capas de estucados posteriores, restos de esculturas desechadas en la renovación del conjunto, etc. , poniendo en valor todo un vasto conjunto de edificios en un formidable recinto amurallado en excelente estado de conservación, pero intervenido desacertadamente durante siglos.

La obra fue cobrando forma para lo cual se trabajó con la misma cantera de material pétreo con el que se había elevado la cinta muraria, elevándose en su interior a una altura considerable, lo que permitiría colgar en un sistema especial de correderas dos niveles de líneas de tapices en forma independiente y que reduciría a la mitad la superficie necesaria para la exhibición, sin generar abigarramiento de imágenes. Respecto de la luz, se instalaron dobles ventanas cenitales con vítreas que no permiten el paso de rayos ultravioleta, nocivos para los textiles, en tanto la iluminación artificial actual es de led en forma completamente difusa proveniente desde unas gargantas superiores, que salen todo a lo largo de la línea del muro, como así también desde la base, a nivel del piso, permitiendo separar al visitante de los tapices, con la suficiente proximidad para admirar el detalle, pero imposibilitando el hecho de poder tocarlos. De esta manera, se logra una serena iluminación sin sombras ni estridencias, pero que a la vez envuelven al conjunto en un clima mágico, dado que los fondos murarios azul sombra (que originalmente fueron rojos y posteriormente gris oscuro), son una superficie neutra desde la cual emergen impactantes, las escenas ordenadas según el cartonista del S XIV y que respetan los vacíos de las piezas faltantes.

A su vez, la sala contempla la silueta del volumen de dos de las torres que regularmente cortan la cinta muraria, generando, incluso un saludable ritmo en la exposición, evitando la monotonía de un largo muro con una pantalla de tapices de más de cien metros de largo dispuestos en dos hileras, en un alto de más de siete metros. Del otro lado de la sala, asientos en forma de escalera, permiten sentarse todo a lo largo del gran salón y apreciar las zonas bajas y altas de la tapicería, creando lo que hasta la instalación en ese lugar, había sido imposible: echar un vistazo a todo o gran parte del Ciclo, dado que el Salón está ubicado en un extremo del castillo, por lo que está acodado en forma de “L” de 40 y 56 metros en sus dos largos, por unos 15 metros de ancho, aproximadamente.

La inauguración se produjo en 1954, causando inmediata sensación y luego de la década de 1980, fueron introducidas una serie de mejoras de tecnología moderna, que mejoran la exhibición: se colocó una moqueta electrostática en el piso, que evita se levante polvillo, se instaló un sistema de aire acondicionado que mantiene constante humedad y temperatura en la sala, los accesos, se hicieron con doble puerta y cámara estanca de aire que abre hacia afuera en dos tiempos (no se pueden tener la puerta exterior y la interior abiertas a la vez, para evitar el ingreso de humedad o luz exterior; se colocaron telones ignífugos entre los tapices y el muro, para lograr una máxima

aislación, la luz de led ha sido calibrada en 1000 lux en la mayoría de las zonas del salón, pero algunas piezas están iluminadas con un máximo de 1400 lux y fue cambiado todo el sistema de amarre de los tapices a los sostenes, para evitar zonas de tensión o desgarró en los tejidos, cosa que podría dañarlos o hasta desfigurarlos, permitiendo desmontarlos con facilidad y transportarlos a la zona de talleres para su revisión, limpieza y mantenimiento.

En 1993, se hizo una intervención generalizada de restauración y estudios tanto del derecho como del revés de las piezas (las que fueron tejidas con la misma calidad técnica de un lado como del otro, impidiendo ver los nudos o puentes en los hilos con los que fue elaborado), lo que permitió eliminar agregados posteriores e innecesarios y reconstruyendo los daños a la vez que ocultando las costuras de cuando algunas piezas dispersas fueron reunidas en la primera mitad del S XIX, gracias a la sabia decisión del Obispo Joubert. En la sala de exposición del conjunto, una línea blanca rodea los tapices indicando las partes faltantes de zócalos perdidos o dañados, los trozos faltantes por haberse perdido y la separación entre las escenas como originalmente, las había pensado Jean de Bruges. Asimismo, se construyeron rampas de acceso para discapacitados y se instalaron reproducciones en braille de algunas de las piezas del Ciclo, para el disfrute de no videntes, o ejemplos de tapicería que imitan la técnica del mismo que el público puede tocar y admirar.

En conclusión, el Ciclo del Apocalipsis de Angers ha devenido en un objeto arqueológico por condición propia y en una meca museológica para un particular objeto de las Artes Preciosas de Francia. Es el tapiz más antiguo francés, dado que el muy famoso de Bayeux, es una pieza bordada y no tejida como Angers. Dada la envergadura de su diseño y altísima calidad de factura, supo indicar mensajes religiosos, artísticos, políticos, tal como dijéramos en nuestro artículo y presenta un rico bestiario de seres benéficos y maléficos, existentes o inventados. La inspiración que el Apocalipsis le dio al cartonista, ha tenido pocos parangones en obras anteriores y posteriores, pero no ha tenido la suerte que mereciera en su encomio, hasta que el S XX decidiera apropiárselo y generar el espacio merecido para su exhibición, conservación y estudio.

Es un auténtico superviviente de guerras, expolios, modas, revoluciones, malas y buenas intervenciones, pero en su mensaje íntimo, nos habla de un Apocalipsis que no fue, dado que desde hace medio siglo, alcanzó su Paraíso.

Lo tiene bien merecido.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- Lejard, Andre. 1941. Les tapisseries de l'apocalypse de la cathedrale d'angers Feuillet mobiles. Paris: Albin Michel.
- Cailleteau, Jacques, Muel, Francis Coord. 2015. *Apocalypse. La tenture de Louis d'Anjou*. Paris. Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux.
- Huyghe, René. 1966. El arte y el hombre. París: Larousse, T. II.
- Inventaire general - 1996. 2002. Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France. Paris; Edion Actes Sud.
- Jorge Rigueiro García, “*El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra*”;
- <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/el-apocalipsis-de-angers.pdf> (consultado 15 de mayo de 2017)
- Joubert, Fabienne. 1988. *La tapisserie médiévale au Musee du Cluny*. Paris: Editions de la Réunion Nationale des Musées nationaux.
- Muel, Francis. 2000. L'envers & l'endroit. - Tenture de l'Apocalypse d'Angers. Paris: Col. Images du Patrimoine.
- Planchenault, Rene. 1966. L'Apocalypse d'Angers. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites
- Planchenault, Rene. 1978. Petites notes sur les tapisseries d'angers. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites
- Planchenault, Rene. 1990 (?). Les Tapisseries d'Angers. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques Service Commercial

Páginas consultadas el 15 de mayo de 2017

www.angers.monuments-nationaux.fr

www.monumentum.fr/cathedrale-saint-maurice-pa00108866.html

www.angers.fr/vie-pratique/culture/la-politique-culturelle/angers-ville-d-art-et-d-histoire/angers-ville-d-art-et-d-histoire/