



**ENCUENTRO
INTERNACIONAL**

DE FLANDES A EXTREMADURA

**HUMANISMO Y NATURALEZA EN
LOS TAPICES DE BADAJOZ**

BADAJOZ, 21-22 DE FEBRERO DE 2019

Colegio Oficial de Farmacéuticos de Badajoz



**FUNDACIÓN
ACADEMIA EUROPEA E
IBEROAMERICANA DE
YUSTE**

HUMANISMO Y NATURALEZA EN LOS TAPICES DE
BADAJOZ & ADENDA

PONENCIAS Y ANEJOS DEL ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE FLANDES A EXTREMADURA,
BADAJOZ 21 Y 22 DE FEBRERO DE 2019, COLEGIO
OFICIAL DE FARMACÉUTICOS DE BADAJOZ

Edición dirigida por Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez



Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste

2020

La Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, junto a la Facultad de Ciencias y Rectorado de la Universidad de Extremadura, el Colegio Oficial de Farmacéuticos, el Excmo. Ayuntamiento de Badajoz y la Archidiócesis de Mérida-Badajoz han hecho posible este Encuentro Internacional y sus actividades paralelas.

1ª edición digital, bajo licencia CC BY-NC-ND

© De los textos: sus autores, 2019

© De las ilustraciones: las entidades propietarias de los tapices

© De la edición: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020

ISBN 978-84-948078-9-3

Imágenes de P. van der Cammen. La Fidelidad de Penélope. Enghien (Bruselas) ca. 1560-1570.

Cubierta anterior: Detalle de Avutarda. En: tapiz 4: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo.

Fotografía de la imagen de portada: ©ialvarez-tecnigraf 2020

Cubierta posterior: Detalle de pavo real. En: tapiz 1: Apolo dialoga con Eros.

ÍNDICE

Los tapices de la catedral de Badajoz. Juan Carlos Moreno Piñero	5
Presentación de los editores	7
Humanismo, mitología y emblemática. A modo de introducción al Encuentro Internacional <i>De Flandes a Extremadura</i> . César Chaparro Gómez	8
I. Registro del conocimiento en los tapices del Renacimiento	
- Tapices de las conquistas africanas de Alfonso V de Portugal. Tapicerías de Pastrana. Margarita García Calvo	18
- Iberoamérica y tapices flamencos del siglo XVI: botánica, historia y arte. Pilar Bosqued Lacambra	33
II. Creatividad artística y el mecenazgo en el Renacimiento	
- Pinturas y grabados en torno a los tapices de El Bosco. Elena Vázquez Dueñas	59
- Mecenazgos nobiliarios y eclesiásticos en la Castilla del siglo XVI. José Matesanz del Barrio	88
- Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII. Victoria Ramírez Ruiz	110
III. Museografía para disfrutar el Arte	
- Preservación y restauración de tapices flamencos del siglo XVI. Maria Taboga	150
- La Colección de tapices de la Corona de España. Breves notas sobre museografía y proyectos de investigación. Concha Herrero Carretero	176
IV. El tapiz como fedatario visual, cultural y artístico	
- Unas galerías de jardines: algunos comentarios sobre los tapices de Badajoz y sus tipologías. Guy Delmarcel	198
- Sulle tracce della più preziosa replica delle Storie di Vertumno e Pomona di Maerten II Reymbouts. Nello Forti Grazzini	230
- Siguiendo la pista a la réplica más valiosa de la Historia de Vertumno y Pomona de Maerten II Reymbouts. Nello Forti Grazzini	265
- Tapices y pinturas: el debate entre artesanía y arte. Miguel Ángel Zalama	275
Adenda	
- Investigar y difundir el conocimiento sobre el arte del tapiz. Ignacio López Guillamón	294
- Tapices de los Condes de Superunda en Ávila. Margarita García Calvo	311
- Los Jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena. Pilar Bosqued	346
- Los tapices de Las Indias en las colecciones de la nobleza. Victoria Ramírez Ruiz	374

LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ

Juan Carlos Moreno Piñero

Director de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste

El 17 de septiembre de 1556, Carlos I de España y V de Alemania abandonó por última vez Flandes. En aquellos momentos postreros hizo balance de sus viajes recordando que "nueve veces fui a Alemania la Alta, seis he pasado en España, siete en Italia, diez he venido aquí a Flandes; cuatro, en tiempo de paz y guerra, he entrado en Francia; dos en Inglaterra, otras dos fui contra África; las cuales todas son cuarenta, sin otros caminos de menos cuenta que por visitar mis tierras tengo hechos. Y para esto he navegado ocho veces el Mar Mediterráneo y tres el Océano de España, y agora será la cuarta que pasaré para sepultarme". El 28 de ese mes llegó a Laredo y el 6 de octubre comenzó un largo y penoso viaje hacia Extremadura, unas veces en silla a brazos y otras en litera. Tras una estancia de tres meses en el castillo de los Condes de Oropesa, el emperador llegó a Yuste el 3 de febrero de 1557. En fechas cercanas, unos tapices flamencos hicieron un viaje semejante hasta Extremadura.

Podemos considerar que se trata de una curiosa coincidencia o que el azar es muy caprichoso o pudiera ser una mera anécdota histórica que nos hace sonreír; ignoro si Carlos conocía su existencia o su destino pero me gustaría pensar que de algún modo estos bellos tapices forman parte del legado espiritual dejado por el emperador, del que hoy nos beneficiamos.

Carlos V no fue un rey más sino el primero que antepuso los intereses de Europa a los nacionales, quien defendió la política sin fronteras, quien ideó una Europa política y que fue "al mismo tiempo el último de los herederos de Carlomagno y el precursor de los federalistas de la Europa de la época moderna", en palabras de Salvador de Madariaga. Del mismo modo, esos tapices que se tejieron en Flandes, que viajaron por media Europa y que han dormido durante siglos en Extremadura, encarnan el patrimonio común europeo sin que quepan estrechos patrimonialismos nacionales, al modo en que Carlos concibió una Europa sin fronteras, unida en su diversidad, in varietate concordia, precisamente el lema adoptado por la Unión Europea. Unos tapices que provenían de una tierra en la que convivía la cultura clásica con el cristianismo y con nuevos pensadores que rompían con el pasado. Unos tapices que vinieron a parar a una tierra que no era yerma pues fértil ha de considerarse una región que como la extremeña en el siglo XVI alumbró a personalidades de la talla de Torres Naharro, San Pedro de Alcántara, Arias Montano, Diego de Arce, Hernán Cortés, Fray Luis de Carvajal, El Brocense, Juan Vázquez, el P. Maldonado, el Cardenal Silíceo, Francisco de Aldana el Divino y Luis Zapata.

Y en Extremadura, siglos después, vuelven los tapices a ser admirados y estudiados por eminentes especialistas que también han viajado desde diferentes rincones de Europa para hacernos ver más allá de la visión que nuestros ojos nos depara, visión bella -sin duda- pero también necesitada de la mano experta que la guíe hasta escudriñar los misterios del tapiz.

Estoy convencido de que el difícil equilibrio que busca preservar la identidad de cada cual -sin romper por ello la unidad-, la consideración por lo ajeno hasta llegar a sentirlo como propio sólo se consigue a través de la cultura. Y hablo de cultura en sentido extenso y profundo: cultura es conocer al diferente y respetarlo; cultura es saber que cada uno de nosotros somos una gota en el océano de la Historia y que somos lo que somos porque hubo otros muchos que vivieron antes que nosotros y fueron construyendo un mundo que es el que tenemos que vivir y conservar para legarlo a las futuras generaciones. De ahí la necesidad de proteger nuestro patrimonio cultural y saber gestionarlo adecuadamente. Como los tapices flamencos que atesora la Catedral de Badajoz.

El Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura: Humanismo y Naturaleza en los tapices de Badajoz, celebrado entre los días 21 y 22 de febrero pasado nos traslada a unos días de intenso intercambio de conocimientos sobre tapices flamencos y camaradería intelectual entre participantes, ponentes y miembros de la organización. Tal Congreso fue, de hecho, un trasiego efectivo de saberes entre estudiosos y la sociedad abierta de Badajoz que lo acogió entrañablemente.

Tras las revisiones de rigor, estas palabras sirven de presentación de las ponencias expuestas en este evento y a un anejo surgido como fruto maduro de los debates que despertaron el interés por ahondar más en los dos ejes clave del Encuentro: el Humanismo y la Naturaleza. A estos trabajos sobrevenidos se les ha denominado Adenda.

Este conjunto de estudios es el precedente de una investigación monográfica sobre los tapices de la Catedral de Badajoz, revisada críticamente por la interacción de saberes desplegada por todos los ponentes. Sirva esta mención como testimonio de gratitud a estos especialistas por los datos y asesoramientos ofrecidos para un mantenimiento e instalación adecuados de los mismos.

En esta línea de reflexión, es ineludible citar al Prof. Delmarcel, quien analizó diversos tapices sobre Galerías y jardines en la tapicería flamenca e incluyó los tapices de Badajoz en esta temática. Excusó su asistencia por ser comisario de la exposición: Bernard van Orley. Brussels and the Renaissance, 20 February '19 — 26 May '19. Su ponencia fue leída en la apertura de la cuarta sesión del Encuentro el viernes 22; y su presencia en la historiografía de los tapices flamencos es decisiva entre los años 1980 y 2019, como lo indica el número de sus trabajos publicados y sus citas.

Declinamos hacer una presentación, aun somera, de los trabajos presentados a este Encuentro Internacional, habida cuenta la relevancia de sus autores. Quienes asistieron recordarán el interés y la atención que despertaron las distintas exposiciones y el fecundo intercambio de cuestiones, planteadas en los espacios dedicados al debate. Podría decirse que aquel Encuentro fue breve en el tiempo y productivo en los resultados.

Los editores

HUMANISMO, MITOLOGÍA Y EMBLEMÁTICA A MODO DE INTRODUCCIÓN AL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FLANDES A EXTREMADURA

César Chaparro Gómez
Universidad de Extremadura

Mi participación en este Encuentro Internacional sobre *Los tapices de la Catedral de Badajoz* responde al tesón, insistencia y buen hacer de Ignacio López Guillamón. Gracias a él, o mejor por su culpa, me veo impartiendo esta conferencia o charla inaugural en un congreso de verdaderos especialistas. Para ello, mis competencias —como diríamos hoy en términos académicos— son escasas. Soy Catedrático de Filología latina y en el análisis y traducción de muchos de nuestros textos en latín sale a colación la **Mitología**; sin su conocimiento es imposible abordar con criterio materias como la historia de la filosofía y de las religiones, la literatura, el arte, la música, etc. En segundo lugar, al **Humanismo renacentista** he dedicado también algunos estudios y traducciones: Antonio de Nebrija, Erasmo de Rotterdam, Francisco Sánchez de las Brozas han sido los principales autores tratados. Finalmente, al mundo de la **Emblemática** accedí de la mano de una de las operaciones de la retórica, una pariente pobre de la misma, la memoria, y más en concreto la memoria artificial, que se articula *per locos et imagines* (a través de los lugares y las imágenes) y que abarca todo aquello que tiene que ver con la frase horaciana *ut pictura poesis* (unión de la palabra y de la imagen). Con estos escasos avales, mis palabras son de mera introducción, más bien dirigidas a los estudiantes y público en general y no a los ponentes, a quienes pido benevolencia¹.

Mito y leyenda clásicos: su pervivencia en Occidente

Permítanme unas breves y elementales nociones sobre el mito, especialmente el de origen grecolatino, y su pervivencia a lo largo de la historia. En la sociedad y cultura grecolatinas se contraponían el *mythos* (mito) y el *logos*, entendido este último como la razón o la palabra, la palabra razonada. Cuando la realidad no se podía explicar por medios lógicos o racionales, mediante la argumentación, se echaba mano de la imaginación, y así los hombres creaban mitos. Los mitos son, pues, productos de la imaginación, no de la lógica. El campo del mito disminuye cuando avanza el conocimiento científico y lógico. Mito y realidad son los dos extremos de la cuerda: o relato imaginativo (y por lo tanto irreal) o relato histórico y real. Pero en el medio de esa cuerda hay otro componente: la leyenda. Tiene que ver este vocablo con otro latino (*legenda*), que significa “lo que ha de ser leído”, “lo que ha de interpretarse”. El núcleo de la leyenda es real, histórico; su explicación, su lectura, su interpretación no lo es, es más bien inventada o imaginada. La leyenda no es tanto, o principalmente, un producto

¹ Como es lógico, la bibliografía sobre este tema, en su carácter global y compilatorio, es amplísima. Una visión de conjunto, bien estructurada y didáctica, nos la da el trabajo de Emilio Asencio González, *La Mitología clásica en la Emblemática española*, Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2005; las citas de autores ya clásicos en esta temática (como Seznec, Chevalier, etc.) han sido tomadas del libro de Asencio González.

de la imaginación, es más bien producto del interés de una parte de la sociedad: los hechos ocurrieron, pero no de la manera “interesada” en que se nos han presentado. Digamos que la leyenda es un acto más de propaganda. Así se nos presentan, como legendarios, muchos de los relatos que tienen que ver con las hazañas de reyes o emperadores o con los martirios de muchos santos cristianos.

En otro orden de cosas, la creencia de que la Edad Media fue una especie de “agujero negro” de incultura donde desapareció el legado cultural (incluido el ámbito de los mitos) de Grecia y Roma fue más bien una convicción difundida por los propios humanistas, quienes estaban convencidos de vivir en una nueva era. Según ellos, su época era tan radicalmente distinta de la Edad Media, como esta lo era de la Antigüedad clásica.

En realidad, contra lo que opinaban los propios humanistas, no se produjo una ruptura absoluta de la tradición clásica en la Edad Media: el legado greco-romano había perdurado a través de los siglos con períodos de más o menos acercamientos a ella. En lo que sí llevaban razón los hombres del Renacimiento es en el cambio radical que la actitud general experimentó respecto al mundo clásico en este período. Uno de los aspectos más importantes es el modo de trabajo de literatos y artistas, consistente en la transmutación de los temas paganos en temas cristianos, algo que los artistas paleocristianos ya hicieron a menudo con anterioridad. Los dioses y héroes de la mitología clásica grecolatina se convirtieron en mayor o menor grado en expresión de las virtudes o los vicios que el cristiano debía seguir o evitar.

No hay que olvidar, sin embargo, que amplios sectores de la Iglesia despreciaban y abjuraban de los dioses paganos oponiéndose con fuerza a la utilización de la mitología en la enseñanza. En cualquier caso, estas tensiones tan solo vienen a demostrar que la Edad Media es un período crucial para la conservación y difusión de la cultura clásica. Sin ella el Renacimiento no hubiera podido surgir con tanta potencia y brillantez. Como afirma Jean Seznec, en su obra *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*: “La Antigüedad pagana, lejos de «re-nacer» en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales; los dioses mismos no *resucitan*, puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres”.

Humanismo renacentista y mitología grecolatina

Los hombres del Renacimiento consideraban que los mitos clásicos encubrían bajo su velo poético un significado místico que solo los espíritus más perfectos y elevados conseguían recobrar. Además, en esta sabiduría enigmática coincidían los mitos de la tradición pagana con los de la *Biblia*. De esa manera, la tradición alegórica encontró entre los humanistas una aceptación extraordinaria. Estos consideraban que los sabios de la antigüedad habían cifrado un enigmático mensaje, veraz y profundo, para que pasara desapercibido a los necios e ineducados, y solo llegara a ser interpretado por otros sabios. Los eruditos renacentistas se aplicaron al estudio e interpretación de los mitos como verdaderos herederos de los hombres doctos de la antigüedad, distinguiéndose así de los incultos y vulgares. En alguna ocasión, se rozó incluso la herejía al fundir *Biblia* y Mitología y no aceptar el dogma cristiano sino el sentido alegórico del mismo.

Al conocimiento de la mitología clásica grecolatina por parte de los humanistas contribuyó de forma esencial la elaboración de las verdaderas enciclopedias mitográficas compuestas en la Edad Media, como el repertorio del *Mythografus III* o el *Ovidio moralizado* de Pierre Bersuire. Todos ellos precedieron a la importante compilación que llevó a cabo G. Boccaccio en su *Genealogia Deorum*, quien con su afán erudito y respeto por la Antigüedad clásica constituye el principal eslabón hacia la actitud renacentista. En la creencia de que las fábulas paganas son una alegoría didáctica, Boccaccio trata de conciliar cristianismo y paganismo y a la vez salvar su propia integridad frente a cualquier acusación ante la Iglesia. La obra de Boccaccio sirvió de modelo a los grandes compendios mitológicos posteriores: *De deis gentium varia et multiplex historia. Historiae deorum gentilium* de Lilio Gregorio Gyraldi, que se centra en un estudio de los nombres y los epítetos de los dioses; los *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti, que se caracteriza por su enfoque alegórico-moralizante, y *Le immagini colla aposizioni degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari, que se centra en la iconografía.

Estos manuales son un verdadero ejercicio de erudición para uso de poetas y artistas. Son verdaderos diccionarios mitográficos de gran utilidad en el Barroco, donde ya la influencia de Trento y la Contrarreforma es evidente en ellos. Las Mitologías del siglo XVI tuvieron su continuación en lo que Seznec llama la “Biblia de los Símbolos”, es decir, la *Iconología* de Cesare Ripa, donde las figuras de las divinidades pierden todo valor propio, toda existencia independiente y se convierten tan solo en “velos destinados a recubrir verdades filosóficas y conceptos morales”.

Toda esta compleja y diversa tradición de interpretaciones y desviaciones del mito clásico desembocará en la Emblemática, un saber que permitió reconciliar de manera definitiva lo profano y lo sagrado y que enseñó a descubrir los más ocultos y serios preceptos bajo las más superficiales apariencias. La Iglesia jugó un papel decisivo en su propagación ya que, por un lado, permitía sacralizar el mito dándole un sentido espiritual, y por otro era un método que permitía todas las metáforas y transposiciones significativas posibles. De este modo los libros de emblemas, que van a echar mano de la mitología para ilustrar las verdades de la fe, serán incontables.

Mitología y Emblemática

El manuscrito de los *Hieroglyphica* de Horapolo, descubierto en la isla de Andros, se difundió con enorme éxito desde comienzos del siglo XVI. Horapolo relata cómo cuando los egipcios querían representar alguna idea lo hacían a través de un animal o planta, debido a las propiedades y cualidades de estos. La imagen presenta, por tanto, no solo valores exclusivamente estéticos, sino que va a generar multitud de correspondencias significativas que únicamente el erudito, como iniciado, puede desentrañar. Pues bien, tomando como modelo a Horapolo los humanistas se aplicaron a buscar un equivalente moderno a estos criptogramas de la Antigüedad. Surgió así el emblema en sus distintas variantes: empresa, divisa, símbolo, blasón. El emblema, en palabras de Seznec, es “una imagen que esconde un contenido moral con un comentario explicativo que permite desenterrar este bajo aquella”.

Andrea Alciato fue quien plasmó en su *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531) este nuevo lenguaje jeroglífico. El éxito de su obra fue arrollador, con más de ciento

cincuenta ediciones y traducciones en todas las lenguas cultas de Europa. Alciato puso las bases para el desarrollo de un lenguaje ideográfico basado en imágenes que se explican con textos, y con la pretensión de imitar la cultura de la Antigüedad. El emblema consta de tres elementos: lema o mote, escueta frase normalmente en latín; grabado o *pictura* y epigrama, explicación del grabado donde se explicita también la lección moral del emblema. La emblemática llegó a ser una expresión fundamental de la cultura del Renacimiento y el Barroco, reflejo de multitud de intereses y temas, desde el puro entretenimiento hasta la más seria especulación moral o filosófica. Poetas, dramaturgos, literatos y predicadores emplearon con frecuencia emblemas; igualmente es significativo su uso en las artes plásticas. De este modo el emblema ayudó a dar forma a todo tipo de comunicación visual o verbal durante los siglos XVI y XVII. En el emblema se sintetizan literatura y pintura en una manera proporcionada, y en él la imagen ayuda a hacer más entretenida y comprensible la lectura del texto. De esta manera se trata de un aprendizaje que trata de resultar placentero.

En un principio, el código emblemático estaba destinado a una élite intelectual, a unos eruditos que, gracias a su formación clásica, podían entender el mensaje transmitido. Sin embargo la complejidad de los emblemas del siglo XVI se relajó en el XVII, siglo en el que la moda de los emblemas se extendió tanto que se popularizó. El latín se sustituyó por la lengua vulgar y se hicieron más accesibles a otros grupos sociales de menor cultura. De hecho el emblema cumplió una función fundamental además de la moral en los siglos XVII y XVIII. Se trata de la función pedagógica que pretende enseñar a los jóvenes no solo un comportamiento ético, sino aspectos muy variados de la vida y del conocimiento.

Por otra parte, el hecho de que el emblema fuese considerado como el vehículo ideal para inculcar en el hombre el deseo de seguir el camino de la virtud, hizo que la Iglesia favoreciese su difusión y que hombres de Iglesia se interesasen por él. De este modo muchos de los autores de emblemas fueron sacerdotes o religiosos, y de hecho los emblemas se convirtieron en una de las armas de propaganda favoritas de la Compañía de Jesús: a través de las imágenes los jesuitas conminaban a la meditación ante el horror del pecado y los tormentos del infierno.

De la fijación en emblemas de los vicios y las virtudes por medio de imágenes simbólicas del cristiano en general se llegará al desarrollo de estos temas en lo que atañe a la educación del Príncipe en cuanto gobernante y en cuanto persona. Se trata de un tema dominante en la emblemática del Barroco, el emblema político. Ello se hace aún más patente en la emblemática española, donde destaca Diego de Saavedra Fajardo con su *Idea de un príncipe político cristiano*. El emblema se muestra de ese modo como instrumento de propaganda del poder político además del religioso, o mejor, como un instrumento del poder político que busca sus principios en los de la religión cristiana, especialmente católica.

La mitología clásica llega a la emblemática a través de la *Antología Planudea* y de obras tan fundamentales como las *Metamorfosis* de Ovidio. No existe libro de emblemas en el que no aparezcan figuras de la mitología. En ellos los dioses, héroes y otros personajes mitológicos se convirtieron en modelos paradigmáticos de las distintas virtudes o vicios, es decir, cumplieron una función eminentemente moralizadora.

La mitología se instaló con fuerza en la emblemática, como heredera de la rica tradición mitográfica que culminó en los tratados del siglo XVI y sus interpretaciones de distinta índole, y enriqueciéndose a la vez con nuevos “deslizamientos” hacia otros contextos y significaciones, especialmente en los dos campos expuestos: la moral y la política. La emblemática consiguió, de esa manera, que el lector se familiarizara con los personajes de la mitología pagana y que los asumiera con naturalidad como representaciones de los distintos vicios y virtudes. De este modo son infinitos los ejemplos de personajes de la mitología que aparecen en los libros de contenido eminentemente católico como expresión de significaciones que la emblemática había contribuido a difundir. El tantas veces citado Seznec afirma en este sentido. “No olvidemos (refiriéndose a los personajes mitológicos) que tienen una función. O bien simbolizan un vicio o una virtud, o bien traducen una verdad moral. Fauno es la lujuria; Tántalo la avaricia; Belerofonte, la inteligencia y el coraje triunfando sobre las acechanzas; Ganímedes, el alma pura que halla su alegría en Dios...”

La figura de Penélope

Para finalizar esta sencilla contribución y bajando al terreno de lo concreto, podríamos preguntarnos: ¿qué simboliza Penélope, uno de los personajes femeninos, (si no el principal) que sirven de pauta referencial en los tapices de la catedral de Badajoz? La figura de Penélope aparece en la literatura medieval como símbolo de la fidelidad conyugal y perfección femenina. Bocaccio en su obra *De mulieribus claris* dedicará varias páginas a trasladar a sus coetáneos la fama de mujer virtuosa que los autores clásicos (Plutarco, Horacio, etc.) dieron a Penélope. Y como tal se prolonga en la literatura posterior, salvo ligeras excepciones. De hecho, el relato con fin moralista de Bocaccio tuvo una gran difusión e influencia en la posterior sociedad cortesana europea. Por ejemplo, en la literatura: así, en la obra *Orlando Furioso* de Ariosto (Canto 13, estrofa 60, vv. 7-8) se lee: “A Penélope le basta, para igualar a Ulises, con ser casta”. En la pintura, pronto aparecen representaciones de Odiseo y Penélope derivadas de su proyección literaria: Apollonio di Giovanni, Pinturicchio, Luca Signorelli dejan constancia en sus obras de una Penélope esposa fiel y casta. Así Penélope llega a ser símbolo o referente, prototipo de mujer en el Humanismo renacentista y se la identifica con apelativos como *difficilis*, *candida*, *pudica*, *pia*... Erasmo de Rotterdam en sus *Adagia*, Jean Tixier de Ravisi en los *Epitheta*, entre otros, dan testimonio de la Penélope “que sabe regir y gobernar las cosas de su casa... que sufre con paciencia y tesón todas las adversidades... y que se mostró siempre fiel a su marido”.

La interrelación entre arte, literatura y moral (es decir, emblemática) nos lleva inevitablemente al emblema 196 *In pudoris statuam* de la obra de Alciato (**Figura 1**), que resulta básico para la tradición posterior. En él aparece la virtuosa Penélope entre su marido Ulises y su padre Icario. Después de la boda entre ambos, Icario solicitó de Ulises que se quedara con su esposa en Esparta, en su propia casa; ante la negativa de Ulises, y como Icario insistiera, el marido pidió a Penélope que eligiera entre su padre y él; ella entonces no contestó, sino que se ruborizó y se cubrió los ojos y el rostro en señal de vergüenza. Icario comprendió que su hija había hecho una elección y que marchaba a Ítaca con Ulises. Como recuerdo de la acción virtuosa de su hija Penélope, Icario mandó levantar en aquel sitio un santuario al Pudor. Se explica el gesto de Penélope porque procedía de Esparta, lugar por excelencia de las mujeres virtuosas, que por vergüenza cubrían su rostro ante sus maridos. Este modelo de mujer ideal no solo se

ha de ir con su marido, al que ha de querer y estimar más que a su propio padre, sino que además lo ha de hacer “con alguna señal de vergüenza y honestidad”, como afirma Diego López en su comentario a dicho emblema.

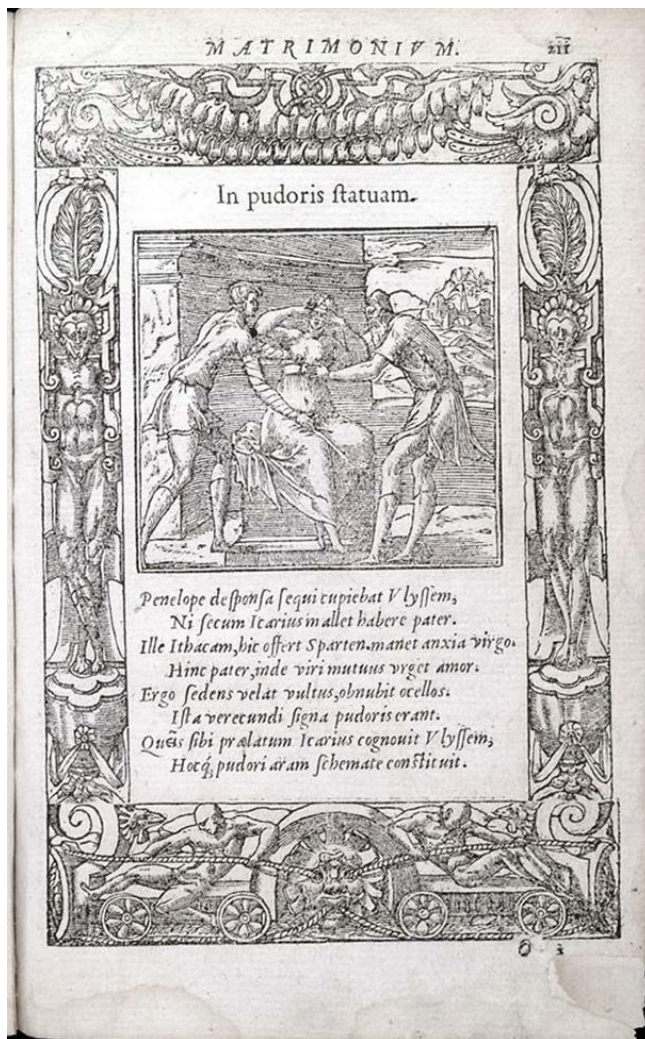


Figura 1.

En los tapices de la catedral pacense aparece en su integridad la historia legendaria de la fiel y constante Penélope, ya desde el principio en que la esposa de Ulises es puesta en relación con la diosa Artemisa, siguiendo la lectura de un pasaje de la *Odisea* (XX, 61-62 y 79-82) donde exclama desesperada: “Que me aniquilen los que poseen las moradas del Olimpo o que Artemisa, de hermosos bucles, me dispare hasta que me lleve a ver a Odiseo bajo la odiosa tierra y no tenga que alegrar los pensamientos de un hombre más perverso”: Penélope pide a la diosa la muerte o lo que sea, con tal de poder encontrarse con su marido y no caer en las manos de los pretendientes a los que tanto detesta.



Figura 2.

Los avatares de Penélope terminan en el “encuentro de Ulises y Penélope”. En el tapiz que les presento (**Figura 2**), se recrea a la izquierda la cruenta escena de la muerte de los pretendientes. A la derecha, se nos ofrece el momento final entre los esposos. Representa justo el momento de la *anagnórisis* (del reconocimiento), cuando Penélope, acompañada de la fiel nodriza Euriclea, reconoce a su marido. El encuentro entre los dos esposos había tenido lugar previamente, pero la reina no había reconocido a Ulises disfrazado de mendigo. Una vez que la libera de los pretendientes, Ulises le describe su lecho conyugal y la reina ya se da cuenta de que puede abrazar a su marido después de veinte largos años ausente. Corre hacia él, poniendo fin a su tormento (*Odisea*, XXIII, 2015 ss.): “Así habló y sus rodillas y su corazón se relajaron al reconocer las señales que continuamente le indicó Odiseo. Después corrió derecha hacia él llorando, lanzó sus brazos alrededor del cuello de Odiseo y besó su rostro”. Penélope mantiene en su cabeza la corona que un amorcillo le había impuesto anteriormente, con lo que su fidelidad y constancia se ven así recompensadas.



Figura 3.

También en los tapices de la catedral de Badajoz hay imágenes emblemáticas, a modo de divisas o empresas. Me fijaré en dos de ellas, de largo recorrido en el simbolismo occidental, especialmente cristiano. Son las del pavo real y del ave Fénix. A la imagen del primero acompaña el lema, mal escrito desde luego, (*Non fina placet, non infina placent*), que debe ser *Non infima placent*, y que se puede traducir como “lo mundano o lo vulgar no agrada” (**Figura 3**). El pavo real es considerado símbolo de inmortalidad y de la resurrección, evocando el hecho de que durante la Pascua cambia su plumaje en su totalidad. También se le asocia en muchas culturas con la belleza o la sabiduría. Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* afirma: “que el pavo real en el Cristianismo simboliza también la rueda solar y por esta razón es signo de inmortalidad; su cola evoca el cielo estrellado”. Hay autores que ven en la figura del pavo real un símbolo de la concordia conyugal al ser este el distintivo de la diosa Juno, protectora de las mujeres casadas: de hecho este animal aparece en monedas romanas de Domitila y Domicia con la inscripción *Concordia augusta*, invocación a la diosa protectora de las uniones imperiales. En esta última interpretación, acorde con la temática de los tapices de la catedral pacense, el pavo real sería imagen de la concordia, constancia y castidad

matrimonial de Penélope. Quedaría la explicación del lema: ¿podría este interpretarse como desprecio por las demás aves, dada la belleza de la que hace gala?

En cuanto a la *pictura* del Ave Fénix (**Figura 4**), esta está acompañada del lema *Quia sola infelix* (“porque sola es infeliz”) en el que se hace referencia a su entidad de “ser único” y, como afirma Piero Valeriano, a su soledad: “La mayoría de los autores, dice, cuentan que habita las soledades orientales, privado de todo comercio con los hombres y lejos de su vista”. Si el pavo real significaba para los cristianos la inmortalidad, e incluso la resurrección por la relación del cambio de cola con la época de Pascua, el ave Fénix, que renace de sus cenizas, significa “resurrección”. Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* afirma: “los cristianos lo consideran, desde Orígenes, pájaro sagrado y símbolo de una irrefragable voluntad de sobrevivir, así como de la resurrección, triunfo de la vida sobre la muerte”. Por otra parte, el lema haría referencia a la infelicidad de Penélope al estar en soledad esperando año tras año a su esposo Ulises.



Figura 4.

I. REGISTRO DEL CONOCIMIENTO EN LOS TAPICES DEL RENACIMIENTO

TAPICES DE LAS CONQUISTAS AFRICANAS DE ALFONSO V DE PORTUGAL. TAPICERÍAS DE PASTRANA

TAPESTRES OF THE AFRICAN CONQUERS OF ALFONSO V OF PORTUGAL. PASTRANA TAPESTRIES

Margarita García Calvo

Dra. H^a del Arte

Margarita García Calvo es doctora en Historia del Arte. Su tesis doctoral versó sobre los tapices que se conservan en la Colegiata de Pastrana (Guadalajara), los conocidos como “las tapicerías de Alfonso V de Portugal”, de los que hablará en este Congreso.

Es autora de numerosos estudios, publicados en prestigiosas revistas tanto nacionales como extranjeras. Se pueden mencionar entre otros sus trabajos sobre los Tapices de la Colegiata de Pastrana, La manufactura de Pastrana, los Tapices de la Catedral de Sigüenza, los Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao, los Tapices de la familia Moncada, los Tapices de los Museos de Jaén, los Tapices del Sacromonte (Granada) etc También es autora de libros sobre los Tapices de Cajasol y los Tapices de la Fundación Selgas-Fagalde, además de participar como coautora en otras publicaciones sobre tapices.

Resumen

Se presenta un análisis crítico sobre las escenas representadas en los tapices de Pastrana, realizados a partir de 1471 en alguno de los talleres activos en las principales ciudades del sur-oeste de Flandes (Tournai, Brujas o Bruselas). Se hace un estudio comparativo con otros tapices flamencos de semejante tema y estilo. Se destaca el valor de crónica gráfica que fija en imágenes realistas la historia de la conquista de las ciudades de Arcila y Tánger por el rey de Portugal Alfonso V (1432-1481).

Palabras clave

Afonso V de Portugal (1432-1481); Arcila; Tánger; Tapices de Pastrana; Tapices flamencos.

Abstract

A critical analysis is presented in the scenes represented in the Tapestries of Pastrana woven from 1471 onwards in some of the workshops active in the main cities in South-West Flanders (Tournai, Brugges or Brussels). A comparative study with other Flemish tapestries of the same theme and style is made. It is highlighted the value of graphic chronicle that fixes in realistic images the story of the conquest of the cities of Asilah and Tangiers by the king of Portugal Alphonse V (1432-1481).

Keywords

Alphonse V of Portugal (1432-1481); Asilah; Tangiers; Pastrana Tapestries; Flemish Tapestries.

En Pastrana (Guadalajara), en su museo parroquial, se conservan algunos de los más bellos ejemplares de la tapicería flamenca de la segunda mitad del siglo XV. Son seis tapices pertenecientes a dos series, cuyo protagonista es el rey portugués.

Una de las series, en la que siempre se ha centrado el interés, es la conocida como “las tapicerías de Alfonso V de Portugal”. Consta de cuatro tapices, en donde están representadas las conquistas llevadas a cabo por el rey Alfonso V (1432-1481), en el año 1471, en Arcila y Tánger. En tres de los tapices está representada la *Toma de Arcila: Desembarco, Cerco y Asalto*. En el cuarto está tejida la *Entrada en Tánger*².

Del desarrollo de la conquista de estos puertos fortificados marroquíes nos informan las cartelas de la parte superior de dos de los paños de la trilogía de Arcila. Un tercero de Arcila solo conserva una línea de la leyenda y al de Tánger le falta esta valiosa aclaración, pero las crónicas de la época facilitan la comprensión de lo representado³. En los cuatro tapices aparece el escudo real portugués y en los tres de Arcila el emblema personal del rey Alfonso V.

Estos tapices son considerados uno de los escasos ejemplos del siglo XV que muestran hechos contemporáneos a su realización, en donde se observa un gran realismo en la representación de las armaduras, los escudos, las armas, los navíos..., siendo considerados un auténtico documento histórico.

² Para estos tapices ver la siguiente bibliografía: Dos Santos, R. *As tapeçarias da tomada de Arzila*. Lisboa, 1925. Dos Santos, R. *As tapeçarias da Tanger*. Lisboa, 1926. Dornellas, A. *As tapeçarias de D. Affonso V foram para Castella por oferta deste rei*. Lisboa, 1926. Figueiredo, J. de. *As tapeçarias de Arzila e as relações com os Paineis de Nuno Gonçalves*. Lisboa, 1926. García Merchante, E. *Los tapices de Alfonso V de Portugal*. Toledo, 1929. Varela Rubim, N. J. “Artilharia Portuguesa nas Tapeçarias de Arzila”, en *Revista de Artilharia*. Lisboa, 1987. García Calvo, M. *Tapices de Pastrana*, U.N.E.D (tesis doctoral inédita). Madrid, 1995. García Calvo, M. “Dos tapices flamencos “de Cruzadas” en la iglesia parroquial de Pastrana”, en *GOYA*, nº 293, marzo-abril, 2003, p. 81-90. Ramírez Ruiz, V. *Tapices y Textiles de Castilla- La Mancha*. Guadalajara, 2007, p. 206-218. Ramírez Ruiz, V. “Los tapices de Alfonso V de Portugal o Tapices de Pastrana”, en *Revista de Artes Decorativas*. Oporto, 2008, p. 9-31. Varela Rubim, N. J. *Novo conjunto de tapeçarias de D. Afonso V na igreja de Pastrana em Espanha*. Lisboa, 2005. A. Rapp Buri y M. Stucky-Schürer, “The conquest of Arzila and Tangier”, en *HALI*, 2010, p. 52-59. Bunes, M. A. de y Rodrigues, D. *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo XV en la Colegiata de Pastrana*. Madrid 2010. Meira Araújo, I. F. *As tapeçarias de Pastrana. Uma iconografia de guerra*. Lisboa, 2012. Ranera Nadador, J. G. *El patrimônio artístico de Pastrana durante la Guerra Civil*. Guadalajara, 2018.

³ Correa da Serra, J., *Collecao de livros ineditos de historia portugueza dos reinados de D. Joao I, D. Duarte, D. Affonso V e D. Joao II*. Lisboa, 1790, T. I: *Chronica do senhor rey D. Affonso V*, escrita por Ruy de Pina.

El conjunto fue tejido en los años siguientes a la toma de estas plazas africanas, es decir, a partir de 1471, en alguno de los florecientes centros manufactureros de los Países Bajos meridionales, sin que podamos precisar si en Tournai, Bruselas o incluso Brujas, los centros productores de tapices que destacaban en la segunda mitad del siglo XV y que recibían los encargos más importantes. La obligación de marcar las piezas se impuso por primera vez en Bruselas en el año 1528: la doble B (Brabante - Bruselas) con un escudete rojo en el medio. A partir de 1544, por un decreto del rey Carlos V, se hizo extensible a todos los demás centros. Por lo que es muy difícil, ante la ausencia de marcas, saber en qué centro manufacturero pudieron haber sido tejidos los tapices de *Arcila* y *Tánger*, teniendo en cuenta además que la producción de unos y otros centros no presentaba grandes diferencias⁴.

La fama de los centros manufactureros flamencos era bien conocida en el Portugal de Alfonso V, que estaba unido además por lazos de parentesco con la casa de Borgoña: su tía Isabel de Portugal estaba casada con Felipe el Bueno, cuyo mecenazgo había favorecido la industria tapicera de Tournai. Según consta en las cuentas de la Feitoria de Flandes, Portugal importaba tapices de centros como Tournai, Brujas... En dichas cuentas aparece mencionado el primer administrador enviado a Flandes por Alfonso V, después de asumir el gobierno del reino: Joao Rodriguez de Carvalho, que estuvo en Brujas en 1451, y de lo comprado da noticia la carta de recibo que le fue concedida el 14 de julio de 1452 en Evora, en donde hay una detallada relación de lo adquirido y de su coste de la que destacamos: “5 panos de rás de armar, que foi buscar a Tornay e a Lila”. No solo se mencionan tapices sino también: “arneses, bombardas, cañoes...”⁵

Las características de estos tapices son semejantes a las de otros de la misma época y procedencia. Composiciones densas, abigarradas, sobre todo en las escenas de batalla, y, por tanto, en el *Cerco* y el *Asalto*. Con más claridad está representada la *Entrada en Tánger*. La composición es más ordenada, tanto en la escena de la entrada en la ciudad del ejército portugués como en la del abandono por sus habitantes. Además no se acusa tanto la falta de perspectiva como en la trilogía de *Arcila*.

En la *Entrada en Tánger* las figuras son muy esbeltas y elegantes, llegando a un alargamiento que recuerda a ciertas miniaturas, ya observado en otros tapices que, a su vez, tienen semejanzas con este de Pastrana, como es el caso del *Coronamiento de Tarquino* (Catedral de Zamora) o *Los tres coronamientos* (Catedral de Sens), ambos de posible origen bruselense. Este alargamiento de las figuras del tapiz de Tánger no es tan evidente en la *Toma de Arcila*.

El sentido de la decoración apreciado en los estandartes, armaduras, arquitecturas... y el gran cuidado puesto en todos los detalles es una de las características más notables. Se presta gran atención a los motivos vegetales: árboles frutales, diminutas flores formando una especie de alfombra vegetal, decoración más abundante y variada en la *Entrada en Tánger* que en los de *Arcila*. Este tipo de decoración vegetal lo encontramos en otros tapices de la misma época como en el ya citado *Coronamiento de Tarquino*, en *El príncipe de Malice* (Dumbarton Daks Collection, Washington) o en *La adoración de los Magos* (Museum of Fine Arts, Boston).

⁴ Cavallo, A., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, p. 57-77. Ver también a B. Pennant, “Histoire de la tapisserie tounaisienne”, en *L’Art de la Tapisserie. Tournai-Enghien-Audenarde, Tournai*, 2017, p. 11-33.

⁵ Braamcamp Freire, *Feitoria de Flandes*. Lisboa, 1920, p. 65-67 y 83-84.

Las arquitecturas siguen los cánones flamencos pero con la introducción de ciertos elementos, alminares y torres, de estilo africano. También hay aquí una ligera diferencia entre la representación de la ciudad de Arcila y la de Tánger: esta última está tratada con un mayor sentido decorativo, percibiéndose con claridad la mezquita y los minaretes.

Los modelos de los tapices han sido atribuidos al portugués Nuno Gonçalves, pintor real en el reinado de Alfonso V, cuya actividad se extendió desde 1450 hasta 1492 aproximadamente, y en donde estudiosos portugueses creen reconocer su estilo. Pero a la vista de las similitudes entre estos tapices y otros que son considerados como tejidos posiblemente en Bruselas, como los mencionados del *Coronamiento de Tarquino* de Zamora o *La adoración de los Magos* de Sens, no puede descartarse tampoco la intervención de un maestro de esta procedencia⁶.

Los tapices son citados por vez primera como propiedad de la Casa del Infantado en el inventario y tasación que se hizo en el año 1532 en Guadalajara, a la muerte del III duque, Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531). Este noble, que mantuvo excelentes relaciones con Fernando el Católico y con Felipe el Hermoso, formó a lo largo de su vida una gran colección de tapices, algunos heredados de su madre y de su tía Mencía de la Vega y otros adquiridos. En esta primera mención se los une a los dos de “Cruzadas”, de los que hablaremos más adelante, pues se habla de “seys pannos de Tanjar y Arzilla que tienen seiscientos y ochenta anas.” En un inventario del IV duque, Íñigo López de Mendoza, hecho en 1546, se los vuelve a citar, aunque separadamente: “cuatro panos de la historia de tanger y arcila” y “dos panos de la misma historia” A partir de aquí los encontramos en los inventarios de los sucesivos duques del Infantado, en los del quinto duque, Íñigo López de Mendoza, en los de Ana de Mendoza, sexta duquesa, en los del séptimo duque, Rodrigo de Mendoza y Sandoval, cuando fallece en 1657. Unas veces se habla de Tánger, otras de Ceuta, aunque matizando casi siempre que se trata de series diferentes: “quatro de una suerte y dos de otra”. Será en el testamento de la octava duquesa del Infantado, Catalina Gómez de Sandoval, (1616-1686) casada con el IV duque de Pastrana Rodrigo de Silva y Mendoza, cuando aparezcan como cedidos a la iglesia de Pastrana: “la tapiceria de Tanxer el Duque mi marido y señor dio a la Iglesia donde esta sirviendo al culto divino y asi por no sacarla de tan santo empleo y por rrespecto a las disposiciones de mi marido y señor pido a los subsesores en mi casa que dexen la dicha tapizeria en la iglesia de Pastrana”. En el año 1667 aparecen por vez primera en los archivos parroquiales como “regalo del excelentissimo Sr. Duque”⁷, y allí han permanecido hasta nuestros días.

Sobre la llegada de los tapices, mandados tejer por Alfonso V de Portugal, a España hay diferentes hipótesis, pero sin documentación que avale cualquiera de ellas.

El estudioso portugués Faria y Sousa, en su obra “Epitome de las historias portuguesas” (Lisboa, 1673, p. 129), avala la tesis del regalo: “la rica tapizeria de la toma de Arcila... este es oi de la casa del Duque del Infantado. A quien lo dio D. Alonso V en el tiempo de sus pretensiones con Castilla”, refiriéndose a la época de sus aspiraciones al

⁶ Delmarcel, G., *La Tapisserie Flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999, p. 39.

⁷ Para estas noticias de archivo sobre los tapices en manos de los duques del Infantado y su posterior donación a la iglesia de Pastrana, ver a M. García Calvo, op. cit., 1995, p. 118, 180 y 181. M. García Calvo, op. cit., 2003, p. 82.

trono de Castilla en disputa con Isabel la Católica y Fernando de Aragón. En otra de sus obras, “Lisboa portuguesa” (Lisboa, 1679, p. 391), al mencionar las conquistas de Arzila y Tánger, dice: “aquí se quede solamente en memoria que destas expugnaciones se labraron valerosas tapicerias. Una de ellas se conserva oy en la Casa del Infantado en Castilla. Muchas veces la vimos. Dadiva fue deste excelente Principe al señor de aquel Estado”.



Desembarco en Arcila. Tejido en los Países Bajos Meridionales, después de 1471- 1480? 368 x 1108 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

INSCRIPCIÓN

«Sereni^{mus} ac victorio^{mus} Alfonsus quint^{us} dei gracia Rex portugalie et algarbiorū citra et vltra mare ī africa. s. Cum sepe als profidei catholice exaltacione tum anno Dñi M.^{mo} CCCC.^{mo} lxxi.^{mo} v.^a decima die mēsis augusti. bēvirginis festo. una cū sereni^{mo} principe iohāne vnico filio primogenito et herede enauigans. a portu vlixboneñ traiecit in africanam cum classe quadrīgentarū nauium navigiorūque et eēxitu xxx, milium hoīm aduersus mauros pro xpī fide bellaturus. Cumque die martis vi.^a adiscessu die tenuisset portū Arzille opidi maurorū oppullēti^{mi} postero die mercurii, q^uq^u seuiēs mare piculosissīam militū in t^ram expositionē redderet. Rex tū ad oēs difficultates magnanim^{us} nihil sibi in ea re multis ex causis piculosius mora et contatione considerans Ingenti fidei ardore vite piculū supante in t^ram eg^ssus est. multis circa demersis scatis. nonnulisque nobilibus viris. Cum sūmo ipsius dolore fluctibus obruptis.»

“El serenísimo y victoriosísimo Alfonso V, por la gracia de Dios rey de Portugal y de los Algarbes, de aquí y de allí del mar en África. Como ya otras muchas veces para la exaltación de la fe católica, ahora también en el año del Señor 1471, en el día 15 del mes de agosto, fiesta de la beata Virgen, navegando desde Lisboa con el serenísimo príncipe D. Juan, su hijo único primogénito y heredero, pasó a África con una flota de cuatrocientas naves y otras embarcaciones, y con un ejército de treinta mil hombres dispuestos a pelear por la fe de Cristo contra los moros. Habiendo llegado al sexto día, martes, a tocar el puerto de Arcila, ciudad opulentísima de los moros, al siguiente día, miércoles, el agua enfurecida del mar hizo difícil el desembarque del ejército a tierra.

Entonces, el rey, magnánimo en todas las dificultades, creyendo por muchos motivos que nada era en esta dificultad tan peligroso como la duda y la vacilación, sacrificando el riesgo de su vida por el grande ardor de su fe, saltó a tierra, hundiéndose en la revuelta gran número de embarcaciones y pereciendo sumergidos por las aguas algunos hombres nobles con sumo dolor del Rey”.

La escena del desembarco ocupa una extensa zona en el tapiz. Numerosas barcas transportan a los soldados a tierra firme. En una de ellas van dos personajes, que por la riqueza de las armaduras y por la presencia del escudo real y del emblema de Alfonso V (el rodizio) nos remiten al rey y a su hijo. De la mitad del tapiz hacia la derecha está representada la llegada a tierra. Dirigiéndose a la amurallada Arcila van el rey y el príncipe con su ejército, y al fondo de esta marcha se ven cuerpos flotando en el mar. El desembarco se completa, en su extremo derecho, con la ciudad rodeada por los soldados portugueses, en cuyo interior se ve a sus habitantes portando lanzas y estandartes.

La dureza de este desembarco, donde se perdieron algunos barcos y unos doscientos hombres, tardando tres días en tomar tierra, la describe el portugués Ruy de Pina (1440-1522)⁸.



Cerco de Arcila. Tejido en los Países Bajos Meridionales, después de 1471-1480? 428 x 1078 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

Inscripción:

“de inde succedentibus muro militibus bombardisque et machinis admotis contineti atrocique oppugnatione pluribus loci(s)? murus dirutus est is egregie amauris defensus et impigre reparatus”

“Seguidamente, al escalar los soldados por la muralla y tras hacer avanzar las bombardas y máquinas, en un ininterrumpido y atroz ataque la muralla fue derruida por

⁸ Correa da Serra, J., op. cit., caps. CLXIII y CLXIV, p. 524-526.

muchos sitios. Pero esta fue defendida excelentemente por los moros y reparada con rapidez”⁹.

Este tapiz, al contrario que los otros dos, está íntegro en su parte inferior, aunque al estar cortado en la zona superior, la leyenda ha quedado reducida a una sola línea.

Es la segunda pieza de la trilogía, ateniéndose al desarrollo histórico de los hechos, según la narración de las crónicas de Ruy de Pina. Por estas sabemos que se tardaron tres días en poder tomar tierra, sitiando luego el rey la ciudad en torno al mar, cerrando y defendiendo su campamento de tropas con un profundo foso. También menciona el cronista las bombardas que se colocaron en las dos partes de la ciudad¹⁰.

En el centro del tapiz está Arcila, rodeada por un palenque, y cercando la ciudad por el mar la escuadra portuguesa, de la que divisamos los mástiles de las naves. En el lado izquierdo, en medio de los soldados, vemos un personaje a caballo, con armadura de brocado, al que podemos identificar con el príncipe D. Juan, hijo del rey, por la riqueza con que va ataviado y por su situación destacada en la escena. En la zona derecha la composición es muy similar: una figura coronada y a caballo-Alfonso V-, con riquísima armadura revestida también de brocado, y en torno a él, su ejército. En el paño abundan los estandartes que nos remiten a Portugal, y sobre la figura del rey, el escudo portugués y su emblema personal.



Desembarco en Arcila. Detalle del rey Alfonso V y su hijo el príncipe D. Juan.

⁹ El profesor Jesús Joaquín Picazo Reyes es el autor de la transliteración y traducción de la leyenda latina de este tapiz.

¹⁰ Correa da Serra, J., op. cit., cap. CLXIV, p. 525-526.



Asalto de Arcila. Tejido em los Países Bajos Meridionales, después de 1471-1480?. 369 x 1094 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

INSCRIPCIÓN

«Postero aut sabbati die festo beati bartolomei. xxiiii^{ta} die eiusdem mensis augusti ante solis ortum hortante rege milites alij per recentes muri ruinas alij appositis palam scalis sūma vi oppidū ingrediuntur vbi et prelium accerrimū et cedes magna iam collato pede dimicanciū facta est de inde plerique ex mauris trepidi in muītissimā arcem confugiunt. In qua vt difficilior ex pugnatō ita et periculū et maior secuta cedes ad meridiem extractum est certamen vbique atrox quale inter ixatos [sic] victores et desperatos solet victos maurorū vtrisque sexus qui cedi Ingenti superfuere atque opum plus captum est quam pro oppidi magnitudine. Eratquippe eius regionis potissimum emporium predam omē liberalissim^{us} Rex militibus donauit.»

“Mas al día siguiente, sábado, fiesta de San Bartolomé, día 24 del mismo mes de agosto, antes de la salida del sol, después de una arenga del Rey a los soldados, unos por las brechas recientes hechas en las murallas, otros subiendo por escalas, entran a fuerza de gran trabajo en la ciudad, donde hubo una lucha sangrienta en la que murieron no pocos de los que peleaban a pie firme. Después, la mayor parte de los moros refugiáronse en el castillo mejor fortificado, donde sobrevino más grave peligro para ellos y una mayor mortandad porque se hacía más difícil la entrada. Duró esta lucha tan atroz por todos lados hasta el mediodía, cual puede imaginarse que sería entre unos vencedores llenos de ira y entre unos vencidos desesperados. De los moros que sobrevivieron a esta mortandad y de sus riquezas hízose tan copioso botín, que no parecía guardar relación con el vecindario de la población, y eso que era el principal emporio de esta región. El Rey, liberalísimo, repartió toda la presa entre sus soldados.”

Aquí se representa el último paso de la conquista, el asalto de la ciudad, después del duro desembarco y cerco al que se la sometió. La leyenda superior relata con detalle la lucha atroz que tuvo lugar entre vencedores y vencidos el 24 de agosto de 1471, y el copioso botín que consiguieron los portugueses en Arcila, principal emporio de esta región Las crónicas de Pina nos amplían la información: hubo unos dos mil muertos y 5000 prisioneros; el botín fue estimado en ochenta mil doblones de oro¹¹.

¹¹ Correa da Serra, J., op. cit., cap. CLXV, p. 527-529.

Arcila ocupa la parte central del tapiz y la más extensa. Los soldados están dentro, en dura lucha con los moradores de la ciudad, que está rodeada a su vez por los portugueses. En la escena izquierda, otro grupo de soldados entre los que destaca una figura a caballo -posiblemente el príncipe D. Juan-, anunciado por dos trompeteros de cuyas trompetas pende el escudo real. La escena derecha es muy similar: el rey Alfonso V, ricamente ataviado, con el escudo real y su emblema personal.



Asalto de Arcila. Detalle del rey Alfonso V.



Entrada en Tánger. Tejido en los Países Bajos Meridionales, después de 1471-1480? 404 x 1082 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

Son tres las escenas que podemos ver en este tapiz, de izquierda a derecha: la entrada del ejército portugués, la ciudad de Tánger y la salida de los habitantes de esta. Estos hechos tuvieron lugar los días 28 y 29 de agosto del año 1471. En esas fechas, Alfonso V envía a Tánger, al frente de la expedición, a D. Juan, hijo del duque de Braganza, y al día siguiente entra él con su hijo y los demás nobles de su corte. Los habitantes de la

ciudad, temiendo que se reprodujese la mortandad de Arcila, la abandonaron antes de la llegada de los portugueses. La ocupación, por tanto, se hizo de manera pacífica, según consta en las crónicas¹². En este paño, al contrario que en los de Arcila, no aparece el emblema personal del rey, aunque sí el escudo real portugués, que es llevado por uno de los soldados que está en lo alto de la puerta de la muralla de la ciudad.

Menos conocidos que los anteriores son otros dos tapices, relacionados también con el rey Alfonso V de Portugal y sus conquistas africanas. Son excepcionales no solo por sus dimensiones sino también por la calidad del tejido y su riqueza decorativa. Aparecen tanto en la Casa del Infantado de Guadalajara en un primer momento, como en la iglesia de Pastrana posteriormente, junto con los cuatro de *Arcila y Tánger*. Los dos tapices son citados por vez primera como propiedad de la Casa del Infantado en el inventario, ya mencionado, que se hizo en 1532 a la muerte del III duque Diego Hurtado de Mendoza. A partir de esta primera cita los encontramos en los inventarios de los sucesivos duques del Infantado junto con los de *Arcila y Tánger*, mencionando siempre que se trata de “la misma historia”, aunque matizando casi siempre que se trata de series diferentes: “cuatro de una suerte y dos de otra”¹³. Entran en la Iglesia de Pastrana en el año 1667, al mismo tiempo que los de *Arcila y Tánger*, como donación del cuarto duque de la villa Rodrigo de Silva y Mendoza.

Partiendo de estas menciones en los archivos, que unen a los dos tapices con los de *Arcila y Tánger* y con el rey Alfonso V, y de las crónicas sobre el reinado del rey portugués, hemos identificado los paños como *Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos antes de partir para Alcázar-Seguer y Embarque en Lagos de Alfonso V y sus tropas para Alcázar-Seguer*. Estos hechos sucedieron en octubre de 1457 y tuvieron como protagonista al rey Alfonso V junto con los Infantes Don Enrique, Don Fernando y los nobles más destacados de su reino.

Las crónicas de la época nos ofrecen una descripción pormenorizada de los acontecimientos históricos tejidos en los dos tapices: “...e a quarta feira tornou logo a sair armado com sua guarda diante, e todo o mais com maravylhoso e rico Estado e grande gentileza, foy ouvir Missa, e com elle todillos Senhores que eram na frota. Acabada a qual El Rey posto em meo de todos, com graciosa e allegre contenenca, e com pallavras cheas de devacam e grandeza, esforco, e perfeyta elloquencia, e com cautelas e fundamentos de bom e prudente guerreiro declarou sua yda sobre a Villa d Alcacere, louvando e agardecendo a todos com muita humanidade, a dilligencia e amor, com que o tam honrradamente vynham servir, offerecendosse a lho conhecer com as honrras, e mercês, e acrecentamento que a cada hum coubesse e merecesse. E em fym de sua falla, o Ifante Dom Fernando como pemais pryncipal lhe respondeo por todos. E em fym de suas palavras, com os giolhos no chao lhe beijou as maaos, e assy todos os principaaes que hy eram, e aa quinta feira xvii dias d outubro El rey partio de Lagos com toda fua frota...”¹⁴ Describen las crónicas como el monarca se dirige en procesión hacia la iglesia de Santa María de Gracia, situada en la parte alta de la ciudad de Lagos, para oír misa antes de partir, acompañado de los señores e hidalgos principales y, acabada esta, dirige unas palabras de reconocimiento a los que le acompañan que, posteriormente, arrodillados en tierra le besan las manos. A continuación, embarca y zarpa de Lagos con la flota hacia Alcázar Seguer.

¹² Correa da Serra, J., op. cit., CLXVII, p. 531-533.

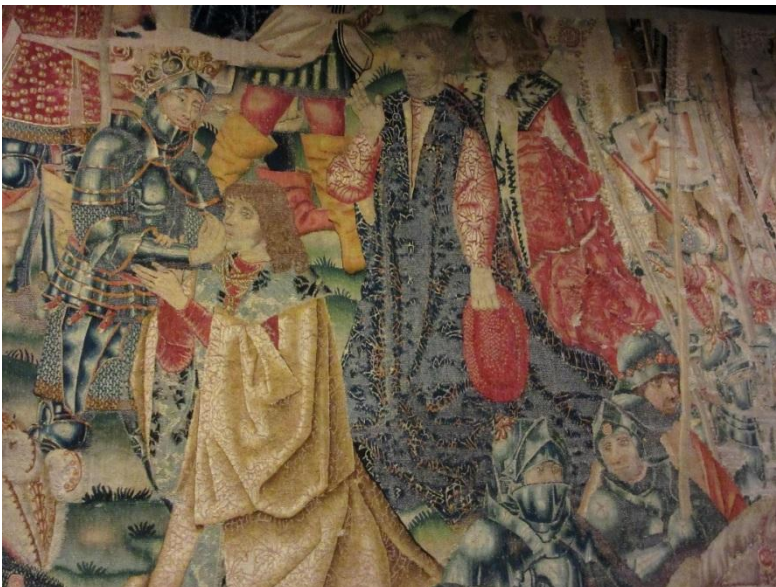
¹³ Ver a M. García Calvo, op. cit., 1995, pp. 80-104. M. García Calvo, op. cit., 2003, p. 81-90.

¹⁴ Correa da Serra, J., op. cit., cap. CXXXVIII, p. 461-464.



Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos antes de partir para Alcázar Seguer. Tejido en los Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas, h. 1500. 395 x 1070 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

En este tapiz reconocemos los momentos previos a la partida hacia Alcázar Seguer que describen las crónicas. La escena de la procesión ocupa un espacio destacado de la composición, yendo al frente el rey bajo palio. A la derecha, la iglesia de estilo gótico tardío acoge al cortejo, encabezado por un numeroso grupo de obispos y sacerdotes. En la zona superior izquierda, vemos la escena de los nobles que dispuestos en fila y arrodillados ante el rey le besan la mano.



Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos. Detalle del besamanos del rey.



Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos... Detalle del rey bajo palio yendo en procesión hacia la iglesia.



Embarque en Lagos de Alfonso V y sus tropas para Alcázar Seguer. Tejido en los Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas, h. 1500. 395 x 1135 cm. Pastrana, Museo de Tapices de la Colegiata.

En este tapiz vemos, en el lado izquierdo, la salida del rey y de su flota desde Lagos hacia la ciudad africana. Varias naves con grandes mástiles dominan la composición¹⁵. Entre ellas destaca una donde va el rey, de pie y rodeado de numerosos caballeros. En el lado derecho del tapiz parece estar representada la llegada a Alcázar Seguer, donde varios personajes ya van caminando por tierra firme.

¹⁵ N. J. Varela Rubim, op. cit, 2005. Este autor hace un detallado estudio tanto de las naves como de las armas que aparecen en estos dos tapices.



Embarque en Lagos de Alfonso V y sus tropas. Detalle de la salida de la ciudad de Lagos.



Embarque en Lagos de Alfonso V y sus tropas. Detalle de la nave donde va el rey, de pie y rodeado de numerosos caballeros.

En estos dos tapices no aparecen ni la bandera portuguesa ni el estandarte real de Alfonso V, solo cruces de Jerusalén. Es una expedición cruzada la que emprende el rey portugués cuando se dirige a Alcázar Seguer. El mismo significado parece tener la inscripción de la montura de uno de los caballos del cortejo: "XPR.ISTUS.IHE.SUS" ("en defensa de Jesús"). Y no es la única, pues en el mismo caballo hay otras dos que, aparentemente, no forman palabras o frase legible. Una de ellas, la superior, está invertida, pero puesta de forma correcta sí puede tener un cierto significado relacionado

con la anterior, es decir, con el servicio a Cristo. La inscripción inferior y la de la vestimenta de un personaje de la citada procesión parecen carecer de sentido. Podrían tener una función meramente decorativa, fenómeno frecuente en todas las artes de los Países Bajos Meridionales en el siglo XV y principios del XVI. En otras ocasiones, estas inscripciones sí tienen un significado, pudiéndose reconocer datos sobre la obra de arte, el lugar de creación, la firma del artífice...

Uno de los interrogantes del tapiz *Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos antes de partir para Alcázar Seguer* está en el paje del cortejo que lleva las bridas del que parece ser el caballo real. En su pierna derecha hay dos letras: una C, D o E y una A unidas por un cordón. Son frecuentes, a finales de la Edad Media, las letras unidas por un lazo o un cordón. Suelen ser las iniciales de los nombres de una pareja y esa unión simboliza fidelidad entre ellos. A veces son las iniciales del nombre y apellido de un solo individuo y, en ocasiones, tienen un sentido que se nos escapa, como la divisa de un personaje o de una familia. En los tapices hay varios ejemplos, siendo uno de los más conocidos el de *La caza del unicornio* (col. The Cloisters). A pesar de la curiosidad que siempre han despertado entre los estudiosos y de los numerosos trabajos destinados a desentrañar su significado, el misterio de muchos de ellos perdura, como es el caso de nuestros tapices.

Estos tapices fueron tejidos en los Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas, hacia finales del siglo XV, ya que su estilo es muy similar a otros paños que se consideran tejidos en esta ciudad en esa época. La ausencia de marcas impide una atribución segura, pues, como ya se ha dicho, hasta el año 1528 la ciudad de Bruselas no hizo obligatoria su marca para los tapices allí tejidos. Obligatoriedad que se hizo necesaria para evitar los numerosos fraudes, consecuencia del alto aprecio en que se tenían a las tapicerías tejidas en esta ciudad, que a finales del siglo XV se había convertido en el centro de producción flamenco más importante.

Respecto al autor de los modelos, sus características estilísticas ponen en evidencia la gran influencia ejercida en las diferentes manifestaciones artísticas de su época por el pintor de Bruselas Colyn de Coter (1455-1525 aproximadamente). Este artista, al frente de un extenso taller, crea tipos de personajes y composiciones que hacen fortuna, siendo sus seguidores muy numerosos no solo en Bruselas sino también en Amberes y Malinas. El papel que jugó en la producción de modelos para la tapicería parece haber sido muy destacado. A este respecto hay que destacar la relación que se aprecia entre su obra y algunos tapices de Patrimonio Nacional como *La vida de la Virgen*, el *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* o *La presentación en el templo*, o los muy conocidos *Paños de oro*¹⁶.

En estos tapices de “Cruzadas” se aprecia la influencia de Coter fundamentalmente en el tratamiento de los brocados y en la tipología de los personajes. En el tapiz de la *Misa y besamanos de Alfonso V en Lagos antes de partir para Alcázar Seguer* es donde la riqueza de las vestimentas adquiere un mayor realce y en especial en las figuras de la procesión. Figuras y caballo del rey, bajo palio, destacan por sus ricos ropajes, con

¹⁶ Ver a I. van Tichelen, *Tissus d’Or. Tapisseries Flamandes de la Couronne Espagnole*. Bruxelles, 1993, p. 19-25. Ver también a C. Périer D’Ieteren y C. Paredes, “Rapports entre tapisseries et retables bruxellois”, en *Âge d’or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d’Espagne*. Bruxelles, 2000, p. 113-129. Ver también a G. Delmarcel, “Lissiers et cartoniers de Bruxelles vers 1500”, en *Âge d’or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d’Espagne*. Bruxelles, 2000, p. 103.

granadas, rodeadas de pequeñas margaritas o de motivos florales muy estilizados, terminados, a veces, en triángulos. El otro aspecto en donde se ve la influencia de Coter es en algunos personajes que giran bruscamente el rostro hacia atrás. Fue costumbre del pintor y de su taller la colocación de rostros de perfil, rostros expresivos, aunque algunos son tratados de forma elemental y los contornos están, en ocasiones, subrayados por un cerco oscuro. Un ejemplo de esto es la escena del cortejo que se encamina hacia el templo gótico. Junto a estos rostros sumarios hay otros mucho más elaborados. Todos ellos transmiten una gran serenidad. Algunos modelos se repiten en ambos tapices e incluso en el mismo tapiz, algo frecuente en los paños de este periodo¹⁷.

¹⁷ M. García Calvo, op. cit., 2003, p. 86-87

IBEROAMÉRICA Y TAPICES FLAMENCOS DEL SIGLO XVI: BOTÁNICA, HISTORIA, ARTE Y PLANTAS PROCEDENTES DE AMÉRICA

IBEROAMÉRICA AND FLAMENCO TAPESTS OF THE XVI CENTURY: BOTANICAL, HISTORY, ART AND PLANTS FROM AMERICA

Pilar Bosqued

Doctora Historia del Arte
Investigadora independiente

Pilar Bosqued Lacambra es doctora en Historia del Arte. Paisajista. Oficial jardinero de Primera. Académico correspondiente de la Real Academia de Medicina de Zaragoza. Miembro de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos, Miembro de la Asociación Española de Paisajistas. Socio del Real Jardín Botánico de Madrid. Ha estudiado, en colaboración con el Jardín Botánico Nacional de Bélgica y el doctor Leo Vanhecke, la botánica en los tapices flamencos de La Seo de Zaragoza, en la colección de tapices de la Corona de España (siglos XVI y XVII), en la colección de tapices del Kunsthistorisches Museum de Viena, en la de los Museos Vaticanos y en otros tapices de los siglos XV, XVI y XVII de varios Museos, colecciones privadas y públicas. También en distintos soportes artísticos: pintura, papeles pintados, escultura, libros herbarios, dibujos, libros iluminados, etc.

Es autora de libros, textos, textos inéditos, artículos, CD, comunicaciones y conferencias sobre jardines, jardines históricos, paisajes, paisajes históricos, pinturas paisajistas, botánica histórica y otros temas relacionados y similares.

Resumen

Se destaca la presencia de especies botánicas en los tapices flamencos del siglo XVI y se indica cómo tales plantas figuran más por una razón estética que por el interés en mostrar un escenario realista. Con frecuencia aparecen las plantas y sus flores en un tema bélico. Se estudian especialmente las plantas de origen americano, que desde muy pronto comienzan a representarse en los tapices flamencos.

Palabras clave

Arte flamenco, Especies botánicas, Flores, Plantas, Tapices flamencos.

Abstract

The presence of botanical species in the flamenco tapestries of the XVI century is highlighted and it is indicated how such plants appear more for an aesthetic reason than for the interest in showing a realistic scenario. Often the plants and their flowers appear in a war theme. The plants of American origin are studied especially, that from very early begin to be represented in the flemish tapestries.

Keywords

Botanical species, Flowers, Plants, Flemish art, Flemish tapestries.

Los tapices flamencos del siglo XVI, arte textil, exhiben variada flora y vegetación, una botánica que hemos analizado, estudiado e identificado durante años en varias colecciones de tapices, entre otras la de la Corona de España, Patrimonio Nacional de España¹⁸, la del Kunsthistorisches Museum de Viena, la de los Museos Vaticanos de Roma, la de La Seo de Zaragoza¹⁹ y distintos tapices sueltos.

El estudio botánico y la revisión final de las determinaciones botánicas²⁰ se ha llevado a cabo con el refrendo y valiosa colaboración del doctor Leo Vanhecke, ya jubilado, jefe que fue de la sección de la flora belga y europea (plantas vasculares) del entonces llamado Jardín Botánico Nacional de Bélgica, centro que actualmente ha cambiado su nombre por el de *Botanic Garden Meise*²¹.

La botánica, las plantas, aparecen tanto en los campos de los paños como, cuando las hay, en las cenefas. Conviene tener en cuenta el especial significado que adquiere el campo en un tapiz, término definido según la doctora Herrero en su vocabulario histórico de la tapicería, como el “espacio central o cuerpo del tapiz donde se desarrolla la escena figurada, o se representa el principal motivo compositivo”²².

Los tapices, en ocasiones, están rodeados con cenefas que hicieron su aparición de forma sistemática ya en el siglo XVI. Las cenefas quedan definidas en esa mencionada publicación como la “orla o franja decorativa que cierra los tapices en su perímetro, como enmarque del campo figurado”²³. En muchas de las cenefas de los tapices que hemos estudiado aparecen un mayor número de especies botánicas distintas que las que se localizan en los campos.

Son muchos los centros manufactureros de tapices, tanto en los antiguos terrenos borgoñones como en los países flamencos y en otros puntos de Europa. Destacan los que hubo en las ciudades de Arras, Tournai, Bruselas, Amberes, Brujas, Enghien, Audenarde, así como los tejidos en Italia, Roma, Florencia, Francia, París, Suiza o España, aunque en este estudio nos centramos en los tapices flamencos del siglo XVI y, sobre todo, en los bruseleses²⁴.

¹⁸ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986. Los datos sobre la colección proceden de esta publicación.

¹⁹ Torra de Arana, Eduardo; Hombría Tortajada, Antero; Domingo Pérez, Tomás: *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1985. Los datos sobre la colección proceden de esta publicación.

²⁰ Para las determinaciones botánicas hemos seguido a: De Langhe/ Delvosalle/ Duvigneaud/ Lambinon/ Vander Berghen (1983): *Nouvelle Flore de la Belgique, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord de la France et des Régions voisines*. Leuven: Editions du Patrimoine du Jardin botanique national de Belgique; The Plant List (2013). Version 1.1. published on the internet; <http://www.theplantlist.org/> (accesed 1st January). [última consulta: octubre 2018]. No se volverán a citar.

²¹ Ver al respecto: <https://www.plantentuinmeise.be>

²² Herrero Carretero, Concha: *Vocabulario histórico de la tapicería*. Madrid, 2008, p. 67.

²³ Herrero Carretero, Concha: *Vocabulario histórico de la tapicería*. Madrid, 2008, p. 71.

²⁴ Sobre los tapices flamencos, consúltese: Delmarcel, Guy: *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*. Tiel/Belgique, 1999.

La zona geográfica de los países flamencos, Flandes, se caracterizaba por un paisaje de vegetación frondosa, con predominio de la flora asociada a los medios húmedos, acuáticos, nemorosos y a la presencia del hombre y la transformación de la naturaleza y los terrenos en campos de cultivo y singulares paisajes notablemente intervenidos por los humanos²⁵.

Los pintores de la escuela flamenca incluyeron en sus delicadas pinturas la vegetación y el paisaje que observaban. Esa misma flora²⁶ puede encontrarse en los tapices de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, en donde las plantas aparecen en primera línea, en la parte inferior del tapiz (que lleva o no lleva cenefa), poblando el fondo de los campos o formando los paños conocidos como *verdures* y *millefleurs*. En ocasiones, algunas de las flores y plantas están dotadas de un manifiesto simbolismo en consonancia a los personajes, las escenas y el tema, lo que potencia la importancia de la flora y vegetación en los tapices²⁷.

En términos generales, en los paños de Arras y Tournai de finales del siglo XV que se conservan en las colecciones de Zaragoza²⁸, en los Museos Vaticanos de Roma²⁹ y en otras colecciones y museos, exhiben plantas estilizadas, con falta de realismo, flores aisladas en primera línea o diseminadas por el campo que contribuyen a la intención de crear un paisaje pero que no representan un paisaje real. Algunos de esos paños muestran escenas relacionadas con las cruzadas en los lugares del medio Oriente y la ciudad de Jerusalén, en donde las plantas no están dañadas ni pisoteadas por los hombres y caballos, y aparecen completas, enteras, con hojas, tallos, flores y frutos. Las escenas bíblicas deberían reproducir la flora de esos lugares, pero las especies botánicas que hemos podido identificar no son las propias de aquella zona (Fig. 1).

²⁵ Ver Vanhecke, Leo; Charlier, Georges, Verelst, Luc: *Paysages de Flandre jadis et aujourd'hui*. Bruxelles, 1981; Verhulst, Adriann: *Landschap en Landbouw in Middeleeuws Vlaanderen*. Brussel, 1995.

²⁶ Ver al respecto: Bosqued, Pilar: *Aproximación a la Flora y Vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio nacional de España*. En “Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI”, Madrid, 1998, pp. 77-101; Bosqued, Pilar: *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus dem Spanischen Patrimonio Nacional*. Catálogo de la Exposición *Gärten un Höfe der Rubens-Zeit*. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Alemania) 15 octubre 2000-14 enero 2001. München, 2000, pp. 143-150; Bosqued, Pilar *et al.*: *Plants in European Masterpieces*. CD-ROM. Union Europea (UE), 2000; Bosqued, Pilar: *Plantas en el Museo del Prado. Especies botánicas, florales, frutales, útiles, simbólicas, mitológicas, alegóricas y ornamentales del Museo del Prado*. (Conferencia impartida en el Museo del Prado, Madrid, en abril de 2011. Inédita).

²⁷ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 121-184. En imprenta (II) y (III). Consúltese: Levi d’Ancona, Mirella: *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in the italian painting*. Firenze, 1977; Impelluso, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona, 2003.

²⁸ Torra de Arana, Eduardo; Hombría Tortajada, Antero; Domingo Pérez, Tomás: *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1985. Series *La Pasión, Exaltación de la Santa Cruz, Historia de Bruto, Historia de Ester y el rey Asuero, e Historia de Jefté*.

²⁹ *Episodi della Pasione y Episodi del Credo*, regalados por la Casa Real al Papa Leon XIII con motivo de su Jubileo Episcopal en 1893.



Fig. 1: Estilizada fresa en el paño *Voto de Jefe* (V/1b) de La Seo de Zaragoza, telar flamenco estilo Tournai, segunda mitad siglo XV. Fotografía: Pilar Bosqued. © Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

Ciertos tapices repiten la temática, escenas, personajes y animales, pero las plantas suelen ser distintas, por lo que se deduce la importancia de la vegetación, que permite no solo aportar originalidad a cada una de las piezas, sino que muestra distintos estilos y maneras de representar las especies botánicas que permiten aproximarnos a determinar en qué taller, tiempo y lugar fueron tejidos.

Es el caso de los dos paños *Voto de Jefe* de La Seo de Zaragoza (tapices V/1a y V/1b), con plantas diferentes y escenas similares, mientras que en los tapices *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* de la colección zaragozana (VII/1) y el *Cumplimiento de las Profecías en el nacimiento del Hijo de Dios* (TA 2/I) de Patrimonio Nacional, solo coinciden el cardo mariano del centro, ubicado bajo la Virgen y como atribución simbólica de la misma³⁰ (Fig.2 y Fig. 3 confrontadas).

³⁰ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, p. 138.



Fig. 2: Cardo mariano en el centro del tapiz *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* (VII/1) de La Seo de Zaragoza. Fotografía: Pilar Bosqued. © Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza.



Fig. 3: Cardo mariano en el centro del paño *Cumplimiento de las Profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*. Bruselas, h. 1506-1507. Patrimonio Nacional (TA 2/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

En los tres tapices que aluden al bautismo de San Juan o de Jesucristo en el río Jordán que se conservan en la colección zaragozana de La Seo, dos de ellos titulados *Bautismo en el Jordán*, y el tercero *Bautismo de Cristo*³¹, en el paño de Bruselas del *Bautismo de Cristo* de Patrimonio Nacional³², o en el bautismo de Cristo en los tapices del Kunsthistorisches Museum de Viena titulado *Die Taufe Christi (XXX/2)*³³, tampoco se representan plantas del medio Oriente, ni siquiera el paisaje de carácter mediterráneo que debería corresponder al que se localiza junto al entorno del río Jordán, sino que se han tejido plantas características del norte europeo que son propias del lugar en donde se tejieron los tapices. A pesar de ello, la naturaleza presenta un realismo que denota que el artista se inspira en lo que observa y en el paisaje que le rodea (Fig. 4).



Fig. 4: Detalle del tapiz *Bautismo en el Jordán* (XIII/1a) de La Seo de Zaragoza. Fotografía: Pilar Bosqued. © Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

³¹ Torra de Arana, Eduardo; Hombría Tortajada, Antero; Domingo Pérez, Tomás: *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1985, pp. 206-210 y 215-218. Ver sobre el tapiz: *La ventanilla*, nº 32. Revista interna del Grupo Caja Inmaculada. Especial CAI en Expo 2008. Se expuso el tapiz *Bautismo en el Jordán* inserto en un jardín, *Jardín CAI de los tapices*, realizado por el paisajista Javier Mariátegui para la Exposición Internacional sobre el agua del año 2008 que tuvo lugar en Zaragoza.

³² Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, p. 21.

³³ Ver una imagen del tapiz XXX/2 en: Schmitz, H.: *Les tapisseries de la Cour impériale de Vienne*. Vienne, 1922, pl. III. Hubo otro tapiz de idéntica temática, época y título (XXX/3) del que consta que fue "Verkauf", vendido.

En ocasiones, las plantas muestran hojas agujereadas o picoteadas por animales, tallos partidos lo que potencia el grado de naturalismo alcanzado por los artistas y tejedores y su observación del mundo vegetal y la naturaleza.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI se produjo el renacer de la ciencia de la botánica que alcanzó una gran expansión en los países flamencos, destacando la imprenta de Plantin en Amberes y también la ciudad de Basilea. Los libros botánicos se ilustraron por prestigiosos artistas que copiaban del natural y de las plantas que se llevaban al estudio. Así puede verse en la conocida imagen final del libro de Fuchs, donde dos artistas copian una planta en flor colocada en un jarrón³⁴.

Aunque los dibujos de las plantas en esos libros botánicos están próximos a los dibujos de las plantas en los tapices flamencos de la primera mitad del siglo XVI, lo cierto es que tenemos indicios de que los dibujantes, los artistas responsables de los dibujos de las plantas, eran distintos.

En los tapices se representaron las hazañas de las conquistas ibéricas, de Portugal y España, llevadas a cabo en los continentes de África y Asia desde finales del siglo XV y durante el siglo XVI. Así podemos verlo en los tapices de Pastrana, como indica la doctora García Calvo³⁵, donde se narran episodios con las conquistas africanas de los portugueses en el norte de África.

Siguiendo con las conquistas de Portugal³⁶, la colección de tapices del Kunsthistorisches Museum de Viena posee una serie de 10 paños tejidos en Bruselas titulada *Leben und Taten des João de Castro, Vizekönigs des portugiesischen Indiens*, que hace referencia a los portugueses en la India, donde se cuenta la historia de los hechos y hazañas de D. João de Castro. Las doctoras Rotraud Bauer y María Antonia Gentil Quina estudiaron la serie³⁷.

Bauer habló sobre los personajes que se representaban, algunos de los cuales no habían estado en la India. Analizada, observada y estudiada la vegetación que se tejió en estos tapices, tampoco parece que hubieran estado los cartonistas responsables de la flora y vegetación de los campos de los paños.

En relación a la botánica que se tejió en los campos de esos tapices, apenas aparecen unas cuantas estilizadas palmeras plantadas en hilera en el fondo de los paisajes de dos de los paños y otra palmera de mayor porte en el tapiz *Campaña de Dabul* las cuales permiten formar en lo botánico un paisaje algo exótico.

El resto de árboles está compuesto por especies arbóreas que, como la higuera, el naranjo o el granado, no testimonian por sí mismos la reproducción de un paisaje hindú. Probablemente, los cartonistas responsables de los bocetos y dibujos no sabían cuál era la flora y vegetación característica de esos ámbitos geográficos y se contentaron con

³⁴ Fuchs, Leonhart: *New Kreüterbuch*. Basel, 1543. Ed. fac.: *The New Herbal of 1543*. Köln, 2001.

³⁵ Consúltense en esta misma publicación el artículo de Margarita García Calvo.

³⁶ Ver al respecto Margarido, Alfredo: *As surpresas da flora no tempo dos descobrimentos*. Lisboa, 1994.

³⁷ Bauer, Rotraud et al.: *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien*. Wien, 1993; Gentil Quina, María Antonia et als.: *Tapeçarias de D. Joao de Castro*. Lisboa, 1995. Según estas publicaciones, el autor de los cartones está atribuido a Michel Coxcie o a algún artista próximo a su círculo, mientras que se supone que el tapicero sea, quizá, Bartholomeeus Adriaensz.

rellenar los espacios libres dibujados por el artista principal con una vegetación que conocían y con unos bocetos de los que ya disponían en los talleres³⁸.

La presencia de plantas como la zarzamora, la dulcamara, la aquilegia o la amapola, están tejidas fuera de su contexto, tanto por la época en que florecen y fructifican como por su ámbito geográfico, y se representan sin daño alguno en las ramas, tallos y flores, contribuyendo a hermostrar el campo. Se muestra una intencionalidad estética e histórica que, una vez más, no continúa esa intención realista en lo botánico.

A pesar de que ciertos autores han creído ver la introducción de la naranja en la rama que lleva en su mano don João³⁹, lo cierto es que esa representación está próxima a la simbología de triunfo otorgada a la rama, que quedaría explicada por la hazaña y el éxito alcanzado en la empresa portuguesa. Parece acreditar este hecho la presencia de naranjas en la cenefa de un tapiz de Patrimonio Nacional⁴⁰ de fecha anterior, *Misa de San Gregorio*, (TA7/II) tejido en Bruselas hacia 1500, y a que el ramo que porta don João está compuesto por ramas de higuera con higos y otras ramas cargadas de frutos anaranjados de lo que se ha querido identificar como una naranja, pero las hojas no llevan su característico peciolo alado, y ello nos alejaría del naranjo. La aparición de otro hermoso naranjo en uno de los paños de esa misma serie vienesa, titulado *Landung in Dabul und Zerstörung der Stadt*, en el que el naranjo aparece con sus hojas características, parece ratificar lo dicho⁴¹ (Fig. 5).



Fig. 5: Naranjas en la cenefa del tapiz *Hércules sostiene la esfera celeste*. Bruselas, h. 1530. Patrimonio Nacional (TA 15/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

³⁸ Bauer, Rotraud: *A série de tapeçarias*, pp. 143-153. En: Gentil Quina, María Antonia et als.: *Tapeçarias de D. Joao de Castro*. Lisboa, 1995, p.145.

³⁹ *Plants in European Masterpieces*. CD-ROM. Union Europea (UE), 2000; Bowles, Guillermo: *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*. Madrid, 1782, p.254. Bowles dijo que las naranjas dulces las trajeron los portugueses desde la China y desde ahí se difundieron por Europa.

⁴⁰ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2017-2018, números 119-120, pp. 109-163. Madrid, 2018, pp. 140-141.

⁴¹ Bauer, Rotraud: *Der Erhaltungszustand der tapisserien und Fragen der Konservierung*. En: *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien*. Wien, 1993, pp. 115-121.

La discordancia entre la época, el lugar geográfico y la botánica de la que hemos tratado se aprecia igualmente en los paños de la serie tejida en Bruselas de la *Battaglia di Pavia*, del museo de Capodimonte de Nápoles⁴², o en otras muchas series de paños, donde sería probable que el artista estuviera familiarizado con la geografía del lugar, pero donde sin embargo no hay realismo geográfico en su representación botánica.

De nuevo los soldados, máquinas y caballos parecen ajenos a las plantas que se representan en plenitud y belleza, con hojas y frutos. Esta particularidad se refleja en la zarzamora que se representa con flores y frutos, hecho que no se produce en la naturaleza en el lugar y en el mes en que tuvo lugar la batalla de Pavía⁴³.

La colección de tapices de Patrimonio Nacional de España posee dos series de tapices, una del siglo XVI (TA 13) y otra copia posterior del siglo XVIII, que tratan sobre *La Conquista de Túnez* por los españoles. Junquera y Herrero indicaron que los paños fueron terminados en 1554, con cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Peter Coeck van Aelst⁴⁴. Por su parte Herrero escribió que la copia estaba “totalmente finalizada en 1745”⁴⁵.

El Kunsthistorisches Museum de Viena conserva los dibujos o cartones originales de la *Conquista de Túnez* atribuidos a Vermeyen, ejecutados hacia 1546-50, que fueron estudiados por Bauer y Kugler, quienes publicaron detalles de los mismos⁴⁶. En los cartones, se ven una estupenda amapola roja, matas de vid con racimos de uvas, zarzas, y la presencia de estilizadas plantas, árboles y arbustos imposibles de determinar. Pero en esos tapices apenas hay especies propias o características del norte de África, excepto de nuevo alguna formación arbórea identificada con las palmeras.

Encontramos en el *Combate naval ante la Goleta* la voluntad de representar la escena narrada en la inclusión de ramas de olivo con olivas en los fardos de los ramajes que se llevaron a los barcos, tal y como se describe en la cartela superior en la que se alude a un olivar, como indican Junquera y Herrero en el catálogo de tapices del Patrimonio Nacional de España en relación al tapiz, fechado hacia 1554 y manufactura bruselense de Guillermo Pannemaker⁴⁷. En el cartón que se conserva en el museo de Viena titulado

⁴² Spinosa, Nicola; Coquery, Emmanuel; Santucci, Marina; Lion, Violaine: *Gli Arazzi della Battaglia di Pavia*. Ed. Bompiani, 1999. Diseños de los cartones atribuidos a Van Orley. En esta publicación se incluyen los diseños, que se conservan en el Museo del Louvre de Paris.

⁴³ Bosqued, Pilar: *Flora, Pomona e Botanica, fiore, frutti ed altre specie botaniche, sugli arazzi della Battaglia di Pavia del Museo di Capodimonte a Napoli*. Inédito.

⁴⁴ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, p. 73.

⁴⁵ Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*. Madrid, 2000, pp.249-277. El Kunsthistorisches Museum de Viena también tiene una serie del siglo XVIII compuesta de 10 paños, *Feldzug Kaiser Karls V nach Tunis*, tejidos por Jodocus de Vos. Ver: *Historische schlaten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorisches Museums Wien. Ausstellung in Schloss Halbtrun*. 22. Mai bis 26. Oktober 1976. Wien, 1976, pp. 15-28. Catálogo exposición.

⁴⁶ Los cartones pueden verse en: Kugler, Georg J.; Bauer, Rtraud: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Kartons und Tapisserien*. Wien, 2000.

⁴⁷ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, p. 82.

Die Belagerung der Festung La Goletta de Jan Cornelisz Vermeyen, se ven los fardos de ramas⁴⁸ (Fig. 6).



Fig. 6: Un detalle del tapiz *Combate naval ante la Goleta*. Bruselas, h. 1554. Patrimonio Nacional (TA 13/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

En estos tapices en los que se tratan escenas y viajes al medio Oriente y las conquistas de Portugal y España en Asia y África, la botánica se incluye para complementar los paisajes que se representan en los campos, pero en términos generales no presentan plantas que indiquen que esos paisajes botánicos sean los propios y característicos de esos lejanos lugares.

PLANTAS DE AMÉRICA EN TAPICES FLAMENCOS DEL SIGLO XVI

Son varias las especies botánicas que aparecen en las cenefas y en los campos de los tapices del siglo XVI cuya procedencia suele atribuirse de América. Algunas de esas plantas presentan en sus descripciones literarias, históricas y botánicas contradicciones y discrepancias que dificultan su determinación botánica⁴⁹.

Con la intención de conocer acerca de lo que se sabía de las plantas “americanas” en esas fechas, he escogido, entre otros autores, los libros de botánica de Leonhart Fuchs⁵⁰ y de Rembert Dodoens⁵¹, el de medicina de Andrés de Laguna⁵², el diccionario de

⁴⁸ Kugler, Georg J.; Bauer, Rotraud: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Kartons und Tapisserien*. Wien, 2000, pp. 74-75.

⁴⁹ Sobre las especies botánicas de América en los tapices de Patrimonio Nacional: Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.

⁵⁰ Fuchs, Leonhart: *New Kreüterbuch*. Basel, 1543. Ed. fac.: *The New Herbal of 1543*. Köln, 2001. No se volverá a citar.

⁵¹ Dodoens, Rembert (1557): *Histoire des plantes [...]*. Anvers: J. van der Loë; Bruxelles (ed. fac. 1978 de J-E. Opsomer): Bruxelles: Centre National d’Histoire des Sciences. No se volverá a citar.

Sebastián de Covarrubias⁵³, he seguido la versión de la *Historia General de Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, considerado como el “primer cronista del Nuevo Mundo”, quien publicó en 1535 la historia de las Indias completa⁵⁴ y la publicación sobre las Indias, antes de terminar el siglo XVI, del padre jesuita José de Acosta⁵⁵.

Fernández de Oviedo escribió sobre la piña, el maíz, la yuca o mandioca, el mango, la papaya y otras muchas especies botánicas, entre ellas el cacao. Marchó a América en 1514-1515, aunque estuvo otras veces y durante varios años. En 1516 viajó a Flandes para conocer al futuro emperador Carlos, por lo que quizá pudo aportar dibujos o bocetos de algunas de esas plantas, exóticas y raras en esa fecha y ocasión⁵⁶.

Una de las especies botánicas de mayor interés histórico y cultural relacionada con Iberoamérica es el maíz, *Zea mays* L., de la que sabemos que se conoció nada más llegar a tierras americanas en la primera expedición de Colón, y que lo trajo hasta España, desde donde se expandió por toda Europa⁵⁷.

Gonzalo Fernández de Oviedo dedicó el capítulo cuarto de su obra al maíz, al que tituló “Del pan de los indios, que hacen del maíz”. Añadió una descripción completa y detallada de la planta, la manera en que debía plantarse, cuidados del cultivo, enemigos (destacaba los papagayos y monos que se comían los granos) y sus utilidades, entre las que estaba la de hacer licor o aguardiente, del que dijo que era mejor que la sidra que se hacía con las manzanas e incluso mejor que la cerveza.

Dodoens le llamó trigo de Turquía o trigo sarraceno pero afirmaba que había una sola especie y que el color del grano era muy variado: marrón, rojo, amarillo, blanco, como muestra la imagen que Fuchs incluyó en su obra, al que llamó igualmente Grano Turco⁵⁸. Dijo que era una planta muy rara que no se parecía a ninguna otra ya que producía el grano fuera de donde las flores, lo que era algo que iba en contra de la naturaleza de otras plantas que llevaban su fruto allí donde habían llevado la flor y que en la cima crecían las espigas vacías de grano. Observó igualmente que los herboristas sembraban el maíz en sus jardines debido a que lo consideraban una cosa nueva, lo que explica su presencia y utilización en la época como ornamental.

Andrés de Laguna afirmó que había una especie de “mijo llamado *turquesco*, que produce unas cañas muy grandes, y en ellas ciertas mazorcas llenas de muchos granos amarillos o rojos, y tamaños como garbanzos. De los cuales molidos hace pan la ínfima

⁵² Laguna, Andrés de: 1566 Laguna, Andrés de (1566): *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* [...]. Salamanca: M. Gast; Madrid (ed. fac. 1984): Ediciones de Arte y Bibliofilia. No se volverá a citar.

⁵³ Covarrubias, Sebastián de (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [...]. Madrid: L. Sánchez; Barcelona (ed. fac. 2003 de la ed. de 1943 de M. Riquer): Alta Fulla. No se volverá a citar.

⁵⁴ Fernández de Oviedo, 1535. Ed. de José Amador de los Ríos. Madrid, 1851. Fernández de Oviedo, Gonzalo (1535): *Historia general y natural de Indias y tierra-firme del mar Océano*. Ed. de José Amador de los Ríos (1851). Madrid: Real Academia de la Historia.

⁵⁵ Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla, 1590. No se volverá a citar.

⁵⁶ Fernández de Oviedo, 1535. Ed. de José Amador de los Ríos. Madrid, 1851. Fernández de Oviedo, Gonzalo (1535): *Historia general y natural de Indias y tierra-firme del mar Océano*. Ed. de José Amador de los Ríos (1851). Madrid: Real Academia de la Historia. No se volverá a citar.

⁵⁷ Sobre el maíz, véase: López Linage, Javier (Dir.): *El maíz. De grano celeste a híbrido industrial. La difusión española del cereal mesoamericano*. Madrid, 1996.

⁵⁸ En italiano se conserva el nombre de *granoturco* o *granturco*.

gente; y este es el maíz de las Indias por donde méritamente le llamó *Milium Indicu*, Plinio” (Fig. 7 TA 19/V).



Fig. 7: Maíz en la cenefa del tapiz *Sacrificio de Polixena*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 19/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

José de Acosta explicó que al maíz “en Castilla llaman Trigo de las Indias, y en Italia, Grano de Turquía”. Esto concuerda con la confusión existente entre los nombres latinos y los vulgares, tanto en español como en otros idiomas, y en las imágenes que acompañaban a unos y otros, pues se confundían y mezclaban las descripciones del sorgo, el mijo, el maíz, el panizo, el trigo sarraceno o la espelta.

Giulia Caneva identificó el maíz en la *Loggia de Psiche* de la villa romana de la Farnesina, *Accademia Nazionale dei Lincei* en Roma, cuya decoración “fu concebida da Raffaello”, pintada por Giovanni de Udine hacia 1517, lo que nos indica que era ya conocido en Roma pocos años después de que Colón llegara a América⁵⁹.

En los tapices, el maíz aparece en las cenefas y en los campos, e igualmente en guirnaldas y jarrones decorativos frutales y florales. Hemos encontrado maíz en los tapices de Carlos V, *Wappen Kaiser Karls V*, tejidos hacia 1540 en Bruselas en la manufactura de Pannemaker, seis de los cuales se conservan en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. En el campo del tapiz XXXIII/4 podemos ver una planta de maíz con su mazorca, así como otra en la cenefa del paño XXXIII/7⁶⁰.

En el maíz que hemos identificado en la cenefa del paño de Patrimonio Nacional *La Pereza* (TA 22/IV), tejido hacia 1550, vemos un ratón, probablemente el lirón careto

⁵⁹ Caneva, Giulia: *Il Mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*. Roma, 1992, pp.29-30, 54-59, 62-63, 66-67, 70-75, 82, 91-93.

⁶⁰ Bosqued, Pilar: *La Flora en los tapices de Carlos V del Kunsthistorisches Museum de Viena*. Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos, nº 20. Otoño 2000, Madrid, 2000, pp. 17-24.

comiendo una mazorca de maíz, no sabemos si por primera vez. Su voracidad presentaba un peligro para las cosechas. Su dieta habría variado ya que el nombre científico del lirón, *Elyomus quercinus*, alude al género botánico al que pertenecen robles y encinas, *quercus*, y a lo que habría sido su alimentación habitual, pues indica su preferencia por las bellotas, frutos de ese género botánico⁶¹ (Fig. 8).

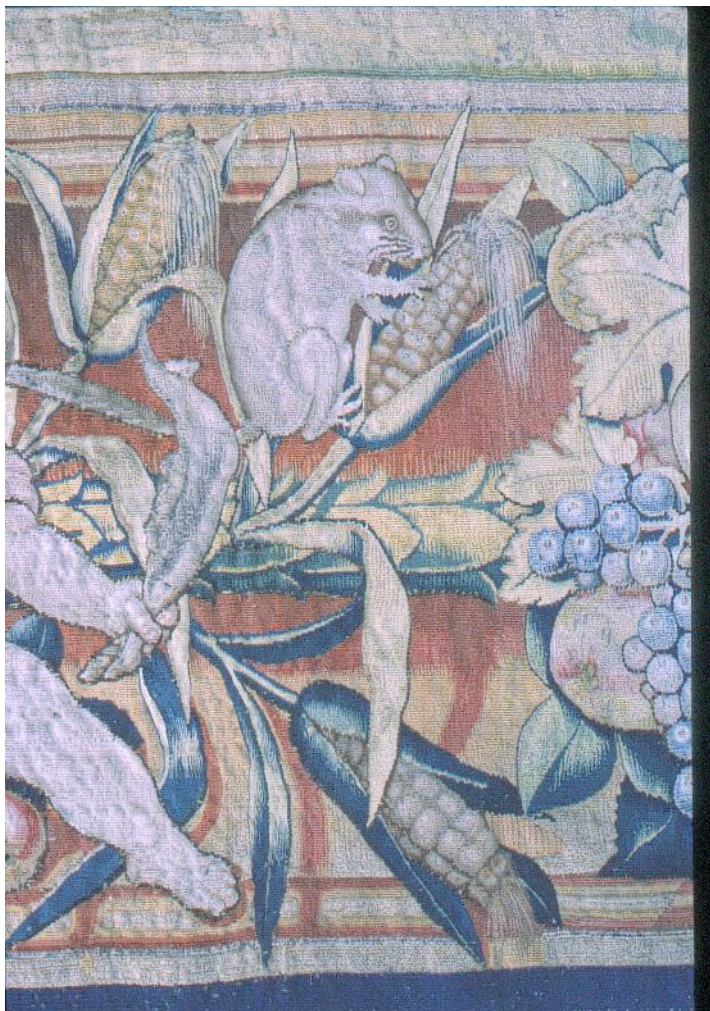


Fig. 8: Mazorcas de maíz y lirón careto en la cenefa del paño *La Pereza*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 22/IV). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Otra especie botánica estrechamente relacionada con Iberoamérica es el pimiento o guindilla, *Capsicum* sp., cuya aparición en los paños de Patrimonio Nacional de España⁶² es a mediados del siglo XVI, lo mismo que en otras colecciones, como en la serie XXII del Kunsthistorisches Museum de Viena de la *Vida de Don João* en donde aparece en las cenefas (Fig. 9 y Fig. 10).

⁶¹ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp.158-159.

⁶² Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp.168-169.



Fig. 9: Pimientos en la cenefa del tapiz *La Gula*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 22/III). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.



Fig. 10: Detalle del tapiz *Monos tocando el clarinete*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 30/IV). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

La pimienta o guindilla se conoció desde el primer viaje de Colón a América. En las descripciones literarias y botánicas de la época se aprecia el problema de las nomenclaturas de las especias y especies botánicas, tanto en lenguaje vulgar como científico y en las ilustraciones que acompañaban las descripciones, ya que se confundían géneros y especies botánicas tan diversas como la pimienta negra de la que se consume su grano, la malagueta, managueta o manegueta de los portugueses⁶³, y la guindilla o pimiento de los españoles de la que se utiliza el fruto.

⁶³ Ficalho, conde de: *Memoria sobre a malagueta. Memorias sobre a influencia dos descobrimentos dos portugueses no conhecimento das plantas*. Lisboa, 1878; Ficalho, conde de: *Memoria sobre a malagueta*.

Dodoens distinguió tres especies distintas según el tamaño y longitud de los frutos, Pimienta de la India, pimienta de la India larga y Pimienta de la India ancha. Observó que en su país no crecía de forma espontánea y que los herboristas la habían plantado y cuidaban en sus jardines con esmero y gran diligencia. Debido a la belleza y colorido de sus frutos y follaje, su indudable exotismo y originalidad, el pimientero y pimienta de Cayena o guindilla, fue utilizada como planta ornamental.

El jesuita Acosta resumió el asunto al indicar que en las Indias occidentales no se había encontrado ni pimienta, ni clavo, ni canela, ni nuez moscada ni jengibre, pero sí la especia que en Castilla habían llamado pimienta de las Indias, “y en Indias por vocablo general tomado de la primera tierra de Islas que conquistaron, nombran Axi, y en lengua del Cuzco se dice Vchu, y en la de Mexico Chili”, la cual era muy apreciada por los indios quienes la llevaban a todos los lugares donde no la había.

Covarrubias parece que quiso aclarar la situación y dijo que el pimientero era “una mata que echa cierta fruta colorada, y esta quema como pimienta, de manera que aderezandola con tostarla en el horno, suple a la pimienta”. Fue una especia altamente valorada en la época que estuvo confundida con la pimienta, género *Piper*, a las que botánicamente nada les une.

En la serie de tapices de Patrimonio Nacional *Monos y grutescos* (TA 30) tejidos en Bruselas hacia 1550, vemos varias plantas singulares, diversos frutos, flores y raíces entre los que hemos determinado, a pesar de que faltan algunos de sus caracteres y de que sobran otros, la piña, el cacao, el aguacate y el mango⁶⁴. Otras presentan similitudes con la yuca o mandioca (*Manihot esculenta* Crantz) y la papaya o higo del mastuerzo (*Carica papaya* L.), pero nos proporcionan dudas y preferimos no proceder a su determinación⁶⁵. No aparecen en las ediciones de los libros de botánica de Leonhart Fuchs, ni de Rembert Dodoens, ni de Andrés de Laguna que hemos seguido hasta ahora. ¿Quiere esto decir algo?

La piña o ananás, *Ananas comosum* L., aparece en *Monos tocando el clarinete* (TA 30/IV), Patrimonio Nacional, donde el fruto se sugiere por el penacho de las hojas y la forma de su corteza, muy parecida a los conos o piñas de los pinos, lo cual favoreció su nombre en español. Probablemente se trata de una de las variedades antiguas, pequeñas y menos exuberantes que los cultivares actuales. Su color marrón oscuro y pronunciado podría estar asociado a un exceso de maduración⁶⁶ (Fig. 10).

Memorias sobre a influencia dos descobrimentos dos portugueses no conhecimento das plantas. Lisboa, 1878. 2ª ed. con prefacio y revisión de Ruy Telles Palhina. Lisboa, 1945.

⁶⁴ Sobre las plantas procedentes de América, véase: Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.

⁶⁵ Esto mismo hemos hecho en alguna otra circunstancia similar en donde existían dudas.

⁶⁶ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.



Fig. 11: Detalle del paño *Monos jugando con cuerdas*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 30/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Gonzalo Fernández de Oviedo nos dejó en su obra escrita para Carlos V una descripción completa de las piñas, de las que dijo que eran similares a los cardos, que se sembraban en filas ordenadas, que olía muy bien y que consideraba que era una de las mejores frutas que existían en el mundo, con sabor parecido al melocotón, con la que los indios hacían vino, y alabó sus propiedades saludables y reconstituyentes.

Acosta escribió que “al Emperador don Carlos le presentaron vna de estas piñas, que no devio costar poco cuydado traerla de Indias en su plãta, que de otra suerte no podía venir: el olor alabó: el sabor no quiso ver que tal era”. Esta observación indica que la piña debió ser traída con su planta entera, puesto que el fruto cortado no hubiera podido soportar la travesía.

También parece verse una piña en la cesta que porta una mujer en el cartón del tapiz que conserva el Kunsthistorisches Museum de Viena y en el paño realizado hacia 1546-1550 titulado *Auszug des Heeres aus Tunis. Die kaiserlichen Truppen beziehen das Lager bei Rada*, que pertenece a la *Conquista de Túnez*⁶⁷.

⁶⁷ Ver: Kugler, Georg J.; Bauer, Rotraud: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Kartons und Tapisserien*. Wien, 2000, p. 102.

Hemos determinado frutos de cacao, *Theobroma cacao* L., en el paño *Monos jugando con cuerdas* (TA 30/I) de Patrimonio Nacional. Según la mayoría de autores, entre ellos Kiple y Ornelas⁶⁸, el cacao, es oriundo de las regiones de América tropical, en la zona centroamericana, y parece que los primeros que lo cultivaron fueron los mayas. Estos mismos autores dijeron que Colón la llevó hasta España en su segundo viaje y que Hernán Cortés fue el que propagó el uso del cacao como bebida, es decir, el chocolate, mezclando el cacao con la vainilla, un método que se aprendió de los aztecas. Desde España se propagó por el resto de Europa, tanto el cacao como el chocolate⁶⁹ (Fig. 11).



Fig. 12: Detalle del paño *Dos monos jugando con cuerdas*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 30/III). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Otro fruto identificado es el aguacate, *Persea americana* Mill., una planta que, según se establece mayoritariamente, es originaria de Centroamérica. Fue conocido por Colón y Hernán Cortés. Según reflejó Hoyos, su nombre vulgar proviene del nombre azteca “*ahuacatl*, de donde, posiblemente se deriva el nombre vernáculo de aguacate”⁷⁰. En la imagen del tapiz de Patrimonio Nacional *Monos trepando por columnas* (TA 30/V), se puede apreciar el típico ensanchamiento de su pedúnculo (Fig. 12).

⁶⁸ Kiple, Kenneth F.; Ornelas, Kriemhild Coneè: *The Cambridge World History of Food*. 2 vol. Vol. 2. Cambridge, 2000, p. 1741.

⁶⁹ A este respecto, a pesar de que se afirma que el chocolate se elaboró por primera vez en Europa en el Monasterio de Piedra, Nuévalos (Zaragoza), lo cierto es que no está debidamente documentado. Otros monasterios y poblaciones se adjudican también este mismo protagonismo.

⁷⁰ Hoyos, Jesús F.: *Frutales en Venezuela*. Caracas, 1989, p.120.



Fig. 13: Detalle del tapiz *Monos trepando por columnas*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 30/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

También hemos determinado al mango, *Mangifera indica* L., una especie botánica que, como indica su nombre científico, procede de India y se piensa que desde ese país asiático llegó a América llevado por los portugueses a tierras brasileñas en el siglo XVI, aunque otros autores atribuyen su introducción en América a los españoles⁷¹. Sea como fuera, es un ejemplo más de la controversia y diferentes versiones y teorías sobre el origen y distribución de algunas de las plantas. En el tapiz de Patrimonio Nacional *Dos monos jugando con cuerdas* (TA 30/III), vemos que la planta se representa plana, sin apenas sugerir un fruto ovalado de cierto grosor, y nos preguntamos si ello podría ser a que se tejió siguiendo un dibujo previo sin volumen, ejecución que podría estar debida al simple hecho de que el dibujante no dibujó del natural, sino que se reprodujo un dibujo que solo representaba la simplicidad de su forma exterior y color (Fig.13).

⁷¹ Hoyos, Jesús F.: *Frutales en Venezuela*. Caracas, 1989, p.27.



Fig. 14: Girasol en la cenefa del tapiz del siglo XVII de Patrimonio Nacional *Apolo y el dragón* (TA 113/VII). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Tampoco consta en los mencionados libros botánicos el girasol, *Helianthus annuus* L., planta de la familia de las asteráceas. García Paris aseveraba que se trajo el girasol a España en 1510, después de la expedición española a Nuevo México⁷². El girasol que se muestra aparece en el paño de Patrimonio Nacional⁷³ *Apolo y el dragón* tejido en 1670, destaca por sus capítulos florales y llamativo colorido, lo que evidencia su exotismo y la expansión de esta planta como ornamental en la fecha⁷⁴ (Fig. 14).

⁷² García Paris, Julia: *Intercambio y difusión de plantas de consumo entre el nuevo y el viejo mundo*. Madrid, 1991, p. 156.

⁷³ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 149-150.

⁷⁴ Así puede verse en el magnífico autorretrato de Anton van Dyck, realizado por el artista hacia 1632-33 que pertenece a la colección privada del Duque de Westminster.



Fig. 15: Judías en la cenefa del paño *La Soberbia* de Patrimonio Nacional (TA 22/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Además de las controvertidas descripciones y dudosos orígenes de algunas de estas plantas, también hay especies botánicas que se cultivaban en aquella época en ambos continentes, Europa y América, pero también en Asia y África, ámbitos territoriales estrechamente ligados a los ibéricos, tanto portugueses como españoles.

Es el caso de la judía, *Phaseolus vulgaris* L., una planta que aparece en los paños del siglo XVI, sobre todo en las cenefas de los tapices y en algunos campos y como planta trepadora que cubre algún cenador o pérgola, lo que indica su utilización como ornamental y en jardinería. Algunos autores la consideran como propia de América, aunque lo cierto es que había judías en nuestras tierras antes del descubrimiento.

Dodoens afirmaba que en su país se plantaban en los jardines (huertos), que preferían tierras fértiles y que debían estar expuestas al sol⁷⁵. Existe controversia acerca del origen de ciertas especies de judías, sobre si existían en Europa, sobre si se trajeron de América o sobre si en América se cultivaban otras especies distintas (Fig. 15).



Fig. 16: Calabazas en la cenefa del paño de Patrimonio Nacional *El profeta Natham reprende a David* (TA 3/III). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Fernández de Oviedo dijo que en América había calabazas como las que había en Castilla y España. La mayoría de las calabazas que hemos determinado pertenecen al género *Cucurbita*, que es un género polimórfico en el que se dan múltiples formas, diversas todas ellas, por lo que existe una gran confusión entre las diferentes especies de calabazas y la familia de las cucurbitáceas. En la época, se mezclaban imágenes y descripciones, incluso las de distinto género, como el *Lagenaria*, que se corresponde con la calabaza del peregrino, de agua o vinatera. Dodoens afirmaba que en su país se plantaba en los jardines. Covarrubias aseveraba que la *calabaça* y el bordón eran los símbolos de los romeros y peregrinos. Las hemos encontrado en las cenefas, en agrupaciones frutales y guirnaldas frutales y en los campos de algunos tapices, tanto la calabaza de mayor tamaño, como las calabazas boneteras y turbantes, así como alguna variedad alargada y otras⁷⁶. (Fig. 16)

Existe una presencia notable de plantas propias de la zona americana en los tapices de las series dedicadas a los distintos continentes, por ejemplo en los tapices franceses gobelinos del siglo XVIII del Kunsthistorisches Museum de Viena, serie XV, o los del Quirinale de Italia⁷⁷, tema que excede el que aquí tratamos.

Los tapices flamencos del siglo XVI proporcionaron un intercambio botánico enriquecedor y continuo, de manera que especies botánicas características del norte de

⁷⁵ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.

⁷⁶ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Años 2017-2018, números 119-120, pp. 109-163. Madrid, pp.116-119.

⁷⁷ Schmitz, H.: *Les tapisseries de la Cour Impériale de Vienne*. Vienne, 1922, pl. XXXIII y XXXIV; Forti Grazzini, Nello: *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*. Tomo secondo. Milano, 1994, pp.456-479.

Europa se expusieron en los Reales Sitios y palacios de la Corona de España ubicados en la península ibérica, en el suroeste europeo.

Pero también se producirá ese mismo intercambio con motivo de los viajes de los españoles y portugueses hacia América hasta donde llevaron especies botánicas que no eran americanas. Fernández de Oviedo resaltó algunas, entre las que habló de los naranjos del que ya hemos tratado, y otras muchas frutas, verduras y hortalizas.

Se ha señalado que el palacio de Hernán Cortés en México estuvo decorado con tapices⁷⁸, cuyo uso en esa época resultaría valioso y muy práctico, dada la facilidad de su transporte por mar, enrollado, su relativa rusticidad, ya que no sufre con los golpes, y la inmediatez de la decoración, es decir, se cuelga y listo.

Al valor de los tapices como mobiliario de lujo y ornamentación instantánea, debemos añadir el asombro que provocaría en los americanos semejante despliegue de personajes, animales, arquitecturas, costumbres y botánica que se podía disfrutar contemplando los paños. Muchas de las plantas tejidas en los campos y cenefas de esos tapices flamencos que viajaron hasta América serían observadas por vez primera por las gentes del lugar, lo mismo que años antes había sucedido entre la región flamenca y nuestro país, pues con los tapices flamencos del XVI también llegaron especies botánicas que en España, en esa época, eran desconocidas o resultaban exóticas.

A ese respecto, los paños flamencos del siglo XVI fueron una original y bellísima obra divulgadora científica de la botánica europea en América, potenciando una vez más los estrechos lazos culturales y científicos entre los diversos países que forman el extenso territorio conocido como Iberoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla, 1590.

Bauer, Rotraud *et al.*: *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien*. Wien, 1993.

Bosqued, Pilar: *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*. Zaragoza, 1989.

Bosqued, Pilar: *Aproximación a la Flora y Vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio nacional de España*. En “Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI”, Madrid, 1998, pp. 77-101.

Bosqued, Pilar: *La Flora en los tapices de Carlos V del Kunsthistorisches Museum de Viena*. Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos, nº 20. Otoño 2000, Madrid, 2000.

⁷⁸ Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*. Vol. 2. México, 1983; Gómez de Orozco, Federico: *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*. México, 1983; Martínez, José Luis (Ed.): *Documentos cortesianos IV, 1533-1548*. Secciones VI, segunda parte a VIII. México, 1990; Estrada de Gerlero, Elena I.: *El arte y la vida cotidiana*. Vol. 36 de Estudios de Arte y Estética. México, 1995.

Bosqued, Pilar: *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus dem Spanischen Patrimonio Nacional*. Catálogo de la Exposición *Gärten un Höfe der Rubens-Zeit*. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Alemania) 15 octubre 2000-14 enero 2001. München, 2000, pp. 143-150.

Bosqued, Pilar *et al.*: *Plants in European Masterpieces*. CD-ROM. Union Europea (UE), 2000.

Bosqued, Pilar: *Plantas en el Museo del Prado. Especies botánicas, florales, frutales, útiles, simbólicas, mitológicas, alegóricas y ornamentales del Museo del Prado*. (Conferencia impartida en el Museo del Prado, Madrid, en abril de 2011. Inédita).

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 121-184.

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Años 2017-2018, números 119-120. Madrid, pp. 109-163.

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.

Bosqued, Pilar: *Flora, Pomona e Botanica, fiore, frutti ed altre specie botaniche, sugli arazzi della Battaglia di Pavia del Museo di Capodimonte a Napoli*. Inédito.

Bowles, Guillermo: *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*. Madrid, 1782.

Caneva, Giulia: *Il Mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*. Roma, 1992.

Covarrubias, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española [...]*. Madrid, 1611. L. Sánchez; Barcelona (ed. fac. 2003 de la ed. de 1943 de M. Riquer).

Delmarcel, Guy: *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*. Tielt/Belgique, 1999.
De Langhe/ Delvosalle/ Duvigneaud/ Lambinon/ Vander Berghen: *Nouvelle Flore de la Belgique, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord de la France et des Régions voisines*. Leuven, 1983.

Dodoens, Rembert: *Histoire des plantes [...]*. Anvers: J. van der Loë; Bruxelles, 1557 (ed. fac. 1978 de J-E. Opsomer): Bruxelles: Centre National d'Histoire des Sciences.

Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de Indias y tierra-firme del mar Océano*. , 1535. Ed. de José Amador de los Ríos, Madrid, 1851.

Ficalho, conde de: *Memoria sobre a malagueta. Memorias sobre a influencia dos descobrimentos dos portugueses no conhecimento das plantas*. Lisboa, 1878.

Ficalho, conde de: *Memoria sobre a malagueta. Memorias sobre a influencia dos descobrimentos dos portugueses no conhecimento das plantas*. Lisboa, 1878. 2ª ed. con prefacio y revisión de Ruy Telles Palhina. Lisboa, 1945.

Forti Grazzini, Nello: *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*. Tomo secondo. Milano, 1994.

Fuchs, Leonhart: *New Kreüterbuch*. Basel, 1543. Ed. fac.: *The New Herbal of 1543*. Köln, 2001.

García Paris, Julia: *Intercambio y difusión de plantas de consumo entre el nuevo y el viejo mundo*. Madrid, 1991.

Gentil Quina, María Antonia; Bauer, Rotraud *et al.* : *Tapeçarias de D. Joao de Castro*. Lisboa, 1995.

Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*. Madrid, 2000.

Herrero Carretero, Concha: *Vocabulario histórico de la tapicería*. Madrid, 2008.

Historische schlaten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorisches Museums Wien. Ausstellung in Schloss Halbtrun. 22. Mai bis 26. Oktober 1976. Wien, 1976, pp. 15-28. Catálogo exposición.

Hoyos, Jesús F.: *Frutales en Venezuela*. Caracas, 1989.

Impelluso, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona, 2003.

Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986.

Kiple, Kenneth F.; Ornelas, Kriemhild Coneè: *The Cambridge World History of Food*. 2 vol. Cambridge, 2000.

Kugler, Georg J.; Bauer, Rotraud: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Kartons und Tapisserien*. Wien, 2000.

Laguna, Andrés de: *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos [...]*. Salamanca, 1566. M. Gast; Madrid (ed. fac. 1984).

Levi d'Ancona, Mirella: *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in the Italian painting*. Firenze, 1977.

López Linage, Javier (Dir.): *El maíz. De grano celeste a híbrido industrial. La difusión española del cereal mesoamericano*. Madrid, 1996.

Margarido, Alfredo: *As surpresas da flora no tempo dos descobrimentos*. Lisboa, 1994.
Schmitz, H.: *Les tapisseries de la Cour impériale de Vienne*. Vienne, 1922.

Spinosa, Nicola; Coquery, Emmanuel; Santucci, Marina; Lion, Violaine: *Gli Arazzi della Battaglia di Pavia*. Ed. Bompiani, 1999.

Torra de Arana, Eduardo; Hombría Tortajada, Antero; Domingo Pérez, Tomás: *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1985.

Vanhecke, Leo; Charlier, Georges, Verelst, Luc: *Paysages de Flandre jadis et aujourd'hui*. Bruxelles, 1981.

Verhulst, Adriann: *Landschap en Landbouw in Middeleeuws Vlaanderen*. Brussel, 1995.

The Plant List (2013). Version 1.1. published on the internet;
<http://www.theplantlist.org/> (accesed 1st January).985.
<https://www.plantentuinmeise.be>

II. CREATIVIDAD ARTÍSTICA Y EL MECENAZGO EN EL RENACIMIENTO

PINTURAS Y GRABADOS EN TORNO A LOS TAPICES DE EL BOSCO⁷⁹

PAINTINGS AND ENGRAVINGS AROUND THE TAPESTRIES OF EL BOSCO

Elena Vázquez Dueñas

Universidad Complutense de Madrid
Colaboradora externa del Instituto Moll

Elena Vázquez Dueñas es profesora asociada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 2013 y 2016 fue investigadora postdoctoral Juan de la Cierva vinculada a la Fundación Carlos de Amberes (Madrid). Su tesis doctoral, con mención europea, dirigida por el Prof. Fernando Checa, tuvo por título “Felipe de Guevara (c.1500-1563). Biografía y análisis crítico de su Comentario de la pintura y pintores antiguos” (Universidad Complutense de Madrid, 2011). Obtuvo la calificación de Sobresaliente Cum Laude y se ha publicado en la Editorial Akal. Sobre este tema ha publicado además varios artículos y participado en diferentes congresos nacionales e internacionales. Ha realizado estancias de investigación en el Kunsthistorisches Institut (Florencia), Archives Générales du Royaume (Bruselas) y The Warburg Institute (Londres).

Se ha especializado también en la transcripción y estudio de los inventarios Reales de los Habsburgo, participando en proyectos como: Los Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial; Las colecciones de los Austrias II. Inventarios Reales de Felipe II (con el estudio y transcripción de los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial); Las colecciones de los Austrias III. Inventarios Reales de la Familia de Felipe II (con el estudio y transcripción de los inventarios de Isabel de Valois); Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria: siglos XVI y XVII. El Real Alcázar de Madrid, El Palacio del Pardo y El Monasterio de El Escorial (con el estudio y transcripción del inventario postmortem de Felipe II). Actualmente es miembro del proyecto de investigación Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2, y del grupo de investigación Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna (<http://arteysociedad.blogs.uva.es/>). En 2016 publicó también su libro *El Bosco en las fuentes españolas* (Editorial Doce Calles). Desde mayo de 2018 es colaboradora externa del Instituto Moll. Centro de investigación de pintura flamenca.

Resumen

El Monasterio de El Escorial alberga una serie compuesta por cuatro tapices realizados a partir de pinturas de El Bosco (h.1450-1516). Este artículo analiza las composiciones de cada uno de ellos comparándolos con pinturas, dibujos y grabados de El Bosco y de uno de sus mejores discípulos, Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569).

Palabras clave

⁷⁹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII* (HAR2017-83094-P), Ministerio de Economía y Competitividad.

Bosch, Hieronymus; El Escorial, Pintura flamenca, Tapices flamencos.

Abstract

The Monastery of El Escorial houses a series composed of four tapestries made from paintings by Hieronymus Bosch (h.1450-1516). This article analyzes the compositions of each of them by comparing them with paintings, drawings and prints of Bosch and one of his best disciples, Pieter Brueghel the Elder (h. 1525-1569).

Keywords

Bosch, Hieronymus; El Escorial, Flemish painting, Flemish tapestries.

Es conocido que el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial alberga una serie compuesta por cuatro tapices realizados a partir de pinturas de El Bosco. Según Otto Kurz⁸⁰ con bastante probabilidad debió pertenecer al duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), quien a su vez la había obtenido copiando la serie de tapices bosquianos que poseía el Cardenal Granvela (1517-1586). Sin embargo, más recientemente Paul Vandebroek ha demostrado que la serie escurialense debió ser la que perteneció al Cardenal Granvela⁸¹. Entre otras razones, parece que la serie del duque de Alba tendría unas dimensiones mayores. La serie habría perdido uno de sus paños, ya que en su origen se componía de cinco, el cual representaría el *Elefante de guerra*.

La serie del Cardenal Granvela debió tejerse probablemente hacia 1566, y la del duque de Alba unos años más tarde, hacia 1568⁸². Existió además otra serie conocida de tapices de El Bosco, con cinco paños, que se menciona en el inventario del rey Francisco I de Francia en 1542. El conde de Valencia de Don Juan⁸³ fue el primero en señalar que dos de los tapices de la serie (el *Jardín de las Delicias* y el *Carro de Heno*) eran composición de El Bosco, mientras que los cartones restantes eran debidos a Brueghel el Viejo (h.1525/30- 1569). Sin embargo, Wauters en su libro *Les Tapiseriees bruxelloise* concluyó que los cuatro se debían a Brueghel el Viejo⁸⁴.

⁸⁰ KURZ, O., "Four Tapestries after Hieronymus Bosch", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.XXX, 1967, p. 152.

⁸¹ VANDENBROECK, P., "Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselense según modelo del Bosco" en CHECA CREMADES, F. Y GARCÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 199-204.

⁸² JUNQUERA DE VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol.I: siglo XVI, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, p. 263.

⁸³ CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Tapices de la Corona de España*, vol. I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1903, p. 33.

⁸⁴ MATEO, I., "Apostillas iconográficas a los tapices del Carro de Heno y San Martín, de la serie atribuida al Bosco, en El Escorial", en VVAA, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid, 1987, p. 298.

Un tapiz desaparecido: Elefante de guerra

La composición del primero de los tapices hoy perdido, *Elefante de guerra*, es conocida a través de un grabado (Fig. 1) editado, en primer lugar, por el arquitecto y grabador Alaert du Hamel (h.1500), y posteriormente por Hieronymus Cock y más tarde por Paul de la Houve (París, 1601). En la leyenda de estos dos últimos se puede leer: “Temeritatis subiti ut vehementes sunt impulsus: quorum ictibus hominum mentes concussae nec sua pericula, nec aliena facta iusta aestimatione prosequi valent” (“Los impulsos de la temeridad son tan súbitos como vehementes: su estímulo desequilibra el espíritu humano y le impide advertir los peligros que le acosan, así como juzgar con justicia los actos ajenos”)⁸⁵. Según estas palabras, los asediadores del elefante representarían los impulsos. Por otra parte, llama la atención que porten estandartes con emblemas gremiales. En este sentido, según Bax podría interpretarse como un enfrentamiento de la gente humilde contra la autoridad superior, que representaría el elefante⁸⁶.



Fig. 1: Alaert du Hamel, *Elefante de guerra*, grabado, h. 1478-1494, Albertina, Viena.

Debió basarse en una composición de El Bosco, como lo demuestra el hecho de que en el inventario postmortem de Felipe II figure una pintura con esta temática, en la pieza tercera de la Casa del Tesoro: “Otro lienzo de borron en que ay un elefante y otros

⁸⁵ Citado en VANDENBROECK, P., *op. cit.*, 2011, p. 195.

⁸⁶ Citado en *IDEM*, p. 195.

disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos baras y cinco dozauros y de ancho dos baras y dos tercias *en* su marco 78. Tasado en ochenta reales”⁸⁷.

Tapiz con San Martín

El primer tapiz conservado de la serie escurialense, titulado *San Martín*⁸⁸ (Fig. 2), se basa en varias pinturas de El Bosco. Al fondo identificamos una escena (Fig. 3) que se relaciona con la pintura que tiene por nombre *Unos ciegos andan a caza de un puerco jabalí*, tal y como consta en la escritura de venta a Felipe II por la que adquirió algunas de las pinturas que fueron de la colección de la familia Guevara con fecha de 1570⁸⁹. Reproduce la matanza del puerco, que tenía lugar con motivo de la Fiesta de San Martín. Es concebido como un auténtico espectáculo, al que asisten una gran cantidad de personas agrupadas en torno a un espacio cuadrangular con tablas alrededor construido para la ocasión. Sin embargo, la escena no está exenta de crueldad, ya que el divertimento, por así decirlo, consistía en ver cómo un grupo de ciegos armados tratando de golpear al escurridizo cerdo se golpeaban unos a otros.

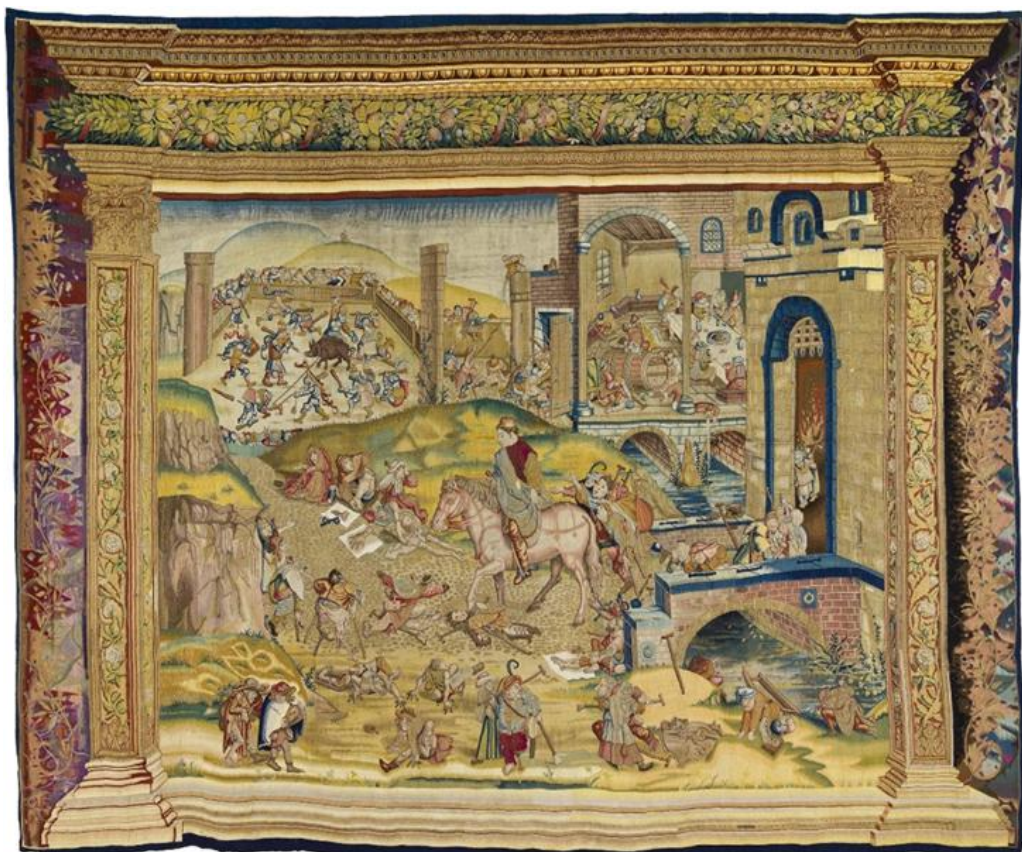


Fig. 2: El Bosco, *San Martín*, Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Patrimonio Nacional.

⁸⁷ Archivo General de Palacio, Madrid, *Inventario postmortem de Felipe II*, RE nº236, fol. 812r. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Real Academia de la Historia, 1959, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 490.

⁸⁸ El Conde de Valencia también identificó a San Antonio en lugar de a San Martín.

⁸⁹ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *El Bosco en las fuentes españolas*, Doce Calles, 2016, p. 136.



Fig. 2: *Tapiz de San Martín* (detalle).



Fig. 3: Frans Verbeeck, *Unos ciegos golpeando a un cerdo*, h. 1550-1569, École nationale supérieure des beaux-arts, París.

En un grabado de Frans Verbeeck (h. 1510-1570) se representa una escena similar (Fig. 4). Los que participaban y no eran ciegos debían colocar su casco al revés, simulando de este modo su ceguera. Pasado un tiempo al cerdo o jabalí se le colocaba una campana en el cuello para que pudieran localizarlo con más facilidad. En este caso, el cerdo ha sido atado a una estaca. Finalmente, el cerdo era atrapado y este constituía el premio que se celebraba con un banquete, escena que se representa en la otra esquina superior del tapiz.

No fue la única vez que el Bosco convirtió a los ciegos en protagonistas de sus composiciones. Otra de sus pinturas figura descrita en la citada escritura de venta de

Felipe II como: “dos ciegos que guía el uno al otro y detras una muger ciega”⁹⁰. El tema de este cuadro responde a un refrán popular que decía “Un ciego a otro mal puede conducir (o adestrar)”.



Fig. 4: Pieter Bruegel el Viejo, *Parábola de los ciegos*, 1568, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Esta pintura no se ha conservado pero encontramos pinturas de su discípulo Pieter Bruegel con la misma temática (Fig. 5) así como esta escena se halla reproducida en un grabado de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial bajo el título *Parábola de los ciegos*⁹¹ (Fig. 6). En realidad, el tema es una metáfora en la cual el camino que recorren es la vida misma, en la que andamos como ciegos⁹².



Fig. 5: H. Bos inventor/ Peter Van der Heyden, *Parábola de los ciegos*, grabado, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

⁹⁰ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *op.cit.*, p. 136.

⁹¹ CASANOVAS, A., *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, vol. I, Ayuntamiento de Barcelona, 1966, p. 181.

⁹² Sobre este tema véase BOZAL, V., *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp. 69-76.

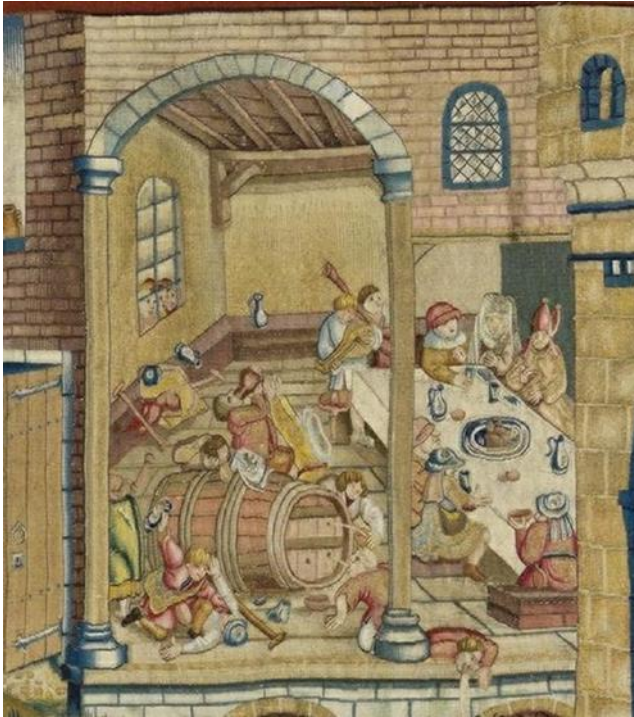


Fig. 6: Tapiz de San Martín (detalle).

Terminado ya el espectáculo, tiene lugar el banquete, representado en el tapiz en la esquina superior (Fig. 7). Sobre la mesa se encuentra ya servida la cabeza del cerdo. Pero además, Paul Vandebroek llama la atención sobre el hecho de que los comensales son en realidad mendigos farsantes, que fingen su cojera, como lo demuestran las muletas que yacen esparcidas por el suelo⁹³. Uno de ellos lleva incluso una mitra, con lo que el Bosco, busca “satirizar determinados excesos clericales” o bien podría aludir a la costumbre de disfrazar, con motivo de la fiesta de San Martín, a un muchacho de obispo con mitra y casulla falsas y con un cucharón a modo de báculo⁹⁴.

En el banquete no puede faltar tampoco la abundancia de vino. Los mendigos se afanan por recoger el vino que sale de un barril. Unos beben directamente de él, mientras que otros empiezan a sufrir las consecuencias: vomitan o se enzarzan en una pelea. De este modo, como ha señalado Paul Vandebroek el Bosco ofrece una visión crítica del mendigo, a quien considera un embustero, incapaces de llevar una vida recta y capaces de malgastar todo cuanto tienen⁹⁵. Pero además en la *Nave de los necios* Sebastián Brant califica a la mayoría de los mendigos de estafadores⁹⁶. De este modo dice:

“Este anda con muletas cuando se le ve, y, cuando está solo, no las necesita. Ése puede caer como un epiléptico ante la gente, para que todos puedan prestarle atención. Aquél toma prestados a otros sus hijos, para tener un buen montón de dinero; carga un burro con alforjas como si quisiera ir a Santiago. Uno anda cojeando, otro cual jorobado, un tercero ata una pierna a una muleta o un hueso de muerto en los pliegues del faldón; si se le mirara bien la herida, se vería cómo estaba atado. Sobre la mendicidad voy a

⁹³ VANDENBROECK, P., *op.cit.*, p. 158.

⁹⁴ *IDEM*, p. 156.

⁹⁵ *IDEM*, p.165.

⁹⁶ POKORNY, E., “Bosch’s cripples and drawings by his imitators”, *Master Drawings*, 41, 3, 2003, p. 293.

permitirme detenerme aún algún tiempo, pues, por desgracia, los mendigos son legión y siguen aumentando cada vez más, pues el mendigar a nadie hace sufrir, solo al que por necesidad tiene que hacerlo”⁹⁷.

La abundancia de vino se encuentra también presente en la sarga titulada *El vino de la fiesta de San Martín* de Pieter Brueghel (Fig. 8), adquirida por el Museo del Prado en 2010.



Fig. 7: Pieter Brueghel el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín*, 1566-1567, Museo Nacional del Prado.

En él una gran multitud se agolpa en torno a un enorme tonel de vino, que se ha adquirido en una reciente vendimia, en la víspera del 11 de noviembre, el día de San Martín. Es evidente que alude al pecado de la codicia y la gula. Esto se observa, por ejemplo, en el detalle (Fig. 9) en el que se ve a un joven clérigo con tonsura robando el bolso a una mujer con delantal blanco que sostiene en sus brazos a uno de sus hijos⁹⁸. Tan absorta está bebiendo que no se percata de lo que está ocurriendo.

⁹⁷ BRANT, S., *La nave de los necios* (ed. de Antonio Regales Serna), Akal, Madrid, 1998, p. 206.

⁹⁸ SILVA MAROTO, P.; SELLINK, M. Y MORA, E., *Pieter Bruegel el Viejo. El vino de la fiesta de San Martín*, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 34.



Fig. 8: Pieter Brueghel el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín* (detalle).

No es casual tampoco que, en el grabado de la Gula perteneciente a la serie de los *Pecados Capitales*, conservada en la Biblioteca de El Escorial, los personajes se afanen también por beber vino de sus jarras (Fig. 10). La fiesta de San Martín se celebraba al final de la cosecha y marcaba el comienzo del período, conocido como Adviento, de cuarenta días de ayuno anterior a la Navidad.



Fig. 9: Pieter Brueghel/Peter Van der Heyden, *Los pecados capitales*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

La principal escena del tapiz es, sin embargo, San Martín⁹⁹ en el momento de abandonar su castillo a caballo y rodeado de mendigos (Fig. 11). La misma escena se representa en varias pinturas de El Bosco. Así en el inventario postmortem de Felipe II aparecen descritas varias pinturas con esta temática, situándolas en el Alcázar de Madrid, y más concretamente en la pieza tercera de la Casa del Tesoro:

- “Un lienzo de Hieronimo Bosco de San(ct) Martin y muchos pobres *que* tiene de alto dos barras y *media* y de ancho tres barras nº77. Tasado en *cinquenta reales*”¹⁰⁰.

- “Un lienzo de borron de San(ct) Martin con muchos pobres y otros disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos barras y un dozauo y de largo dos barras y dos tercias *en* su marco nº74. Tasado en *cinquenta reales*”¹⁰¹.

- “Otro lienzo de borron blanco y negro de San(t) Martin con muchos pobres y disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos barras y un dozauo y de ancho tres barras y una sesma *en* su marco nº75. Tasado en (*tachado*: cinquenta) <ochenta> reales”¹⁰².

Isabel Mateo¹⁰³ ha advertido que la forma de representar a San Martín en el tapiz se separa en algunos aspectos de la iconografía habitual, como por ejemplo, en la abundancia en este caso de pobres y de la actitud indiferente de San Martín hacia ellos. Por un lado, San Martín recoge su capa en lugar de compartirla, como sería lo habitual y, por otro lado, por el hecho de que las patas del caballo lleguen incluso a pasar por encima de alguno de los mendigos (Fig. 11). Pero además San Martín no lleva halo en su cabeza y su rostro muestra rasgos porcinos, que aludiría a su carácter avariento. Por todo ello, según Isabel Mateo este tapiz aludiría al refrán "Para cada puerco ay San Martín" o "Por San Martín siembra el ruin"¹⁰⁴.



Fig. 10: *Tapiz de San Martín* (detalle).

⁹⁹ Anteriormente se pensaba que se trataba de San Antonio. JUNQUERA DE VEGA, P. Y HERRERO CARRERTERO, C., *op.cit.*, vol. I, p. 264. Sin embargo, O. Kurz e Isabel Mateo lo identificaron con la figura de San Martín. MATEO, I., *op.cit.*, p. 301.

¹⁰⁰ AGPM, RE nº236, fol. 811v. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op.cit.*, vol. II, p. 248. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰¹ *IDEM*, fol. 812r. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., vol. II, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰² *IDEM*, fol. 812v. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., vol. II, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰³ MATEO, I., *op.cit.*, pp. 301-302.

¹⁰⁴ *IDEM*, p. 301.

Más habitual es la forma de representar a San Martín como aparece en la sarga del vino de la Fiesta de San Martín, a la que aludimos anteriormente. Aquí San Martín es representado a caballo y en el momento de cortar la mitad de su capa para dársela a un mendigo. Aquí es donde reside la verdadera virtud que se contrapone a la actitud avariciosa del pueblo.



Fig. 11: Pieter Brueghel el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín* (detalle).

Asimismo, esta misma temática se encuentra en un grabado editado por Hieronymus Cock con el título *San Martín en un barco* (Fig. 13), basado en una obra de El Bosco. En la leyenda se puede leer: “Aquí se representa al bondadoso San Martín en medio de esa gentuza coja, mugrienta y mísera. Les entrega su capa, aunque ellos preferirían recibir dinero. Ahora esa escoria ruin e inmunda se pelea por el botín”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ VANDENBROECK, P., *op.cit.*, p. 160.



Fig. 12: *San Martín en un barco*, grabado, Johannes van (I) Doetecum y Lucas van Doetecum (grabadores), Noordbrabant Museum.

Los mendigos y lisiados que rodean a San Martín adoptan las más variadas posturas. Para ello, debieron tomarse como modelo los dibujos y grabados que representan de manera variada todo un repertorio de tales personajes. Ya en 1967, Otto Kurz identificó a dos de ellos (Fig. 14) entre los mendigos de un dibujo conservado en la Albertina de Viena (Fig. 15). Uno de ellos toca la zanfoña, por lo que debe ser además ciego, ya que tradicionalmente los músicos de zanfoña lo eran. Tocando este instrumento de cuerda era como ganaban su sustento. Unos pasos más atrás, le acompaña otro mendigo, que podría dedicarse a cantar al son de su música. Son varios los músicos de zanfoña que se localizan en el tapiz.



Fig. 13: *Tapiz San Martín* (detalle inferior izquierda).



Fig. 14: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Albertina (Viena).

En 2003, Erwin Pokorny¹⁰⁶ asoció otro de estos mendigos (Fig. 16) con otro que aparece representado en un dibujo de un seguidor de El Bosco que se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas (Fig. 17). Se trata del mendigo lisiado que en el tapiz se encuentra junto al río y lleva un arpa a sus espaldas.

¹⁰⁶ POKORNY, E., *op. cit.*, 2003, p. 300.



Fig. 15: *Tapiz San Martín* (detalle).



Fig. 16: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Biblioteca Real de Bruselas.

Pero además podemos identificar algún otro (Fig. 18) comparándolo con los motivos de uno de los dibujos conservado en la Albertina de Viena. Se trata de otro lisiado sin una pierna y con la otra torcida que camina con gran dificultad con la ayuda de unas muletas (Fig. 19).



Fig. 17: *Tapiz San Martín* (detalle).



Fig. 18: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Albertina (Viena).

Tapiz con San Antonio en oración

El segundo tapiz representa a San Antonio en oración ante un paisaje de lo más amenazador (Fig. 20). En el monte Colzín el Santo se había visto asediado por el demonio, bajo diferentes formas tal y como muestra este tapiz. Vestido con hábito se le representa apoyado sobre un tronco en actitud de oración sin que parezca perturbarle la presencia de toda serie de demonios a su alrededor. Algunos incluso han prendido al fondo fuego a su cenobio de ermitaño. Pero, además, cabe señalar que el fuego es un atributo habitual del santo.



Fig. 19: *San Antonio en oración*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

El Bosco representó en numerosas ocasiones a este santo. Así lo testimonia fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*:

“Pintó por veces las tentaciones de san Anton (que es el segundo genero de pintura) por ser un sugeto donde podia descubrir estraños efectos. De una parte se vee a aquel santo principe de los eremitas con rostro sereno, deuoto, contemplatiuo, sosegado y llena de paz el alma; de otro las infinitas fantasias y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pia y *aquel* amor firme. Para esto finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, viuoras, leones, dragones y aves espantosas y de tantas suertes, que pone admiracion como pudo formar tantas ideas. Y todo esto para mostrar que un alma ayudada de la diuina gracia, y lleuada de su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasia y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo, lo que puede mouer a risa, o deleyte vano, o yra y otras dessordenadas passiones, no seran parte para derribarle ni mouerle de su propósito”¹⁰⁷.

El pecado que parece predominar es el de la lujuria que se manifiesta en la actitud de los personajes que rodean al santo. Existe también un grabado de Pieter Van der Heyden (c.1530-1576) realizado a partir de una composición de Brueghel el Viejo que representa la *Tentación de San Antonio* (1556).¹⁰⁸ En él (Fig. 21) vemos nuevamente a San Antonio de rodillas concentrado en la oración, mientras que toda una serie de diablillos le rodean sin que parezcan perturbarle. Resulta difícil descifrar el significado de la escena que tiene lugar a sus espaldas.

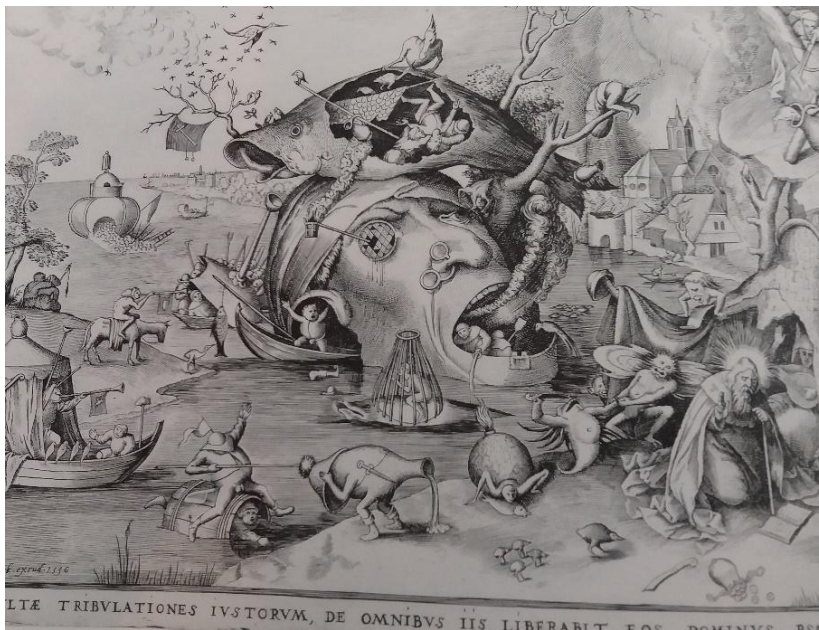


Fig. 20: Pieter Van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo, *La tentación de San Antonio*, 1556, grabado.

San Antonio parece encarnar aquí también la virtud de la Paciencia, como lo demuestra el hecho de que esta aparezca representada de manera similar en este grabado de Pieter de Van der Heyden, realizado a partir de una composición de Pieter Brueghel el

¹⁰⁷ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., op.cit., 2016, pp. 141-142.

¹⁰⁸ ORENSTEIN, N. M. (ed.). *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001, pp. 137-139.

Viejo¹⁰⁹. A diferencia del santo, la figura de la Paciencia aparece encadenada a un bloque de piedra como si fuera un prisionero.



Fig. 21: Pieter Van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo, *Paciencia*, 1557, grabado, Biblioteca Real de Bélgica, Cabinet des Estampes, Bruselas, S II.37216.

Tapiz con El carro de heno

El tercer tapiz se basa en el *Carro de Heno* de El Bosco. Según O. Kurz se trataría o bien de una copia libre del *Carro de Heno* de El Bosco (Fig. 23), en el que su autor habría adaptado la parte central del tríptico a una composición circular, o bien de una segunda versión del cuadro que realizaría el Bosco y que solo habría llegado hasta nosotros a través de este tapiz. Kurz se decanta por esta segunda hipótesis.

¹⁰⁹ *IDEM*, pp. 161-162.



Fig. 22: *El Carro de Heno*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

Actualmente existen dos versiones de este cuadro: una, considerada la original, conservada en el Museo Nacional del Prado y otra en el Monasterio de El Escorial. Sin embargo, según Isabel Mateo la composición del tapiz estaría más cercana a Brueghel que a *El Bosco*¹¹⁰. De hecho, el tema del mundo al revés, que según Isabel Mateo aludiría a la locura humana y a la subversión de valores que caracterizó el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, se encuentra en varios cuadros de Brueghel. En el *Misántropo* del Museo de Capodimonte un hombre carga una esfera coronada por una cruz mientras roba a otro hombre cubierto vestido con hábito negro con capucha. En la inscripción que lleva el cuadro se puede leer: "Om dat de werelt is soe ongetru/Daer om gha ic in den ru" ("puesto que el mundo es tan falaz me visto de luto").

En el cuadro de los *Proverbios* de Brueghel (Fig. 24) vuelve a aparecer, repetido tres veces, este motivo del mundo al revés. En uno de ellos, un hombre atraviesa el mundo arrodillado, respondiendo al proverbio que dice: "si quieres andar por el mundo debes arrodillarte".

¹¹⁰ MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.



Fig. 23: Pieter Bruegel el Viejo, *Los proverbios flamencos*, 1559, Gemäldegalerie.

Por otra parte, la idea de representar el mundo a la deriva se hallaba también de algún modo en la *Nave de los necios* de Sebastián Brant, obra en la que se inspiró el Bosco para su cuadro (Fig. 26). Sobre este tema también existen ejemplos de grabados como el que tiene por título *La nave de la depravación* (Hieronymus Bos. Inventor. Cock. excudebat 1559) (Fig. 25).



Fig. 24: *La nave de la depravación*, grabado, Hieronymus Bos inventor, 1559.



Fig. 25: *La nave de la depravación*, grabado, h. 1494-1510, Museo del Louvre, París.

Pero, en este caso, el tapiz muestra una versión distinta, más parecida a la que muestra Gillis Mostaert¹¹¹ en su pintura (Fig. 27).

¹¹¹ Isabel Mateo considera que puede ser posterior "por la indumentaria, por la forma de plegar y mover a los personajes y por el tratamiento de estos". De este modo, piensa que podría ser de Teniers II o Frans Franck II. MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.



Fig. 26: Gillis Mostaert, *Alegoría de la vanidad del mundo*, Museo del Louvre, París.

Por ello, según Otto Kurz¹¹² es probable que El Bosco hubiera pintado una segunda versión del Carro de Heno, actualmente perdida. Está inspirado en las palabras del profeta Isaías *Omnis caro foenum* pero también en el proverbio neerlandés que se traduciría como "El mundo es un carro de heno y cada uno coge lo que puede."

Como ha señalado Isabel Mateo, se conocen varios ejemplos de grabados con este tema. En un grabado del siglo XVI de Hogenberg, titulado *Alegoría de la avaricia*, el heno ha sido sustituido por manzanas. En otro, de 1559 realizado por Bartolomé Momper, repite la idea bosquiana del carro de heno en su parte central, pero lo rodea por grupos distintos que responden a refranes que pueden localizarse en el cuadro de *Proverbios* de Brueghel del Museo de Berlín o en el de Teniers II de la Royal Academy de Londres.

El mundo, concebido como una gran esfera coronada por una cruz va a la deriva navegando en un océano repleto de monstruos y diablos. Se inclina hacia la derecha pese a los intentos de los ángeles por enderezarla. A la derecha vemos una serie de peces que devoran otros más pequeños. Este motivo se halla en la obra de El Bosco, pero con más frecuencia en la de Brueghel, lo que demuestra que era una imagen literaria muy común en la época aludiendo a los ambiciosos¹¹³. Dicha escena recuerda el dibujo de Brueghel, conservado hoy en la Albertina de Viena con fecha de 1556 (Fig. 28). Ese mismo año se publicó un grabado a partir de este dibujo, firmándose sin embargo con la inscripción de "Hieronymus Bos inventor"¹¹⁴. Ello se debe a que por entonces Brueghel era todavía un joven y poco conocido artista, mientras que las obras de El Bosco estaban en su máximo apogeo. Es por ello, que el editor Hieronymus Cock

¹¹² KURZ, O., *op.cit.*, p. 153.

¹¹³ MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.

¹¹⁴ ORENSTEIN, N.M. (ed.), *op.cit.*, pp.140-142.

publicó un buen número de grabados bajo el nombre de El Bosco¹¹⁵. Entre ellos uno que representa los pequeños peces, pasto de los grandes, del cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial¹¹⁶. En primer plano, tanto en el dibujo como en el grabado se encuentran dos pescadores con un niño en una barca. El pescador de edad más avanzada llama la atención hacia el enorme pez del que salen peces más pequeños. El niño a su vez señala un pez más pequeño del que sale otro de menor tamaño.



Fig. 27: *Los pequeños peces, pasto de los grandes*, grabado, Hieronymus Bos/inventor. Cock excu. 1557.

En la esfera se reproducen todo tipo de pecados, entre los cuales predomina sobre todo el de la avaricia, como en la pintura. Algunos incluso son capaces de matar para conseguir más heno. No parecen darse cuenta que quienes reparten el heno desde lo alto del carro son un par de demonios.

Pero todavía acude una multitud de personas a través de dos senderos en busca del ansiado heno. Por un lado, la clase popular, el pueblo y, por otra, la clase dirigente, entre los que se encuentran reyes, príncipes y clérigos (Fig. 29). Este detalle se aprecia igualmente en la pintura.

¹¹⁵ Véase BORRÀS, M., “Hieronymus Cock: ¿creador de Boscos o copista?, *Matèria*, n°10-11, Universidad de Barcelona, 2016, pp. 243-262.

¹¹⁶ CASANOVAS, A., *op.cit.*, p. 183.



Fig. 28: Tapiz *El Carro de Heno* (detalle superior).

Entre 1557 y 1560 Bruegel, inspirándose en motivos de *El Bosco*, realizó también una serie de estampas que representan los pecados capitales y las virtudes. Cada uno de los pecados está acompañado de un animal. En la Ira (Fig. 29) un oso muerde la pierna de un hombre. Pero el centro de la composición lo ocupa un extraño personaje con un cuchillo en la boca bajo el cual se encuentra un tonel y dentro de él una serie de hombres pelean, mientras que en los alrededores y en el fondo se desarrollan distintas batallas¹¹⁷ (Fig. 30).



Fig. 29: Pieter Van der Heyden según Pieter Bruegel el Viejo, *La Ira*, 1558, grabado, The British Museum, Londres, 1880-7-10-641.

¹¹⁷ ORENSTEIN, N.M. (ed.), *op.cit.*, pp. 158-160.

La Pereza o Desidia está en compañía de un asno, aunque también se vincula con los caracoles¹¹⁸. Junto a la Soberbia exhibe su plumaje un pavo real¹¹⁹; la Gula está sentada a espaldas de un cerdo¹²⁰; la Envidia está señalando al pavo que tiene a su derecha¹²¹; y en la Lujuria un gallo se sitúa en el respaldo de una silla, en la que una mujer está siendo besada por un ser demoníaco con la forma de reptil¹²².

Como en el caso de los pecados, las virtudes no están seleccionadas de manera arbitraria, sino que responden a las tres virtudes teológicas (Fe, Esperanza y Caridad) y a las cuatro virtudes cardinales (Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza)¹²³. Según la doctrina católica estas eran la base de una vida correcta y el criterio con el que las almas iban a ser juzgadas al final de sus días. Cada una de las virtudes está personificada con una figura femenina.

Tapiz con El Jardín de las delicias

Finalmente, el cuarto tapiz reproduce, aunque a mayor escala, uno de los cuadros más emblemáticos de El Bosco, el *Jardín de las Delicias* (Fig. 31). El cartonista probablemente realizó su modelo delante del tríptico, que desde 1517 a 1567, estuvo colgado en el palacio de Enrique III de Nassau en Bruselas. Allí lo contempló en 1517 el viajero Antonio de Beatis, quien lo describió de la siguiente manera:

“Hay además algunas tablas con diversas extravagancias, donde se desfiguran mares, cielos, bosques, campos y muchas otras cosas, unas que salen de una almeja marina, otras que defecan grullas, mujeres y hombres, blancos y negros en diversos actos y maneras, pájaros, animales de toda clase y con mucha naturalidad, cosas tan agradables y fantásticas que a quienes no tengan conocimiento de ellas, de ningún modo se les podrían describir bien”¹²⁴.

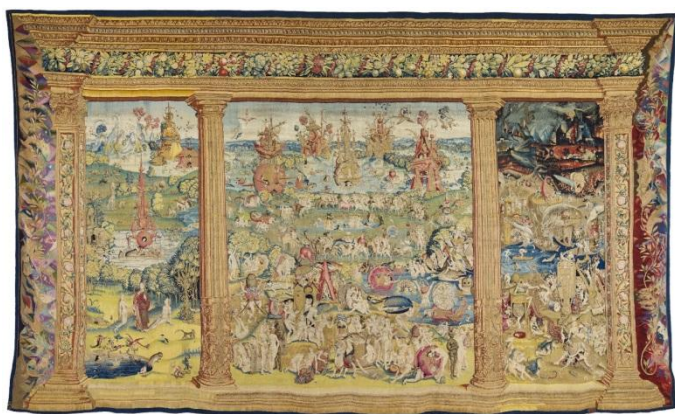


Fig. 30: *El Jardín de las Delicias*, Real Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional.

¹¹⁸ IDEM, p. 156-157.

¹¹⁹ IDEM, pp. 154-155.

¹²⁰ IDEM, pp. 148-149.

¹²¹ IDEM, pp. 154-155.

¹²² IDEM, pp. 152-153.

¹²³ IDEM, pp. 177-193. SELLINK, M., *Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ludion, 2007, pp. 134-151.

¹²⁴ Citado en BANGO TORVISO, I. Y MARÍAS, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, 1982, p. 13.

Posteriormente, el tríptico fue propiedad de Guillermo de Orange, a quien el duque de Alba se lo confiscó en 1568. Pasó entonces a pertenecer a su hijo ilegítimo, el prior don Fernando de Toledo. Fue en su almoneda donde Felipe II lo adquirió en 1591, entrando a formar parte de las colecciones escurialenses en 1593. Así en los Libros de entregas, concretamente en la entrega sexta, la pintura aparece descrita de la siguiente manera:

“Una pintura en tabla al ollio con dos puertas de la bariedad del mundo çifrada con diuersos disparates de Hieronimo Bosco que llaman del madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos baras y media y de ancho dos y tercia que se compro del almoneda del prior don Fernando”¹²⁵.

La pintura se menciona como *La Variedad del Mundo o del madroño*. En efecto, esta debió ser la antigua denominación del cuadro, pues el Padre Sigüenza destacaba también la presencia de este fruto (madroño)¹²⁶.

En el tapiz la composición aparece invertida respecto a la pintura, pero copiando todo detalle. Conserva el efecto de tríptico abierto a través de una arquitectura fingida que, al igual en el cuadro, crea tres partes bien diferenciadas, separadas por columnas. A la izquierda se representa el Paraíso, donde el Creador bendice la unión de Adán y Eva. Abunda en esta parte la vegetación, en el que llama la atención la presencia del drago, procedente de las Islas Canarias que se suele asociar con el árbol de la vida. Fue un alemán, Martin Schongauer (1452-1491), quien primero lo introdujo en uno de sus grabados bajo el título de *La Huida a Egipto* (Fig. 32). Los grabados eran por entonces uno de los mejores medios de difusión de manera que quizá El Bosco pudo conocer este árbol que se criaba en lejanas tierras a través de uno ellos, llamando su atención por su exotismo.

¹²⁵ Archivo General de Palacio, Madrid, Patronato, El Escorial, Caja 83, Entrega sexta, fol. 156. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, 2013, p. 400.

¹²⁶ “El otro tiene por sujeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como unos madroñuelos que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta, quando es acabada”. VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *op.cit.*, p. 142.



Fig. 31: Martin Schongauer, *La Huida a Egipto*, grabado.

El jardín está poblado por todo tipo de animales, tanto reales (la jirafa, el elefante, el jabalí) como fantásticos. Es preciso destacar que animales como la jirafa y el elefante no eran propios de Europa. Es probable, por lo tanto, que el Bosco los conociera a través de bestiarios medievales o que los tomara de los diarios de Ciriaco de Ancona (Fig. 33). Este aventurero italiano realizó a finales del siglo XV varios viajes por el Mediterráneo anotando en sus diarios e ilustrando todo aquello que llamaba su atención. Sus dibujos del elefante y la jirafa corresponden a su Viaje a Egipto.

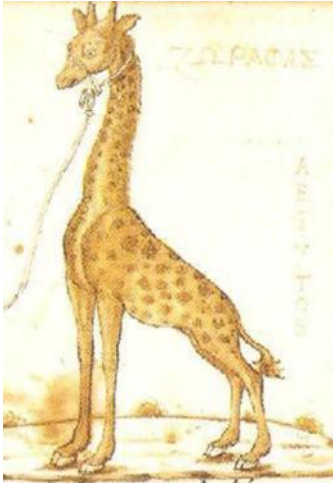


Fig. 32: Dibujo de Ciriaco de Ancona.

En ciertos detalles ya se percibe como no todo es tan idílico como en un principio pudiera parecer y presagian de algún modo la caída en el pecado con la consiguiente expulsión del Paraíso. Así, vemos un león devorando un ciervo, un jabalí con sus crías que persigue a un extraño animal que camina a dos patas. Mientras en la parte inferior unos animales devoran a otros (Fig. 34).



Fig. 33: Tapiz *El Jardín de las Delicias* (detalle).

El panel central es el más enigmático de los tres y, por lo tanto, son muchas las interpretaciones que han tratado de descifrar su verdadero significado. A simple vista muestra una total entrega al pecado de la lujuria.

Finalmente, el último panel refleja el Infierno con el hombre-árbol (Fig. 35). Esta singular figura presenta rostro humano, en el que se ha querido identificar el autorretrato del propio Bosco. Sus extremidades son, en cambio, troncos de árbol que se apoyan en dos pequeñas barcas. En el interior del hombre-árbol se desarrolla una escena de taberna, mientras que sobre su cabeza una serie de personajes bailan al son de una gaita, instrumento asociado con la pereza y la ociosidad. El motivo del Hombre-árbol fue también objeto de un grabado que hoy se conserva en la Albertina de Viena (Fig. 36).



Fig. 34: Tapiz (detalle).



Fig. 35: El Bosco, *El hombre-árbol*, 1500, Albertina, Viena.

La presencia de instrumentos musicales, concebidos aquí como instrumentos de tortura, estaría también en relación con el sentido del oído como fuente de pecado.

En definitiva, se trata de una serie de tapices de gran valor a través de la cual podemos hacernos una idea de cómo serían algunos cuadros perdidos de El Bosco, señalar las diferencias con otras pinturas todavía existentes, con ciertos grabados bosquianos así como determinar la influencia que su obra tuvo en uno de sus mejores discípulos, Pieter Brueghel el Viejo. Y es que, al fin y al cabo, como bien dijera Tito Livio, los tapices son pinturas tejidas, y los grabados uno de los mejores medios de difusión de imágenes de la época.

BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, I. Y MARÍAS, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, 1982.

BORRÀS, M., "Hieronymus Cock: ¿creador de Boscos o copista?", *Matèria*, nº10-11, Universidad de Barcelona, 2016, pp. 243-262.

BOZAL, V., *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp. 69-76.

BRANT, S., *La nave de los necios* (ed. de Antonio Regales Serna), Akal, Madrid, 1998.

CASANOVAS, A., *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, vol. I, Ayuntamiento de Barcelona, 1966.

CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, 2013.

CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Fernando Villaverde Ediciones, 2018.

CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Tapices de la Corona de España*, vol. I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1903.

JUNQUERA DE VEGA, P. Y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol.I: siglo XVI, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.

KURZ, O., “Four Tapestries after Hieronymus Bosch”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.XXX, 1967, pp. 148-162.

MATEO, I., “Apostillas iconográficas a los tapices del Carro de Heno y San Martín, de la serie atribuida al Bosco, en El Escorial”, en VVAA, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid, 1987, pp. 297-308.

ORENSTEIN, N. M. (ed.). *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001.

POKORNY, E., “Bosch’s cripples and drawings by his imitators”, *Master Drawings*, vol.41, nº3, 2003, pp. 293-304.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Real Academia de la Historia, 1959.

SELLINK, M., *Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ludion, 2007.

SILVA MAROTO, P.; SELLINK, M. Y MORA, E., *Pieter Bruegel el Viejo. El vino de la fiesta de San Martín*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011.

VAN GRIEKEN, JORIS; LUIJTEN, GER Y VAN DER STOCK, J., *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, Mercatorfonds, New Haven and London, 2013.

VANDENBROECK, P., “Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselense según modelo del Bosco” en CHECA CREMADES, F. Y GARCÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 151-223.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *El Bosco en las fuentes españolas*, Doce Calles, 2016.

TAPICES FLAMENCOS EN EL RENACIMIENTO. MECENAS NOBILIARIOS Y ECLESIASTICOS EN LA CASTILLA DEL SIGLO XVI

FLEMISH TAPESTRIES IN THE RENAISSANCE. NOBILIARIES AND ECCLESIASTICAL MECENES IN THE CASTILLA OF THE XVI CENTURY

José Matesanz del Barrio

Universidad de Burgos

José Matesanz del Barrio es natural de Segovia y reside en Burgos. Se doctoró en la Universidad de Valladolid (1997), tiene destino como profesor de Geografía e Historia en el IES Conde Diego Porcelos y ejerce la docencia en la Universidad de Burgos, como profesor asociado en el Dpto de H^a del Arte. Actúa de asesor técnico en la Dirección Provincial de educación de Burgos, y por su trayectoria investigadora es Académico Numerario de la Institución Fernán González, de Burgos.

El centro de mira de sus estudios se centra, sobre todo, en los siglos XVI al XV de la ciudad de Burgos. Sus trabajos revelan un intensivo trabajo de archivo en los fondos de la S.I. Catedral, Municipal e Histórico Provincial de Burgos, así como en Simancas y en el Histórico Nacional. Ha contribuido a las exposiciones Mirabilia (2014-2015) e Hilos de Flandes (2018). En relación con los tapices flamencos, ha publicado diversos trabajos, estudiando los conjuntos del conde de Montalvo, de la Catedral de Burgos en la Edad Moderna y un tapiz de Hércules de esta colección, procedente de talleres de Enghien. Colabora con diversos programas del Museo de Burgos, Diputación Provincial de Burgos y la Consejería de Cultura y Turismo, de la Junta de Castilla y León.

Resumen

Se presenta un estudio que destaca el flujo comercial entre el antiguo Reino de Castilla y Flandes desde el siglo XV. A este hecho se añade la unión dinástica en los inicios del siglo XVI. Ambas realidades sirven de escenario para que la nobleza civil y eclesiástica castellana reúna un importante ajuar mueble y suntuario flamenco. En este contexto, se analizan los principales conjuntos de tapices que perduran en las ciudades castellano-leonesas, estableciendo relaciones con otras obras en museos internacionales que comparten una historia común.

Palabras clave

Castilla, Comercio, Flandes, Nobleza civil, Nobleza eclesiástica, Mobiliario flamenco, Tapices flamencos.

Abstract

A study is presented that highlights the commercial flow between the old Kingdom of Castile and Flanders since the 15th century. To this fact is added the dynastic union in

the early sixteenth century. Both realities serve as a stage for the Castilian civil and ecclesiastical nobility to gather important furniture and flamenco sumptuary. In this context, the main sets of tapestries that remain in the Castilian-Leonese cities are analyzed, establishing relationships with other works in international museums that share a common history.

Keywords

Castile, Commerce, Flanders, Civil nobility, Ecclesiastical nobility, Flamenco furniture, Flemish tapestries.

La presencia de tapices flamencos entre los bienes muebles pertenecientes a la nobleza y clero en Castilla fue muy abundante en la Edad Moderna. Así lo ejemplifica la imagen de la sala capitular de la Catedral de Burgos completamente tapizada por la serie de las *Virtudes* (Fig. 1), tejida en el taller bruselense de Frans Geubels, y donada a la Iglesia Mayor burgalesa por el arzobispo D. Cristóbal Vela de Acuña, poco antes de su muerte en la villa de Laredo el año 1599¹²⁷.



Fig. 1: Sala capitular de la Catedral de Burgos con los tapices de las Virtudes tejidos por Frans Geubels. Fotografía de Archivo Photo Club. Diputación de Burgos.

¹²⁷ Matesanz del Barrio, José: “Una cámara tapizada en la Catedral de Burgos”, comunicación presentada al XXII Congreso Nacional de Historia del Arte Vestir la Arquitectura, Burgos, del 19 a 22 de junio de 2019 (en prensa).

Varios son los factores que explican este fenómeno que nos habla de la importación de tapices de los Países Bajos: por un lado, la estrecha relación comercial y política de Flandes con España a lo largo del siglo XVI. Como han estudiado con detalle Manuel Basas Fernández¹²⁸ e Hilario Casado¹²⁹, son muchos los comerciantes castellanos, especialmente burgaleses, pero también vallisoletanos y de otras ciudades castellanas, quienes establecieron factorías en las principales ciudades de Flandes: Brujas, Bruselas, Amberes y Lovaina, entre otras, como ejemplifica la mansión del burgalés Juan Pérez de Maluenda en Brujas (Fig. 2) y la existencia de un organismo comercial de la “nación castellana” en esta ciudad, como refleja diversa documentación gráfica. Este comercio tenía su reflejo en el intercambio de productos, importándose de Flandes telas, pinturas sobre tabla, imágenes, así como también tapices que, en algunos casos se vendían en ferias comerciales destacadas como Medina del Campo¹³⁰, nacidas en torno a 1404 y distinguidas como Ferias Generales del Reino por los Reyes Católicos en 1491.



Fig. 2: Palacio de Juan Pérez de Maluenda en Brujas.

Asimismo, la relación política entre Flandes y Castilla en los siglos XV y XVI será muy relevante, debiendo señalarse estos lazos entre el ducado de Borgoña y Castilla muy intensos, que se verán acrecentados por el doble matrimonio entre Felipe de Borgoña y Juana¹³¹ y el príncipe Juan y la infanta Margarita, dentro de la política matrimonial

¹²⁸ Basas Fernández, Manuel: *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*; Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1994.

¹²⁹ Casado Alonso, Hilario: *El triunfo de Mercurio: la presencia castellana en Europa (siglos XV y XVI)*; Fundación Caja Círculo, Burgos, 2003.

¹³⁰ Valdeón Baruque, Julio: “Medina del Campo y sus ferias”, en *Museo de Ferias*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2004.

¹³¹ Checa Cremades, Fernando: “Fiesta, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla (1498-1554)”, en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno* (Coord. Miguel Ángel Zalama) Rodríguez, Ayuntamiento de Tordesillas, Valladolid, 2010, pp. 135-162.

seguida por Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, que daría sus frutos posteriormente en la figura del rey Carlos I, que gobernaría sobre ambos territorios.

En relación con este vínculo político y diplomático entre ambas tierras, tenemos que reseñar la presencia de destacados personajes de la nobleza y clero castellanos en Flandes, al igual que también lo serán bajo el reinado de Carlos I¹³², de flamencos en España, relación que no solo tendrá un sentido administrativo, sino también religioso y cultural en el que aparecen, personajes destacados de la historia política española y europea en diferentes momentos del siglo XVI, como Juan Rodríguez de Fonseca (Fig. 3), Adriano de Utrecht y Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba.



Fig. 3: Juan Rodríguez de Fonseca arrodillado ante la Virgen con el Niño en la portada de la Pellejería de la Catedral de Burgos.

La identificación y relación entre los territorios flamencos y España tendrá también una vertiente religiosa, destacando el relieve de la figura de Erasmo de Rotterdam¹³³, cuyas enseñanzas calaron en un relevante grupo de eclesiásticos y laicos españoles, que como el burgalés reformado Francisco de Enzinas, realizaron sus estudios en prestigiosas instituciones universitarias en ciudades como Lovaina, y también hay que señalar el valor del mercado e impresión del libro en Flandes, editando muchos intelectuales españoles sus obras en imprentas de Amberes.

Esta múltiple conexión entre Flandes y Castilla, tendrá también un reflejo en las relaciones artísticas, siendo numerosas las compras y encargos de obras escultóricas y pictóricas de Flandes en nuestras tierras, apreciadas por una comunidad de valores estéticos, pero también por una expresión simbólica del tratamiento de los temas muy cercana al espíritu castellano, siendo la Comunidad de Castilla y León, territorio en el que se encuentra un gran número de piezas de origen flamenco, como han estudiado

¹³² Parker, Geoffrey: *Una nueva vida del emperador (biografías y memorias)*; Editorial Planeta, Barcelona, 2019.

¹³³ Bataillon, Marcel: *Erasmo y España*; Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

para la pintura y escultura, Elisa Bermejo¹³⁴, Joaquín Yarza Luaces¹³⁵, Clementina Julia Ara Gil¹³⁶ y María Jesús Gómez Bárcena¹³⁷ entre otros.

Pero dentro de este vínculo entre Castilla y Flandes, uno de los elementos clave que demuestran un estrecho nexo es la importancia del consumo textil flamenco en Castilla a fines de la Edad Media y a lo largo del siglo XVI, tema de estudio abordado por Hilario Casado Alonso¹³⁸, en el que señala que la posesión de estos productos textiles, también junto al menaje de casa es considerado símbolo de riqueza y de prestigio social. El inventario de bienes del regidor de Burgos Gonzalo Rodríguez de Maluenda, realizado en 18 de abril de 1438 nos habla de la pertenencia en su ajuar de productos de Flandes: 3 mantas al uso de Flandes, 29 almohadas de Flandes, 2 colchas de lienzo de Flandes y 2 tablas de manteles de Flandes.

La posesión de tapices flamencos por destacados miembros de estos estamentos, muestra el valor dado como objeto de lujo y distinción social a los paños que decoraban estancias de sus residencias, desplegando una triple función: elemento que preserva y protege del frío aposentos y cámaras en invierno, servir como objeto de decoración sobre los muros, llegando a crear “chambres entapisées” como la sala capitular de la Catedral de Burgos y el palacio de Superunda en Ávila (Fig. 4) y, asimismo, desplegar un programa iconográfico que nos permite reconocer distintos episodios de índole religioso, histórico y mitológico, recreando diferentes obras literarias.



Fig. 4: Sala de los Tapices del palacio Superunda de Ávila.

¹³⁴ Bermejo Martínez, Elisa: *Pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 Vols.; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1980/1982.

¹³⁵ Yarza Luaces, Joaquín: *Gil Siloe. El retablo de la capilla de la Concepción en la Capilla del Obispo Acuña*; Amigos de la Catedral de Burgos, Burgos, 2000.

¹³⁶ Ara Gil, Clementina Julia: “El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura castellana del siglo XV”, en *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna* (Coord. Fernando Checa Cremades y Bernardo García); Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005.

¹³⁷ Gómez Bárcena, María Jesús: “Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpido tardogóticos: estado de la cuestión”, en *Anales de Historia del Arte*, 14, Madrid, 2004, pp. 33-71.

¹³⁸ Casado Alonso, Hilario: “Cultura material y consumo textil en Castilla a fines de la Edad Media e Inicios de la Edad Moderna”, Coloquio Internacional “Pautas de consumo y niveles de vida en el mundo rural medieval”. Universidad de Valencia, 18-20 de septiembre de 2008.

Los tapices formaron además parte de destacadas arquitecturas efímeras tanto de índole profana, como religiosa en las festividades más relevantes, de lo que da fe la documentación y crónicas históricas de la época, en las que los vemos formar parte de arcos triunfales, colgaduras dispuestas en las principales viviendas en las entradas y cortejos, como refleja Antoine de Lalaing¹³⁹ a su llegada a Burgos acompañando a Felipe el Hermoso, que años después fallecerá en dicha ciudad, como muestra una tabla de la época, y Monumentos de Semana Santa, así como cubrirán los muros de los templos, como se observa en una fotografía de Photo Club (Fig. 5) del siglo pasado en la Catedral de Burgos.



Fig. 5: Monumento de Semana Santa en la Catedral de Burgos y tapices que cubren los muros de la nave del crucero. Archivo Photo Club. Diputación de Burgos.

La consideración de los tapices como objeto suntuario, y su gran valor material y económico queda reflejado en la documentación de la época. Fernando el Católico¹⁴⁰ a lo muerte de su esposa Isabel, comprará en almoneda el paño de la *Resurrección de Lázaro* (Fig. 6), inicialmente valorado en 400 ducados, y por el que finalmente pagará la cantidad de 84.075 maravedís. El inventario y valoración de los bienes del mercader y regidor de Burgos Andrés de Maluenda el 4 de mayo de 1573 vuelve a reafirmar el valor y coste de los paños flamencos. Si los cuadros y esculturas estaban valorados en 26.027 maravedís, la plata acumulada 487.662 maravedís, la cantidad de apreciación de tapices y verduras será de 892.940 maravedís.

¹³⁹ García Mercadal, José: *Antonio de Lalaing, señor de Montigny*, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta fines del S. XVI*, Editorial Aguilar, Madrid, 1952, pp. 429-599.

¹⁴⁰ Zalama, Miguel Ángel: “Fernando el Católico y las artes: pinturas y tapices”, en *Revista de Estudios Colombinos*, Nº 11, junio de 2015, p. 17.



Fig. 6: Tapiz *La resurrección de Lázaro*. Seo de Zaragoza. H. 1500. Colijn de Coter?

Numerosos inventarios, testamentos y almonedas nos hablan de la posesión de tapices flamencos, encabezada por la propia corona, y sabemos que el rey Juan II tuvo en el Alcázar de Segovia 40 tapices legados por testamento a su hijo Enrique, colección que ampliarán el propio Enrique IV¹⁴¹ poseedor de más de 60 paños e Isabel la Católica, y tendrá continuidad en su hija Juana y en su nieto Carlos, cuyos legados son base presente de la colección real perteneciente a Patrimonio Nacional, que muestra una notable selección de ellos en el Museo de Tapices habilitado en el palacio real de La Granja de San Ildefonso, con obras del legado de la reina Isabel, y los paños de la serie de *Los Honores*, perteneciente al rey Carlos I¹⁴².

Diversos documentos, analizados por Miguel Ángel Zalama¹⁴³ nos hablan de la disposición de los tapices en palacios reales, como el ya citado Alcázar de Segovia y el Palacio de Tordesillas donde residió largos años la reina Juana “la Loca”, que llegó a acumular más de sesenta piezas, según revelan algunos inventarios. Estos paños tenían temas variados, destacando argumentos religiosos, junto a otros alegóricos y también mitológicos, pues sabemos que en la colección de Isabel la Católica hubo colgaduras de contenido mitológico como *Venus y Cupido*, *Paris y Helena* y *Los doce trabajos de Hércules*¹⁴⁴.

Ratificando la conducta de la corona, la nobleza también compró y encargó fabricar importantes series de tapices para sus residencias, de lo que da fe tanto la

¹⁴¹ Zalama, Miguel Ángel: “Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla”, en *Estudios de Arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 55-60.

¹⁴² Delmarcel, Guy: “Los Honores, tapices flamencos para el Emperador Carlos V”, en *Reales Sitios*. Revista del Patrimonio Nacional, N° 145, 2000, pp. 40-48.

¹⁴³ Zalama, Miguel Ángel: *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*; Centro de Estudios de Europa Hispánica, Madrid, 2010.

¹⁴⁴ Herrero Carretero, Concha: *Tapices de Isabel la Católica*; Patrimonio Nacional, Madrid, 2004.

documentación de la época, como algunas piezas preservadas en la actualidad en el seno de distintas residencias.

Cada vez se van conociendo más legados nobiliarios castellano-leoneses en los que están presentes tapices de Flandes durante el Renacimiento y de épocas posteriores que contenían tapices del Renacimiento. Las investigaciones ya clásicas de Jean Paul Asselberghs¹⁴⁵, entre otras, y las más recientes de Miguel Ángel Zalama, Margarita García Calvo¹⁴⁶, Santiago Samaniego Hidalgo¹⁴⁷ y Victoria Ramírez¹⁴⁸ aportan datos muy relevantes para reconstruir las colecciones de tapices de la nobleza en el Renacimiento.

En primer lugar, hemos de citar por su valor la colección de los tapices de la Guerra de Troya de la Catedral de Zamora (Fig. 7), que pertenecieron al VI Conde de Alba y Aliste, Antonio Enríquez de Guzmán, quien los donaría a la Iglesia Mayor de Zamora a principios del siglo XVII, y que pudieron pertenecer, como subraya Fabriciano Avedillo¹⁴⁹ al Conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, y que debió ser tejida en el taller de Pasquier Grenier en Tournai en torno a 1472, con 11 episodios de los que la Catedral zamorana expone cuatro: *Expedición de los Troyanos a Grecia. Rapto de Helena, La tienda de Aquiles, La muerte de Troilo, Aquiles y Paris*, y por último, *La destrucción de Troya*. El valor de esta colección de paños es excepcional y muestra el interés que tiene la nobleza castellana por la posesión de unos paños que representan episodios del ciclo Troyano, que como señala Asselberghs se encontraban en las colecciones de Carlos el Temerario, Enrique VII de Inglaterra, Carlos VIII de Francia y Fernando I de Nápoles, tal vez, primer poseedor de los paños de Zamora.

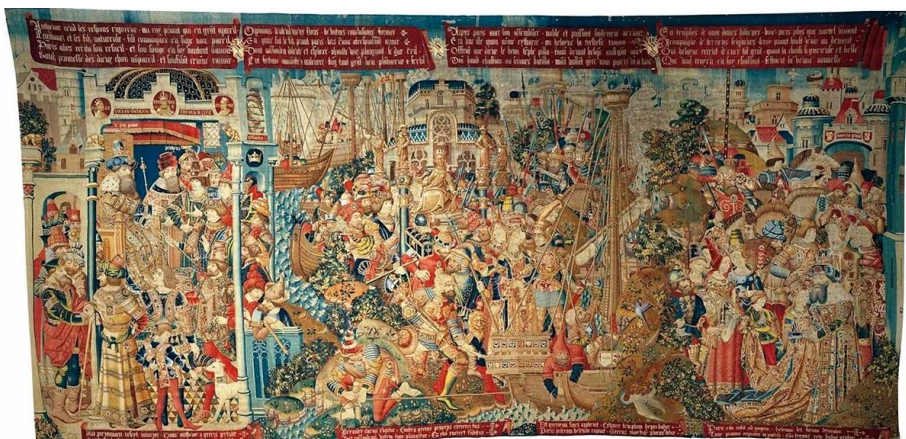


Fig. 7: Tapiz *Expedición de los troyanos a Grecia. El rapto de Helena*, de la serie de la Guerra de Troya, fabricada en Tournai hacia 1472, y que fue donada a la Catedral de Zamora por el VI Conde de Alba y Aliste.

¹⁴⁵ Asselberghs, Jean Paul: *Los tapices flamencos de la Catedral de Zamora*; Jean Paul Asselberghs; Caja Duero, 1999.

¹⁴⁶ García Calvo, Margarita: “Pedro de Toledo (1546-1627), V Marqués de Villafranca, coleccionista de tapices”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, Nº 232, 2010, pp. 347-362.

¹⁴⁷ A él se debe el estudio crítico y reedición del libro de Asselberghs sobre la colección de tapices de la Catedral de Zamora, en el que profundiza sobre la procedencia de algunas series de paños procedentes de colecciones de la nobleza.

¹⁴⁸ Ramírez Ruiz, Victoria: “Función de las tapicerías en la corte: A. XVII”, en *Res Mobilis*, Nº 1, año 2012.

¹⁴⁹ Martín Avedillo, Fabriciano: *Los tapices de la Catedral de Zamora*; Ediciones Fama, Madrid, 1989, p.9.

Este mismo noble, el conde de Alba y Aliste, sería también propietario de la serie de *Tarquino Prisco*, presente también en la colección de la Catedral de Zamora con un paño fabricado en Tournai hacia 1475, dentro de una serie dedicada a la Historia de Roma, basada en la Historia de Tito Livio.

Un segundo linaje nobiliario castellano que tiene una destacada colección de tapices es el de los Fernández de Velasco y Mendoza, que ya sabemos por inventarios del siglo XV que era poseedor de valiosos tapices, como los que ostentaba Aldonza de Mendoza sobre la *Historia del Caballero del Cisne*. Mencía de Mendoza, casada con Pedro Fernández de Velasco, I Condestable de Castilla, tendrá un conjunto muy relevante de piezas, como ha estudiado Felipe Pereda¹⁵⁰ a partir de un inventario del año 1500 que recoge más de 50 obras de diversos argumentos, conjunto con el que podemos relacionar un ejemplar donado al convento de clarisas de Nofuentes¹⁵¹ (Fig. 8) en la provincia de Burgos por su hija Mencía de Velasco, con el tema de la *Adoración de los Reyes*, hoy propiedad de un particular, que aparece identificado con la cruz de Jerusalén y el sol de San Bernardino de Siena. Continuarán el acopio de tapices sus sucesores Bernardino Fernández de Velasco, Íñigo Fernández de Velasco, III Duque de Frías, Íñigo Fernández de Velasco y Tovar y Juan Fernández de Velasco. A este personaje se debe el enriquecimiento de una colección familiar que poseía, entre otras, una colección de la *Historia de Sansón* compuesta por 17 paños.



Fig. 8: Tapiz de la *Adoración de los Reyes Magos*, donado por Mencía de Velasco a las Clarisas de Nofuentes.

¹⁵⁰ Pereda Espeso, Felipe: “Mencía de Mendoza (+1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV”, en *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla en el arte (siglos XV-XVII)*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid, 2005, pp.66-70.

¹⁵¹ Cadiñanos Bardeci, Inocencio: *La merindad de Cuesta Urria*; Ayuntamiento de Cuesta Urria, 1995, p.72.

Por su relevancia hemos de reseñar también en el Renacimiento español la muy relevante presencia como coleccionistas de tapices de los condes de Monterrey¹⁵², estudiados por Victoria Ramírez, cuyo legado pasó a formar parte de la colección de la Casa de Alba, cuando se unió a ella, y de la que el palacio salmantino edificado con proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón, conserva distintos ejemplares de gran interés de diferentes épocas. La vinculación de los tapices al mayorazgo familiar tendrá lugar bajo el mandato del II conde, Jerónimo de Fonseca y Zúñiga, destacando por su valor un tapiz con tema *La lamentación* y siete paños de tema moralizante con el tema de *La redención del hombre y lucha de vicios y virtudes*, muy valorada como refleja la colección de Juan Rodríguez de Fonseca. Estos tapices serán puestos en venta en almoneda por José Álvarez de Toledo en París, encontrándose en la actualidad los paños en diversas colecciones europeas, como la del Museo del Louvre con el tapiz del *Juicio Final* (Fig. 9) y americanas, entre las que destaca el Museo Fine Arts de Boston, poseedor de un tapiz con escenas de la *Redención del Hombre*¹⁵³.

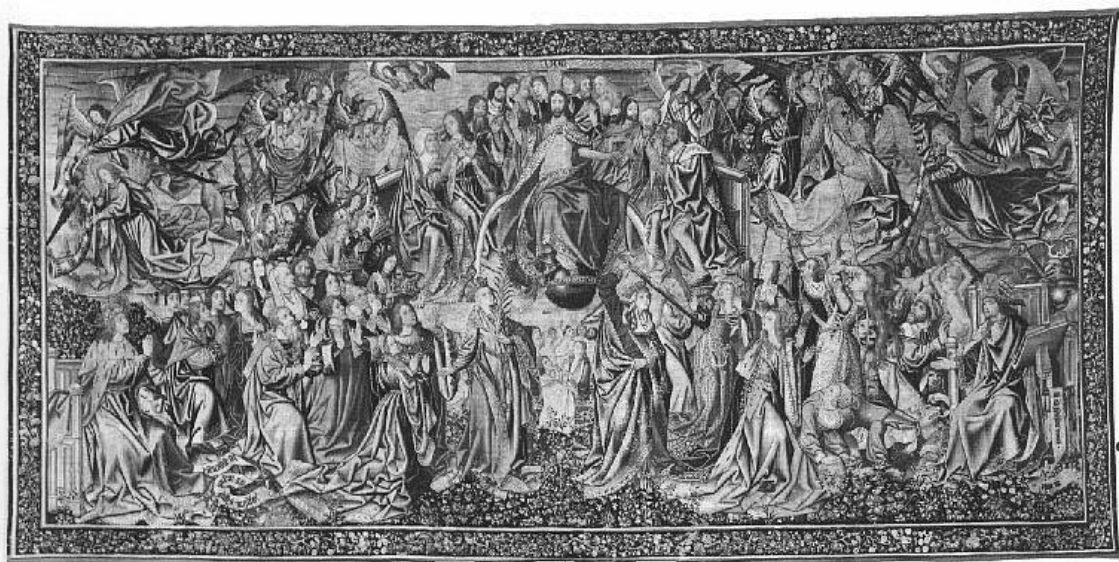


Fig. 9: *El juicio Final*. Colección duque de Alba. H. 1500-1515, Bruselas. Museo del Louvre.

La propia casa de Alba tuvo ya desde el siglo XVI un interés muy grande por la adquisición de tapices, tanto propios, como también realizarán encargos para la monarquía. Estos tapices propios tendrán una consideración de valor muy destacado, siendo objeto de inclusión en los bienes de mayorazgo, como lo refleja un tapiz de Willem de Pannemaker, de la serie *Las batallas*¹⁵⁴, que compartió protagonismo con una serie sobre cartones del Bosco.

¹⁵²Ramírez Ruiz, Victoria: “La colección de tapices de los Condes de Monterrey”, en *Librosdelacorte.es*, Nº 10, año 8. Primavera-verano 2015.

¹⁵³ Zalama, Miguel Ángel y Martínez Ruiz, María José: “Valoración y conservación del Patrimonio: la venta de los tapices del obispo Fonseca en las catedrales de Burgos y Palencia”, en ARPA, *Actas del IV Congreso Internacional ‘Restaurar la memoria’*, Dir. Javier Rivera Blanco (Valladolid, Diputación de Valladolid - Junta de Castilla y León, 2006), 723-738;

¹⁵⁴ Gozalbo Nadal, Antonio: “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”, en *POTESTAS* Nº9, 2016, pp.109-134.

Junto a estos importantes linajes nobiliarios, hemos de resaltar el valor de la familia Gómez de Sandoval y Rojas, que alcanzará en la figura del primer duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, una etapa de esplendor que tendrá su reflejo más destacados en sus “estados”, con la villa de Lerma a la cabeza, donde erigirá un palacio, financiará la obra de la colegiata y de otras fundaciones conventuales y monásticas, junto a familiares suyos. Luis Cervera Vera ya dará noticia de la importancia de los bienes muebles presentes en el Palacio Ducal, señalando dentro de su guardarropa el valor de sus colecciones de tapices flamencos, estudiada en el presente por Concha Herrero Carretero¹⁵⁵ con todo detalle, dentro del proyecto *Las colecciones de tapices de los Grandes de España en el siglo XVII. Las casas de Alba, Denia-Lerma y Santa Cruz* en el que participan también Gonzalo Redín Michaus, José Manuel Calderón Ortega y Miguel Luque Talaván.

Un inventario de 1616 redactado ante el escribano Pedro Lozano nos habla de un monto de 319 paños de tapicería de diferentes calidades y temática, muchos de los cuales se encontraban el Palacio Ducal de Lerma como la serie de *Los amores de Mercurio y Herse*¹⁵⁶, dos conjuntos de las *Guerras Troyanas*, paños de grutescos, de devoción y de la *Historia de la reina Artemisa*, entre otros. Por su relieve hemos de destacar la tapicería de ocho paños de las bodas de Mercurio (Fig. 10), hoy repartida en diversas instituciones y propietarios tras su enajenación en 1909, y recientemente expuesta en su integridad en el Museo del Prado, elaborados por Willem de Pannemaker en la década de 1570 y que ingresaron en poder de Lerma en 1603. La Catedral de Burgos, cuenta también con una serie perteneciente al duque de Lerma, compuesta por nueve paños de lana, seda e hilos metálicos, catalogada con el tema de *Marco Antonio y Cleopatra* que fue vendida a la iglesia mayor burgalesa por Juan de Castro y Castilla, conde de Montalvo en 1646¹⁵⁷.



Fig. 10: *Mercurio enamorado de Herse*. Oro, plata, seda y lana. 1570. Cartón de Giovanni Battista Lodi de Cremona tejido por Willem de Pannemaker.

¹⁵⁵ Herrero Carretero, Concha: “Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma”, en *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: Las Casas de Alba y Denia Lerma*, Gonzalo Redín Michaus (ed.), Arcolibros, Madrid, 2018, pp.119-193.

¹⁵⁶ Herrero Carretero, Concha y Forti Grazzini, Nello: *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem Pannemaker*; Museo del Prado, Madrid, 2010.

¹⁵⁷ Matesanz del Barrio, José: “La colección de tapices de los condes de Montalvo. La tapicería del conde de Montalvo en la Catedral de Burgos II”, *B.I.F.G.*, Nº 225, Burgos, 2002/2, p. 356.

Además de estas grandes colecciones debemos hacer referencia a otras más modestas, pero igualmente de gran interés, en poder de miembros de la nobleza castellana y de la oligarquía local, como la correspondiente al legado de los Superunda en Ávila, hoy perteneciente al Ayuntamiento de dicha ciudad que se expone en el palacio de Superunda, construido hacia 1580 por Pedro Ochoa de Aguirre, y comprado en el siglo XX por el pintor italiano Guido Caprotti. En su interior se exponen varios paños que han merecido la atención de Margarita García Calvo y Santiago Samaniego, con piezas de argumento diverso como un tapiz de la historia de Hércules con tema del Combate de Hércules y Caco¹⁵⁸ (Fig. 11).



Fig. 11: Tapiz Combate de Hércules y Caco. Palacio de Superunda en Ávila.

Julián Hoyos Alonso¹⁵⁹, en su estudio de los tapices flamencos en la provincia de Palencia en el siglo XVI, hace referencia a la posesión por parte de familias nobles de esta tierra, de notables colecciones de tapices, destacando por su valor los que poseyó la hermana del Condestable de Castilla María de Velasco, viuda de Alonso Enríquez, que donó al monasterio de Santa Clara de Palencia tres paños del *Apocalipsis*, uno de la *Huida a Egipto* al de Calabazanos, y varios paños a parientes suyos. La segunda hija del

¹⁵⁸ Este tapiz, y otros de la colección, pertenecen a un legado que adquiriría posteriormente el pintor Guido Caprotti, que se estableció en Ávila, y cuya propiedad es en la actualidad del Ayuntamiento, que expone los paños flamencos en una de las salas del palacio. El conjunto de la colección es estudiado por Margarita García Calvo en un capítulo de este libro.

¹⁵⁹ Hoyos Alonso, Julián: “La presencia y uso de tapices en la Palencia del siglo XVI”, en *BSSA, Arte*, N° 84, Valladolid, 2018, pp. 174-175.

conde de Buendía, Blanca Enríquez de Acuña, será también poseedora de una rica y variada colección de tapices en la que destacaba una serie de *Salomón*, junto con otras piezas que formarán parte del legado de su nieto Suero de Vega.

Junto a estos legados que se señalan, hay que referir la presencia de varios conjuntos de tapices flamencos en diversas fundaciones e instituciones de Castilla y León, de gran valor y diversa procedencia. Por su importancia hemos de destacar los ejemplares de los siglos XVI y XVII de la Fundación de Caja Segovia, expuestos en el Torreón de Lozoya, con piezas de tema histórico-mitológico, y de paisaje¹⁶⁰, un tapiz que representa al mes de agosto en la colección de la Fundación Caja Círculo¹⁶¹ de Burgos (Fig. 12) y otras piezas pertenecientes a la antigua Caja de Ahorros Municipal de Burgos¹⁶² que, en algún caso, provienen de legados nobiliarios de la Edad Moderna.



Fig. 12: *Mes de agosto*. Bruselas. 2ª mitad del S.XVI. Fundación Caja Círculo que perteneció a los condes de Altamira, fue comprado en el mercado del arte en 1950.

El alto clero también mostrará un gran interés por la adquisición de paños de Flandes para sus residencias, pero también con destino a iglesias catedrales, monasterios, colegiadas e iglesias parroquiales. Estas adquisiciones privadas de los principales eclesiásticos en Castilla y León durante el siglo XVI verán acrecentar en numerosas ocasiones el patrimonio de las sedes episcopales por donación testamentaria o legado,

¹⁶⁰ Estas obras se encuentran en la Sala de Tapices del Torreón de Lozoya, destacando por su valor un paño de la Guerra de Troya basado en cartón de Rubens.

¹⁶¹ Peña Real, Milagros C.: “La tapicería flamenca en Burgos de 1500 a 1600”, en *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, Burgos, 2008, pp. 261-263.

¹⁶² Un conjunto de cuatro paños se dispuso en el zaguán de la Casa del Cordón en su inauguración tras su restauración en 1987.

que se unirá a otras donaciones de laicos. Así lo corroboran hoy las colecciones de varias catedrales castellano-leonesas que atesoran muy relevantes conjuntos: en la Catedral de Burgos hay 63 paños de Flandes¹⁶³, distribuidos en diferentes colecciones; 12 ejemplares en la Catedral de Palencia¹⁶⁴, que llegó a alcanzar en 1649 un conjunto de 29, 20 piezas de 6 series en la Catedral de Zamora¹⁶⁵ y una colección de 32 tapices en la Catedral de Segovia¹⁶⁶, agrupados en 4 series de tema diverso.



Fig. 13: Tapiz de la serie *La Viña* con tema *Vocación de los operarios*. H. 1500-1515. Bruselas.

La Catedral de Zamora tuvo ya desde fines del siglo XV una notable colección de tapices, que había ingresado por donación de prelados y canónigos. En 1525 ya se cita la colección conocida como *La Viña*¹⁶⁷ (Fig. 13), compuesta por un número de cuatro ejemplares fechados en las primeras décadas del siglo XVI, que presenta en sus argumentos historias relativas a la redención del hombre. En 1561 se documentará la compra de un tapiz con tema “el Rayo”, que era posesión del obispo Antonio del Águila, llegando a alcanzar el número de 17 paños en 1578, época en que se adquirió el tapiz de *Tideo y Polinice* (narra un episodio de la guerra de Tebas contra Argos) y otro del *Paso del mar Rojo*¹⁶⁸, con Moisés y Aarón como protagonistas, que fueron vendidos en Madrid a mediados del siglo XX y hoy pertenecen al legado de su Ayuntamiento,

¹⁶³ Matesanz del Barrio, José: *Hilos de Flandes*; Fundación Caja de Burgos/Fundación La Caixa, Burgos, 2018.

¹⁶⁴ Martínez González, Rafael: “El lujo necesario. Las colecciones de textiles y orfebrería de la Catedral”, en *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de historia y arte*, Ediciones Promecal, Burgos, p.484.

¹⁶⁵ Asselberghs, Jean Paul: *Op. Cit.* (19).

¹⁶⁶ Pérez Martín, Rafael: *Los tapices de la Catedral de Segovia* (Memoria de licenciatura inédita); Universidad Complutense de Madrid, 1983.

¹⁶⁷ Asselberghs, Jean Paul: *Op. Cit.* (19), pp. 239-269.

¹⁶⁸ Asselberghs, Jean Paul: *Op. Cit.* (19), pp.29-31.

como reflejan los estudios de Laura Rodríguez Peinado y Victoria López Hervás y el trabajo de Victoria Ramírez¹⁶⁹.

Tras el ingreso ya señalado en 1608 de los paños de la Guerra de Troya, no será hasta la década de 1620 cuando ingrese una nueva serie, que Asselberghs identifica con la tapicería de Aníbal¹⁷⁰ (Fig. 14), tejida a mediados del siglo XVI en Bruselas con cartones en el entorno de Michiel Coxcie, que inicialmente debía tener 8 paños y de la que hoy solo se conservan 5 con los argumentos del *Juramento de Aníbal*, *El paso de los Alpes*, *Aníbal en Italia*, *Botín de Cannas* y *Embajada de Aníbal a Cartago*. El conjunto de tapices renacentistas de Zamora se finalizará con la presencia de 2 paños de la *Historia de David*¹⁷¹.

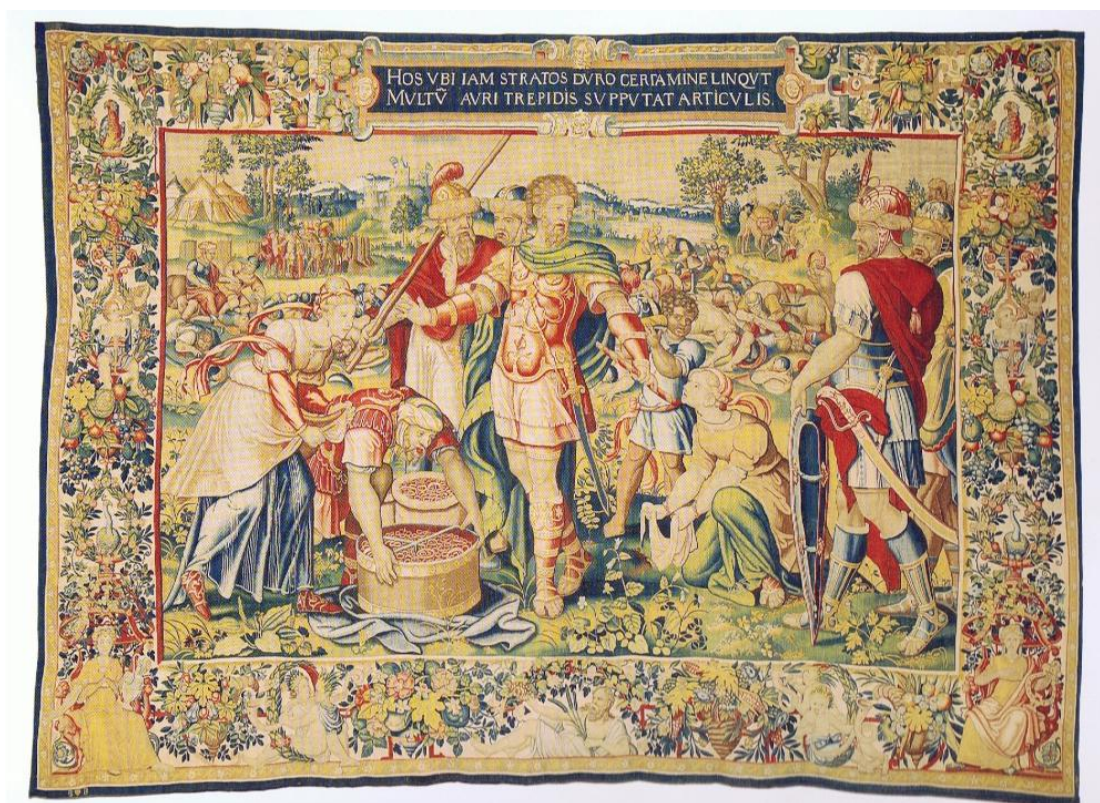


Fig. 14: Tapiz de la serie de Aníbal de la Catedral de Zamora. *Botín de Cannas*. 2ª mitad del siglo XVI. Bruselas.

Un segundo templo Catedral que a lo largo del siglo XVI fue conformando una colección destacada de tapices será la iglesia mayor de Palencia que cuenta en la actualidad con un conjunto de 12 paños flamencos¹⁷², tras haberse vendido en épocas pasadas algunos de ellos con un gran valor. La función dada por los capitulares a los paños fue diversa, adornando altares y capillas, siendo utilizados en festividades religiosas como el Corpus Christi y sirviendo también como piezas decorativas en algunos ceremoniales relevantes.

¹⁶⁹ Rodríguez Peinado, Laura y López Hervás, Victoria: “Los tapices góticos del Ayuntamiento de Madrid”, en *De Arte*, N°1, 2002, León, pp. 55-63.

¹⁷⁰ Asselberghs, Jean Paul: *Op. Cit.* (19), pp. 271-298.

¹⁷¹ Asselberghs, Jean Paul: *Op. Cit.* (19), pp.299-314.

¹⁷² Martínez González, Rafael: *Op. Cit.* (38), pp. 484-507.

El papel jugado por el Cabildo, diversos obispos, como canónigos a título particular hará de este conjunto uno de los más interesantes de España, que en 1519 se había enriquecido con la adquisición por los capitulares de 4 paños (Fig.15) con el tema de *Vicios y Virtudes*, tejidos en los primeros años del siglo XVI, que serían vendidos en 1935, formando hoy parte de la colección de los Museos Reales de Bruselas¹⁷³, que compartirían protagonismo con un paño del *Llanto sobre el Cristo muerto*¹⁷⁴, también enajenado en época contemporánea.



Fig. 15: Sala Capitular de la Catedral de Palencia con los cuatro tapices de la serie de la *Redención del Hombre* donados por Juan Rodríguez de Fonseca.

El legado más relevante de la Catedral de Palencia en cuanto a los tapices se relaciona con la figura del que será obispo de esta diócesis, el toresano Juan Rodríguez de Fonseca¹⁷⁵, quien a su muerte en 1524 y por declaración testamentaria de 22 de diciembre de 1523 legará al templo dos series de paños. Por un lado, un excepcional grupo de 4 paños que hoy se exhibe en la sala capitular, que formó parte de un conjunto de 10 tapices con temas de la *Historia de la Redención* (Antiguo y Nuevo Testamento) y *Vicios y Virtudes*, que repartió también con la Catedral de Burgos y su hermano Antonio de Fonseca, para llevar a la iglesia de Santa María en la localidad segoviana de Coca.

¹⁷³ Zalama, Miguel Ángel y Martínez Ruiz, María José: “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días”, en *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (coords. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés, Valladolid, 2013, pp. 281-296.

¹⁷⁴ Hoyos Alonso, Julián: *Op. Cit.* (33), p.180.

¹⁷⁵ Hoyos Alonso, Julián: *Op. Cit.* (33), p.184.

Los cuatro tapices de la serie de la Redención entregados a Palencia en 1527 son los paños de título la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Infancia de Cristo*, *Escenas de la Vida pública de Cristo* y la *Ascensión de Cristo*, la *Reconciliación del Hombre con Dios* y *Los Vicios entretienen al Hombre con una vida de pecado*, que fueron tejidos por Pierre van Aelst, siguiendo modelos de Colijn de Coter a principios del siglo XVI¹⁷⁶.



Fig. 16: Tapices de la serie de *La Salve* de la Catedral de Palencia donados por Juan Rodríguez de Fonseca. H. 1524-1529. Talleres de Jean y Guillaume Dermoyen.

Junto a los tapices de La Redención, Juan Rodríguez de Fonseca donó a la Catedral de Palencia el espléndido conjunto de *La Salve Regina*, que encargaría personalmente, formado por cuatro paños de tema mariano que tuvieron un coste de 400 ducados y serían traídos desde Flandes por el mercader burgalés Juan López Calatayud, ingresando en la colección de la Catedral en 1529. Los tapices que deben estar realizados con la base de cartones de Bernard van Orley y tejidos en los talleres de Jean y Guillaume Dermoyen¹⁷⁷. La presencia de estos tapices está vinculada a la devoción mariana del prelado y a la celebración en el templo Catedral del rezo de la Salve con un numerario dejado por Fonseca. La lectura de la serie, que sigue la disposición de los versículos de la Salve REGINA, AD TE CLAMAMUS, EIA ADVOCATA NOSTRA, ET IHESUM BENEDICTU FRUCTU VENTRIS, muestra la vinculación de la Virgen María con otros personajes del Antiguo Testamento que son una prefiguración suya (Fig. 16).

En el siglo XVII y gracias al legado de dos canónigos, Francisco José de Zúñiga, abad de Lebanza, y el canónigo Arroyo, se enriquecerá la Catedral con tapices fabricados en el siglo XVI, que muestran las *Historias de Abraham* y la escena de *La Redención*¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Hoyos Alonso, Julián: *Op. Cit.* (33), p.186.

¹⁷⁷ Hoyos Alonso, Julián: *Op. Cit.* (33), p.186.

¹⁷⁸ Martínez González, Rafael: *Op. Cit.* (38), pp. 504-507.

La colección más numerosa de tapices de la iglesia en Castilla y León corresponde a la Catedral de Burgos¹⁷⁹, que comenzó a formarse en la segunda mitad del siglo XV en que aparecen documentados unos paños de Arrás, pertenecientes al obispo Alonso de Cartagena y que entregó a su capilla, y un conjunto de obras, citadas como de “don Luis”, en referencia a Luis de Acuña y Osorio, compuesta por 11 paños de brocados, que como los anteriores no se conservan¹⁸⁰.

El desarrollo de este conjunto textil de gran valor, se desarrollará en el siglo XVI gracias al impulso de la propia institución capitular que adquiere algunos tapices para diversas funciones, como también por legados personales tanto de canónigos, como sobre todo de obispos, procesos que tendrán su continuidad en siglos posteriores merced a donaciones de capitulares y adquisiciones del propio Cabildo Catedral, como mostró la reciente exposición *Hilos de Flandes* celebrada en la sala Valentín Palencia de la Catedral burgalesa en 2018.

Los inventarios de la Catedral nos hablan de la existencia de 26 paños en 1546, colección en la que destacan los 11 paños brocados citados, 4 paños donados por Juan Rodríguez de Fonseca en su testamento, como lo hiciera con Palencia, 7 paños con tema de la *Historia de David*, legados por el cardenal Íñigo López de Mendoza y otros cuatro paños antiguos. A este conjunto a lo largo del siglo se le unirán una compra de tapices del mercader Lope Rodríguez Gallo en torno a 1560, la entrega de una *Historia de Jacob* por el canónigo Pedro de Alba y la donación en 1599 de 7 paños con tema de las *Virtudes*, por el arzobispo Cristóbal Vela de Acuña¹⁸¹.

De estas tapicerías, la de Juan Rodríguez de Fonseca, junto con las pertenecientes a López de Mendoza y Cristóbal Vela de Acuña, forman parte de una agrupación constituida en la actualidad por 10 series en clasificación del que fuera canónigo fabriquero Agustín Lázaro López: de las *Virtudes*, serie *Gótico-Flamenca*, serie del *Génesis*, serie de *David* del cardenal López de Mendoza, serie de *Marco Antonio y Cleopatra* del conde de Montalvo, serie de *Marco Antonio y Cleopatra* de Juan de Ayala y Guzmán, serie de *Historia Antigua* tejida en Audenarde, serie de paisajes y jardines, serie de Historia, y facticia de varios¹⁸².

El grueso del conjunto de los paños está tejido en el siglo XVI, siendo la pieza más antigua de la colección un tapiz de la *Historia del Hijo Pródigo*¹⁸³ (Fig. 17), del que existe otro ejemplar con el mismo cartón en la Catedral de Lérida, obra con cartón atribuido a Jan van Roome, y que sería tejida en un taller de Bruselas entre los años 1500 y 1515. Junto a este paño y dentro de la denominada serie gótica hemos de considerar un tapiz de tema controvertido que fue identificado en tiempo pasado con un episodio de Alejandro Siríaco en Ptolemaida¹⁸⁴, siguiendo un cartón realizado en el entorno de Jan Van Roome y Leonard Knoest, tejido en torno a 1515 y que pudiera representar una escena de la historia del rey David.

¹⁷⁹ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37).

¹⁸⁰ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37), p. 19.

¹⁸¹ Matesanz del Barrio, José: “La colección de tapices flamencos de la Catedral de Burgo en la Edad Moderna”, en *B.I.F.G.* nº 236, Burgos, 2008/1, pp. 114-124.

¹⁸² Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37), p.28.

¹⁸³ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37), pp. 39-45.

¹⁸⁴ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37), pp. 46-53.



Fig. 17: Tapiz del *Hijo pródigo* de la Catedral de Burgos. H. 1500-1515. Cartones de Jan van Roome. Bruselas.

El conjunto más relevante de piezas de las primeras décadas del siglo XVI, son los 4 tapices donados por Juan Rodríguez de Fonseca con tema de la *Historia de la Redención. Vicios y virtudes*, con cartones de Colijn de Coter y tejidos en los telares de Pierre van Aelst, de los cuales la Catedral de Burgos posee dos ejemplares, *Lucha de los vicios y virtudes. Triunfo de Cristo en la Cruz sobre el pecado y la muerte y La Resurrección de Jesucristo* (Fig. 18), mientras que los que tienen por argumento el *Nacimiento de Cristo y La Paz y la Gracia obtienen promesa de la Redención del Hombre*, tras venta en 1931, finalmente serán adquiridos en 1938 por el Metropolitan Museum de Nueva York, como han estudiado Miguel Ángel Zalama y María José Martínez Ruiz¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Zalama, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, María José: Op. Cit. (47).

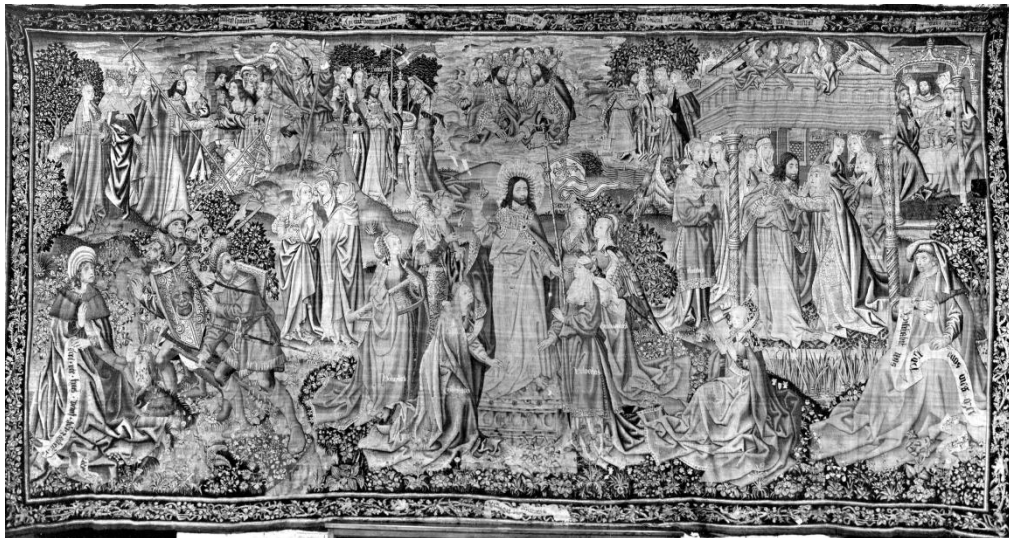


Fig. 18: Tapiz *La Resurrección de Jesucristo*. Colijn de Coter tejido por Pierre van Aelst. Bruselas. H. 1500-1515. Donado por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca a la Catedral de Burgos.

El siglo XVI será pródigo en la llegada de tapices a la Catedral de Burgos, sobre todo con los legados de 7 tapices de Bruselas sobre cartones de Bernard van Orley con tema de la *Historia de David* en 1535 por el cardenal Íñigo López de Mendoza¹⁸⁶, como reflejan sus armas, y otros 7 con tema de las *Virtudes* (Fig. 19) fabricado por Frans Geubels sobre cartones de Michiel Coxcie, regalados en 1599 por el arzobispo Vela de Acuña al templo Mayor burgalés¹⁸⁷.



Fig. 19: Tapiz *La Esperanza*. Serie *Virtudes*. Frans Geubels sobre cartones de Michiel Coxcie. H. 1571. Donado por el arzobispo Cristóbal Vela de Acuña a la Catedral de Burgos.

¹⁸⁶ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (55), pp. 116-118.

¹⁸⁷ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (1).

Las donaciones y compras de los siglos XVII y XVIII, permitirán a la Catedral de Burgos configurar una muy extensa colección que incorporará dos colecciones de tema de *Marco Antonio y Cleopatra*¹⁸⁸, otros de argumentos de episodios del Antiguo Testamento, con el conjunto de la *Creación*, como buque insignia de todos ellos, al que le acompañan otras piezas de historias antiguas, mitología y verduras, tanto de talleres de Bruselas, como de Audenarde y Enghien, que han tenido diferentes usos, ornando los muros de la nave mayor, del claustro en la Octava de Corpus y el Monumento en Jueves Santo¹⁸⁹.

Por último, dentro del patrimonio de tapices de las catedrales castellano-leonesas debemos citar a Segovia, aunque el conjunto que atesora corresponde ya a siglos posteriores al Renacimiento, destacando entre sus series la dedicada a la reina *Zenobia* tejida en 1676 por Gerard Peemans sobre cartones de Justus van Egmont que decora la sala capitular¹⁹⁰.

Pero no solo serán las catedrales, ámbito de exposición de tapices. Algunas colegiatas y parroquias castellanas, así como monasterios exponen un rico legado de tapices flamencos del Renacimiento. Por su importancia debemos reseñar el correspondiente a la iglesia de San Esteban de Burgos¹⁹¹, hoy mostrado en la de San Nicolás de dicha ciudad, con dos colecciones principales, la serie del libro de *Judith*, compuesta por 9 paños y 3 tapices de la serie de *Jacob y Esaú* (Fig. 20). A estas dos series hay que añadir paños de tema vegetal y escenas cortesanas. En la provincia de Burgos también localizamos otras dos piezas del Renacimiento en Santa María del Campo, tejidos en Bruselas, y con tema de la *Historia de Escipión*¹⁹².



Fig. 20: Tapices de la serie de *Esaú y Jacob*. Países Bajos. 2ª mitad del siglo XVI. Iglesia de San Nicolás de Bari de Burgos.

¹⁸⁸ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (55), pp.121-124.

¹⁸⁹ Matesanz del Barrio, José: *Op. Cit.* (37), p. 29.

¹⁹⁰ WEB de la Catedral de Segovia: *Zenobia, reina de Palmira*.

¹⁹¹ Zalama, Miguel Ángel y Pascual Molina, Jesús F.: “Serie Esaú y Jacob”, en *Flandes en Hispania. Tapices flamencos en España*; Grupo Enciclo/Fundación Carlos de Amberes, 2013.

¹⁹² Peña Real, Milagros C.: *Op. Cit.* (35), pp.259-260.

A través de esta comunicación, hemos podido ver la gran importancia que en siglos pasados tuvo la adquisición de tapices por las élites oligárquicas, nobleza y alto clero de Castilla y León, considerados un objeto de lujo, y que sobrepasa el valor material y estético, destacando su dimensión comunicativa y significativa a través de los diferentes argumentos expuestos, que cubrían tanto los muros de residencias palaciales, como iglesias y conventos, formando también parte de relevantes arquitecturas efímeras. Esta muy notable presencia de los paños flamencos, es muestra una vez más, de la estrecha relación comercial y política entre Castilla y Flandes a lo largo del siglo XVI, que debemos preservar y difundir.

FORTUNA Y DISPERSIÓN DE LAS COLECCIONES NOBILIARIAS DE TAPICES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

FORTUNE AND DISPERSION OF THE NOBILIARY COLLECTIONS OF TAPESTRIES OF THE XVI AND XVII CENTURIES

Victoria Ramírez Ruiz

Universidad Internacional de La Rioja

Victoria Ramírez Ruiz es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y experta en Genealogía y Heráldica por la esta Universidad. Ejerce como profesora en la Universidad Internacional de La Rioja.

Es codirectora de la revista científica AD+D y presidente de la Asociación Amigos Museo Nacional Artes Decorativas. Ha dirigido Las Jornadas internacionales sobre tapices de la nobleza 2018, celebrada en el Museo Nacional Artes Decorativas y coordinadora y profesora del curso Tasación obras de arte, que se imparte en la Universidad Politécnica de Madrid.

Pertenece al grupo investigador CAEN, de la Universidad de Lleida y miembro del proyecto de investigación I+M+D, dirigido por la UNED sobre Coleccionismo y nobleza. Algunas de sus publicaciones más relevantes sobre tapices son: Tapiz del siglo XVII tejido según cartones de Rubens (Ministerio de Cultura, Madrid, 2004); Tapiz de la coronación de Carlos V. Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (Madrid, 2005); Los textiles de Castilla-La Mancha (José M. Ferrer y V. Ramírez, 2007); Catálogo de los tapices del Ayuntamiento de Madrid (2008); Los tapices de Alfonso V de Portugal o tapices de Pastrana (Revista de Artes Decorativas, Universidad Católica de Oporto, 2008); Función de las tapicerías en la corte: S. XVII (Res Mobilis, Revista de la Universidad de Oviedo, 2012); Empleos en el estudio de las tapicerías de la nobleza cortesana en el S. XVII (CAEN, Lérida, 2012); La colección de tapices de los duques de Medina de las Torres y Oñate (Goya, 2013); Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del S. XVII (Tesis doctoral, UCM, Madrid, 2013); La colección de tapices de los condes de Monterrey (Libros de la corte.es, UAM, 2015); Notas sobre el mercado de las Artes Decorativas 1880-1930 (Además de revista de Artes Decorativas y Diseño, 2015); Viaje a través de los tapices del Museo Nacional Artes Decorativas (Madrid, 2016); Los tapices de la Embajada de España. Ante la Santa Sede (Colección Galliera, Madrid, 2016); Nuevas reflexiones sobre una colección del duque de Montpensier (Artes Decorativas y Diseño, 2015).

Resumen

Se presentan las circunstancias por las que la nobleza española de la Edad Moderna adquirió un importante número de series de tapices flamencos; y cómo el hecho de vincular las principales obras a los bienes familiares no vendibles permitió que muchas de esos conjuntos de tapices llegaran hasta el siglo XIX.

El cambio de gustos estéticos y de la legislación sobre los bienes vinculados, junto a la enorme riqueza de los empresarios norteamericanos o europeos durante el siglo XIX y

primer tercio del XX, sirvieron de contexto para la dispersión de gran parte de los tapices más valiosos por estar tejidos con hilos de plata y oro o por haber sido tejidos por los principales maestros del Arte del Tapiz de Flandes durante los siglos XVI y XVII. Esto ha determinado que tales tapices estén hoy en los grandes museos nacionales del Reino Unido, Estados Unidos o Francia.

Palabras clave

Arte del tapiz, Comercio del arte, Edad Moderna, Nobleza, Tapices flamencos.

Abstract

The circumstances are presented by which the Spanish nobility of the Modern Age acquired an important number of series of Flemish tapestries; and how the fact of linking the main works to non-salable family assets allowed many of these sets of tapestries to reach the 19th century. The change of aesthetic tastes and of the legislation on the linked goods, together with the enormous wealth of North American or European businessmen during the 19th century and the first third of the 20th century, served as context for the dispersion of most of the most valuable tapestries by to be woven with silver and gold threads or because they were woven by the main masters of the Tapestry Art of Flanders during the 16th and 17th centuries. This has determined that such tapestries are today in the great national museums of the United Kingdom, the United States or France.

Keywords

Art trade, Modern Age, Nobility, Tapestry, Tapestry arts.

Introducción

En esta ponencia se abordará la fortuna de las colecciones nobiliarias de tapices formadas en España durante los siglos XVI y XVII y su posterior dispersión a partir del último cuarto del siglo XIX.

Desde finales del siglo XV, tanto los reyes de Castilla y Aragón como la alta nobleza española en su conjunto fue registrando en sus inventarios un gran número de tapices, bienes que se contaba entre los de más alto valor de todo su patrimonio¹⁹³.

Se puede afirmar que la nobleza cortesana española fue compradora compulsiva de tapices durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII. A lo largo de esta época, reunieron grandes colecciones de tapicerías, especialmente destinadas a sus palacios de Madrid, que en su condición de corte fue el núcleo urbano por excelencia al que los miembros de la nobleza hacían llegar la mayor parte de sus colecciones, o bien las empleaban para vestir con magnificencia sus residencias en los destinos internacionales

¹⁹³ Zalama, M. Á. y Pascual Molina, J. F. "Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza", en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 109, 2012, pp. 285-320.

a los que se vieron obligados a desplazarse para desempeñar los cargos y misiones diplomáticas que les habían sido encomendadas por el monarca.

En general, podemos asegurar que los inventarios de los principales nobles, durante esta época incluían una media de 30 o 40 piezas de tapices de primera calidad. Es el caso de la colección de los duques de Alba, la de los duques del Infantado, la del conde de Tendilla, la del duque de Lerma, el duque de Medina de la Torres o el marqués del Carpio.

El cambio de gusto decorativo y los altos precios alcanzados por estas piezas hicieron que poco a poco, según avanzaba el siglo XVII, fuese decayendo la demanda de tapices en las colecciones de la nobleza. A partir de la segunda mitad de este siglo podemos decir que las compras de tapicerías quedaron relegadas principalmente a aquellos nobles que tuvieron una relación profesional con Flandes, como es el caso del marqués de Caracena¹⁹⁴ o el duque de Villahermosa.

Para ser noble en la España de la edad moderna, primero había que parecerlo. Un elemento fundamental era su residencia, instalada en un palacio adecuadamente alhajado/decorado; y en lo relativo al adorno y la vistosidad, las tapicerías tuvieron una importancia determinante en aquellos momentos.

La función decorativa atribuida a los tapices es indiscutible. Son conocidas las crónicas y descripciones que atestiguan el empleo de tapices y otras piezas textiles en la decoración de interiores. Las decoraciones con tapicerías en los palacios españoles tenían un carácter estacional, ya que en verano se recogían y no volvían a colgarse hasta la llegada del otoño. Muchos viajeros de la época nos han dejado testimonios de estas decoraciones. El conde Fernando Buenaventura de Harrach, en su diario de viaje por España, en los años 1673 y 1674 nos habla de dos visitas que hizo al marqués de Castel Rodrigo en su madrileño palacio de La Florida, que poco a poco había embellecido, adornando sus jardines con fuentes, grutas, escalinatas y estatuas de mármol. El 7 de febrero de 1674 escribía:

“Esta tarde he visitado al Marqués de Castel Rodrigo en la Florida. Aun trabaja en la casa y en el jardín, que son muy hermosos y aquélla bien amueblada; tiene cinco o seis cuartos en fila con tapices flamencos y cuadros”.

En una segunda visita el 4 de mayo del mismo año añadía:

“Esta mañana me quedé en casa; por la tarde fui en coche a la Florida. Me llevaron al principio a las habitaciones del piso bajo, que está dispuesto de tal modo que del lado del río está alto y del jardín al nivel de este, de modo de poderse pasear por él directamente, y ahora está haciendo una entrada que le permitirá pasar desde el coche a sus habitaciones sin necesidad de subir escalera alguna. Estas habitaciones hasta el dormitorio están colgadas con tapices flamencos de tamaño mediano. Tiene un cuarto con cortinas flamencas con sus armas y una grande con su árbol genealógico, lo cual

¹⁹⁴ Ramírez Ruiz, V. *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del s XVII*, Tesis doctoral, UCM, 2013 < <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf>>

hace muy buen efecto. Los demás cuartos se hallan adornados con cuadros que no son muy de mi gusto”¹⁹⁵.

No solo los palacios de la corte se adornaban con tapicerías. Las estancias principales de las residencias solariegas de la nobleza también se engalanaban con tapices, y lo mismo sucedía en las residencias de los personajes más notables de las ciudades. En el siglo XVIII se ha documentado el adorno de un palacio cacereño conocido como *La Generala*, donde su propietario, don Vicente Ovando y Castejón, perteneciente a la aristocracia local, poseía una importante colección de tapices con la que decoraba y daba prestancia a su casa¹⁹⁶.

La posesión de tapicerías llevaba implícito un mensaje: era símbolo evidente de magnificencia, poder económico, de la importancia del linaje y de la posición social. Y podemos decir que la tapicería era capaz de representar, como ningún otro arte, los conceptos de poder o riqueza ya que se trataba de obras de enorme valor, tanto por los materiales con los que estaban realizadas como por su lenta y minuciosa ejecución, así como por la dificultad que implicaba poder adquirirlas, por lo que constituían un claro símbolo de la importancia económica y social de su propietario.

Además de la magnificencia y el poder económico que encarnaban los tapices, los nobles también se sirvieron de las brillantes imágenes que proyectaban la tapicería flamenca como testimonio de ostentación y lujo.

Cada linaje tenía unos tapices representativos, en unos casos heredados y en otros adquiridos por el último cabeza de familia, de forma que a través de las colecciones de tapices se transmitía la historia y avatares/percances de muchas familias nobles. Las casas más pudientes atesoraban con esmero sus piezas más antiguas, que daban solera y destacaban la antigüedad de su estirpe. Ejemplo de ello son los tapices de las Batallas del duque de Alba o las Jornadas de Alemania, para la casa de Alba, o la Historia de la Casa de Moncada para esta familia¹⁹⁷.

Durante los siglos de la Edad Moderna fueron el presente diplomático por excelencia, al ser signo inequívoco de la magnificencia –en todas sus acepciones– tanto de sus emisores como de sus receptores.

Y cuando a partir de la segunda mitad del siglo XVII los paños comenzaron a abarataarse, bien por la abundancia con la que entraban en España o porque empezaron a no ser tan apreciados entre nuestra alta nobleza, pasaron a ser demandados por estamentos inferiores. En las crónicas de la época se habla del lujo con el que se vivía en Madrid, y en relación a las colgaduras se indica que durante el siglo XVII los hidalgos ya no se contentaban con adornar sus casas con colgaduras que pocos años antes adornaba las casas de los príncipes:

¹⁹⁵ Catálogo de la exposición del antiguo Madrid 1926, 125 El inventario de tapicerías del marqués de Casterrodrigo 1675 AHPM, sig. 12015, ff. 290–293 Citado en Ramírez Ruiz, V. Op. Cit. 2013, 631.

¹⁹⁶ Barrios Mora, J, L “Don Vicente Ovando y Castejón un militar español de la Ilustración.” *Militaria: revista de cultura militar*, Nº. 3, 199. 17-36.

¹⁹⁷ García Calvo, M. “Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), VIII duque de Montalto y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la historia de los “Casa de los Moncada” *Arch. esp. arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre 2011, pp. 283-294.

“[...] Las sargas y los arameles con que se solía contentar la templanza Española se han convertido en perjudiciales telas rizas de Milán y Florencia y en costosísimas tapicerías de Bruselas y para piezas en que no se ponen colgaduras, se traen extraordinarias pinturas”¹⁹⁸.

Como hemos dicho, son muchos los inventarios de otros estamentos que incluyen referencias a un número muy significativo de tapicerías entre sus pertenencias. En este sentido, hay que destacar los inventarios de los maestros tapiceros y tasadores de tapicerías, donde se referencian un gran número de paños que eran utilizados tanto para venta como para alquiler, y servían tanto para la decoración interior de las casas, como para el ornato de balcones y fachadas en ocasiones de acontecimientos oficiales, fiestas públicas como proclamaciones, nacimientos, bodas y entierros reales o entradas de Reyes, Reinas y grandes señores, ceremonias religiosas o bien alhajar las residencias alquiladas en la capital por embajadores extranjeros¹⁹⁹.

Desarrollo de los mayorazgos

Uno de los hechos que más favoreció la pervivencia de las colecciones de tapices de la nobleza española en manos de estas familias hasta finales del siglo XIX fue su vinculación a los mayorazgos.

El mayorazgo es una institución jurídica del antiguo derecho castellano que permitía mantener un conjunto de bienes muebles e inmuebles vinculados entre sí de manera permanente. Se conocen como bienes vinculados aquellos que van unidos al título nobiliario y al titular de un mayorazgo, recibidos por herencia o traspaso y de cuyo cuidado y mantenimiento es responsable como propietario único. El propósito principal de esta medida era impedir el fraccionamiento de los mayores patrimonios aristocráticos y la disolución social de las grandes familias españolas, de forma que el grueso de bienes de una familia no se diseminara, sino que solo podía aumentar.

En relación a las tapicerías, son varias las causas que motivaran que estas piezas estuvieran entre las que se vinculaban. La primera se debía a la riqueza de sus materiales; solo aquellas piezas que incorporaban en su elaboración materiales nobles como el oro aseguraban una calidad suficiente y tenían como añadido un valor intrínseco que aumentaba a lo largo del tiempo; así queda claramente de manifiesto en el caso del marqués del Carpio, quien vinculó paños de oro comprados en la almoneda de Carlos I y otros traídos de Italia, que tras medio siglo alcanzaron una muy alta valoración. En este sentido se puede observar una intención inversora que favorecería el enriquecimiento de la Casa, que aparentaría mayor nivel y que haría que el valor de las piezas normalmente fluctuase al alza.

La documentación sobre vinculaciones de series de tapicería a mayorazgos es especialmente abundante entre 1550 y 1650.

¹⁹⁸ Fernández Navarrete, P, *Conservación de monarquías. Discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor Rey don Felipe Tercero* (Madrid, 1626). PP 245-246; Sempere y Guarinos, J, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*, Madrid, 1788.

¹⁹⁹ AHPM: Protocolo 9656. Inventario de tapicerías de Juan Álvarez, 1655. Citados en Agullo Cobo, M. *De bordadores, tapiceros y tejedores* 2012 25 Joseph P. Healey Library, University of Massachusetts Boston.

Con la cada vez mayor apreciación de la pintura a partir del siglo XVII, el concepto de riqueza material fue sustituido en esta época por otras valoraciones de carácter estético, y teniendo en cuenta eso y el hecho de que las tapicerías tendían a deteriorarse con mayor facilidad que los lienzos y eran menos manejables, fueron pasando de moda. De esta forma en la segunda mitad del siglo XVII una colección de tapices ya no era considerada como una gran inversión y con el tiempo dejaron de vincularse.

Una segunda razón por la que una serie de tapices podía ser vinculada a un mayorazgo era la importancia que el tema representado tuviera para el linaje que la poseía. En este sentido, para la Casa de Alba la serie de *Las batallas del duque de Alba*, que imitaba a otros tapices sobre batallas de algunos reyes como Alfonso V o Carlos V, tenían gran importancia.

La procedencia real de un bien también podía ser causa justificada de su vinculación a un mayorazgo; piezas de tapicería regaladas por reyes o infantes a miembros de la nobleza manifestaban sus buenas relaciones y la cercanía de su estirpe al vértice superior de la pirámide social. Esa fue la razón por la que el marqués de Leganés incluyó entre sus bienes vinculados unos tapices regalo de la infanta Isabel Clara Eugenia, recibidos en agradecimiento por su participación en las Jornadas de Inglaterra. Los tapices con temas destinados a la realeza y para cuya adquisición se requería el permiso de los reyes eran también piezas muy apreciadas y habitualmente vinculadas a los mayorazgos. En este sentido, sabemos que la casa de Alba poseía una serie de doce paños de las Batallas de Túnez, un tema que había sido exclusivamente tejido para la familia de Carlos V.

En caso de necesidad, el proceso para desvincular tapicerías y otros bienes de los mayorazgos era largo y requería permiso real. En este sentido, se conocen pocos permisos para desvincular tapicerías y permitir que salieran del mayorazgo. La primera noticia afecta a la desvinculación de los tapices de Pastrana por parte del duquesa del Infantado/Pastrana en 1681 y la segunda a los tapices del mayorazgo de don Gaspar de Guzmán del marqués del Carpio y Heliche antes del 1688 año del inventario realizado tras su muerte²⁰⁰, la *Historia de Faetón* y los tapices de *Los Hechos de los Apóstoles* fueron desvinculados y puestos a venta, pero debido a su alto precio, no se vendieron. A principios del siglo XVIII pasaron a la colección Alba y actualmente los paños de la *Historia de Faetón* se encuentran en el palacio de Las Dueñas de Sevilla.

El sistema de vinculaciones se mantuvo en vigor hasta el siglo XIX, pero ya a finales del XVIII, con las reformas ilustradas, estos procedimientos empezaron a ponerse en entredicho. Especialmente en su postura respecto a los bienes raíces, el sistema fue duramente criticado en el Informe en el Expediente de la Ley Agraria escrito por Gaspar Melchor de Jovellanos a petición de la Sociedad Económica de Amigos del País.

La institución del mayorazgo estuvo vigente hasta la denominada Ley Desvinculadora de 1820 y 1840, año a partir del cual se suprimieron todos los vínculos. Una vez promulgadas dichas leyes desvinculadoras, grandes colecciones nobiliarias como las de la Casa de Altamira y Osuna fueron vendidas por sus propietarios a finales s XIX.

²⁰⁰ Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 20113, 344, 392. En caso de la desvinculación llevada a cabo por la duquesa del Infantado/Pastrana, fueron cambiadas por otros tapices que unieron al mayorazgo.

Venta de tapicerías siglo XVIII

En el siglo XVIII, la ruptura de España con los Países Bajos tras el Tratado de Utrecht en 1713 trajo consigo la pérdida del comercio de tapices de forma directa. Este hecho unido, al cambio decorativo en el interior de las viviendas nobiliarias como consecuencia de los nuevos gustos implantados por Felipe V, hizo que fuera escasa la demanda de tapices a lo largo del siglo XVIII.

Las modas decorativas importadas del extranjero provocaron que paulatinamente cambiaran las decoraciones de las paredes de las casas nobles. Ya no solo se cubrían con los tapices y las pinturas, sino que con el tiempo también se revistieron con papeles y tejidos. A mediados del siglo XVIII en las casas de la aristocracia madrileña “amanece el buen gusto en el mueblaje [...] ya ven los españoles que el papel y las indianas para vestir las paredes, les hacen muchas ventajas a los cuadros de Velázquez, Cano, Ribera”²⁰¹.

En la documentación estudiada es prácticamente inexistente la compra de tapices nuevos por parte de nuestra nobleza durante esta centuria. Algunas de dichas compras incluyen un elevado número de tapices franceses, más a la moda con las decoraciones dieciochistas. Este es el caso de las compras de tapices realizadas en 1743 por el XIV duque de Medina Sidonia, Pedro Alcántara de Guzmán²⁰².

Pero al mismo tiempo, los grandes conjuntos de tapicerías historiadas continuaron comprándose tras las subastas *post mortem* de los nobles, ya que el uso de estas piezas apenas debió ser frecuente más allá de las casas de la vieja aristocracia, por lo que se trataba de productos con difícil salida en el mercado²⁰³. En este sentido, es conocida la venta de tapicerías realizada tras la muerte de la duquesa de Sessa en 1745, la de duque de Albuquerque del mismo año, o la del VII marqués de Castel Rodrigo, Gisberto Pío de Saboya y Spinola, quien había heredado una importante colección de tapices de su antecesor don Francisco de Maura, gobernador de los Países Bajos y coleccionista de tapicerías, en 1778.

Sin embargo, las tapicerías todavía alcanzan precios significativos en tasaciones realizadas tanto para las almonedas *post mortem* como en inventarios realizados por orden de sus propietarios. Este es el caso que refleja el inventario de don Vicente Francisco de Ovando y Solís, Castejón y Rol de la Cerda (1700-1781), IV marqués de Camarena y también Alférez Mayor y Regidor Perpetuo de Cáceres, realizado en 1752 “por las casualidades que por mi empleo me puedan sobrevenir”, en el que se incluye una importante colección de tapices, tasados como las más importantes obras de arte. Entre ellos figura una *Historia de David* de siete paños, otra *Historia de Cupido* de seis paños y entre todas, destaca una *Historia de Diana* valorada en 126.000 reales, solo un poco por debajo de la valoración de las casas que tenía en Madrid en la calle de las

²⁰¹ De la Cruz, R., Sainetes, 171.

²⁰² AMS. Compra de tapices franceses en 1743 por el XIV duque de Medina Sidonia, Pedro Alcántara de Guzmán. Agradezco a Margarita García Calvo la información de este documento.

²⁰³ AHPM, Protocolo 12905. En 1714 se realiza el inventario de tapices a la muerte del duque de Medina Sidonia y se referencian más de 80.000 reales en tapicerías.

Infantas, que se componía de ocho paños “de caída de seis anas y de corrida quarenta”²⁰⁴.

Respecto a las donaciones de tapices de la nobleza a la Iglesia, son bien conocidos el caso de los duques del Infantado-Pastrana. O la del conde de Tendilla a la catedral de Zamora en 1608 de los tapices de la *Historia de Troya*. Sin embargo, son menos corrientes de lo que se piensa. Los tapices que ingresaban en las iglesias y catedrales solían ser regalos de clérigos, que en muchos de los casos habían asistido a las almonedas de la nobleza y en ellas se han hecho con series destacadas. Un buen ejemplo de ello son los tapices que fueron donados a la catedral de Tarragona en 1683 por el canónigo Diego Girón de Rebolledo, quien los había adquirido en la almoneda de bienes del duque de Montalto²⁰⁵.

En el siglo XVIII hemos detectado dos donaciones de tapices procedentes de las colecciones de nobleza a la Iglesia. En primer lugar nos referimos a los tapices que donó en su testamento de 1725 Guillén Manuel de Rocafull, de Rocabertí y de Anglesola, conde de Peralada: “Ittem dexo à la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza, una Tapicería que tengo del glorioso Apóstol, compuesta de ocho paños grandes para que sirvan en su Santo templo con más propiedad que en otra parte”²⁰⁶ (Fig. 1). Y la segunda donación fue llevada a cabo por doña Magdalena Luisa de Llerena y Viña, marquesa de Adeje y Condesa de La Gomera, el seis de marzo de 1745²⁰⁷, a la iglesia de Adeje.

²⁰⁴ Barrios Mora, J. L. “Don Vicente Ovando y Castejón un militar español de la Ilustración”, *Militaria: revista de cultura militar*, Nº. 3, 1991, pp. 17-36.

²⁰⁵ Respecto a los “Proverbios”, fueron vendidos en 1673, un año después de la muerte de Luis Guillén, a Fernando de Valenzuela, primer ministro del rey Carlos II. Estuvieron en sus manos hasta el año 1677 en que cayó en desgracia, fue desposeído de sus bienes, que fueron puestos en almoneda al año siguiente, y murió en el exilio, en México, en 1692. Los “Proverbios” entraron finalmente en 1683 en la catedral de Tarragona como un legado del canónigo Diego de Rebolledo, que debió de adquirirlos en la venta de los bienes de Valenzuela en 1678. Ver a Delmarcel, García Calvo, Brosens, Op. cit. pp. 298-302.

²⁰⁶ El testamento se insertó en el protocolo del notario Juan Isidoro Andrés, año 1728, después de la muerte del Conde de Peralada, entre los ff. 992 y 1015, folios que han desaparecido del protocolo conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ]. citado en Mortes García Legados testamentarios del conde de Peralada (1654-1728) 560 <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/98/40mortegarcia.pdf>

²⁰⁷ www.adeje.es/patrimonio/blog/753-los-tapices-de-la-marquesa



Fig. 1: Mattens, Hans. *Los Actos de los apóstoles* Bruselas. Diseño: Rafael Sanzio (lana, seda y oro, 6,57 x 4,22 m). Procedente de la iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (Fot. Trinidad Velilla).

En los últimos años, los estudiosos de las tapicerías y otras artes decorativas hemos complementado la información conservada en los archivos con otras fuentes de estudio, como la prensa. Con ella, especialmente, en el ámbito de Madrid, podemos hacernos una idea de las dinámicas generales que movilizaban este tipo de actividades.

La consulta de esta fuente resulta de enorme interés, ya que no solo nos da cuenta de las tapicerías que salían al mercado y cuál era su estado, sino que también nos permite calibrar cuál era su valoración comparación con otros objetos. Los casos estudiados nos permiten señalar una peculiaridad del comercio interior de tapices desde el siglo XVIII, la de la escasa apreciación de los tapices antiguos en el mercado interior: Las ventas de tapices y su bajo precio daban cuenta de que en esta época, las tapicerías habían pasado de moda.

En el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, aparece noticias de ventas de tapices en los periódicos, en especial en los más conocidos como el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* publicado desde 1786, el *Diario de Madrid* y *La Gaceta de Madrid*. A través de anuncios se publicitan ventas de tapicerías, o bien su alquiler, por lo que a través de los anuncios se puede comprobar cómo existían en el mercado numerosas opciones de compraventa.

A diferencia de la documentación de archivo, que referencia con detalle el nombre del propietario o el del comprador de las tapicerías, en la prensa no aparece dato alguno al respecto, lo que dificulta nuestro estudio. Pero en términos generales, dado que los precios de las piezas que se publicitan no son elevados, y son muy pocos los ejemplos que hemos localizado de piezas de calidad, creemos que gran parte de la población que accedía a estas compras no pertenecían a la alta nobleza, sino que probablemente se trataba de otros estratos sociales que gozaban de holgura económica, desde banqueros y grandes comerciantes a otros colectivos, como artistas, artesanos.

Aunque ya desde el siglo XVII Madrid disfrutaba de un activo comercio de tapices de segunda mano, deberemos adentrarnos en el siglo XVIII para encontrar documentados algunos establecimientos especializados dedicados a las ventas de tapices.

Podemos destacar en 1758 uno de los primeros que publicitan estas ventas: “También se vende un juego de tapices de ocho paños; de estofa fina de Bruselas, el dibujo representa los hechos de Hércules; está todavía muy buena, y su precio será razonable ~Daran razón de todo, en la Prendería de la calle de Fuencarral, frente del Barbero”²⁰⁸.

El 1758 son varios los casos encontrados de ventas de tapices, pero por desgracia nunca figura el nombre del propietario. En el mismo año, encontramos otra venta en la calle Alta de Fuencarral²⁰⁹, o en la Corredera de San Pablo²¹⁰, y en todos ellos vemos como, conforme pasa el tiempo, los precios de las tapicerías fueron abaratándose.

Es raro el año en que no encontramos ventas de tapices en la prensa madrileña, en algunos casos con tema de *Verduras*, en otros de la *Historia de Troya*, la *Historia de David* y *Salomón* con sobrepuestas²¹¹, y en otros con su estado de conservación “algo usados”.

Cuando revisamos los anuncios del periódico publicados durante la última década del siglo se puede apreciar como el tema de las tapicerías van perdiendo importancia decorativa; de ahí que siguieran anunciándose durante estos años numerosas colgaduras y tapicerías, de las que ya apenas se informaba sobre sus motivos decorativos o del tema de sus historias, sino sobre las dimensiones de los paños y el coste que podía suponer para cubrir la superficie en cuestión. Sirvan de ejemplo los “cuatro juegos de tapices de 5 ½ anas de caída y 7 de corrida bien tratados de varias historias y varias pinturas” de los que daba razón un maestro de coches de la calle Amor de Dios²¹².

Además, se puede hacer en algunos casos seguimientos de la venta y bajada de precios de algunas series a través de los años, debido a la falta de interés. Es el caso de “la tapicería de gusto y bien tratada *Historia de Alejandro* [que] se compone de 16 piezas de 393 varas y se dará con mucha equidad” en la casa número 28, cuarto segundo, de la calle de los Negros²¹³. Dos años más tarde se volvía a anunciar informando que el coste original había sido de 60.000 reales, y aunque su tasación era de 11.790, se vendía por 5.895²¹⁴, precio mantenido un año más tarde²¹⁵.

Otros tapices, procedieran de la nobleza o bien de las muchas series que existieron en España, se vendían en Madrid en las llamadas prenderías, donde se podían comprar todo tipo de adornos y muebles de segunda mano para la decoración de las casas y eran consideradas un próspero negocio. Este fue el caso de la familia Fourdinier. En el

²⁰⁸Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico, febrero a 7 de 1758, 4.

²⁰⁹Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico, febrero a 13 de 1758, 2.

²¹⁰Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico, febrero a 4 de 1758, 3.

²¹¹Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, público y económico, 12/4/1765, 3.

²¹²Diario de Madrid, 1804, 11 de noviembre. Almacén de tapices y alfombras de la calle del Caballero de Gracia, casa sin número, frente a la Fonda de Malta, cuarto baxo, se alquilan alfombras de todas medidas para funciones ó por la temporada de invierno, y se venden tapicerías enteras y tapices sueltos.

²¹³DM, 26/10/1792.

²¹⁴DM, 18/11/1794.

²¹⁵Molina Marín, A. y Vega González, J., “Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid”, *Cuadernos dieciochistas*, 2018, núm. 19, pp. 139-166.

obrador de José María Fourdinier “se almacenaban un centenar de ellas con casi 900 paños en diferente estado de conservación. Un conjunto de 8 paños en buen estado podía alcanzar la cifra de 6.800 rs., como uno de los grupos dedicados a la *Historia Antigua de los Romanos*. Predominan los temas mitológicos, de Historia Antigua, del Antiguo Testamento y decorativos”²¹⁶.

Por lo que podemos terminar afirmando que, a pesar de que desde la segunda mitad del siglo XVIII la actividad coleccionista de la nobleza de objetos artísticos en general, y muy especialmente en tapices en particular había menguado de manera significativa, este estamento mantuvo una posición dominante en la posesión de tapicerías, aunque en la mayoría de las casas hubo una dispersión constante hasta las primeras décadas del siglo XX. Y no podemos decir que hubieran desaparecido de las decoraciones de los palacios como piezas principales. De nuevo la prensa nos da cuenta de la decoración de tapices del palacio del marqués de Alcañices²¹⁷, donde había más de 40 piezas de tapicería. También es interesante destacar que, en el cuadro de Pared, *Carlos III comiendo ante su corte*, pintado hacia 1775, las paredes del palacio seguían estando decoradas con vistosos tapices de asunto mitológico, de épocas anteriores, entre los que se pueden distinguir los de *El sacrificio de Ifigenia*, *Mercurio y Herse*, *Diana con un perro de caza* y *Venus en la fragua de Vulcano*.

Venta de tapices en el siglo XIX

Durante la primera mitad del siglo XIX se mantiene la falta de demanda y aprecio de los tapices. Se podían encontrar tapicerías a la venta por precios muy bajos, con una media de entre 300 y 600 reales, mientras que las pinturas se movían en una horquilla de entre 60 a 15.000²¹⁸.

Pocas reseñas de prensa nos hablan de tapices de calidad. En este sentido, la referencia más significativa la encontramos en 1827, cuando se publicitó la venta de dos tapices de alta calidad²¹⁹, que probablemente podamos relacionar con uno de los tapices vendidos por la Colección Castroserna al Estado español en el siglo XX y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas, conocido como el tapiz de Ezequiel.

Para entender el mundo del comercio de obras de arte, hay que encuadrarlo en un contexto histórico, tanto nacional como internacional. Y en el caso de nuestro país, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en España asistimos a un

²¹⁶ Blanco Mozo, J, L “Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vasco: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.” Congreso Internacional Pintura Española siglo XVIII 1998 p 299-316.

²¹⁷ Correo literario y mercantil, viernes 15 agosto 1829.

En la casa del marqués de Alcañices se exhibía un rico juego de tapicería, cuyo fondo de terciopelo hacía resaltar los escudos de armas y las cenefas de que estaba compuesta: además varias tiras de la misma clase con armaduras á la antigua; conjunto total, 42 tapices.”

²¹⁸ Diario de avisos de Madrid. 7/12/1837, p. 3.

²¹⁹ Diario de avisos de Madrid, 26 de mayo 1827 4 Se venden dos tapices compuestos de plata, sedas y estambre, trabajados por el célebre Gobellinos por pintura de Rafael: el uno representa Dios con los atributos de los evangelistas y adorno de ángeles, que tiene de alto cinco varas, y de ancho cuatro cumplidas; y el otro representa al Padre Eterno en el trono adórnalo de ángeles y serafines: tiene de ancho cuatro y media, y de alto tres y tercia, propios para un templo ú oratorio. Para verlas y tratar de ajustes se acudirá a la plazuela del Ángel, núm. 27, cuarta planta.

período de enormes cambios sociales y culturales producidos por los efectos de la desamortización, y la promulgación de las leyes desvinculadoras, con una nobleza empobrecida en decadencia, y una burguesía ascendente, pero sin la vitalidad que tuvo en otros países europeos.

En lo tocante a las obras de arte, en esta época gran parte del patrimonio histórico español estaba en manos de la nobleza y de la Iglesia. Por su parte la nobleza, asistió impávida a los grandes cambios producidos por las revoluciones liberales burguesas, que anularon los privilegios de este estrato social.

Las leyes desvinculadoras de los mayorazgos y la incompetencia de parte de este estamento produjeron el debilitamiento de muchas familias poseedoras de obras de arte, y facilitaron su puesta en venta al mejor postor. Son conocidas, en este sentido, las ventas de numerosas colecciones como las del duque de Alba, el marqués de Leganés, el conde de Altamira, el duque de Medina Sidonia y de la casa ducal de Osuna. Pasará casi un siglo desde el inicio de las reformas ilustradas, hasta que comiencen las ventas mayoritarias de obras de arte de la nobleza y entre ellas, muchas tapicerías.

En este sentido, la unión de los mayorazgos provocada por las alianzas entre títulos a lo largo de los siglos XVII y XVIII, concluyó en la unión de las casas más importantes donde habían ido confluyendo también sus grandes colecciones de tapices. La ruina de estas casas en el siglo XIX tuvo como consecuencias colaterales la dispersión de estas colecciones, como la de la casa de Osuna, donde se habían unido las colecciones artísticas entre otras de los duques del Infantado y Pastrana, y la venta masiva de bienes muebles, como la realizada por la Casa de Alba en 1877 con piezas que habían llegado vía Monterrey y que a su vez había heredado del marqués del Carpio²²⁰. A partir de ese momento, salvo contadas excepciones, los repartos por herencia de la mayoría de las posesiones de las grandes casas españolas hicieron que, paulatinamente, perdieran su pasado esplendor y poder.

Estos hechos coincidieron casi en el tiempo con el nacimiento de una poderosa burguesía americana, que se consolidó en pocos años gracias a las grandes fortunas amasadas durante la revolución industrial en Estados Unidos. Algunos de aquellos burgueses enriquecidos fueron grandes demandantes de tapices, cuya posesión era signo de gustos refinados y distinción social.

Hay que destacar el gusto que se vivió en esta época por las decoraciones de interiores seguidoras de estilos históricos europeos, especialmente el éxito de la decoración *Spanish colonial revival style* inspirada en estilo del Renacimiento español Colonial. La decoración con tapicerías triunfó en EE.UU. especialmente desde la Exposición de Panamá-California de 1915 en San Diego, y en este sentido destaca el trabajo de arquitecto Bertram Goodhue. Este estilo decorativo triunfó hasta los primeros años de la década de los treinta del siglo XX y dio lugar a una gran demanda de tapices.

²²⁰ Catálogo de ventas de la colección Alba. Hotel Drouot, París, del 7 al 20 de abril de 1877, nº 39, 40 y 49. Para los bienes vinculados de la casa de Alba, Inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros objetos vinculados en la Casa, 1777. ADA, c. 158, doc. 13.

Las casas de los dos coleccionistas americanos que mejor ejemplifican este estilo son las de W. R. Hearst en San Simeón California y la denominada “Clarendon House” en Manhattan²²¹ (Fig. 2).



Fig. 2: El salón de la armería o salón gótico, Clarendon House, Riverside Drive. Collection of the Library of Congress.

Será la casa de los Blumenthals, terminada hacia 1920 en ciudad de Nueva York, reflejo de la demanda norteamericana y del gusto español del momento. Este matrimonio coleccionistas habían comprado para su casa neoyorquina, el patio de mármol del siglo XVI del castillo de Los Vélez, en Vélez Blanco (Almería) y que proporcionaría un marco incomparable para la exhibición de los tapices. En ese espacio colgaron los tapices de *Mercurio* y *Herse* que Blumenthals había comprado a Seligmann, con esa ubicación específica ya en mente²²² (Fig. 3).

²²¹Martínez Ruiz, M. J. Modernas mansiones con pretensiones cortesanas. En torno a la colección de Tapices del siglo XVI de W. R. Hearst, 287-304.

²²² Home of George and Florence Blumenthal, fifty east Seventieth Street, New York, ca 1925. Citado en Cleland, E. Collecting Sixteenth-Century Tapestries in Twentieth-Century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann 2019, 151.



Fig. 3: Patio de la casa de los Blumenthals. Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

Junto a la demanda norteamericana, entre las elites sudamericanas, especialmente argentinas, también se puso de moda lo español.

Este es el caso de coleccionistas de Buenos Aires, donde desde finales del siglo XIX se desarrolló de forma potente un coleccionismo de pintura española.

La mayoría de sus fortunas y bienes personales estaban, en general, muy directamente relacionado con actividades industriales, comerciales mayoristas y negocios inmobiliarios y de renta.

Entre muchos de estos coleccionistas americanos se da una fuerte tendencia a donar sus patrimonios artísticos a instituciones públicas como fue el caso de la argentina Sara Wilkinson de Marsengo, quien donó dos tapices procedentes de la colección del

marqués de Caracena al museo de Bellas Artes de Buenos Aires, o los norteamericanos Blumentals que donaron tapices al Metropolitan Museum de Nueva York.

A esta demanda se unirá, para facilitar la salida de importantes tapices de nuestras fronteras, la falta de legislación y la opacidad de las colecciones de tapices tanto de la nobleza como de la Iglesia, lo que favoreció un comercio clandestino²²³. En la mayoría de los casos resulta muy difícil establecer con claridad el volumen y la procedencia de las piezas que se vendieron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

El eco de las exportaciones de obras de arte en España se vio reflejado en la prensa del momento, mostrando el rechazo de la opinión pública por la pérdida de dichas obras artísticas. En el caso de las ventas de tapices, son pocos los casos de denuncia. Por eso nos parece particularmente extraño la que aparece en el periódico *El Artista* en 1836²²⁴: “Un ejemplo de esta naturaleza hemos visto nada menos que en Madrid con motivo de ciertos tapices de Rafael, mal vendidos por cierto a cierto viagero ingles [...] pero de sucesos tan recientes más vale no hablar ya que no se puede decir todo lo que viene al caso sobre el asunto”. Probablemente esta denuncia se corresponde con la venta que realizó el duque de Alba de una importante colgadura al cónsul inglés Carey Tupper. Pudo ser la serie de *Los Hechos de los Apóstoles*, aunque no se puede precisar ya que parece ser que vendió otra el 23 de junio que pudo ser la de *La Fama*²²⁵.

Producto de aquellas ventas de nuestra nobleza fue la formación de nuevas colecciones que, en una parte considerable, se han conservado hasta la actualidad, tanto en instituciones públicas como privadas. Muchas de estas piezas se hallan fuera de nuestras fronteras geográficas y bastantes forman parte de las más importantes colecciones de tapices conservadas en diversos museos y muestras americanas, tanto estadounidenses como iberoamericanas. Entre estas colgaduras se cuentan importantes fondos del Museo Nacional de Arte Decorativo y del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, el Art Institute de Chicago, el Metropolitan Museum de Nueva York o en colecciones privadas como la Collection Toms, en Lausanne.

Así, entre mediados del siglo XIX y la Guerra Civil de 1936, en la misma medida en que algunos propietarios españoles de tapicerías parecen sentir cada vez más indiferencia hacia sus paños, aquellas piezas comenzaron a despertar un interés creciente por parte de coleccionistas extranjeros.

Causas que favorecieron el conocimiento de las colecciones de tapicerías nobiliarias

²²³ José Álvarez Lopera estudió las numerosas leyes que se promulgaron así como su inutilidad práctica a la hora de frenar delitos patrimoniales relacionados con la exportación de obras de arte en “Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación”, *Fragmentos*, núm. 11, 1987, 33-47. Quirosa, V. Historia de la protección de los bienes culturales muebles preceptos generales. La movilidad como principio constitutivo frente a la inmovilidad como aspiración patrimonial: *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº 21, 2006, 697-710.

²²⁴ El artista, 1836, 3.

²²⁵ Redin Michaus, G. *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la edad moderna y contemporánea la casa de alba y Denia Lerma*, 2018, p. 25

En la primera mitad del siglo XIX, las artes decorativas españolas no gozaban del reconocimiento internacional que ya estaba teniendo nuestra pintura, difundida al comercio europeo tras su salida masiva al finalizar la Guerra de Independencia, y su posterior comercialización en países como Francia, Inglaterra o, años más tarde, Estados Unidos. Tendremos que esperar al último cuarto del siglo XIX para que la demanda de tapices procedentes de colecciones españolas traspasara nuestras fronteras.

Fueron varias las circunstancias que hicieron que piezas que estaban ocultas en colecciones particulares de la nobleza salieran a la luz, y fueran objeto de demanda. Es posible que la mayor parte de los tapices de colecciones particulares se conocieran en primer lugar a través de las subastas internacionales de arte.

1) Subastas internacionales de arte

Dichas subastas se desarrollaban en Francia e Inglaterra desde el siglo XVIII. Pero será a lo largo del siglo XIX cuando importantes nobles de nacionalidad española subastaron, por primera vez en Francia, sus colecciones artísticas, en las que incluían magníficas series de tapicerías, atesoradas en sus casas en algunos casos desde principios del siglo XVI.

Además del prestigio que alcanzaron algunos de estas casas de subasta, la publicidad se basaba en sus catálogos. A través de ellos, se dan a conocer al público internacional tapices que, al ser propiedad de coleccionistas particulares, se desconocía su existencia. Los catálogos de las piezas a subastar aportaban importante información en la que aparecían, en muchos casos, marcas, identificación de centros de producción, información sobre obras y autores, etc., lo que facilitaba el contacto entre los protagonistas del mercado del arte. Las ilustraciones se hicieron cada vez más comunes, así como la inclusión de datos técnicos e históricos de las obras. En definitiva, información básica para tanto para coleccionistas, así como para marchantes, expertos y subastadores.

La venta de estas colecciones, la apertura al público de algunas de ellas, y la difusión que proporcionaban las subastas fueron por lo tanto factores que contribuyeron al conocimiento de estas tapicerías.

Para el estudio de las ventas de tapicerías, la subasta internacional más conocida fue la francesa del Hotel Drouot.

Allí tuvo lugar una de las primeras subastas en donde se vendieron importantes tapicerías de la nobleza española: la de los bienes del marqués de Villafranca y de los Vélez, duque de Medinasidonia, don José Álvarez de Toledo, realizada el 21 de abril de 1870 en la sala de subastas Drouot²²⁶. Se vendieron los seis tapices de la *Historia de la Casa de Moncada*. La importancia de este documento es enorme, ya que además de

²²⁶Apéndice: Documentos relativos a la colección de tapicerías barrocas a la familia Moncada. N 24, April 21, 1870, ADMS, doc. 4806. Notes of the Drouot sale by a member of the Medina Sidonia family: Citada en Guy Delmarcel, Margarita García Calvo, and Koenraad Brosens "Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection en Threads of Splendor. Proceeding of International Symposium, al cuidado de T. P. Campbell (ed.), New York, 2007, 284-315.

relacionar la venta, nos proporciona precios de las obras y el nombre del comprador, M. Felvre, M. Heury, M. Bellenot, M. Vail, marchantes franceses. Actualmente estos tapices se encuentran en la Cámara de Comercio de París.

Pero sin lugar a duda, la subasta parisina más importante en cuanto a venta de tapices fue la de la colección Alba. En 1877 se subastó en el Hotel Drouot un espectacular conjunto de bienes pertenecientes al duque de Berwick y Alba. Entre otras piezas artísticas de primera calidad figuraban un conjunto de setenta y cinco tapices. La subasta apareció anunciada en abril de 1877 en la *Gazette des Beaux-Arts*²²⁷.

La casa de Alba poseía a finales de s XIX una de las más importantes colecciones de tapices ya que, en el siglo XVIII, tras la muerte de la VII condesa de Monterrey sin descendencia directa, gracias al matrimonio formado por doña Catalina de Haro y Guzmán, condesa de Monterrey y marquesa del Carpio, con don Francisco de Toledo y Silva, X duque de Alba, se unieron buen parte de las colecciones de tapices más importantes del siglo XVII -Monterrey, Carpio y Alba-, unión nobiliaria que continua hasta hoy.

Esta subasta fue interrumpida el primer día previsto para la venta de las colgaduras, aduciendo como pretexto las tensiones entre Rusia y Turquía. Por los datos recogidos sobre esta venta, se debieron vender en el primer día de puja, los tapices que estaban mal catalogados como italianos y se corresponden con los *Tapices de devoción flamencos*. Fuera en subastas o en ventas posteriores, fueron muchos los tapices vendidos, y siempre aparece como comprador el barón D'Erlanger, belga familia de banqueros y residente en París, que fue uno de los compradores más destacados de antigüedades a finales del siglo XIX.

Aunque fue puesta en venta prácticamente toda la colección de la Casa de Alba, incluidos los tres paños de *Las Batallas de Alemania*, que por fortuna no se vendieron, si lo hicieron otros importantes tapices de esta colección, procedente de las vinculaciones del marqués del Carpio entre los que destacaban la *Última cena*, *Oración en el huerto de los Olivos*, *Camino de la Cruz*, *la Crucifixión*²²⁸. Cuatro paños conocidos como *la Pasión de Alba* (Fig. 4). Antes pertenecieron a Enrique VIII.

²²⁷ Lefort, P, “Ventes à l’hôtel Drouot. Tableaux et tapisseries du duc d’Albe”, en *Gazette des Beaux-Arts*, T. 15, año xix, 04/1877, 402-407.

²²⁸ Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013, 249. Algunos de estos tapices pueden proceder de las ventas de Carlos I rey de Inglaterra.



Fig. 4: Pannemaker, Pieter (¿?). *La última cena* (ca 1525-28) (lana, seda e hilos entorchados de metal, 363x351). Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

O el tapiz de vendido en esta subasta fue el de *La Lamentación* con origen en la colección Monterrey (Fig. 5).



Fig. 5: *La Lamentación* (1520-1525). Lana, seda e hilos entorchados de metal, 218x214 cm. National Gallery of Art (Washington).

La serie de tapices de *Los Hechos de los Apóstoles*, tejida en Bruselas en los talleres de J.Geubels y J. Raes, era otra de las series conservada en la casa Alba hasta 1877. Probablemente se trata del conjunto documentado en poder de Monterrey desde 1630, momento en el que el conde la trasladó a Roma junto con otras tapicerías de calidad notable²²⁹. Esta tapicería fue comprada por el Barón D'Erlanger en 1877 y ofrecida al rey Eduardo VII de Inglaterra en 1905. Actualmente forman parte de la Royal Collection Trust (Fig. 6).



Fig. 6: *Los actos de los apóstoles* (Bruselas, ca 1620). Royal Collection Trust (UK).

Lo mismo sucede con los tapices de *Vertumno y Pomona* tejidos en Bruselas hacia 1535²³⁰, habían pertenecido a la colección del marques del Carpio, y al duque de Rouan, cuyas armas porta en la bordura superior. Fueron adquiridos posiblemente en primer lugar por el barón Frederic Emili D'Erlanger²³¹ y que desde 1940 se encuentran en el Art Institute de Chicago (Fig. 7).

²²⁹ Ramírez Ruiz, Z, V. Op cit 2013, 173.

²³⁰ Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013, 292. La autora Identifica estos tapices como los tapices de los duques de Rouen.

²³¹ Brosens, K. *European Tapestries in the Art Institute of Chicago* Hardcover – November 25, 2008, 94-101. Comprados en primer lugar por el baron Frederic Emili D'Erlange, más tarde pasaron a manos de French and Company en 1926, más tarde fueron comprados por W. Hearst, transferidos después a International Studio Art Corporation y por último adquiridos por el Art Institute de Chicago en 1940.



Fig. 7: *Historia Vetumno y Pomona* (Bruselas, 1535-40). Lana y seda, 493,9 x 430,3 cm The Art Institute of Chicago.

Seis de los paños más significativos de esta colección, pertenecientes a la serie *La redención del hombre*, o *Alegorías del Cristianismo* tejida en Bruselas hacia 1500 y de grandes proporciones, procedían en su mayor parte del mayorazgo del conde de Monterrey²³², fueron puestos a la venta en París en la almoneda de la Casa de Alba y gracias a las fotografías originales que se encuentran en el instituto Valencia de Don Juan relativas a dicha venta²³³, y a las investigaciones realizadas por diferentes estudiosos, ha sido posible identificarlos en las colecciones de distintos museos europeos y americanos. Fueron comprados por el barón D'Erlanger. El primero de ellos, *La Resurrección* se encuentra desde 1946 en el Art Institute of Chicago²³⁴ (Fig. 8).

²³² Inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros objetos vinculados en la Casa, 1777 (18-04-1777). Estado de Monterrey. ADA, c. 158, doc. 13. Citado: Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013. Ramírez Ruiz, V. "La colección tapices de los condes de Monterrey". *Librosdelacorte.es*, nº 10, año 7 primavera-verano, 2015. ISSN 1989-6425.

²³³ Seis fotografías originales de los tapices de la colección Monterrey que sirvieron para la venta en París de la colección Alba en 1877 se conservan en la fototeca del IVDJ.

²³⁴ Brosens, K. *European Tapestries in the Art Institute of Chicago* Hardcover – November 25, 2008 62 Comprado por el baron D'Erlanger paso años más tarde a la compañía Duveen brodeer Después fue comprado por Hearst en 1922 por 75.000 dólares, pero la liquidación de las colecciones del magnate a partir de los años cuarenta deparó un nuevo destino a este paño. En 1943 fue vendido a French & Co. por 13.800 dólares. Posteriormente pasó a la colección de Charles Deering y sus herederos lo legaron en 1946 al Art Institute of Chicago.



Fig. 8: *La Resurrección* (¿Bruselas?, ca 1510-1520). Art Institute of Chicago.

El segundo paño de la serie, que representa a *Cristo empezando su ministerio*, se conserva actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston²³⁵ (Fig. 9).



Fig. 9: *Cristo empezando su ministerio* (¿Bruselas?, ca 1510-1529). Lana y seda Museum of Fine Arts (Boston).

El sexto paño de esta serie, dedicado *al Juicio Final*, se conserva actualmente en el Museo del Louvre. Fue comprado en la subasta Alba en 1877, y expuesto en Bruselas en 1880 por el baron D'Erlanger. Más tarde pasó a ser propiedad de Joseph-Raphaël, barón Vitta (1860-1942), y en 1901 ingresó en el Museo del Louvre a través de la Asociación Amigos de este museo²³⁶ (Fig. 10).

²³⁵ D. T. B. Wood, "Tapestries of the Seven Deadly Sins, I," *Burlington Magazine* 20, no. 106 (January, 1912), 215-216, 221. 1877, Gaston Le Breton, "Les tapisseries et les broderies anciennes," *Gazette des Beaux-Arts* 1882, p. 444. Duke of Berwick and Alba. Procceden del Palacio de Liria, Madrid; April 7-20, 1877, Berwick and Alba sale, Hotel Drouot, Paris, lot 13 [see note 1], possibly to Baron Frederic Emile D'Erlanger (b. 1832 - d. 1911), Paris [see note 2]. 1922, Duveen Brothers, New York; 1922, sold by Duveen to William Randolph Hearst (b. 1863 - d. 1951), New York; to the Hearst Foundation, New York; 1954, gift of the Hearst Foundation to the MFA. (Accession Date: December 9, 1954.

²³⁶ Souchal, G, *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth century*, Paris, 1973, 214.

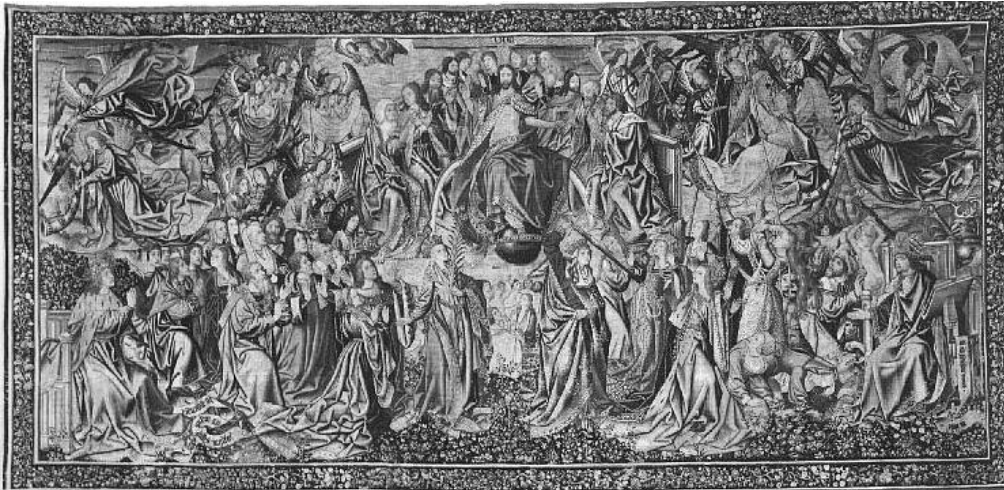


Fig. 10: *El Juicio Final* (¿Bruselas?, ca 1500-1515). Lana y seda, 800x410 cm. Museo del Louvre (París). Fotografía del Instituto Valencia de don Juan para el catálogo de la subasta de la Casa de Alba.

Otros tres paños que representa el episodio *de La Redención del hombre por Cristo crucificado Cristo ascendiendo a los cielos, la Creación del hombre y Las virtudes vencen a los vicios* pueden ser los tapices que se localiza muy probablemente en Holanda, en el Kasteel De Haar, Haarzuilens, sin poderlo afirmar documentalmente. Antes de su venta en 1877 en París, todos estos paños aparecen mencionados en los inventarios de bienes de la Casa de Alba de 1777 y de 1840²³⁷.

2) Menciones a las tapicerías en la bibliografía de la época

En segundo lugar en importancia, para el conocimiento de estas colecciones ocultas en palacios hay que mencionar la actividad de la Sociedad Española de Excursiones. Fue una asociación científica fundada en Madrid en 1893 por Enrique Serrano Fatigati, que entre otros fines científicos tenía el del estudio de las colecciones de artes decorativas. Realizaron exposiciones de obras, pertenecientes en su mayor parte a las colecciones de sus miembros, y para el conocimiento de las tapicerías de particulares fue especialmente destacada la exposición de 1912, que tenía como objeto mostrar muebles y tapices del siglo XVII.

El escaparate público y órgano ideológico de la Sociedad Española de Excursiones fue su boletín (el BSEE), publicado entre 1893 y 1932. Por él, se dieron a conocer muchas colecciones de tapices nobiliarias, que al pertenecer al ámbito privado, de otro modo Fernán Núñez y donde aparece fotografiado el tapiz de *La boda real*, actualmente propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas²³⁸ (Fig. 11).

²³⁷ Ramírez Ruiz, V, Op. cit. 2013 605-7.

²³⁸ Ramírez Ruiz, V. (Coord.) *Viaje a través de los tapices del Museo Nacional de Artes Decorativas* Madrid. 2012, p. 10.



Fig. 11: *La boda real* (Flandes, ca 1490-1510). Lana y seda. Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid).



Fig. 12: *La boda real* (Flandes, ca 1490-1510). Lana y seda. Fotografía del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1919).

La Exposición del Antiguo Madrid, realizada por esta sociedad en 1912, también incluyó importantes tapices y muebles de los siglos XVI y XVII²³⁹ (Fig. 12).

En este mismo sentido, también fue importante el monográfico de tres volúmenes titulado *Spanish Interiors and Furniture*²⁴⁰, publicado entre 1921 y 1925 e ilustrado con numerosas fotografías, en donde el matrimonio Byne describía y documentaba las colecciones de la nobleza, entre ellos la de la duquesa de Parcent, el conde de Casals, el

²³⁹ Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado. Sociedad Española de Amigos del Arte. 2012.

²⁴⁰ Byne, A y Stapley, S, *Spanish interior an furniture 3 vols*. Nueva York 1921-1925.

conde de las Almenas y el duque de Medinaceli, además de las obras de todos los miembros de la Sociedad de Amigos del Arte y también de otros grandes coleccionistas. La prensa de principios del siglo XX era muy proclive a publicar fotografías las casas y palacios de la nobleza. Y resulta una fuente fundamental a la hora de constatar las decoraciones con tapices existentes y el devenir de grandes series de tapicerías, que continuaron en España hasta por lo menos la guerra del 1936.

Otro motor importante para el conocimiento de los tapices de la nobleza fueron las tertulias de arte, organizadas tanto por la alta burguesía como por la nobleza. En ellas tuvieron un papel predominante las mujeres, como fue el caso de la marquesa de Villahermosa, María del Carmen de Aragón, que donó una serie de tapices de *Los Hechos de los Apóstoles* al Museo Arqueológico Nacional tejidos por Gerard Peemans, que provenían de la colección del duque de Villahermosa; y las organizadas por Ángela Pérez de Barradas, duquesa de Denia y Tarifa (1827-1903), viuda del XV duque, quien fue la responsable de divulgar entre la comunidad científica internacional a partir de 1905 la existencia de esta monumental tapicería en poder de la casa de Medinaceli, gracias a sus artículos publicados en *Les Arts Anciens* de Flandes y en la revista barcelonesa *Forma* (1907), en donde se dieron a conocer los tapices de *Las bodas de Mercurio y Herse*.

Aunque de forma menos directa, el conocimiento de las tapicerías flamencas de nuestra nobleza también se realizó a través de las exposiciones internacionales²⁴¹. La pobre imagen que proyectaba España desde punto de vista político y económico quiso ser compensada con la grandeza artística que atesoraba nuestro país, especialmente en sus siglos más gloriosos. Esto dio lugar a que muchas piezas de mobiliario, armaduras, tapices, alfombras, cerámicas, etc. fueran incluidas en estas muestras, y dadas a conocer al gran público. Este es el caso de las alfombras del siglo XV españolas exhibidas en la Exposición Histórico-Europea de Madrid en 1892, y otras en la exposición de Arte Musulmán de Múnich en 1910. La popular exposición internacional de Barcelona del 1929, también fue un escaparate muy apropiado para la difusión del arte antiguo español.

Asimismo, las exposiciones universales en 1900 y 1920 incluyeron una sección en la que se exhibieron importantes tapices, principalmente de la corona y los cabildos, que abrieron los ojos a los marchantes para buscar piezas semejantes en las casas nobles²⁴². Del mismo modo, durante la Exposición Universal de Barcelona de 1929 estuvieron presentes interesantes ejemplos de obras de arte, algunas de ellos cedidos por coleccionistas particulares.

Mercado tapices finales del Siglo XIX y primeras décadas del Siglo XX. Mercado exterior

²⁴¹ Para la influencia de las Exposiciones Universales en el comercio artístico ver Socias Batet, I (ed. lit.), Dimitra Gkozkou (ed. lit.). *El arte hispánico en las exposiciones internacionales: circulación, valores y representatividad*. Milán. 2014.

²⁴² Coletes Laspra, R, “Velázquez y lo velazqueño en los catálogos de ventas franceses del siglo XIX. El caso de los coleccionistas españoles” en *Anales de Historia del Arte* 2013, Vol. 23, Núm. Especial, pp 431-445 revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/41926/39939.

Dadas las diferencias significativas entre las piezas de tapicería adquiridas por coleccionista nacionales o internacional, es necesario hacer una diferenciación entre el mercado interior de tapices y el mercado exterior.

El mercado exterior se nutrió de importantes piezas de tapicería, demandadas por coleccionistas extranjeros, que tuvieron como destino final colecciones privadas principalmente americanas y museos europeos.

Aunque el comercio de artes decorativas se había iniciado en el siglo XIX, en los albores de la nueva centuria se introdujeron algunas variaciones que cambiaron el concepto que se tenía del precio de estas piezas. Además de las subastas internacionales ya tratadas, el comercio de este mercado se hizo más profesional, apareciendo la figura del *art dealer*, un intermediario o proveedor internacional, cuyo trabajo se basaba en un sistema piramidal en cuya base había muchos pequeños distribuidores que proporcionaban piezas o información sobre ellas a otros comerciantes de mayor poder económico. Los bajos precios que las piezas alcanzaban en nuestro país, en donde no se apreciaban hicieron el resto. Destacan Arthur Byne y su esposa, Mildred Stapley, como agentes de antigüedades en España para el magnate William Randolph Hears y el barón D'Erlanger.

Estos agentes se movían en círculos sociales muy altos, y tuvieron una doble vida en esta historia, ya que por un lado aparecen como amantes del arte y personas de gran cultura, mientras que por otro lado fueron los intermediarios de la expoliación de las colecciones artísticas de la España de las primeras décadas del siglo XX. Arthur Byne logró llevar a EE.UU. claustros e importantes restos de monasterios, desmontados por piezas. Todos ellos le avisaban y, en ocasiones también, ejercían de marchantes a comisión. Y no hay que olvidar que el barón D'Erlanger llegó a comprar la quinta del Sordo, encargando el traslado de las Pinturas negras pintadas por Goya en los muros de su casa a lienzos, no solo preservarlas de un deterioro mayor, aunque sufrieron pérdidas importantes en el proceso, sino también llevarlas con él a París para tratar de venderlas. En el escalón inferior, existían agentes locales, que eran los que habían visto las piezas *in situ* en los palacios, este es el caso de *la Polonia*, que en Palma de Mallorca, era la intermediaria en la ventas de tapices entre la aristocracia local y Charles Deering. Según la información que este último proporciona, llevaban una comisión del 3% por ambas partes²⁴³. Entre los proveedores españoles en la venta de tapices hay que nombrar a Raimundo Ruiz, que además de ser intermediario de comerciantes internacionales, acabó organizando almonedas en Nueva York, adonde hacía llegar obras del patrimonio, saltándose toda la legislación sobre Patrimonio, a Livinio Stuyck que en su condición de Director de la Real Fábrica de Tapices conocía muy a fondo las colecciones, y también a Apolinar Sánchez.

Estos marchantes, a su vez vendían las tapicerías al comercio internacional, que para este tipo de piezas estaba principalmente en París y en Nueva York. Compradores de las tapicerías españolas en el extranjero fueron los propietarios de la galería Duveen, que tejió una amplia red de compras internacional, con sedes en París y Nueva York. Participó en las subastas parisinas y años más tarde vendió tapices españoles a compradores norteamericanos, como fue el caso de la venta de tapices a W. R. Hearst procedente de la venta de la colección Alba en París, sacando un importante beneficio.

²⁴³ Coll Mirabent, I *Charles Deering y Ramón Casas. Una amistad en el arte* 1992.208.

Otros personajes que aparecen como intermediarios en estas transacciones comerciales son Jacques Seligmann o Pierpont Morgaan.

Otros tapices que habían pertenecido a las colecciones de la nobleza, en el momento de su venta estaban en manos de la Iglesia, aunque no es tema directo de este estudio ha sido analizado por la profesora Martínez Ruiz, nombraremos solo dos casos excepcionales. El caso del *Tapiz del Credo*, actualmente en el Metropolitan Museum, procedente de una iglesia de Barcelona. Anteriormente estuvo en manos del marqués de Sambola, Gerona, y fue comprado y paso a manos americanas a través de las compras de Jacques Seligmann, J. Pierpont Morgan Duveen Brothers, William Randolph Hearst²⁴⁴.

O la venta de la catedral de Lleida en la segunda década del s XX de tapices de *Las Doce edades del Hombre* que dos anticuarios del viejo Madrid, Raimundo Ruiz y Apolinar Sánchez, fueron los artífices de su venta y exportación, después de pasar por las manos de la firma neoyorquina Hearst, y tras la ruina del magnate terminan en Metropolitan de Nueva York donde hoy se encuentran²⁴⁵.

Entre las ventas de tapices más importantes al mercado internacional podemos destacar los dos paños de *Las bodas de Mercurio y Herse*, serie tejida por Willem de Pannemaker en 1570, que formó parte desde 1603 de la colección de Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma y valido de Felipe III²⁴⁶. Estos tapices pasaron a la casa de Medinaceli por herencia en 1673²⁴⁷. El conjunto de tapices permaneció unido en la Casa Medinaceli hasta su dispersión en 1909 año en que la duquesa de Denia y Tarifa (1827 – 1903), viuda del XV duque de Medinaceli, dividió la serie entre seis de sus herederos. De ellos cuatro quedan en manos de herederos. Los paños de *El baile y Mercurio detenido por Aglauro* pertenecen en la actualidad a la Fundación Medinaceli, un tercero de *Mercurio enamorado de Herse* pasó a la duquesa de Híjar (1854 – 1923) y en la actualidad en manos de los duques de Alba; el quinto, *Aglauros es superado por la envidia*, actualmente se encuentra en Córdoba en la finca del Patriarca, en manos de la duquesa de Cardona.

Sin embargo, otros fueron vendidos y adquiridos en el extranjero. Son los tapices de las *Cámara nupcial de Herse y Metamorfosis de Aglauro y partida de Mercurio*, heredados por María del Carmen Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas (1865-1949), condesa de Valdelagrana y por su hermano el duque de Lerma. En noviembre de 1909, el duque de Lerma y el condesa de Valdelagrana había vendido sus tapices, que pasaron rápidamente de un anticuario parisino, Raoul Heilbronner, al distribuidor Jacques Seligmann, con sede en París y Nueva York, a los coleccionistas George y Florencia

²⁴⁴ Levkoff, M. "Hearst and Spain." In *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York: The Frick Collection, 2012. p. 184. Cavallo, A S. *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993. no. 53, pp. 608-616.

²⁴⁵ Standen. Op. cit. 1985 vol. 1 24-44 Martínez Ruiz, M. J. "Modernas mansiones con pretensiones cortesanas", en: Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, 2010, 287-304.

²⁴⁶ Herrero Carretero, C., *Catalogo exposición del museo del Prado "Los Tapices Flamencos en el Siglo XVI: La Serie de Mercurio y Herse"*, Madrid, 2010.

²⁴⁷ Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013 364 Herrero Carretero, C. "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas I duque de Lerma" En: *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea. Las Casas de Alba y Denia Lerma*, Editorial Arco/Libros-La Muralla, Madrid, 2018, pp. 120-193 [136-145, 161-162 n.25].

Blumenthal y finalmente al Metropolitan Museum, en donde se conservan en la actualidad²⁴⁸.

Otros dos tapices entraron a formar parte de las colecciones del Museo del Prado, en la primera mitad del siglo XX, *El Paseo de Mercurio* legado M^a. de los Ángeles Medina y Garvey, duquesa de Tarifa, en 1934 y *Cécrope da la bienvenida a Mercurio* por otro de los herederos de la casa de Medinaceli²⁴⁹.

Además de los intermediarios extranjeros, hay que mencionar la figura de Lyvinio Stuyck padre e hijo, directores de la Real fábrica de tapices y alfombras de Madrid. El primero intermedió en 1911 entre el duque de Sesto, marqués de Alcañices, propietario de tres tapices con la *Historia de Scipión* (*El combate de Tesino*, *La contingencia de Scipion* y *El banquete de Syphas*) tejidos en Bruselas con hilos metálicos por Cornelis Mattens; y Matías Errazuriz, embajador de Argentina en Francia. En la actualidad estos paños cuelgan de los muros del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires²⁵⁰ (Fig. 13).



Fig. 13: Mattens, Cornelis. *Historia de Scipion* (Bruselas). Lana seda e hilos metálicos. Museo Artes Decorativas (Buenos Aires).

No es extraño que intermediara también en la venta de cinco tapices de la misma procedencia, adquiridos en 1913, de la serie de *Historia de Scipion* realizada al igual que el anterior sobre diseños de Giulio Romano. Se trata de cinco tapices tejidos por Cornelis y Hendrick Mattens hacia 1580 *Presentación de las coronas*, *Llegada a Africa*, *Encuentro entre Escipio y Aníbal antes de la batalla de Zama*, *Incendio del campo numidio* y *Triunfo de Escipio con prisioneros*. Por lo que sabemos, fueron vendidos a principios del siglo XX en las Galeries Heilbronner de París, y pasaron después por las colecciones de Clarence Hungerford Mackay y Henry Simmons.

²⁴⁸. Citado en Cleland, E Sixteenth-CenturyTapestries in Twentieth-Century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann 2012,112 Mérida Alinari, J R, Una tapicería inédita, Forma, 2, 1907, pp. 262-274

²⁴⁹ Museo Nacional del Prado, Principales adquisiciones de los últimos diez años: 1958-1968, Museo del Prado, 1969, pp. 62-63 / lám. 16.

²⁵⁰ Mulhardt, A “Deseos de nobleza. Tapices de la corte española en Buenos Aires” en *Magnificiencia y Arte Devenir de los tapices en la historia* 2018, 318.

En 1927 fueron comprados por Mitchell Samuels; ese mismo año Hearst se hizo con el conjunto. Actualmente, estas piezas se encuentran a día de hoy repartidas entre el Hearst Castle y el Peabody Conservatory of Music en Baltimore, Maryland ²⁵¹ (Fig. 14). Probablemente procede de la colección duque de Sesto.



Fig. 14: Mattens, Cornelis. *Historia de Scipion* (Bruselas). Peabody Conservatory of Music (Baltimore, Maryland).

Además, hubo otra parte de nuestra nobleza que por sus contactos internacionales vendieron de forma directa sus colecciones en Estados Unidos. Es el caso de Francisco González de la Riva y Vidiella, IX marqués de Villa Alcázar, quien desde 1912 vivía en Los Ángeles y tenía contactos suficientes dada la demanda que había en esta región.

Otros ejemplos ilustrativos de las ventas de la nobleza en esta época son la iniciativa de la marquesa de Cenía. En junio de 1912, Enrique de Olalde, de la Compañía Trasatlántica de Barcelona, se dirigió a Juan Riaño para exponerle que “una persona amiga” pretendía vender la colección de tapices que perteneció a la marquesa de Cenía y parecía que tenía comprador en Washington, quien deseaba ver las fotografías ²⁵². Estaba compuesta por casi 40 paños y una parte de ellos portaban la marca de los tejedores eran Gerad Peemans.

Esta venta no se realizó y la marquesa viuda de Cenía, conservó en su casa mayorquina de Son Veri la colección de tapices, que había sido comprada por su abuelo don Tomas de Veri y Togores, como aparece en las crónicas sociales 1922²⁵³.

Otra gran colección de tapices, procedentes de la nobleza del Palma de Mallorca²⁵⁴, y vendida a principios de siglo, fue la de familia Villalonga Mir, de Palma de Mallorca

²⁵¹ Fowles 1976, p. 114, Letter from Trade Development Company, N.Y., [signature indiscernible] to Raoul Heilbronner, March 31, 1913 (R. H. Papers, container 8). America: The Blumenthals and Jacques Seligmann Citado en Cleland E. Collecting Sixteenth-Century Tapestries in Twentieth-Century University of Chicago, 2019, 159 (<http://www.journals.uchicago.edu/t-and-c>).

²⁵² Coll Mirabent, I *Charles Deering and Ramón Casas A Friendship in Art / Una Amistad En El Arte* 2012,204 En estas pág. se detalla e forma menorizada la correspondencia entre - Utrillo –Junjent sobre las cartas que se conservan en el archivo de Utrillo de la venta de los tapices de la marquesa de Cenía en Palma de Mallorca.

²⁵³ Madrid/Blanco y Negro/1922/10/08.

²⁵⁴Bassegoda B y Domènech i Mercat de l’art, col·leccionisme i museus 2017, 24.

que, en 1913, fueron adquiridos por Charles Deering en 350.000 pesetas, pasando buena parte de esta colección, a engrosar finalmente los fondos del Art Institute de Chicago²⁵⁵. Estos tapices fueron reconocidos por las fotografías expuestas en *Mallorca: artística, arqueológica*, monumental publicada per l'editor Parera²⁵⁶.

Pertenecen a la serie de *César y Cleopatra* tejidos en Bruselas por G Peemans y G.L Leefdael hacia 1680 según los diseños de Justus van Egmont. Deering tenía una casa en casa en Sitges donde conocemos como estaban estos tapices colgados y la serie a la que pertenecen²⁵⁷ (Fig. 15, 16).



Fig. 15: Peemans, Gerard; Leefdael, G. L. *Cesar y Cleopatra* (Bruselas, ca 1680). Interior de la residencia de Charles Deering en Sitges España. Art Institute de Chicago.



²⁵⁵ Brosens, K., Bertrand, P.-F. y Mayer-Thurman, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, 155; y Bassegoda y Domenech, I., “Charles Deering y el palacio Marcel de Sitges (Barcelona)”. Merino Cáceres J. M. y Martínez Ruiz, M. J. *La destrucción del patrimonio artístico español*, W.R Hearst: “el gran acaparador”, Madrid, Cátedra, 2012, 53.

²⁵⁶ Parera, 1904: 338.

²⁵⁷ Fotografía de Jose Martino Arroyo Marycel 1918, 58 citada Brosens, K., Bertrand, P.-F. y Mayer-Thurman, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, 165, n 1.

Fig. 16: Peemans, Gerard; Leefdael, G. L. *Cesar y Cleopatra* (Bruselas, ca 1680). Art Institute de Chicago.

Son también destacables las ventas de los tapices de *Historia de Scipion el Africano*, de la colección Caracena. Se trata de una serie de tapices que constaba de catorce grandes paños centrales, sumados a piezas más pequeñas para ensamblar la historia mediante colgaduras que corrían entre ventanas y puertas, además de seis *portiers* reproduciendo su escudo nobiliario. El total de treinta y nueve piezas la convierte en la mayor serie de *Historia de Scipion el Africano*²⁵⁸(Fig. 17). Estos tapices probablemente pasaron por herencia a la colección del duque de Osuna, que perdió a fines del s XIX su colección artística, dispersándose por colecciones españolas como la Bauer y extranjeras como la colección Toms de Lausanne y el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.



Fig. 17: Leynier, E.; Van der Strecken, G. *Historia de Scipion* (Bruselas, ca 1660). Lana seda e hilos metal 471x 557. Colección Toms (Laussane).

Mercado interior

Quizás la primera peculiaridad del comercio interior de tapices desde el siglo XVIII fue la escasa apreciación de los tapices antiguos por las grandes casas nobiliarias.

El desconocimiento de las piezas y la poca importancia que se le daban queda constancia en la prensa de la época en que se denuncian muy de tarde en tarde las ventas realizadas por particulares y de la Iglesia. Aunque escasas hemos encontrado una que

²⁵⁸ Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 20113, 344, 392. Delmarcel, G, *Toms Collection Catalogue*. Laussane, 2004, 96-107 Proceden de una subasta 1967, pero los que se encuentran en el Museo Bellas Artes de Buenos Aires llegaron por donación de Sara Wilkinson de Marsengo en las primeras décadas del s. XX.

ilustra estas denuncias: la que apareció en el diario *El País*, que en 1904 denunciaba la venta de tapices de la cofradía de la Buena Dicha ubicada en la iglesia de san Ginés de Madrid. Diez de aquellos tapices salieron a la venta por 1.000 pesetas, y otro de mayor calidad en 15.000²⁵⁹.

El mercado interior, dedicado a demandantes nacionales, fue pobre. Se realizaba principalmente entre particulares, anticuarios y chamarileros, personas aficionadas, poco profesionales por lo general, que no utilizan métodos de tasación adecuados y por tanto desconocían el valor real de las obras y en las que primaron casi siempre intereses ocultos y mercantilistas. Las ideas generales sobre este mercado y la apreciación que en él se daba de las artes decorativas quedaron claramente plasmadas en el relato que Mares Deulovol trazó sobre la venta de tapices en Madrid.

“Apolinar Sánchez y otros anticuarios, tenían una persona de vigilancia en la calle duque de Alba que cuidaba de adquirir a los traperos que bajaban al rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata. Entonces había la costumbre de quemarlos, para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, de 10, 15, 20 durillos. Él pagaba los tapices enteritos sin quemar, de 20 a 30 duros”²⁶⁰.

Los bajos precios llevan a que grupos de población de poder adquisitivo medio, poseyeran colecciones de tapices, en otro tiempo en manos de la nobleza.

Ponemos, por ejemplo, la importante colección de tapices que posee doña Victoria Oliva, mujer de un comerciante y que después donara a la cofradía de Santa Rita de Casia. En 1869.

La venta de tapicerías que existía en el mercado interior español, no siempre de calidad, ni con buen estado de conservación se realizaba por diferentes vías. Una de ellas era las almonedas. Estas eran publicadas en los diarios locales, en el caso de Madrid por el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Si seguimos la premisa de que la apreciación de las artes está directamente relacionada con los precios que alcanzan estas piezas en el mercado y que los precios de la obra artística son el reflejo de la valoración social de los mismos, podemos apreciar que desde finales siglo XIX y principios del XX la apreciación por las tapicerías es muy baja.

Otras vías eran las prenderías, o tiendas de objetos de segunda mano, los intermediarios o corredores de piezas artísticas y por último los anuncios de prensa, ya tratados en el siglo XVIII.

Aunque la demanda internacional cambiara el precio de ciertas piezas de importantes colecciones, haciendo que algunos propietarios de tapicería se percataran del valor de las obras que poseían, y a pesar de que anticuarios internacionales mostraran interés por ciertas obras, a mi parecer la tónica general, en este comercio es que las piezas de tapicería habían perdido la importancia que tuvieron siglos anteriores para demandantes en general en el comercio interior. Las ventas de tapices y su bajo precio daban cuenta

²⁵⁹ *El País*, 1904.

²⁶⁰ Mares Deulovol, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: Memoria de un coleccionista*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1977, 281 citado en Martínez Ruiz, M. J., “Gusto cortesano de los magnates norteamericanos: el impulso para el comercio de tapices antiguos entre España y Estados Unidos”, en Socías, I. y Gkozkou, D., *Op. cit.*, 2013, p. 244.

de que habían pasado de moda las tapicerías. Es significativo que la obra pictórica de la colección del duque de Medina Sidonia, en la que se basan los tapices de la Casa de Moncada, fuera comprada por el duque de Fernán Núñez, el duque de Medina, y el duque de Frías por precios que duplican o triplican el precio de los tapices que se realizan sobre ellos²⁶¹.

Hay que destacar entre las ventas de tapices procedentes de nuestra nobleza, participando ya intermediarios internacionales conocidos intermediarios, la tapicería de *Los Hechos de los Apóstoles* del convento de dominicas de Loeches. Esta serie estaba compuesta por al menos nueve paños de seda y lana, fue donada a las dominicas de Loeches por la hermana del conde-duque de Olivares –marquesa de Alcañices–, en 1652²⁶². Estos paños permanecieron en manos de las religiosas hasta 1875. Fue entonces, para remediar en mal estado en que se encontraba el convento, cuando se vendieron al banquero barón D'Erlanger²⁶³.

Una de las causas principales de la falta de demanda de piezas importantes en el mercado interior fue el cambio de gusto en las decoraciones. La nobleza española desde finales del siglo XIX cuando construye nuevos palacios, se inclina en sus gustos decorativos por la influencia francesa, y esto se tradujo en sus nuevas residencias en fachadas, jardines y decoraciones de interiores de gusto galo, en este último caso con piezas de tapicerías francesas de la factoría de gobelinos del siglo XVIII o tapices de Aubusson del siglo XIX.

Hay que dejar constancia de que los palacios que se están construyendo nuevos en Madrid, o los que se estaban remodelando, muestran preferencias por muebles y tapices franceses frente a la presencia de grandes piezas españolas. Este es el caso de la remodelación y decoración al palacio de Viana de Madrid, llevado a cabo por Don José de Saavedra y Salamanca, segundo Marqués de Viana, realiza en 1920²⁶⁴, que será uno de los centros aristocrático-políticos del Madrid de Alfonso XII, la Reina Regente y Alfonso XIII. Las grandes compras se hacen en Francia y se adquieren tapices del siglo XVIII y los de la moda del momento.

También se construyen casas de campo con decoración de tapices franceses. Es el caso del X marqués de Bedmar, en Madrid, que adquirió tapices de Aubusson para adornar todas las estancias; y tapizó por los mismos maestros sus muebles (Fig. 18).

²⁶¹ Apéndice: Documentos relativos a la colección de tapicerías barrocas a la familia Moncada N 24 April 21, 1870, ADMS, doc. 4806. Notes of the Drouot sale by a member of the Medina Sidonia family: Citada en Guy Delmarcel, Margarita García Calvo, and Koenraad Brosens “Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection en *Threads of Splendor*. Proceeding of International Symposium, al cuidado de T. P. Campbell (ed.), New York, 2007, 284-315.

²⁶² Libro de Inventario de la sacristía (1652) [...] Tapicería. A primeros de septiembre se entregó a Soro María de los Ángeles, sacristana mayor, una colgadura de nueve paños de los actos de los apóstoles, dio la Exma. Sra doña Ynes de Guzman, marquesa de Alcañices, hermana del Exmo, Sr fundador. Que goce de Dios para la iglesia (Lib. 19.289) Vid. Pescador del Hoyo 1970, 101.Citada en Ramírez, V, Op. cit. 2013, p. 172.

²⁶³ Escritura de compra y venta otorgada por doña Emilia Carmena Monaldi a favor de don Hugo de Roos, en representación del señor don Federico Emilio, baron D'Erlanger. En Madrid a 10 de junio de 1875. Ante don Mariano Demetrio de Ortiz y Galvez.... Caja 3.695, escritura 4. Citado en Pescador del Hoyo, M. C. “Los tapices del convento de dominicas de Loeches” Instituto de estudios madrileños.1970, 105.

²⁶⁴ Klatte, G. G., Prüßmann-Zemper, H., Schmidt-Loske, K., *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, Berlin 2016, 88-90.

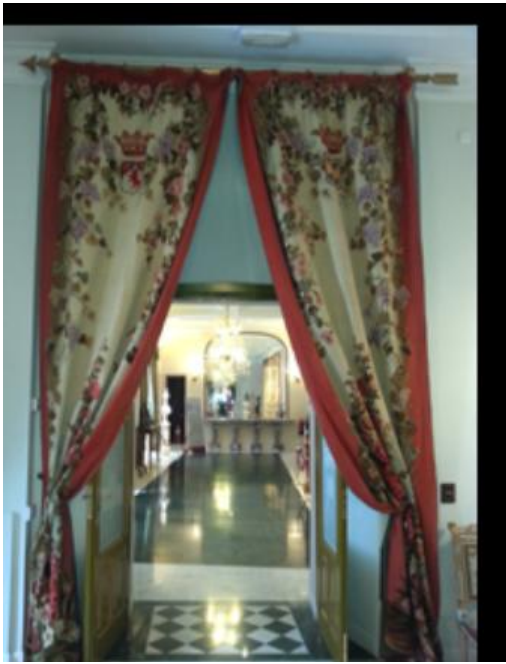


Fig. 18: Armas del marqués de Bedmar (Aubusson). Colección particular (Madrid).

Otro interesante ejemplo fue el Palacio de Linares, que se construye a finales del siglo XIX sobre 1877. Sus dueños los marqueses de Linares — José de Murga y Reolid y Raimunda de Osorio y Ortega —. El palacio contaba con 40 salas alhajadas, mármoles de Carrara, decoraciones rococó y Luis XV, frescos pompeyanos, tapices y alfombras de la Real Fábrica, cuidadísimo mobiliario, invernaderos y toda clase de caprichos y cuadros de lo mejor de la pintura española del momento, sin embargo los tapices que decoraban el comedor son encargados a una casa francesa y llevan la temática de *Fábulas de la Fontaine* (Fig. 19).

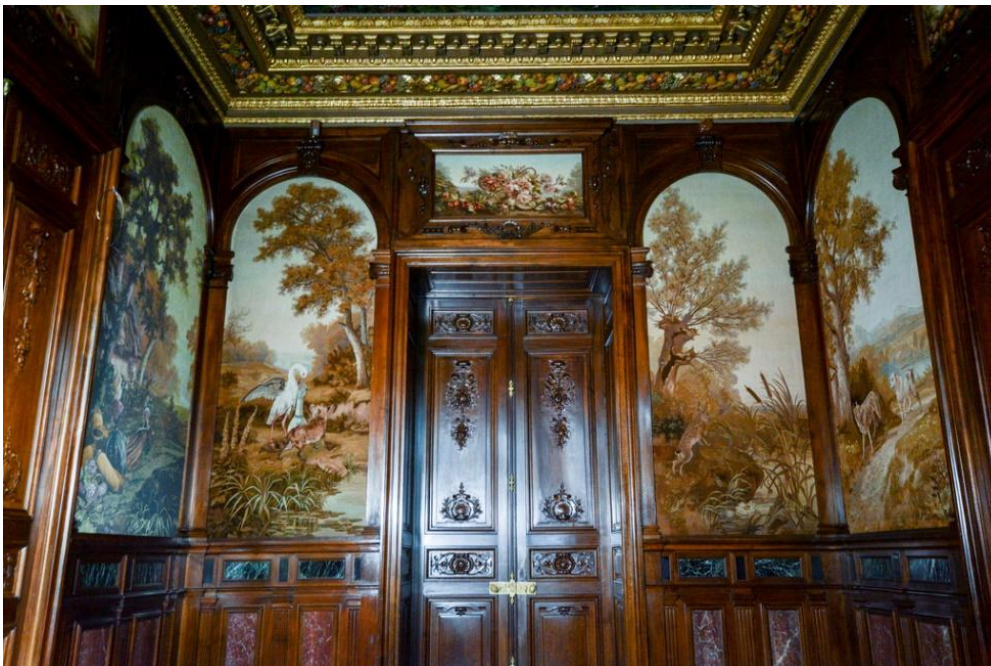


Fig. 19: Tapices franceses, en el Palacio de Linares. Siglo XIX.

Es una obra clásica para el estudio de las decoraciones de la nobleza en Madrid desde finales siglo XIX, *Los salones de Madrid de Monte-cristo*²⁶⁵, donde podemos apreciar que los tapices prácticamente han desaparecido de los muros de los palacios, exceptuando aquellas casas aristocráticas que continuaban por herencia con estas colecciones.

No obstante lo anterior, algunas compras importantes de tapices antiguos las realiza una parte de la nobleza sobre paños de los siglos XVI y XVII. Este es el caso de la compra de tapices por el marqués de Cerralbo, el conde Valencia de don Juan. Sin embargo, creemos que esta clase social no demandó, e incluso despreció decorativamente, los tapices de los siglos XVI y XVII. La nobleza había perdido en gran parte el deseo por las tapicerías. De entre los pocos testimonios sobre ventas internas, se significa la adquisición de tapices de los marqueses de Ayerve, por la marquesa de Perinat en 1897 por 190.000 pts.²⁶⁶ (Fig. 20, 21).



Fig. 20: *Tapiz con escudo de armas* (Bruselas, ca 1650). Colección Guillermo Perinat (Madrid). Diseños de David Teniers, el Joven.

²⁶⁵ Monte-Cristo. *Los salones de Madrid*, reedición 2013.

²⁶⁶ Nuestro tiempo, 10 de febrero de 1918. Citado en Ramírez Ruiz, V. Notas sobre el mercado de Artes Decorativas, “Además de: revista online de artes decorativas y diseño” N°. 1, 2015, 139-157.



Fig. 21: *El día* (Bruselas, ca 1650). Colección Guillermo Perinat (Madrid). Diseños de David Teniers, el Joven.

Y la naciente burguesía tampoco tuvo interés en estas decoraciones, por lo que es muy significativo las compras de tapices que realizaron los hermanos Selgas para su palacio de El Pito, en la villa de Cudillero. A partir de 1885, enriquecen la quinta siguiendo el gusto francés del momento, y decoran sus muros por la casa francesa Huber Frères & Cía., también de París, medalla de oro en la exposición de 1878 y especializada en decoraciones en cartón piedra, madera y mármol. Sin embargo compran tapices de tres series de la “*Historia de Tobías*” e “*Historia de Jacob*”, así como “*La historia de Noé*”²⁶⁷.



Fig. 22: Interior del salón del Palacio Bauer (Madrid, 1922).

²⁶⁷ García Calvo, M. “Colección de Tapices Fundación Selgas-Fagalde” Madrid, 2009 Fotografía Blanco y Negro, 1922.



Fig. 23: Interior del salón del Palacio Bauer (Madrid, 1922).

Y las compras realizadas por la familia Bauer²⁶⁸ (Fig. 22, 23), que se hacen con el palacio de El Capricho y parte de las piezas procedentes de los objetos artísticos de la antigua Casa ducal de Osuna vendidos en Madrid en 1896²⁶⁹, entre los que se encuentran el retrato de la duquesa de Benavente de Goya o parte de los tapices de la colección Pastrana, entre los que se encuentran los tapices que probablemente se vendieron en las subastas del Quexigal en los años 1979, o los que actualmente se encuentran en la colección del Banco de Santander.

Fuera de estos conjuntos de tapicerías los paños se compran sueltos y como las tapicerías se habían abaratado y la demanda había pasado a otras clases sociales, cualquier comerciante o pequeño artesano podía contar en sus inventarios con series de tapices. En 1829, Don Manuel Bianqueti, fabricante de medias en la calle de Santa Lucía n.º 103, de Cádiz tenía una serie con la *Historia de Abraham*, de Amberes²⁷⁰. Los intermediarios de tapices, de los que ya hemos hablado, la familia Ruiz o Apolinar Sánchez actuaron principalmente con tapicerías procedentes de la Iglesia y para venderlos fuera de España, siempre piezas de primera categoría. Destacaremos entre los paños que se quedan dentro de nuestras fronteras.

La venta en 1922 por el cabildo de Lleida de un tapiz catalogado como *Homenaje a una reina* al coleccionista Luis Pandiura. Este tapiz pasará en 1969 al Museo Textil i d'Indumentaria, en Barcelona.

²⁶⁸ Monte-Cristo. El suntuoso palacio de la señora viuda de Bauer, Blanco y Negro 11 marzo 1923, 7.

²⁶⁹ Sentenach, N. Catálogo de los cuadros, escultura, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, expuestas en el palacio de la Industria y de las Artes, 2ª ed., Viuda e hijos de M. Tello, 1896.

²⁷⁰ HMC: Padrón de 1829.

Ya en el siglo XX las grandes colecciones de tapices son compradas por instituciones privadas o públicas. El intermediario que trabaja para compradores del interior, y que mejor conocía las colecciones nobiliarias es Livinio Stuyck, director también de la Real Fábrica de Tapices y alfombras de Madrid. Intermedio en la venta al Banco de España, de un tapiz de la *Historia de Alejandro*, que procedía de la colegiata de Pastrana, por el precio de 3.000.000 de pts²⁷¹. Llama la atención como este tapiz estaba en manos particulares, cuando el resto de la colección había sido devuelto a su poseedor anterior a la Guerra Civil, la colegiata de Pastrana, y dos tapices de la misma serie habían pasado al Museo Nacional de Artes Decorativas, procedentes del Servicio de Recuperación Artística²⁷².

La venta más importante de este intermediario fue la serie de *Los Meses*, procedente en origen de una colección noble aragonesa, más tarde propiedad de la familia Bauer y actualmente en el Banco de España. Estos seis tapices que integran el conjunto del Banco de España, fueron tejidos por “GEERAET PEEMANS”. En la parte superior de cada uno de ellos, además de la cartela con el nombre de los dos meses correspondientes, hay un escudo formado por un edificio y una inscripción latina: “HANNONIA DEDIT LAUREAM VICTORIA FRUCTUS SANGUISQUE COLORES” (LA VICTORIA HANONIA CONCEDIÓLA GLORIA DEL FRUTO Y LOS COLORES DE LA SANGRE). Estas armas son las de la ciudad de Mons, capital de Hainaut, ciudad a la que el duque de Villahermosa había ayudado a levantar el sitio en 1678, año en el que recibe también la orden del Toisón de Oro²⁷³ (Fig. 24).



Fig. 24: Peermans, Gerard. *Meses de noviembre-diciembre* (Bruselas, ca 1679). Banco de España (Madrid).

Otro ejemplo de venta interior a instituciones públicas es la venta de una *Historia de Aquiles*, procedentes del marqués de Caracena. Son los seis tapices de lana seda e hilos metálicos, tejidos hacia 1660, por Gerard Van der Streken y que actualmente están en

²⁷¹ García Calvo, M. Tapices de Pastrana Tesis inédita, UNED, 1982, p. 26.

²⁷² Ramírez Ruiz, V. (coordinadora). Viaje por las artes Decorativas, 2016. 26-28.

²⁷³ Citado en García Calvo, M. “Nuevas noticias sobre dos tapicerías tejidas en la manufactura de Gerard Peemans: Historia de Tito y Vespasiano y Los Meses”, Archivo español del Arte, LXXXVII, 345, enero-marzo 2014, pp. 75-87.

poder de Paradores Nacionales colgados de los muros del parador de Ondarribia. Probablemente pasó en herencia a una de las tres hijas del marqués de Caracena, más tarde a la condesa de Medellín. En el siglo XX ya estaban en manos de los marqueses de los Álamos de Guadalete, quien las vende al Estado y son expuestas en el parador nacional de Ondarribia (Guipúzcoa)²⁷⁴ (Fig. 26).



Fig. 26: Van der Streken, Gerard. *Historia de Aquiles* (Bruselas, ca 1660). Lana, seda e hilos metálicos. Parador Nacional de Ondarribia (Guipúzcoa).

Quiero terminar dando cuentas de una serie de tapices, que también he podido identificar con las colecciones de la nobleza, y que desde el s. XIX salió de las manos de sus propietarios originales.



Fig. 27: *Historia de Diana*. Bruselas MNAD.

²⁷⁴ AHPM, sig. 9839, ff. 222 y ss., y 238 y ss. 23; AHPM, sig. 28323 24; AHPM, sig. 28323, f 1560.

Y los tres paños de la *Historia de Diana*, procedentes de la duquesa de Albuquerque, repartidos actualmente entre el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), el Ayuntamiento de Madrid, donde entraron por acuerdo municipal de diciembre de 1948 procedentes de la Congregación de la Corte de María y de la Cofradía de Santa Rita de Casia, y la cofradía de Santa Rita, a las que habían llegado por el legado de doña Victoria Oliva²⁷⁵ (Fig. 27).

Podemos concluir afirmando que en el siglo XX son escasas o nulas las referencias a compras de colecciones completas de tapicerías, por parte de particulares y que las compras significativas, de una o varias series completas, son realizadas por instituciones privadas o públicas, tales como Paradores Nacionales, Banco de Santander, o Banco de España.

²⁷⁵ Ramírez Ruiz, V. La colección de tapices del Ayuntamiento de Madrid 2008. 33. Ramírez Ruiz, V. (Coord.) Viaje a través de los tapices del Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, 2012, 10.

III. MUSEOGRAFÍA PARA DISFRUTAR EL ARTE

PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE TAPICES FLAMENCOS DEL SIGLO XVI

PRESERVATION AND RESTORATION OF FLAMENCO TAPESTRIES OF THE XVI CENTURY

Maria Taboga

Laboratorio di Restauro, Palazzo Il Quirinale

Titulada por la Università di Udine en Lettere e Filosofia; y sobre restauración por el Istituto per l'Arte e il Restauro di Palazzo Spinelli a Firenze. Ha realizado trabajos especializados sobre restauración textil en el Palazzo Vecchio y en el Laboratorio di restauro dei tessile di Marianna Prevarin (Firenze) (1996). Desde 1997 desarrolla su actividad profesional en el Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi, del Segretario Generale della Presidenza della Repubblica (Italia), desde dónde realiza y dirige proyectos de intervención en tapices y otros tejidos. Ha participado en cursos y seminarios especializados y posee una producción científica relevante.

Riassunto

Come preannuncia il titolo dell'intervento, l'autrice dà un resoconto delle moderne tecniche di restauro applicate agli arazzi del XVI secolo, delle teorie che vi sono sottese, della finalità che si vogliono ottenere. Operando come restauratrice per oltre 20 anni nel laboratorio del Palazzo del Quirinale a Roma, approfondirà in particolare il caso dei due "Pergolati con scene mitologiche" già di Margherita d'Asburgo, passati poi nelle collezioni dei Farnese e dei Borbone, e approdati al Quirinale dopo il 1870.

Parole chiave

Arazzi, Collezioni dei Borbone, Collezioni dei Farnese, Margherita d'Asburgo (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pergolati con scene mitologiche, Restauro.

Resumen

Como indica el título de la intervención, la autora expone las modernas técnicas de restauración aplicadas a los tapices del siglo XVI, las teorías subyacentes, y el fin a alcanzar. Desde su experiencia como restauradora durante más de 20 años en los laboratorios del Palazzo del Quirinale, en Roma, estudiará el caso particular de dos "Pérgolas con escenas mitológicas" de Margarita de Habsburgo, que luego pasaron a las colecciones Farnesio y Borbón, para, finalmente, ser depositadas en el Quirinale, después de 1870.

Palabras clave

Tapices, Colección Borbón, Colección Farnesio, Margarita de Parma (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pérgolas con escenas mitológicas, Restauración.

Abstract

As the title of the intervention indicates, the author exposes the modern techniques of restoration applied to the tapestries of the sixteenth century, the underlying theories, and the goal to be achieved. From her experience as a restorer for more than 20 years in the laboratories of the Palazzo del Quirinale, in Rome, she will study the particular case of two "Pergolas with mythological scenes" of Margaret of Hapsburg, which later passed to the Farnese and Bourbon collections, for, finally, to be deposited in the Quirinale, after 1870.

Keywords

Tapestries, Bourbon Collection, Farnese Collection, Margarita de Parma (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pergolas with mythological scenes, Restoration.

Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi (Palacio del Quirinale)

Desde el año 1997 en Roma, en el Palacio del Quirinale (Fig. 1.1) –el edificio donde vive y trabaja el Presidente de la República Italiana–, existe un taller para la restauración de los tapices que componen la gran colección del conjunto institucional. El “Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi” –así se llama el taller– fue fundado durante los años del mandato del Presidente Scalfaro (1993-1999) gracias a un acuerdo entre la Presidencia de la República y el Opificio delle Pietre Dure de Florencia, un instituto –que depende del Ministerio de Bienes Culturales– cuya actividad se desarrolla en el campo de la restauración de obras de arte.



Fig. 1: Palazzo del Quirinale (Roma).

En el año 1998 se publicó también el libro *Il restauro degli arazzi del Quirinale* dónde se intentaban trazar las líneas generales para cuidar los tapices de la colección con respecto a muchos factores y enfrentar el debate –que siempre está de actualidad– sobre la idea misma de la restauración y los problemas éticos en la conservación de las obras de arte. En el libro los temas se desarrollaban con atención específica al sector de los textiles antiguos.

Como la idea de la restauración ha cambiado mucho en el transcurso del tiempo, se ha intentado pensar globalmente el concepto, que en el caso de los tapices del Quirinale ha privilegiado la fase de la conservación. Este término en realidad comprende dos diferentes tipologías de intervención, es decir, por un lado el arreglo y mantenimiento “puros” (o sea la preservación que solo se refiere a lo que queda del original); por otro lado, en cambio, se encuentra la “restauración” cuya tarea debería ser devolver al objeto (por lo menos) parte de su aspecto original, de su integridad, de sus valores estéticos. En este sentido la restauración está conectada con la reconstrucción, es decir la introducción de partes nuevas en lo que queda del original.

Merece también subrayar la gran diferencia entre reconstruir y simplemente reparar (se habla de manutención). Esta última es una operación solo técnica que no trae dudas sobre la forma y/o el dibujo de una obra de arte, mientras la reconstrucción siempre implica unos elementos creativos y puede volverse muy peligrosa para la integridad del objeto.

Estas son las premisas. Hay que añadir que el Quirinale no es un museo sino un edificio público e institucional donde los tapices –al igual que la mayoría de las otras obras de arte– siempre han sido considerados como parte de la decoración y como objetos preciosos cuya finalidad es el uso (Fig. 2.1). El Palacio se ha mantenido como unos de los pocos sitios en Italia donde todavía los tapices están colgados y se pueden ver. Solo recientemente la visión ha cambiado y de la idea de restauración para el uso se ha pasado a la valorización de las obras de arte en sí mismas.

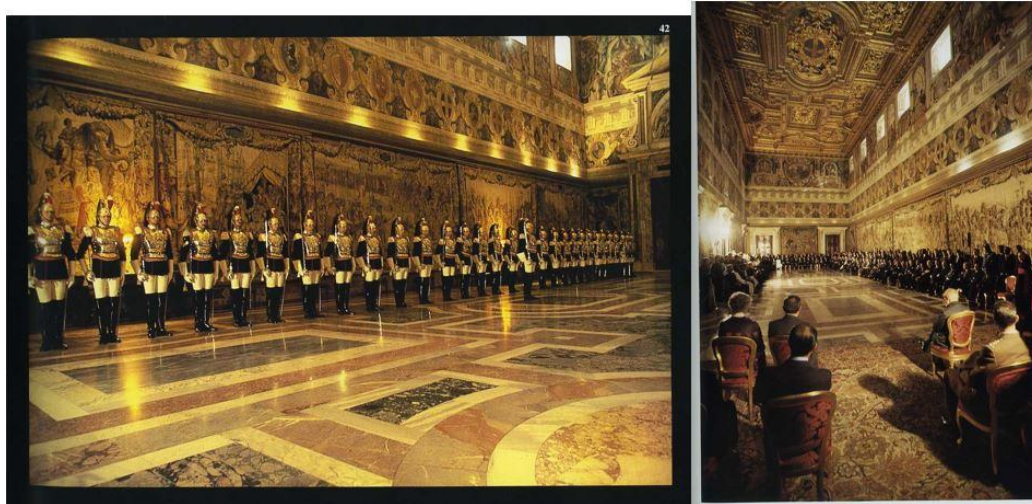


Fig. 2: Acto institucional en el Palazzo del Quirinale (Roma).

Excepto casos especiales, como pasó con el Salone dei Corazzieri en 1996, los tapices no se han descolgado de las paredes, a pesar de que hubiese sido la solución más fácil con respecto a la conservación; pero se habría cambiado el aspecto histórico del Palacio, que se fecha, por muchas salas del piso noble, en la segunda mitad del siglo XIX. En 1870 la ciudad de Roma fue conquistada por el reino de Italia y pasó a ser parte de su territorio, mientras que el Papa se retiraba al Vaticano y se acababa el poder temporal de la Iglesia. El Quirinale, entonces palacio papal, se convirtió en palacio real para la dinastía de los Savoia. Desde aquel momento empezaron a llegar al Quirinale muebles, alfombras, cortinas, cuadros, relojes, coches y todo lo que servía para amueblar un edificio noble que había quedado totalmente vacío por haber devuelto casi todo el mobiliario al Papa, como parte de un acuerdo entre Italia y el Vaticano (Fig. 3.1).



Fig. 3: Diversas estancias del Palazzo del Quirinale (Roma).

Entre todas estas obras maestras se encontraban también los tapices, que siempre han sido sinónimo de lujo y poder, y que eran perfectos para amueblar el nuevo sitio real de manera naturalmente áulica. Se formó así una colección de relieve mundial, la segunda en Italia, inferior solo al conjunto de los Medici que se guarda todavía en Florencia, en el Palacio Pitti y que cuenta más de 400 tapices. Nello Forti Grazzini, en 1994, publicó el estudio histórico-artístico de toda la colección del Quirinale, rica en calidad y cantidad, que en aquel momento comprendía 238 piezas; ahora se cuentan 22 más que llegaron en 1998 gracias a un acuerdo con el museo de Capodimonte de Nápoles que permitió reunir la colgadura completa de las historias de don Quijote –que cuenta ella sola con 103 piezas– y otros textiles más (Fig. 4.1).



Fig. 4: Mapa de procedencia de los tapices del Palazzo del Quirinale (Roma).

Dentro de la colección destacan 143 tapices italianos, fechados entre 1546 y finales del siglo XVIII; 43 tapices flamencos casi todos tejidos en Bruselas en el siglo XVII y procedentes de las antiguas colecciones de los Savoia en Turín; y además 63 tapices franceses casi todos del siglo XVIII tejidos en los Gobelinos y en Beauvais; la mayoría llegaron por herencia del ducado de Parma y Módena, que eran parte de los bienes de Felipe de Borbón y su esposa, Louise Elizabeth, hija del rey de Francia Louis XV.

Obviamente el estado de conservación de los 260 tapices es muy diferente. Es normal que los objetos lleguen al restaurador en condiciones no óptimas, pero tampoco es automático que los tapices del siglo XVIII, es decir los más recientes, se encuentren mejor que aquellos más antiguos. También se sabe que el tiempo no se porta bien con los tapices. Las condiciones dependen de varios factores; así, por ejemplo, varios tapices de Florencia de fines del siglo XVII se restauraron muy mal en el pasado y muestran daños del tejido original; en cambio piezas de los mismos años se mantienen en un estado bastante bueno.



Fig. 5: Descolgando de un tapiz. Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 6: Instalación de un tapiz. Palazzo del Quirinale (Roma).

Hay que decir que el Palacio vive cada día su propia historia institucional y por consecuencia los tapices se pueden cambiar de sala; o, por motivo de conservación, se pueden descolgar de las paredes y poner en el almacén (Fig.5.1: 6.1), exactamente como pasaba en las cortes europeas del pasado, y como se ve en un conocido dibujo (Fig. 7.1) y en un grabado francés (Fig. 8.1) que muestran la visita de Jean Baptiste Colbert en la manufactura de los Gobelinos. Se trata de intervenciones difíciles y peligrosas para los tapices, dependiendo sobre todo del tamaño, y que necesitan varios profesionales con diferentes capacidades y gran coordinación.

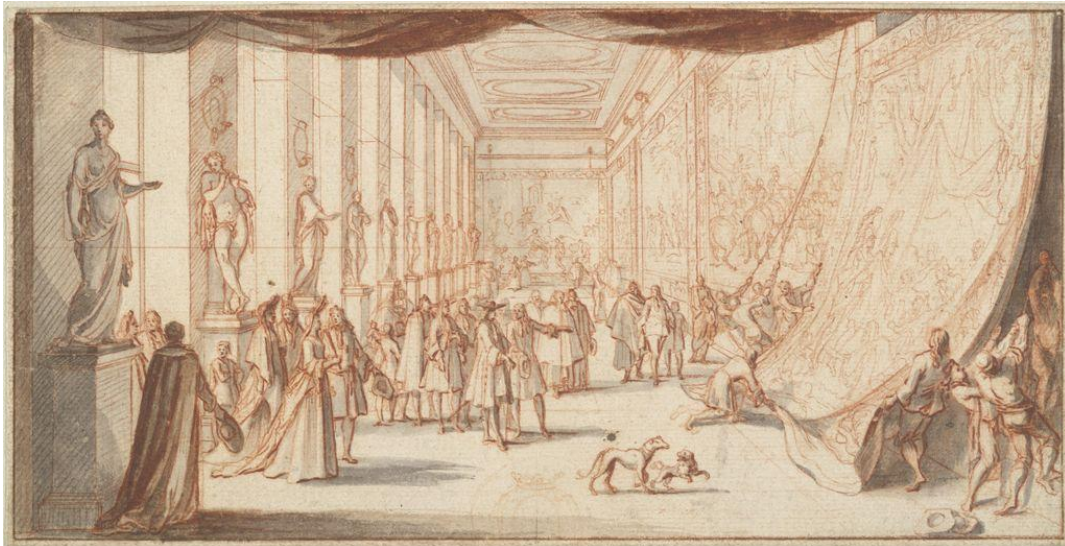


Fig. 7: Visita de Jean Baptista Colbert a la Manufactura de Gobelins (Dibujo previo).



Fig. 8: Leclerc, Sébastien. Colbert visita los Gobelins (ca. 1665). Grabado. Institut National d'Histoire de l'Art.

Más en detalle, el tapiz más antiguo de la colección *Mercurio petrifica Aglauro* se realizó en Bruselas alrededor de 1530/40 por los Dermoyen, el mismo taller que tejó

colgadas muy conocidas como *Las cazas de Maximiliano* o *La batalla de Pavía*; la pieza más reciente, *La última predicación de san Esteban*, es en cambio un gobelino francés fechado 1824, regalado por el rey de Francia Carlo X al Papa Leo XII; se trata de uno de los 5 paños que no se devolvieron a Pío IX y que quedaron en el palacio. Este tapiz se encuentra hoy expuesto sobre el altar de la capilla Paolina y de verdad parece un cuadro (Fig. 9.1).



Fig. 9: Sollier, Jean; Desroy, Pierre. *La última predicación de san Esteban* (1817). Manufactura de Gobelins, a partir de obra de Abel de Pujol. Capella Paolina al Quirinale (Roma).

Los tapices del siglo XVI son 13 en total: el ya citado *Mercurio petrifica Aglauro*, único paño superviviente de una serie de 8 escenas (una edición posterior rica de hilos metálicos fue expuesta en el Prado en 2010); los diez paños tejidos en Florencia entre 1546 y 1553 con la *Storia di Giuseppe Ebreo*, conocidos también como “tapices de Bronzino” por ser el cartonista de 16 escenas de 20, obras maestras de la manufactura de Florencia fundada por Cosmé de Medici; y los dos “Pergolati con scene mitologiche”

(Galerías con escenas mitológicas) cuyo título es respectivamente *Festa delle Driadi* (Fig. 10.1) y *Perseo alla corte di Atlante* (Fig. 11.1), ambos fechados 1560.



Fig. 10: Herzelee, Joost van. *Festa delle Driade* (1550-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 11: Herzelee, Joost van. *Perseo alla Corte di Atlante* (1550-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 12: Urdimbre (hilos monocromos horizontales) y trama (hilos de color que recubren la urdimbre). Detalle.

Marco metodológico de la restauración de tapices

Sea que se opere sobre un tapiz del siglo XV, XVI, XVII o XVIII (pero también de los siglos XIX y/o XX...) la técnica con la que se realizaban los tapices nunca ha cambiado; siempre se trata de entrecruzar los hilos monocromos de la urdimbre con las tramas de texturas y colores diversos para trasponer en textil el dibujo o cartón (Fig. 12.1; 13.1). Por consecuencia, la manera de intervenir a nivel técnico (y metodológico) es la misma, y nunca cambia. Se podría hablar de un “marco metodológico” dentro del que las elecciones de la restauración se toman por motivos prácticos juntos a limitaciones técnicas, pero siempre conformándose con la base teórica de la restauración misma. Por consecuencia, el operador nunca tiene que decidir sus acciones inspirado por su propia fantasía, sus sentimientos artísticos, o sus deseos.

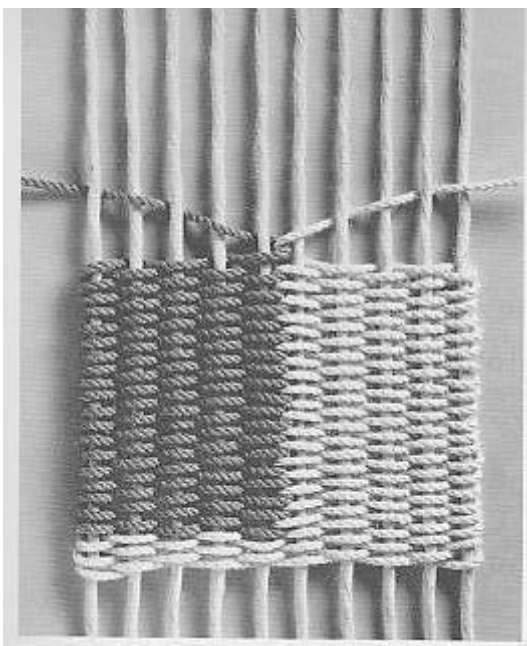


Fig. 13: Detalle gráfico de cómo la trama de color recubre los hilos monocromos de la urdimbre.

La verdadera cuestión es entonces hasta dónde se puede llegar con la restauración de un objeto antiguo para alcanzar un nivel estético aceptable sin superar los límites de los principios éticos: tarea principal de la conservación es salvar la originalidad del objeto de su progresiva degeneración y, al mismo tiempo, hacer de manera que sea lo más presentable posible; pero al unir las dos operaciones no siempre es posible mantener todas las pruebas documentales que se han conservado. A veces algunas características se tendrán que sacrificar para salvar otros valores más importantes. Las decisiones, muchas veces, no son fáciles y por eso es muy importante compartir el proceso entre restaurador e historiador del arte.



Fig. 14: Detalle sobre el estado de figuras en un paño de la Storia di Giuseppe Ebreo.

Hablando ahora de algunas de las restauraciones que se han llevado a cabo en estos más de 20 años de trabajo, hay que subrayar que los tapices de la colgadura del Bronzino se encontraba en muy malas condiciones (Fig. 14.1). Como atestigua la otra parte del ciclo, que todavía se guarda en Florencia después de la división en 1883 –y que se conserva en condiciones mucho mejores–, no era solo cuestión de tiempo sino también de poco cuidado en el transcurso de los siglos (tienen casi 500 años). Como siempre antes de empezar cada intervención, para cada pieza se elaboró un “gráfico” donde se visualizaron las lagunas y las partes con problemas de estabilidad más o menos graves. En el caso del tapiz *Giuseppe in prigione e il banchetto del faraone* se percibe inmediatamente lo arruinados que están los hilos (Fig. 15.1) y, en consecuencia, el tejido. Normalmente se dibuja también un segundo modelo gráfico para evidenciar las zonas retupidas si el tapiz ha ya sido restaurado antes. Si eso no ha pasado es algo positivo en el sentido de que todo lo que se encuentra es original. Normalmente en nuestros gráficos el color blanco muestra las partes que quedan en “buenas” condiciones.

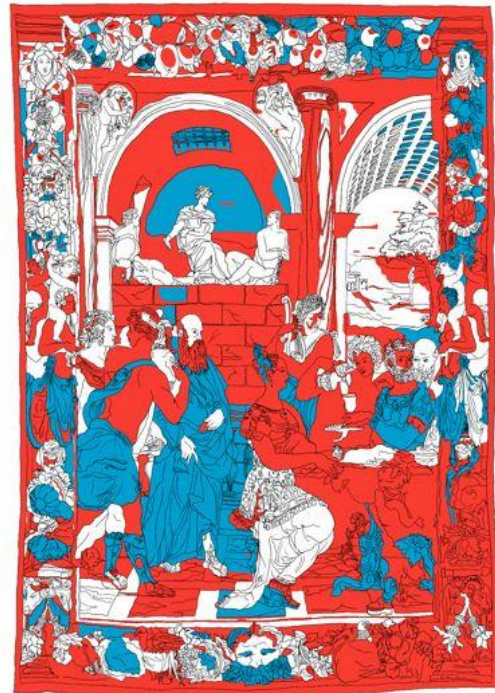


Fig. 15: Rost, Giovanni. Giuseppe in prigione e il banchetto del faraone (1546). Cartonista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Vista gráfica de las alteraciones. Palazzo del Quirinale (Roma).

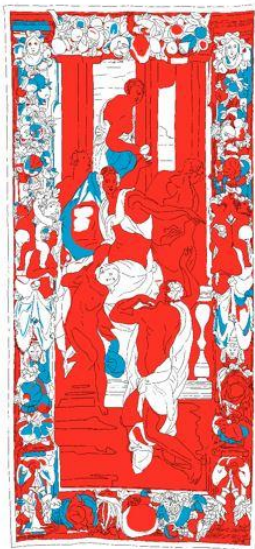


Fig. 16: Rost, Giovanni. Giuseppe trattiene Beniamino (1546-1547). Cartonista il Pontormo (Jacopo Carucci). Vista gráfica de las alteraciones. Detalle del estado de conservación de un rostro. Palazzo del Quirinale (Roma).

Otro tapiz parte del mismo grupo, *Giuseppe trattiene Beniamino*, estaba aún peor, si es posible (Fig. 16.1). Las imágenes se habían casi perdido y algunas figuras no se entendían. En esta situación habría sido un grave error metodológico volver a tejer el entrelazamiento, sea por lo que concierne la teoría de la restauración como por el resultado práctico que sería una interpretación arbitraria del restaurador, inferior al original, también por calidad técnica. Aquel tapiz en detalle era un fantasma y tampoco se expuso en Florencia en la muestra de Pontormo a pesar de que sea uno de los únicos tres cartones para tapices dibujados por el artista. Se ha preferido exponer otra pieza –

Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre— que, aunque todo retupido (Fig. 17.1), resulta más legible. Insistimos en los tapices de esta colgadura porque, a nivel de método, son un paradigma muy interesante.



Fig. 17: Rost, Giovanni. *Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre* (1546-1547). Cartonista il Pontormo (Jacopo Carucci). Vista gráfica de las áreas retupidas. Palazzo del Quirinale (Roma).

Obviamente en el proceso general de restauración hay que tener en cuenta muchos factores, como los gastos, el tiempo, los problemas logísticos de espacios, como mover estas piezas tan grandes, la dificultad de encontrar personal formado para este tipo de trabajo. No es correcto, desde el punto de vista ético, gastar demasiado tiempo en un trabajo, sobre todo si el valor económico de una pieza es mucho menor que el dinero invertido para su restauración. Además, la habilidad técnica es muy importante pero no es suficiente; hay que tener un proyecto, usar la cabeza y recordar que cada caso, en la práctica, es diferente.

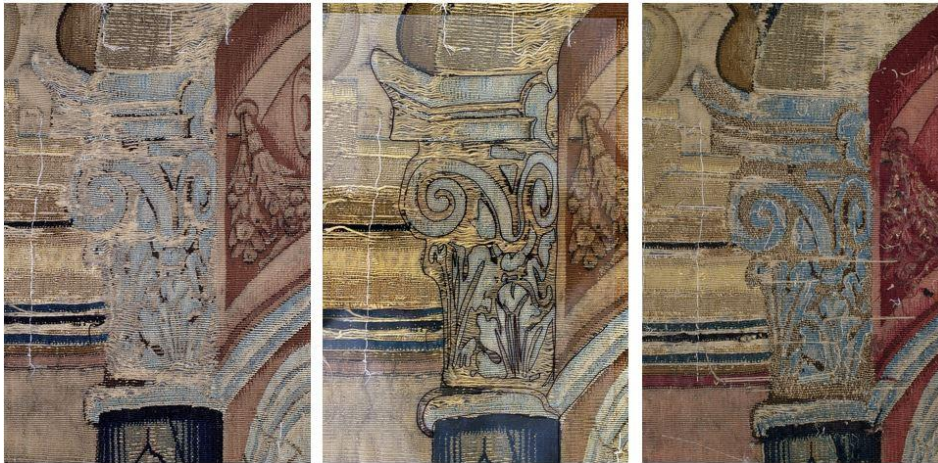


Fig. 18: Detalle de reconstrucción de partes arquitectónicas en un tapiz.

Por el contrario, algunos elementos siempre tendrían que ser retupidos porque juegan un rol importante en la economía de la imagen: es el caso de los elementos arquitectónicos y de los marcos que dividen campo y cenefa (Fig. 18.1). Tenemos además el ejemplo de otro tapiz de la misma colgadura del Bronzino, *Il faraone accetta Giacobbe nel regno* (Fig. 19.1), cuyos personajes presentan casi todos los cuerpos retupidos, con una técnica muy grosera y con lana en vez de la seda original. El gráfico que realizamos con el color violeta (nos da una información más porque se refiere a las partes no originales) hace visualizar la situación. Las intervenciones pasadas no se pueden eliminar; sería una locura total y solo quedarían partes vacías. En este sentido surge también el problema de llegar a una homogeneidad de restauración dentro de una misma serie. Todas las piezas de una misma colgadura deberían tratarse de manera comparable para que el resultado sea por lo menos armonizado.

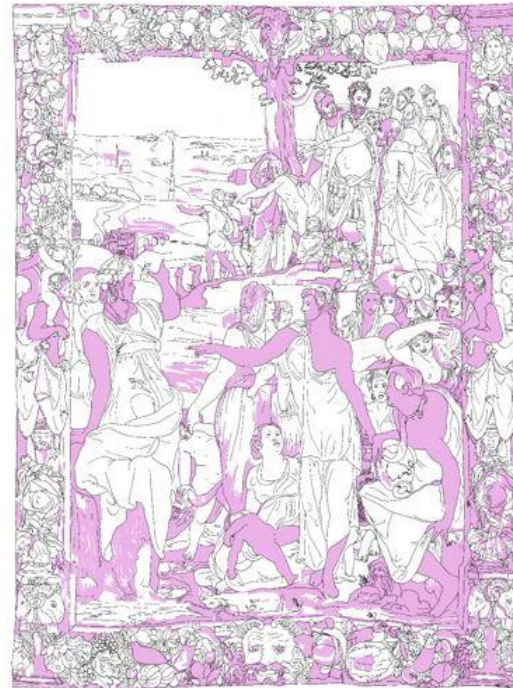


Fig. 19: Rost, Giovanni. *Il faraone accetta Giacobbe nel regno* (1553). Cartonista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Vista gráfica de las intervenciones pasadas. Palazzo del Quirinale (Roma).

En algunas ocasiones las nuevas tejedurías se hicieron muy mal, usando varios soportes en diferentes niveles. Estos remiendos crean tensiones con las zonas cercanas alrededor de las lagunas siendo un peso de materia añadida y extraña. Se encuentran casos de caras totalmente restauradas, donde no queda nada de original, y donde tampoco se han respetado los hilos originales (uso del algodón en cambio de la seda o de la lana). Muchas veces, a pesar de todo esto, nos damos cuenta de que la composición sigue teniendo su propio valor.

Otras partes donde es obligatorio tejer las lagunas se localizan cerca del perímetro del tapiz donde se apoyaran los orillos que normalmente se vuelven a tejer en una intervención: estas franjas monocromas siempre juegan un papel muy importante de límite visual del tapiz, un poco como los marcos (Fig. 20.1).



Fig. 20: Detalle de reconstrucción de un orillo.

En el proceso de la restauración los materiales textiles tienen que ser de buena calidad; en un taller un tinte es imprescindible para teñir las lanas, la seda y también el algodón que sirve para la conservación (restauración conservativa). Las recetas permiten repetir el color que podría servir igual a distancia de años.

A veces no merece la pena retupir algunas partes, también porque en situaciones de fragilidad solo pasar con la aguja y el hilo dentro del tejido destruiría lo poco que queda del original. Se elige entonces la metodología conservativa que se limita a bloquear las urdimbres de manera regular. En nuestro taller, cuando sea posible intentamos sumar siempre una primera fase integrativa a la restauración conservativa.

Si el tejido es muy compacto y fino, introducir nuevos hilos de urdimbre con la aguja (encañonar) no es siempre posible a menos que se estropee todo el tejido al rededor del corte. En el vocabulario del taller nos referimos a estos casos como a una “escotilla” y la solución es encañonar solo algunos de los hilos con la técnica del “puente” o “doble puente” (Fig. 21.1) que se completa con la intervención de conservación; es solo al final que se cortan todos los hilos, y el resultado a nivel estético y material, normalmente es bastante positivo.

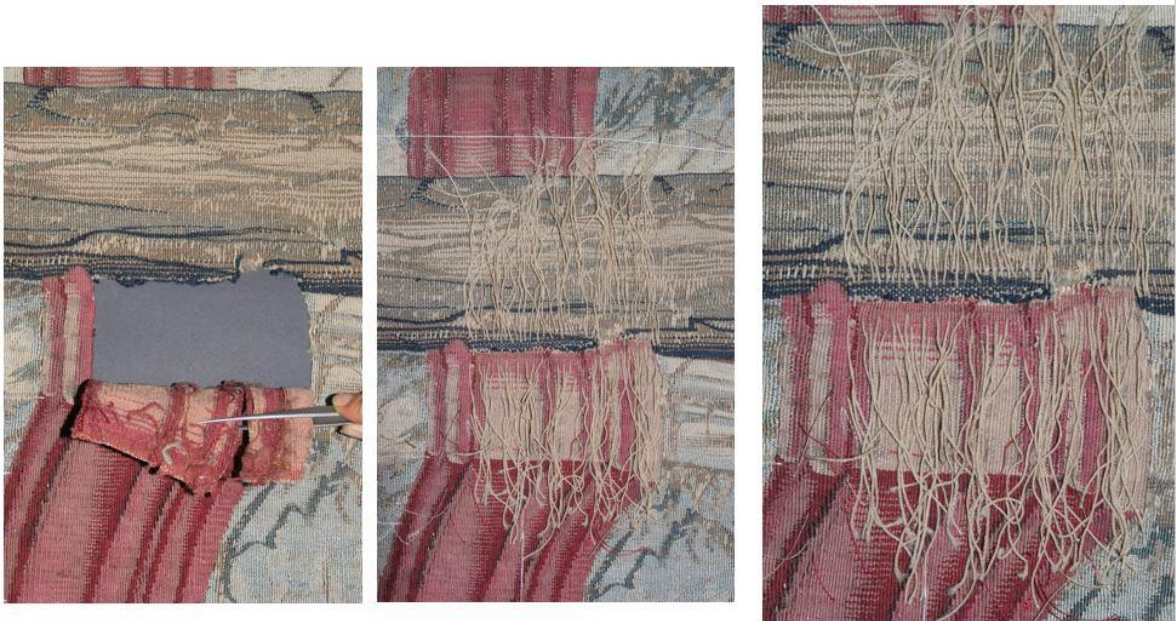


Fig. 21: Nueva urdimbre, encañonados con técnica de puente o doble puente.

El tapiz *Mercurio pietrifica Aglauro* (Fig. 22.1) se encontraba, al comparar los gráficos, en una situación bastante buena (Fig. 23.1): el blanco está más presente, y las lagunas y consunciones estaban bastante limitadas. Los colores verde y negro indican respectivamente retupidos bien hechos y mal hechos, y se veían poco en el gráfico. El tapiz había sido cortado en tres piezas que, afortunadamente ya se habían cosidos. En detalle el tejido se realizó con muchísima lana y a través de la traducción perfecta del lenguaje pictórico en el *medium* textil. En este tapiz de Mercurio solo uno de los cortes ha tenido que ser consolidado introduciendo hilos de seda doble cada dos urdimbres por más de cuatros metros de medida; esto se hizo con la técnica a “puente doble” cambiando siempre el punto donde entrar y salir del tejido con la aguja.



Fig. 22: Dermoyen, Jean; Dermoyen, Guillaume. Mercurio pietrifica Aglauro (ca 1540). Palazzo del Quirinale (Roma).

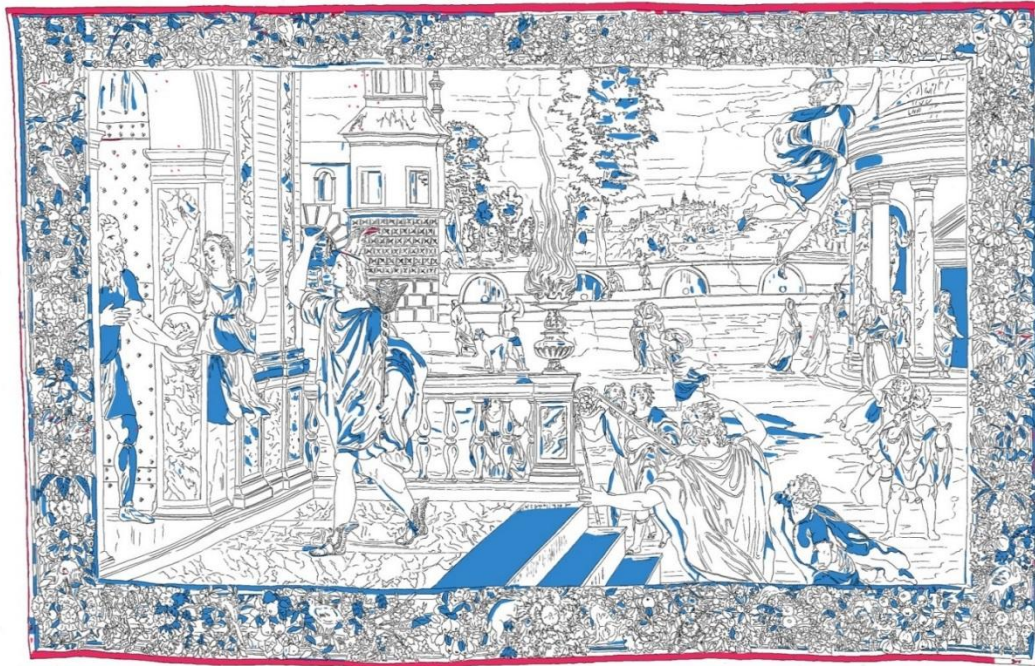


Fig. 23: Dermoyen, Jean; Dermoyen, Guillaume. Mercurio pietrifica Aglauro (ca 1540). Vista gráfica de las alteraciones. Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 24: Herzelee, Joost van. Pergolati con scene mitologiche (1559-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).

El último ejemplo tiene que ver con los *Pergolati con scene mitologiche*, ya propiedad de Margherita de Parma, hija natural del imperador Carlos V y de la hija de un tapicero flamenco. Sus armas (Fig. 24.1) están tejidas en la parte superior de las cenefas verticales. El tapiz con *La festa delle Driadi* traía un bordado en el forro con el nombre del restaurador que intervino en 1881, Eraclito Gentile de Roma (Fig. 25.1).



Fig. 25: Herzeele, Joost van. *Festa delle Driadi* (1550-1560). Testigo de la intervención de Eraclito Gentile, de 1881.

Lamentablemente no fue una restauración, sino un desastre. El tejido original había sido totalmente cubierto por nuevos hilos de baja calidad y toda la intervención se hizo a través de un soporte de manera que el revés del paño deja ver muy bien lo que ha pasado. Se cortaron algunas zonas y, para reducir las medidas, algunas partes se escondieron detrás de otras sobreponiendo las capas (Fig. 26.1).



Fig. 26: Herzeele, Joost van. *Festa delle Driadi* (1550-1560). Paño de la Izqda: restaurado. Paño de la Dcha: antes de la intervención.

La limpieza del tapiz ha sido también muy difícil. Normalmente en casos como estos no se limpia en la cubeta porque puede haber deformaciones, pérdidas de los colores y daños irreversibles. Por eso el tapiz se ha limpiado en una “mesa aspiradora”, por pequeñas porciones (Fig. 27.1) de cm 30 x 30, aprovechando también para quitar la oxidación de los hilos metálicos (Fig. 28.1).



Fig. 27: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Limpieza en mesa aspiradora y desoxidación.

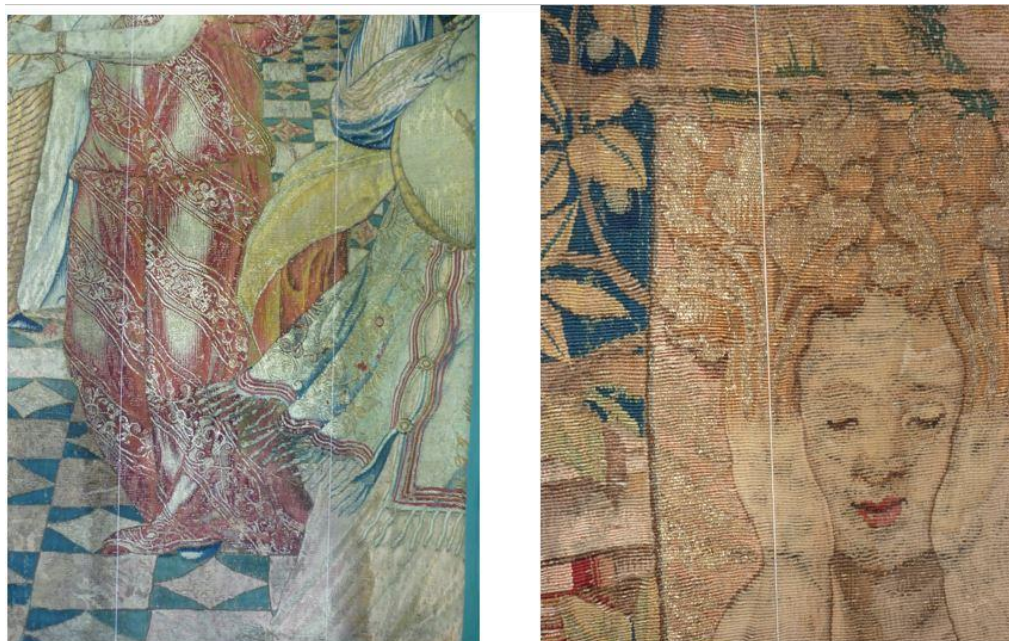


Fig. 28: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles con el óxido quitado, o no.

Así se han podido recuperar partes de la composición antes invisibles y además el monograma del tapicero Joost van Herzeele (Fig. 20.1), ya cubierto por un bordado que había afectado todo el tejido alrededor. Se hicieron tejer nuevos orillos que se han aplicado a través de un soporte, como lo usado para los cortes. Se puso al final una suspensión con velcro y se hicieron pruebas de colgadura, antes de coser definitivamente el forro, un lienzo de algodón. Ahora se aprecian mejor algunos detalles del dibujo, como la jaula de las aves y el juego de las columnas que guían la mirada más en profundidad (Fig. 29.1). Los dos tapices se expusieron en Roma, en el Palacio Farnesio, al final del 2010 (Fig. 30.1, 31.1).



Fig. 29: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Obra restaurada. Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 30: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Exposición en el Palacio Farnesio (Roma, 2010).

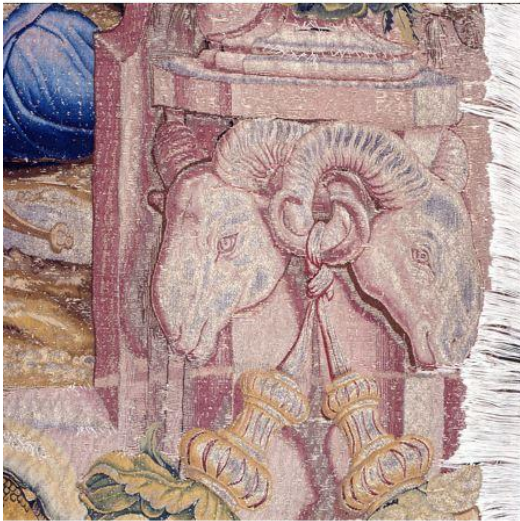


Fig. 31: Herzeele, Joost van. *Perseo alla corte di Atlante*. (1550-1560). Exposición en el Palacio Farnesio (Roma, 2010).

Con respecto a los tapices de Badajoz –cuyo estado de conservación se presenta discreto, excepto por las cenefas y orillos inferiores (y superiores, solo en algunos casos), la limpieza debería ser operación imprescindible y siempre recomendable cuando sea posible; el resultado, en términos de elasticidad y brillantez de las fibras y del entrelazamiento siempre es positivo. Después de la restauración, que debería ser bien pensada para resolver algunos de los problemas de integridad de los tapices, como siempre habrá que seguir controlando las piezas de manera que se pueda intervenir pronto si pasara algo que necesite otra acción de prevención.

Algunos de los resultados de una correcta restauración

Detalles de tapices:



Karcher, Nicola. Giuseppe prende in ostaggio Simeone (1546-1547). Cartonista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Detalles. Palazzo del Quirinale (Roma).



Herzele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles. Palazzo del Quirinale (Roma).



Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles.

Algunos paños completos restaurados durante los veinte años de trabajo:



Manufactura Medicea (Florençia). Caridad (ca 1700-1705). A partir de obra de Andrea del Sarto, siendo cartonista Antonio Bronconi (¿?). Palazzo del Quirinale (Roma).



Duranti, Pietro. Don Chisciotte prende le difese del servo ((1760). Cartonista: Giuseppe Bonito. Palazzo del Quirinale (Roma).



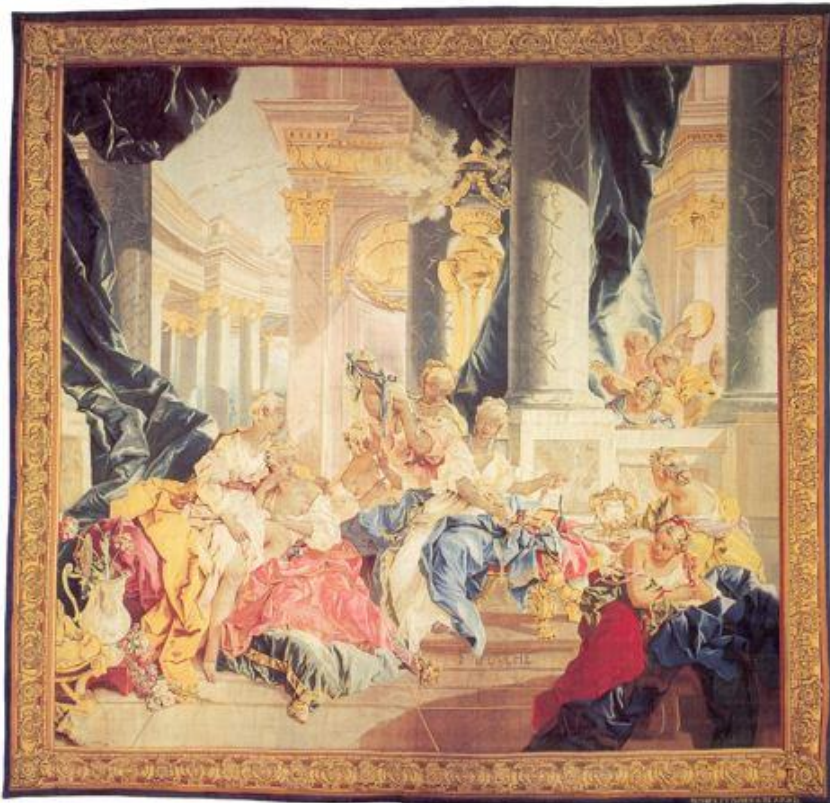
Croix, Dominique de la. Trionfo di Minerva (1702-1708). Manufactura de Gobelins, a partir de cartones de Noël Coypel. Palazzo del Quirinale (Roma).



Karcher, Nicola. *Convito di Giuseppe con i fratelli* (1549). Cartonista il Bronzino (Angelo di Cosimo Tori). Palazzo del Quirinale (Roma).



Blond, Etienne Claude Le. *Saturno-Inverno* (1745-1747). Manufactura de Gobelins, a partir de cartones de Claude III Audran. Palazzo del Quirinale (Roma).



Manufactura de Beauvais, dirigida por Jean Baptiste Oudry y Nicolas Besnier. Psique muestra sus tesoros a su hermana (ca 1748-1750). A partir de cartones de François Boucher. Palazzo del Quirinale (Roma).

LA COLECCIÓN DE TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA. BREVES NOTAS SOBRE MUSEOGRAFÍA Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

THE COLLECTION OF TAPICES OF THE CROWN OF SPAIN. BRIEF NOTES ON MUSEOGRAPHY AND RESEARCH PROJECTS

Concha Herrero Carretero

Conservadora de Patrimonio Nacional
Departamento de Conservación del Palacio Real

Concha Herrero Carretero es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (1992) y conservadora de Patrimonio Nacional desde 1982. Es Vicepresidenta del Consejo de Dirección del Centre International d'Étude des Textiles Anciens CIETA, y miembro de los Consejos Científicos de la Cité Internationale de la Tapisserie et de l'Art tissé de Aubusson, de la Fondation Toms Pauli de Lausanne, de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII y del Inventario de Tapices del Patrimonio Español.

Su actividad profesional se centra en la documentación, catalogación y difusión de las colecciones de bienes históricos y artísticos. Ha publicado el catálogo de la colección de tapices de Patrimonio Nacional (1996 y 2000) y monografías como Tapices de Isabel la Católica (2004), Rubens. Colección de tapices (2009) y Vocabulario histórico de la tapicería (2009). Ha colaborado en la planificación de instalaciones, almacenes y museos monográficos, en relación con Patrimonio Nacional de España. Ha comisariado exposiciones sobre tapices desde 1981 al presente.

Entre las últimas publicaciones se encuentran: “El Panteón Real del monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos. Historiografía, arqueología artística y modelo de conservación”, Al-Murabitun (2018); “Jardines de Vertumno y Pomona y Galerías de emparrados. Tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV”, Les Langues Néolatine (2018); “Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma” (2018); “Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne. Notes sur le collectionnisme d'art durant le règne d'Alphonse XIII”, Studia Bruxellae (2019).

Es miembro de proyectos de investigación desde 1985: Patrimonio Histórico Europeo: Colecciones textiles (Institut Royal du Patrimoine Artistique (I.R.P.A), Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) de Bruselas, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1985); Raphael Tapestry Project. V&A. (Dir. Morna Hinton, Victoria & Albert Museum. Londres, 1997); Monitoring of Damage in Historic Tapestries. MODHT (Dir. D. Howell, Hampton Court. U. K. 2002-2008); Caracterización de las producciones textiles de la tardoantigüedad y la Edad Media temprana: tejidos coptos, sasánidas, bizantinos e hispanomusulmanes en las colecciones públicas españolas (Dir. Laura Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid, 2008-2011); Arachne. Méthode critique de l'histoire de la tapisserie: Préceptes, circulation de modèles, transferts de savoir-faire (Dir. Pascal Bertrand. Université de Bordeaux Moutaigne. France, 2011-2014); Las colecciones de tapices de los Grandes de España en el siglo XVIII. Las

Casas de Alba, Denia-Lerma y Santa Cruz (Dir. Gonzalo Redín. Universidad de Alcalá de Henares, 2012-2018).

Resumen

Se analiza la Colección de Tapices de la Corona de España, al cuidado de Patrimonio Nacional de España, integrada por paños pertenecientes a las Casas reinantes de Trastámara, Habsburgo y Borbón. Fueron tejidos en las manufacturas de Pieter Coecke Van Aelst, Willem Pannemaker, Jan Raes, Martin Reynbouts, Frans Geubels... o en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, a partir de 1720.

Se presentan el proceso técnico de musealización y las realizaciones llevadas a cabo desde el siglo XIX hasta el actual proyecto del Museo de las Colecciones Reales. Muestra nuevos datos sobre algunos de sus paños y diferentes proyectos internacionales de investigación, que estudian los procesos de tejido, la resistencia de las fibras textiles... a fin de dotar a los tapices de sistemas de preservación, conservación y exposición acordes con su naturaleza textil, el paso del tiempo y su funcionalidad estética.

Palabras clave

Casa de Borbón (1700-), Casa de Habsburgo (1516-1700), Casa de Trastámara (1369-1516), Coecke Van Aelst, Pieter (1502-1550), Colección de Tapices de la Corona de España, Geubels, Frans (activo ca 1545-1585), Museo de las Colecciones Reales, Pannemaker, Willem (1535-1578), Raes, Jan (1577-1649), Real Fábrica de Tapices de Madrid, Reymbouts, Martin (ca 1557-1619).

Abstract

The Collection of Tapestries of the Crown of Spain is analyzed, under the care of National Heritage of Spain, integrated by cloths belonging to the reigning Houses of Trastámara, Habsburgo and Borbón. They were woven in the manufactures of Pieter Coecke Van Aelst, Willem Pannemaker, Jan Raes, Martin Reynbouts, Frans Geubels... or in the Royal Tapestry Factory of Madrid, from 1720.

The technical process of musealization and the achievements carried out from the 19th century to the current project of the Museum of Royal Collections are presented. It shows new data on some of its cloths and different international research projects, which study the processes of weaving, the resistance of textile fibers... in order to provide the tapestries with preservation, conservation and exhibition systems according to their textile nature, the passage of time and its aesthetic functionality.

Keywords

Colección de Tapices de la Corona de España, Coecke Van Aelst, Pieter (1502-1550), House of Bourbon (1700-), House of Habsburg (1516-1700), House of Trastámara (1369-1516), Geubels, Frans (activo ca 1545-1585), Museum of Royal Collections,

Pannemaker, Willem (1535-1578), Raes, Jan (1577-1649), Real Fábrica de Tapices de Madrid, Reymbouts, Martin (ca 1557-1619).

La colección de tapices de la Corona de España

La colección real de tapices, excepcional por su calidad numérica y artística, es una de las mayores colecciones históricas que ha subsistido hasta nuestros días. Su inicio se vincula al reinado de Isabel la Católica y su pervivencia, cualidad esencial de la colección española, es consecuencia de la aplicación desde el reinado de Felipe II de singulares disposiciones legales de salvaguarda y protección de las tapicerías, como valiosas alhajas integrantes del tesoro real y de la herencia dinástica.

Sucesivas adquisiciones, efectuadas por los monarcas de las casas de Habsburgo y de Borbón reinantes en España, han dotado a la colección española de obras de máxima calidad. Las transacciones por medio de agentes comerciales en las principales ferias y centros mercantiles, Medina del Campo, Brujas, Amberes, Toledo o Sevilla, y, especialmente, los encargos directos a los maestros tapiceros de las más célebres manufacturas flamencas confieren a la colección de una excepcional representación de primeras ediciones. Las preciadas *series prínceps*, suntuosas y exclusivas tapicerías de oro y plata basadas en diseños de los grandes maestros de la pintura europea, que encarnaron la excelencia de las manufacturas de Bruselas, convertida por los Habsburgo en la capital de la tapicería flamenca, y que surtieron de tapices, a lo largo del siglo XVI y XVII, a los descendientes de Maximiliano I y María de Borgoña.

Entre las más sobresalientes y conocidas se encuentran *Los paños de oro o Devoción de Nuestra Señora* de Juana de Castilla, la serie de la *Pasión de Cristo* de Margarita de Austria, el enciclopédico espejo de príncipes o *Camino de los Honores* y la crónica tejida de *La Conquista de Túnez* de Carlos V, la fábula ovidiana de *Vertumno y Pomona* de María de Hungría, las visiones del *Apocalipsis* de Felipe II, la tapicería de Jerónimo Bosco procedente de la colección del cardenal Granvella, las guerras de religión plasmadas en las *Batallas del Archiduque Alberto* y las imágenes procesionales y contrarreformistas del *Triunfo de la Eucaristía* de Isabel Clara Eugenia. Unas tapicerías que reflejan la perfección alcanzada por las sagas de los Van Aelst, Pannemaker, Raes, Reynbouts y Geubels.



Fig. 1: Detalle de la *Justicia*, séptimo tapiz de *Los Honores* de Carlos V. Bruselas, manufactura de Pieter van Aelst, ca. 1520-1525. Oro, plata. Seda y lana. Museo de Tapices. Palacio de La Granja de San Ildefonso. ©Patrimonio Nacional, inv.10026282.

El constante papel desempeñado por los tapices desde la Edad Media en la decoración, como arte oficial, les asignó un lugar preeminente en diferentes manifestaciones de la vida pública. Por la flexibilidad de sus fibras y la adaptabilidad de su estructura, eran obras de fácil transporte y susceptibles de adaptarse a diferentes combinaciones espaciales. Estas cualidades les convirtieron en elementos esenciales de ceremonias, celebraciones litúrgicas y solemnidades señaladas por la etiqueta cortesana –entradas triunfales, coronaciones, banquetes, procesiones, torneos, canonizaciones, bautizos y esponsales reales– donde gozaron de principal protagonismo, tanto en ámbitos públicos como privados, al permitir tapizar indistintamente espacios interiores o exteriores y crear cámaras de seda o colgaduras murales de carácter estacional en un *perpetuum mobile*.



Fig. 2: *Los Honores* de Carlos V colgados en la Galería del Palacio Real de Madrid con motivo de la visita de los Reyes de Bélgica, Alberto de Sajonia e Isabel de Baviera, en febrero de 1921. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica. ©Patrimonio Nacional, inv. 10171711.

La reestructuración política y geográfica, que sufrió Europa en las primeras décadas del siglo XVIII tras la Guerra de Sucesión al trono español, supuso el cambio de dinastía en la Península, la pérdida de los Países Bajos y, en consecuencia, la suspensión de las intensas relaciones comerciales con las manufacturas flamencas. Felipe V de Borbón personificó con acertadas medidas la política ilustrada de fomento de las artes y las manufacturas, estableciendo en Madrid a los Van der Goten, familia de larga tradición tapicera, procedente de Amberes, para fundar una Real Fábrica de Tapices. Desde 1720 la tapicería española experimentó un proceso de nacionalización progresivo.

Asimiladas las técnicas del bajo y el alto lizo, características de la producción flamenca y francesa respectivamente, fue significativa la esencial contribución de los pintores de cámara de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. Sus cartones o ejemplares para tapices marcaron un cambio de rumbo en la tradicional iconografía flamenca, que alcanzó su punto álgido gracias a la colaboración de Francisco de Goya como cartonista, que dio lugar a la creación de algunas de las más reveladoras y armoniosas tapicerías del siglo XVIII, exponentes de los cambios sociales y de un nuevo gusto en la decoración de las residencias reales.

Los tapices de Goya dotaron a la manufactura madrileña de un definido carácter nacional, sustentado por un singular repertorio iconográfico, valioso escenario animado de la fisonomía de la ciudad y espejo de la actividad de la capital y de los pasatiempos típicos de la vida madrileña. Unos tapices que elevaron la producción de la Fábrica de Madrid al rango de las más ilustres manufacturas europeas y otorgaron un carácter exclusivo a la colección real respecto al resto de las colecciones europeas.

Proyectos museográficos para los tapices de la colección real

El interés historiográfico y museográfico suscitado por la colección real de tapices se cimentó a finales del siglo XIX y comienzos del XX gracias a la celebración de las exposiciones internacionales. La Exposición Universal de 1888 en Barcelona y la Histórico-Europea de 1892 en Madrid fueron una excepcional plataforma para la exhibición de centenares de tapices de la Real Casa. Este despliegue de tapicerías causó sensación y sorpresa por el frescor y la viveza inalterada de unas obras de más de cuatro siglos, entre los miembros de los jurados internacionales, que reconocieron a la Corona de España como la propietaria *presque exclusive des chefs-d'oeuvre de la tapisserie flamande*²⁷⁶.

La Exposición Universal de París, inaugurada el 14 de abril de 1900 y considerada la manifestación emblemática de la Belle Époque, ofreció de nuevo la ocasión de contemplar fuera de nuestras fronteras cuarenta tapices como principal ornato del Pabellón de España. Josef Destrée, conservador de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas, los calificó como *une des attractions les plus remarquables de la foire mondiale*, y el conservador del Louvre, Gastón Migeon, reconoció que estas tapicerías constituyen *une des formes d'art décoratif les plus surprenantes que le monde ait connues*²⁷⁷.



Fig. 3: *La revista de las tropas en Barcelona*, segundo tapiz de *La Conquista de Túnez* de Carlos V. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1546-1554. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10005908.

²⁷⁶ Molenes, E. *L'Espagne du quatrième centenaire de la découverte du Nouveau monde*. Exposition historique de Madrid 1892-1893. París, 1894, p. 17-18.

²⁷⁷ Migeon, G. *Exposition rétrospective de l'Art Français en 1900*. París: H. Welter, 1900, p. 57.



Fig. 4: Vista del Pabellón de España. *La Justicia*, séptimo tapiz de *Los Honores* y *La Revista de las tropas en Barcelona*, segundo tapiz de *La Conquista de Túnez*. Exposición Universal de París, 1900. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica ©Patrimonio Nacional inv. 10163225.

Consecuencia de esta proyección y valoración internacional fue la adopción desde finales del siglo XIX de especiales medidas para la conservación científica y catalogación sistemática de la colección real española. En 1869 fueron localizados cuarenta y cinco cartones de Goya, arrumbados desde 1779 en los sótanos del Palacio Real, gracias a la providencial intervención de Gregorio Cruzada Villaamil. Su obra *Tapices de Goya* publicada al año siguiente supuso el punto de partida para el estudio de la obra de Goya como pintor de cartones y la entrada de los cartones de pintores de cámara como José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya en el Real Museo de Pintura y Escultura, ampliando sustancialmente la colección de pintura española del Museo del Prado. Más relevante aún fue la planificación de un museo de tapices en San Lorenzo de El Escorial. El proyecto museográfico y arquitectónico, a pesar de que no llevarse a efecto, elevó los tapices al estatus de las bellas artes dándoles entrada en el templo del arte.

El primer inventario y registro histórico de la colección real de tapices, redactado en 1880 por el Conde de Valencia de Don Juan, alcanzó amplia divulgación gracias a su publicación en 1903. Las ciento treinta y cinco imágenes que ilustraban sus dos volúmenes eran, a su vez, parte integrante del inventario fotográfico de las colecciones reales, un proyecto de envergadura internacional secundado desde el South Kensington Museum de Londres y encomendado por Alfonso XII a la casa de Jean Laurent y Cia. En consecuencia, desde las décadas finales del siglo XIX, consagrado como la “era de los museos”, se confirmó la relevancia de la colección española frente a otras colecciones europeas por su valor numérico, artístico, histórico, cultural y simbólico, generador de identidad y valor patrimonial. Así lo reconocieron Alfred Michiels, Jules Houdoy, Alphonse Wauters, Jules Guiffrey y Eugène Muntz, historiadores pioneros en las investigaciones sobre la historia de la tapicería europea²⁷⁸.

²⁷⁸ Houdoy, J. *Les tapisseries de haute-lisse. Histoire de la fabrication lilloise du XIV^e au XVII^e siècle et Documents inédits concernant l'Histoire des Tapisseries de Flandre*. París :A. Aubry, 1871, p. 65.- Wauters, A. *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et*

La necesidad de preservar tan importante colección, hacer prevalecer el valor de los tapices como obras de arte frente a su uso ceremonial o decorativo, posibilitar el despliegue de las monumentales colgaduras y ciclos narrativos completos creados para Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, así como, desvelar la colección de tapicería española inaugurada bajo el reinado de Felipe V y mostrar las obras maestras de Francisco de Goya, fueron sólidos argumentos defendidos desde el siglo XIX por historiadores como Valentín Carderera²⁷⁹, Gregorio Cruzada Villaamil²⁸⁰, José Ramón Mélida²⁸¹, Elías Tormo²⁸², Francisco Javier Sánchez Cantón²⁸³ y Lafuente Ferrari²⁸⁴, precursores de las actuales líneas de investigación.



Fig. 5: Detalle de *La nevada* o *El invierno*, tapicería del Comedor de los Príncipes de Asturias, Carlos de Borbón y María Luisa de Parma en el Palacio de El Pardo. Francisco de Goya y Real Fábrica de Tapices de Madrid, 1786. ©Patrimonio Nacional, inv. 10073075. Fotografía de la autora.

Una de las principales consecuencias de esta toma de conciencia fueron los sucesivos proyectos de musealización de la colección, surgidos a partir del decreto de formación del Museo de Tapices en San Lorenzo de El Escorial, de 29 de mayo de 1869, fruto del pensamiento “revolucionario” de Gregorio Cruzada Villaamil, que quiso dotar a los

de basse-lice de Bruxelles. Bruselas :Imprimerie de Ve. Julien Baertsoen, 1878, p. 83.- Guiffrey, J. *Histoire de la tapisserie en France*. París :Société anonyme de publications périodique, p. 404-405.- Müntz, E. *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, au Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*. París: Société anonyme de publications périodiques, 1878-1884, p. 25-28.- Herrero Carretero, C. «La historiografía francesa y la colección real de tapices de España», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23/2016.

²⁷⁹ Carderera, V. “Tapices”, *El artista*, 1, 1835. Madrid: Turner, 1981, p. 301-303; “Las Tapicerías del Real Palacio”, *El Renacimiento*, Madrid, 13-6-1847, n° 14, 105

²⁸⁰ Cruzada Villaamil, G. *Los tapices de Goya*, Biblioteca de El Arte en España, vol. 8. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1870.

²⁸¹ Mélida, J. R. “Los Tapices de Palacio”, *La Ilustración Española y Americana*, 25, 1881, p. 218-219 y “La Fábrica de Tapices de Santa Bárbara”, *La Ilustración Española y Americana*, 26, 1882, p. 27-30

²⁸² Tormo, E. y Sánchez Cantón, F. J. *Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el Catálogo y para la Historia de la Colección y de la Fábrica*. Madrid :Artes Gráficas "Mateu", 1919; *Catalogue des tapisseries de Goya tissées à la Manufacture Royale de Santa Bárbara, de Madrid*. Exposition du Petit Palais de la Ville de Paris. Avril 1919. París, 1919.

²⁸³ Sánchez Cantón, F. J. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: CSIC, 1950

²⁸⁴ Lafuente Ferrari, E. *La tapicería en España*, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, 1943.

tapices de un espacio adecuado para su contemplación por los ciudadanos. En 1884, el arqueólogo José Ramón Mélida barajó la posible instalación de la colección en el palacio de Recoletos del Ministerio de Fomento de Madrid²⁸⁵.

Entrado el siglo XX, la reconstrucción del palacio de La Granja de San Ildefonso, tras el incendio sufrido en 1918, y la recuperación de las alas que cierran la plaza de la Colegiata por el noroeste, entre 1926 y 1933, ofreció la posibilidad de exponer exclusivamente en aquellas amplias naves parte de la valiosísima colección de tapices. Este proyecto fue suspendido al decretar Manuel Azaña, presidente del Consejo de Ministros de la II República, en mayo de 1936, la creación del Museo de Armas y Tapices en los solares que hoy ocupa la madrileña plaza de la Marina Española, proyecto inevitablemente truncado por el inicio de la Guerra Civil²⁸⁶.

Tras los avatares sufridos por las colecciones reales durante este turbulento periodo, las labores históricas de tutela de la colección de tapices se prolongaron gracias a la eficaz protección dispensada por el Ministerio de Instrucción Pública y la Junta del Tesoro Artístico. Finalizado el conflicto, su contribución supuso la devolución y recuperación de la colección, evacuada para su salvaguarda en la Sociedad de Naciones de Ginebra y expuesta en 1939 en el Museo de Arte e Historia de la ciudad helvética. La colaboración del profesor Enrique Lafuente Ferrari fue de capital importancia tras ser nombrado en 1944 consejero de Bellas Artes de Patrimonio Nacional y director del Servicio Histórico y de Bellas Artes del Palacio Real. Lafuente aplicó acertados criterios museológicos para la conservación de la colección, como la normalización de las cédulas de inventario, la planificación de un almacén de tapices en el Palacio Real de Madrid y la instalación de una escogida selección de tapices en las naves reconstruidas desde 1933 en el palacio de La Granja, transformadas a partir de 1950 en Museo de Tapices.

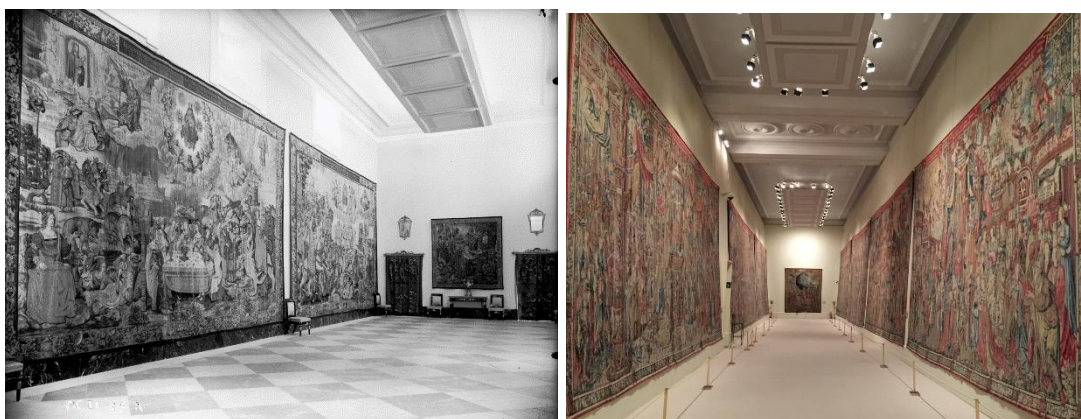


Fig. 6 y 7: Vistas del Museo de Tapices de la Granja de San Ildefonso. Sala de *El Apocalipsis*, 1950. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica. © Patrimonio Nacional, inv 10153388. Sala de *Los Honores*. La Granja, 2019. Foto de la autora.

Desde esa fecha, el Museo de Tapices de La Granja de San Ildefonso ha sido la plataforma de contemplación y difusión de célebres tapicerías, cuya presentación

²⁸⁵ Mélida, J. R. “La Biblioteca y Museos Nacionales. Ilusiones de un arqueólogo”, *La Época, Hoja literaria de los lunes*, 29 de septiembre de 1884, cf. Casado Rogalt, D. *José Ramón Mélida y la Arqueología Española*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006, p. 78.

²⁸⁶ Herrero Carretero, C. “Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas”, *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24, p. 307-326.

pública era reclamada insistentemente por estudiosos y aficionados. Lafuente Ferrari logró instalar en las salas, que antes del incendio albergaban los apartamentos de Isabel II, parte fundamental de la colección de tapices flamencos del siglo XVI. Entre otras series, tuvieron preeminencia el *Apocalipsis* de Felipe II, ocho paños tejidos en la manufactura de Wilhelm Pannemaker, que compendian el libro de la *Revelación del apóstol san Juan*, según composiciones de Bernard van Orley inspiradas en las estampas homónimas de Alberto Durer. *Los Sueños del Bosco*, serie de cuatro paños única en su concepción, por haberse inspirado en la obra de Hieronimus Bosch, y por tratarse de la única tapicería conservada en la actualidad, tras la destrucción durante la Revolución francesa de la serie prínceps o primera edición tejida para Francisco I de Francia. Por su complejidad técnica, artística e iconográfica se otorgó un lugar destacado en el museo a la monumental serie de nueve paños de *Los Honores* o *La Fortuna* tejidos en Bruselas bajo la dirección de Pieter van Aelst con motivo de la elección de Carlos de Habsburgo, rey de España desde 1516, para la dignidad de Emperador en 1519, y de su coronación en Aix-la-Chapelle el 23 de octubre de 1520.

El museo de La Granja desde 1950 permite exponer series completas y ofrece, por tanto, la experiencia contemplativa de la tapicería como un conjunto artístico secuencial, con una unidad temática, articulado por un número de tapices definido, que como piezas independientes tienen un valor excepcional, pero que sin el resto de los paños son desmembraciones de un todo. En esta singular característica radica la riqueza y el valor de la colección real de tapices y la importancia de su museo.

De manera simultánea, Lafuente Ferrari proyectó la dotación de espacios de reserva, almacenamiento y manipulación adecuados para la conservación de este tipo de obras tejidas, tanto las de carácter monumental, colgaduras renacentistas y barrocas, como las de menor tamaño, paños de devoción y tapices españoles destinados a ser enmarcados con molduras de madera en los paramentos de los apartamentos palaciegos dieciochescos. La creación del primer almacén para la colección real se debe a la colaboración de Lafuente Ferrari y el arquitecto jefe del Servicio de Obras de Patrimonio Nacional, Diego Méndez González.

Una gran sala bajo la capilla real, en el eje central de la fachada norte del Palacio de Madrid, fue acondicionada en 1948 para crear un espacio aséptico, forrado de azulejería blanca, donde evitar deposición de polvo y los ataques de parásitos. Sin embargo, mantuvo un sistema de estantes superpuestos donde se apilaban los tapices, doblados unos sobre otros, según el orden numérico de series y paños establecido desde 1880. Este sistema no solo dificultaba la manipulación de los tapices, sino que agravó las marcas de los pliegues ocasionadas por el peso que debían soportar unos sobre otros en baldas y compartimentos parietales, marcas que han perdurado indelebles hasta nuestros días. Este sistema, junto con la exposición indiscriminada de las piezas en actos oficiales y depósitos institucionales, fueron causas principales del deterioro y dispersión sufrido por los tapices a lo largo del siglo XX.



Fig. 8 y 9: Almacén de Tapices del Palacio Real de Madrid. Mobiliario de bandejas y baterías de cilindros. ©Patrimonio Nacional. Fotos de la autora.

El periodo democrático ratificado por la Constitución española de 1978 asistió a la elaboración de un definitivo proyecto de almacén de tapices, una vez aprobada y sancionada la Ley reguladora del Patrimonio Nacional de 1982 por Juan Carlos I. El nuevo almacén ocupó seis salas del primer semisótano de la misma fachada norte del Palacio Real de Madrid, cuya orientación y emplazamiento aseguran condiciones climáticas óptimas, garantizan una protección constante contra la luz diurna, mantienen invariables los valores de temperatura y humedad relativa reduciendo considerablemente la absorción del calor y eximiendo gastos de climatización.

El trabajo de adaptación arquitectónica, rehabilitación, acondicionamiento y aislamiento de la zona corrió a cargo del Servicio de Arquitectura de Patrimonio Nacional, dirigido por los arquitectos Manuel del Río y Juan Hernández. El diseño del mobiliario y su instalación, según criterios establecidos por el Servicio de Conservación e Investigación, combinó un mobiliario para ejemplares de pequeñas dimensiones –tapices desde cuatro metros cuadrados hasta tapices de menos de un metro cuadrado– y el destinado a ejemplares de grandes dimensiones –tapices con más de cinco metros cuadrados. Estos quedaron enrollados en cilindros suspendidos de horquillas en armarios compactos móviles. Los paños de menores dimensiones, fragmentos y cenefas se almacenaron horizontalmente en armarios de bandejas, dispuestos del suelo al techo, instalados fijos al suelo para evitar su basculamiento y permitir la apertura completa de la cajonería. Mobiliario que, en ambos casos, facilita la manipulación de los textiles y los preserva de deterioros mecánicos y lumínicos.





Fig. 10, 11 y 12: Procesos de almacenamiento e instalación de tapices. Almacén de Tapices del Palacio Real de Madrid. Madrid, 1990. ©Patrimonio Nacional. Fotografías de la autora.

Las seis salas del actual almacén del Palacio Real de Madrid ocupan una superficie de 144,85 metros cuadrados con un volumen total de 419,75 metros cúbicos. La instalación presenta un sistema mixto de cajonerías horizontales de 215 estantes, y de 32 armarios verticales móviles sobre raíles, que contienen 557 cilindros. El número de piezas almacenadas es de 1.137 tapices y 906 fragmentos. Las tareas de clasificación y almacenamiento, dirigidas por el Servicio de Conservación e Investigación en colaboración con el personal especializado en tejido y restauración de tapices de la Fundación Industrias Artísticas Agrupadas, se desarrollaron continuamente a lo largo de nueve meses, desde julio de 1989 hasta el 30 de marzo de 1990.

Este modélico almacén ha servido de referente para otras instalaciones museísticas como las del Museo de Tapices de La Seo de Zaragoza, los almacenes del Kunsthistorisches Museum de Viena, y principalmente para la planificación de los espacios destinados a almacén en el futuro Museo de las Colecciones Reales, donde se mantiene la misma distribución de tapices en mesetones de cajoneras para los tapices de menores dimensiones y baterías de muebles compactos con cilindros para las colgaduras monumentales, con la ventaja de haber sido dotados de sistemas informatizados de apertura y manipulación.

Los tapices protagonistas de estrategias y proyectos de investigación

Las líneas de investigación más recientes han reconfirmado el valor y magnificencia de los tapices de colecciones reales, eclesiásticas y de la nobleza, y de su utilidad como ricos objetos de colecciones suntuarias destinados al amueblamiento, pero lo que es más trascendente, han revelado su carácter como obras de arte y su profundo significado simbólico y alegórico. Es evidente que para complementar el estudio de los tapices también se precisan trabajos sistemáticos y globales sobre sus características materiales, pues antes que nada el tapiz es un tejido polícromo que reproduce un cartón, por medio del entrelazamiento regular de hilos filamentosos de lana o seda, y, a menudo, de plata y oro, para obtener dibujos y efectos de aspecto muy diverso.

El tapiz se teje manualmente en telares especiales de urdimbre vertical (tapiz de alto lizo), o de urdimbre horizontal (tapiz de bajo lizo). La técnica, la ejecución y el tejido

resultante son idénticos tanto en las obras realizadas en alto como en bajo lizo, siendo imposible determinar, si se carecen de datos documentales, el tipo de telar empleado una vez que el tapiz ha sido concluido y cortado, es decir separado del telar. El ligamento, o sistema de entrelazar los hilos, en el caso de los tapices es el más sencillo, es decir, el formado por dos grupos de hilos que se cruzan en ángulo recto, uno de cuyos grupos, llamado urdimbre, sigue la dirección longitudinal del tejido, y un segundo grupo, designado trama, sigue la dirección transversal del tejido. Es el llamado ligamento tafetán, en el que los hilos de trama quedan alternativamente por encima y por debajo de un hilo de urdimbre, siempre de un tipo de fibra más resistente y torcida que la de la trama. En este género de tejido, por tanto, las tramas polícromas limitan su acción a la formación de los motivos del diseño que producen, y cubren totalmente en su cruzamiento los hilos no tintados de la urdimbre. De ahí que la textura del tapiz sea de trama dominante, dado que esta, apelmazada en el telar por los peines, oculta por completo la urdimbre, solo intuida por la característica superficie acanalada de los tapices.



Fig. 13: Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*. Tapicería de Jerónimo Bosco. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid, ©Patrimonio Nacional, inv. 10004011. Fotografía de la autora.

Las fibras de seda tintadas en tonos claros, en particular en la gama de amarillos, consiguen crear la sensación de luminosidad y riqueza, que durante el siglo XVI se lograba por el empleo de hilos metálicos, hilos entorchados de oro, plata o plata sobredorada. Solo el empleo de la seda cuyos los filamentos de sección triangular le confieren cualidades especiales de reflexión de la luz, podía amortiguar, con su aspecto brillante y su textura luminosa, las sombras inevitables originadas por las acanaladuras de la urdimbre, además de evocar las cualidades de un material precioso, el hilo

metálico, cuyo empleo desde el siglo XVII fue decayendo por su alto coste, y dejó prácticamente de utilizarse en los obradores de tapicería en el siglo XVIII.



Fig. 14: Trapieles o hachures de oro y seda en *El Jardín de las Delicias*, Tapicería de Jerónimo Bosco. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004013. Fotografía de la autora.

Tres características propias de la técnica de la tapicería, relés, enlazados y trapieles o “hachures”, se observan sistemáticamente en todas las producciones de las diferentes manufacturas europeas desde el siglo XIV al XVIII. Los trapieles son zonas de trama en las que los perfiles y sombras entrantes de tonos disimulan el paso de una gama a otra, de forma que los tapiceros, al combinar fibras de diferentes tonos intercalados, consiguen un efecto visual, que permite el paso suave de unas gamas a otras, es decir, su consonancia y armonía, algo similar al efecto conseguido por la pintura “puntillista”. Esta técnica de intercalar pasadas de trama tintada, en un plumeado o zigzag muy agudo, produce un efecto estético y cromático característico de la tapicería, pero no afecta a la estructura interna ni a su resistencia.

Los relés y enlazados, sin embargo, son responsables en muchos casos de la debilidad o fortaleza de los paños. Los relés son desenlaces de los hilos de trama a lo largo de una altura de más de tres pasadas consecutivas, sobre los hilos de urdimbre, originados por la tangencia de dos zonas tejidas con diferente color y no enlazadas en el reverso. Los relés se encuentran en el campo, especialmente en las zonas de celajes o de terrenos, es decir, en los tercios superior e inferior de los tapices, ocasionando puntos de especial fragilidad por la falta de cohesión de trama y urdimbre.

También los orillos superior e inferior, fajas monócromas paralelas a la urdimbre, que enmarcan los tapices, están separados del campo figurado del tapiz por un relé a lo largo de toda su longitud, hasta confluir con los orillos laterales o de trama que les son perpendiculares. Solo, una vez finalizado el tapiz eran cosidos al campo mediante una costura de pespunte con aguja. Estas frágiles costuras frecuentemente han desaparecido por rozamiento o por rotura a causa del peso de los tapices. Por esta causa muchos paños han perdido los orillos superior e inferior, donde solían tejerse tanto las marcas de las manufacturas como los monogramas de los tejedores, de manera que han llegado a nuestros días sin referencias de sus tapiceros y manufacturas, a pesar de las ordenanzas y la obligatoriedad de las mismas desde el primer cuarto del siglo XVI.

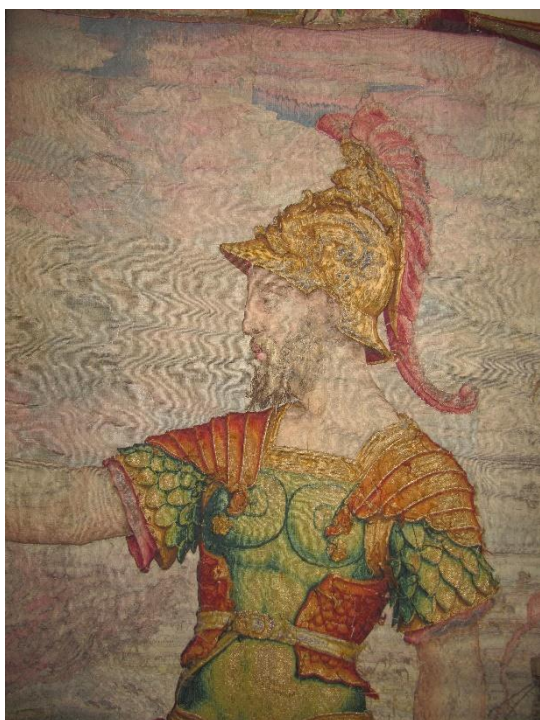


Fig. 15: Figura de Neoptólmo. Detalle del reverso de *El sacrificio de Polixena*, quinto tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004159.

Solo el enlazado de las canillas con diferente hilo de trama por el reverso, efectuando el paso de un color a otro por contrapeado de las pasadas de trama, sin dejar separados dos hilos de urdimbre contiguos, podía evitar los relés y sus costuras con aguja. Aunque en estos enlazados los tapiceros invertían mucho más tiempo y trabajo, se ganaba en solidez al conseguir una estructura más unida del tejido que hacía a los tapices más resistentes al inevitable desgaste debido a su propio peso.

La misma naturaleza del tejido, la flexibilidad de sus fibras y la adaptabilidad de su estructura, convierten a los tapices en obras de fácil transporte. Susceptibles de diferentes combinaciones espaciales, permiten tapizar indistintamente espacios interiores o exteriores y crear cámaras de seda o colgaduras murales. Por eso los tapices fueron bautizados desde el siglo XVIII con el nombre de pinturas tejidas y móviles, cuyas sedas y lanas tintadas recreaban juegos de luces y sombras en combinación con la luz natural, lo que confería a sus composiciones el carácter de escenas animadas. El carácter frágil de los tapices explica así la pérdida y deterioro de numerosas piezas por la

incidencia la luz y el envejecimiento progresivo de sus fibras, pero los mayores efectos destructivos han sido provocados por imponderables como incendios y conflictos bélicos, sumados al abandono, la usura y el maltrato infligidos por la desidia y el desconocimiento.

Diferentes proyectos de investigación europeos, apoyados en el análisis y caracterización de la tejeduría y de los procesos de deterioro y envejecimiento de los tapices, han procurado optimizar los procedimientos de conservación, preservación y exposición. La participación de Patrimonio Nacional en el proyecto MODHT, Monitoring of Damage in Historic Tapestries (EVK4-CT- 2001-00048), financiado por la Comisión Europea en el marco del Fifth Framework Programme - Improved Damage Assessment of Cultural Heritage supuso la incorporación al mismo de ejemplares de dos colecciones históricas europeas de tapices más valiosas y cuantiosas acopiadas durante los siglos XVI y XVII: la reunida por la Casa de Habsburgo o Casa de Austria en España, conservada en el Palacio Real de Madrid, y la colección de los monarcas Tudor. La colección española estuvo ampliamente representada por seis tapices. Un paño de la *Historia de Tobías* de María de Hungría –*Rafael presentado por Tobías a su padre* (Bruselas 1546)–, tres tapices de las *Fábulas de Ovidio* –*Dédalo e Ícaro*, *Júpiter y Ganímedes* y *Neoptólemo y Polixena*– adquiridos en 1556 por Felipe II durante su segunda visita a Flandes, con motivo de la abdicación de su padre, el emperador Carlos V. Y dos tapices vinculados a la colección que Felipe IV reunió en el palacio del Buen Retiro, *Galerías y emparrados* (Bruselas, 1630) y *Atalanta y el jabalí de Calidonia* (Brujas, 1630). La colección inglesa, formada durante el reinado de Enrique VIII, que sufrió su dispersión, venta y destrucción tras la ejecución de Carlos I de Inglaterra en 1649, solo estuvo representada por tres tapices, *Triunfo de la Muerte sobre la Castidad* y *Triunfo del Tiempo sobre la Fama* (Bruselas, 1507 y 1510), y *Rafael presentado por Tobías a su padre* (Bruselas, 1546), conservados en Hampton Court Palace (U.K.).

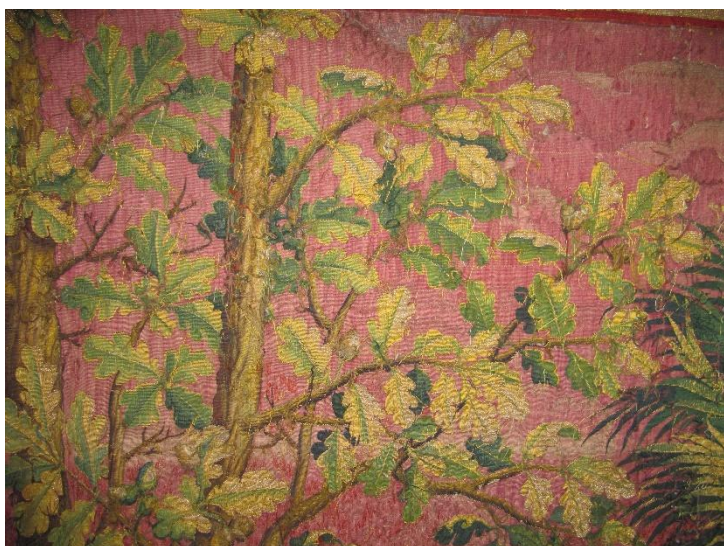


Fig. 16: Detalle de la permanencia e intensidad de colores en el reverso de *El sacrificio de Polixena*, quinto tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004159.

La producción medieval de Arras estuvo representada por uno de los tapices de coro de la catedral de Notre-Dame de Tournai, *Vida de San Piat y San Eleuterio* (Arras, 1402).

Los Museés Comunnau y el Musée de Notre-Dame de la Poterie de Brujas aportaron tres paños complementarios a la *Historia de Diana* de la colección real española, todo ellos de manufactura bruguense, *Verdure with coats of arms of Brugse Vrije* (Brujas, 1530), *Miracles of Holy Mary of the Potterie* (Brujas, 1630), y *Mary's Dedication in the Temple* (Brujas, 1639). Por último, la colección de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruelas –formada a finales del siglo XIX, por Leopoldo II de Bélgica, según una política de adquisiciones de señaladas obras de manufactura flamenca– incorporó al proyecto *La Comunión de Herkenbald* (Bruelas, 1513), adquirida en 1862; dos tapices de la *Historia de los Vicios y Virtudes*, *La Justicia desarmada por Misericordia* y *El hombre y los Siete Pecados* (Bruelas, 1519/24), adquiridos en 1964, procedentes de la catedral de Palencia; y *Cristo ante Pilatos* (Bruelas, 1507), perteneciente a la *Pasión de Cristo* recibida por Carlos V como herencia de su tía Margarita de Austria.

Sus cuatro paños –*Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Pilato*, *Camino del Calvario y Crucifixión*– figuraron en los inventarios del Palacio Real de Madrid hasta que Isabel II (1843-1875) obsequió los dos primeros tapices de la serie al diplomático Charles A. Blanc en reconocimiento por su apoyo y ayuda incondicional tras las graves acusaciones de dilapidación del erario real y la venta fraudulenta de joyas de la Corona española. Los dos tapices, el *Lavatorio de los pies* y *Cristo ante Pilatos*, decoraron el palacio del barón Blanc en la Piazza del Popolo de Roma, hasta que fueron repartidos como herencia entre sus dos hijas, siendo finalmente adquiridos en 1959 y 1963 por el Rijksmuseum de Ámsterdam y los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas respectivamente.

En todas las obras seleccionadas se constataron los efectos causados por el envejecimiento y el progresivo deterioro, la decoloración de las tramas, la pérdida de tensión de la estructura textil, la distensión y fractura de las hebras de lana y seda de urdimbres y tramas, la corrosión por oxidación de las láminas metálicas de los hilos entorchados y la consecuente desintegración de sus almas de seda. Degradación agravada por factores externos relativos a la frecuencia de exhibición, la incidencia lumínica y térmica, los sistemas de manipulación y presentación, incluso a los tratamientos aplicados para su conservación y restauración.

Evaluar la magnitud de estos daños de forma objetiva fue el objetivo principal del proyecto MODHT, apoyado en los análisis de fibras, tintes, y láminas metálicas de los tapices seleccionados, y en las pruebas de resistencia mecánica de la estructura textil efectuadas sobre modelos o réplicas de los tapices históricos, análisis y pruebas que se realizaron en los laboratorios del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas (KIK-IRPA), el Birkbeck College (University of London), el National Museum of Scotland y la Universidad de Manchester.



Fig. 17: Macrofotografías de las dobles lamas de oro de los hilos entorchados de *Dédalo e Ícaro*, primer tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid © University of Manchester y Patrimonio Nacional, inv. 10026390.

Los resultados del proyecto, publicados en Edimburgo por el National Museum of Scotland en 2009, han corroborado que el envejecimiento progresivo de los tapices, debido a la exposición a fuentes de luz, diurna y artificial, a los contrastes climáticos, a las tensiones sufridas por el peso del tejido, y a las tracciones provocadas por su manipulación, afecta por igual a las colecciones históricas como a las museísticas, a pesar de sus diferencias respecto al origen, procedencia, transcurso histórico y criterios de conservación²⁸⁷. Los mayores contrastes observados son consecuencia del grado de calidad de los materiales originales y de la perfección técnica de las manufacturas de origen, puestos de relevancia por la calidad excepcional y el envidiable estado de conservación de los tapices de *Las Fábulas de Ovidio*.

Esta suntuosa tapicería de la colección española evidencia el grado de perfección alcanzado por la manufactura de Wilhelm Pannemaker (act. 1535-1581), la pericia alcanzada por sus liceros, que interpretaron con gran calidad técnica las cualidades pictóricas de las carnaciones de la piel y el modelado de los músculos, logrando delimitar sutilmente los perfiles, para destacarlos sobre los fondos paisajísticos. La calidad y perdurabilidad de sus tintes, la amplia gama de nuevos colores como el rosa, malva, violeta y azul muy claro, la pureza de la aleación de las láminas metálicas, la estructura múltiple de los hilos entorchados, la perfecta tejeduría de un urdido y tramado

²⁸⁷ Quye, Anita; Hallet, Kathryn y Herrero Carretero, Concha. *Woughte in gold and silk. Preserving the Art of Historic Tapestries*. National Museum of Scotland, Edinburgh, 2009.

compactos y uniformes, reflejan los estrictos controles de calidad aplicados entonces por las corporaciones de tapiceros de Bruselas.

Los parámetros establecidos en el proyecto MODHT han servido de guía y referente para proyectos posteriores como el que recientemente se ha desarrollado sobre la *Tapicería de Jerónimo Bosco*, con motivo de su Exposición en El Escorial para conmemorar el centenario de la muerte del pintor en 2016. Los análisis de fibras, colorantes y láminas metálicas fueron encomendados al laboratorio Larco Química y Arte, bajo la dirección de Enrique Parra Crego²⁸⁸. Los resultados demuestran la altísima calidad de unos tapices que conservan el resplandor original en sus láminas de oro, y despliegan un arco iris de intensos y múltiples colores. Sus cuatro tapices –*San Martín y los mendigos*, *Las tentaciones de San Antonio*, *El carro de heno* y *El jardín de las Delicias*– despiertan asombro por la permanencia de los vivos contrastes de color y el empleo de novedosas gamas de violetas, naranjas, y verdes en las cenefas y vegetación de sus campos.

Acertadas combinaciones de sedas solucionan las difíciles carnaciones de los profusos desnudos. La sabia combinación de mordientes empleados en los procesos de tintura ha generado sólidos y profundos azules y negros, unas tramas regularmente deterioradas y deshilachadas por los componentes ferruginosos empleados en la tintura de las fibras. En esta tapicería, por el contrario, han perdurado y se despliegan en las visiones nocturnas y los espacios infernales, provocando fuertes contrastes cromáticos con las variadas escalas de azules y rosas, que iluminan celajes, espacios acuáticos y dan vida a las fantásticas arquitecturas paradisiacas de las visiones bosquianas.



Fig. 18: Detalle del Infierno, *El Jardín de las Delicias*, cuarto tapiz de la *Tapicería de Jerónimo Bosco*. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004013. Fotografía de la autora.

Los resultados de estos proyectos de investigación sobre estructura, composición y grados de degradación y resistencia de los diferentes materiales, aportan parámetros de

²⁸⁸ *Cromatografía, análisis químico y caracterización de fibras textiles de la tapicería Disparates del Bosco*. Larco Química y Arte S. L. Dir. Enrique Parra. Villanueva de la Cañada, Madrid, 2017.

referencia para avanzar en el estudio de la composición material de los tapices y sus procesos de desgaste, aplicables a colecciones paralelas y de similar recorrido histórico –la austriaca del Kunsthistorisches Museum de Viena, la francesa del Mobilier National de París, la polaca del Castillo de Wawel en Cracovia, la rusa del Museo del Hermitage de San Peterburgo o la pontificia de los Museos Vaticanos de Roma– y por extensión, a todas aquellas colecciones que conservan ejemplares de este ingente patrimonio textil europeo estrechamente vinculado a la pintura, la literatura, las creencias religiosas, la etiqueta cortesana, la vida ciudadana y las vicisitudes históricas que condicionaron su devenir.

Aproximación al Museo de las Colecciones Reales

El concurso convocado en 2002 por Patrimonio Nacional para exponer sus fondos en un Museo de Colecciones Reales anexo al Palacio Real fue fallado el 14 de noviembre a favor de los arquitectos Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón Álvarez (1959), profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su *Proyecto de ejecución para el Museo de las Colecciones Reales de Madrid*, emplazado al suroeste del Palacio Real de Madrid, entre el ala de la Armería, la catedral de la Almudena y los jardines del Campo del Moro, fue la respuesta actual a una necesidad cultural generada a finales del siglo XIX.

La primera fase, iniciada en 2003, correspondió al vaciado y cimentación de un solar de 39.838 metros cuadrados en la zona suroeste del Jardín del Campo del Moro, a los pies de la catedral de la Almudena, y a la construcción de un muro de contención para salvar el consiguiente desnivel de 30 metros ocasionado entre el jardín, el basamento de la catedral y la cota de la calle Bailén. La segunda fase consistió en la construcción del museo, una estructura de hormigón y granito, que en niveles superpuestos estructura tres naves expositivas diáfanas de 120 metros de longitud por 20 de ancho y alturas variables, con luces al Campo del Moro. Actualmente nos encontramos en la ejecución de la tercera fase, correspondiente al equipamiento museográfico, mobiliario e instalaciones de seguridad.



Fig. 19: Vista del Museo de las Colecciones Reales. Madrid.

Las líneas directrices del planteamiento museológico, aprobado por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional el 19 de noviembre de 2013, han sido divulgadas recientemente por José Luis Díez García, director de las Colecciones Reales. Sus premisas inciden en aplicar el criterio de excelencia y singularidad en la selección de obras, articular su exhibición en un recorrido cronológico por la historia de la monarquía hispana y potenciar la difusión y conocimiento de los Reales Sitios y Patronatos adscritos a la institución, como reflejo de la labor de mecenazgo y coleccionismo de los reyes de España²⁸⁹.

Los tapices desempeñarán un papel primordial en este museo, no solo por la singular característica de la colección real española, que atesora tapicerías únicas e íntegras, sino porque desde su origen la tapicería estableció un diálogo consustancial con la arquitectura. Sus paños articulan espacios simulados narrativos y teatrales, que difuminan las fronteras entre interior y exterior, enlazan naturaleza y artificio, combinan realidad y ficción e implican al espectador en su contemplación. Autores tan dispares como Francisco de Moraes, Giorgio Vasari y Molière, seducidos por sus propiedades cromáticas, térmicas y acústicas, otorgaron a los tapices unas virtudes terapéuticas y milagrosas capaces reconfortar el ánimo e insuflar espíritu y vida en la materia inerte.

Los Palacios estaban colgados de tapicería muy rica,
de historias alegres, por alegrar los corazones tristes
de que entonces la Corte estaba poblada²⁹⁰.

²⁸⁹ Díez García, J. L. “Hacia el Museo de la Colecciones Reales”, *Reales Sitios*, nº Extra 200, 2014, p. 216-239

²⁹⁰ *Palmerín de Inglaterra. Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra, hijo del rey Don Duardos y de sus grandes proezas*. Toledo, Fernando de Santa Caterina, 1547, cap. XI, p. 22.

IV. EL TAPIZ COMO FEDATARIO VISUAL, CULTURAL Y ARTÍSTICO

UNAS GALERÍAS DE JARDINES: ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LOS TAPICES DE BADAJOZ Y SUS TIPOLOGÍAS

A FEW GARDEN GALLERIES: SOME COMMENTS ABOUT BADAJOZ TAPESTRIES AND THEIR TYPOLOGIES

Guy Delmarcel

Katholieke Universiteit Leuven

Guy Delmarcel es profesor emérito de la Universidad Católica de Lovaina, de la que ha sido director del Departamento de Arqueología, Historia de Arte y Musicología. Se le estima como el principal especialista en tapices flamencos. Natural de Malinas, se vinculó a la Universidad de Lovaina en el curso 1969-70. Desde 1974 fue conservador de los Textiles Occidentales en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas. Vuelve a la Universidad para el curso 1990-91 como profesor de H^a del Arte y se retira en 2006, con el reconocimiento unánime de ser el experto indiscutido de los "frescos móviles del Norte". Es miembro de la Academia Real de Ciencias de Bélgica y de la Academia Real de Archeologia de Bélgica. Sus publicaciones analizan los tapices flamencos de época Moderna y Barroca, principalmente.

Resumen

Se presenta un análisis de la serie de siete tapices flamencos con figuras de Apolo, Ártemis, Eros, Dafne, Ulises, Penélope, Telémaco..., tejida por Philippe van der Cammen en Enghien en la segunda mitad del siglo XVI. Se muestran numerosas ilustraciones, que permiten entender estos tapices como una serie de "Galerías y jardines". Asimismo, se reproducen tres tapices pertenecientes a una 2^a edición de estos tapices de Badajoz. Se relaciona formalmente un dibujo de Hans Vredeman de Vries y un detalle del tapiz 7. Se exponen finalidades de los tapices, tales como ambientar un espacio, servir a fines educativos y como pasatiempo, que hoy nos pasan desapercibidas.

Palabras clave

Apolo, Ártemis, Cammen, Philippe van der (ca 1541-1601), Dafne, Enghien, Eros, Galerías y jardines, Penélope, Telémaco, Ulises, Vredeman de Vries, Hans (ca1525-1609).

Abstract

An analysis of the series of seven Flemish tapestries with figures of Apollo, Artemis, Eros, Daphne, Ulysses, Penelope, Telemachus ..., woven by Philippe van der Cammen in Enghien in the second half of the sixteenth century. Numerous illustrations are shown, which allow to understand these tapestries as a series of "Galleries and gardens". Also, three tapestries belonging to a 2nd edition of these tapestries of Badajoz, and

bearing the mark of Enghien and of Philippe van der Cammen, are reproduced. A drawing by Hans Vredeman de Vries and a detail of the Tapestry 7 are formally related. The purposes of the tapestries are exposed, such as setting a space, serving educational purposes and as a pastime, which today go unnoticed.

Keywords

Apollo, Artemis, Cammen, Philippe van der (ca 1541-1601), Daphne, Enghien, Eros, Galleries and gardens, Penelope, Telemachus, Ulysses, Vredeman de Vries, Hans (ca1525-1609).

Los tapices de Badajoz

La Catedral de Badajoz posee una serie de siete tapicerías antiguas con escenas de jardines poblados por diversas figuras. Fueron identificadas como episodios de la mitología antigua, inspirados por las Metamorfosis de Ovidio²⁹¹.

Seguidamente, presentamos siete tapices que forman una misma serie (Figs. 1-7):



Fig. 1: Tapiz 1: Apolo & Eros/Ártemis. Mide: 333 x 532 cm. La alzada fue originalmente de 346 cm.

²⁹¹ Según un reciente descubrimiento del Sr. D. Ignacio López Guillamón, el Cabildo de la Catedral de Badajoz compró esta serie de siete tapices en una venta pública en Madrid, en agosto -septiembre de 1743- probablemente de los bienes dejados por el conde Loup Marie Charles de Lalaing, militar al servicio de Felipe V, fallecido en Madrid el día de enero de 1743. Los Lalaings fueron señores de Ecaussinnes-Lalaing, en el condado de Hainaut, del que dependía la ciudad de Enghien. Esta es una confirmación del origen de estos tapices, sin duda tejidos en Enghien. Estos tapices de caza con el escudo de armas de Emmanuel-Filibert de Lalaing, Barón de Montigny (1557-1590) y su esposa Anne de Croÿ, fechados en 1589, reproducidos aquí, también se conservan en Enghien y son muy similares a los de la serie de Badajoz. ¿Fue esta última serie también encargada por el barón de Montigny?



Fig. 2: Tapiz 2: Ulises y Penélope. Mide: 333 x 362 cm. La alzada fue originalmente de 346 cm.



Fig. 3: Tapiz 3: Despedida de Icario. Mide: 338 x 260 cm. La alzada fue originalmente de 346 cm.



Fig. 4: Tapiz 4: Telémaco y Méntor. Mide: 346 x 392 cm.



Fig. 5: Tapiz 5: Vuelta de Ulises. Mide: 346 x 257 cm.

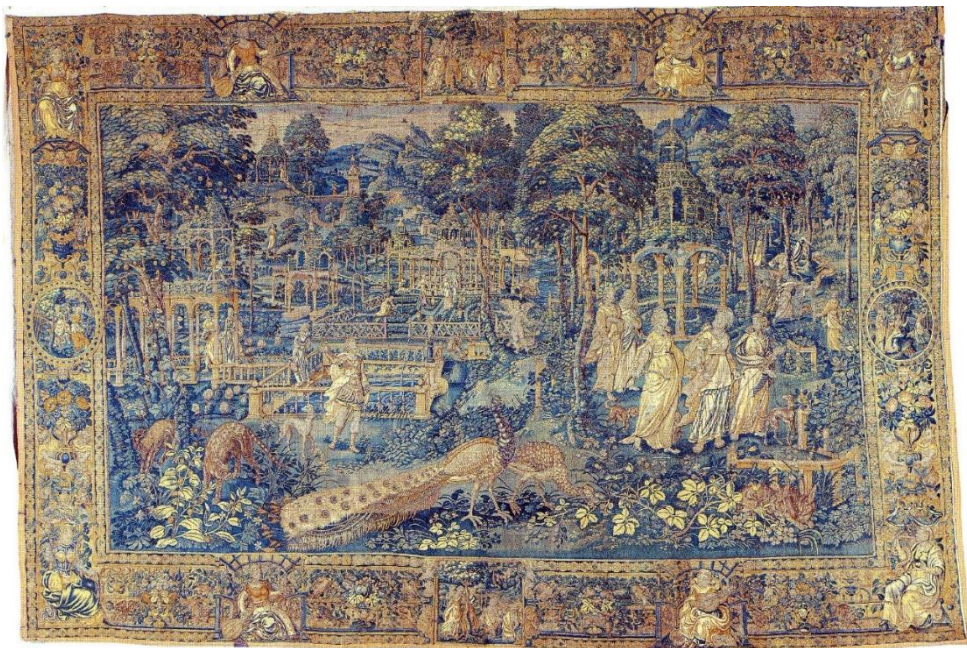


Fig. 6: Tapiz 6: Ulises & Penelope. Mide: 346 x 326 cm.



Fig. 7: Tapiz 7: Apolo & Dafne/Artemis. Mide: 346 x 399 cm.

Tres de estas escenas fueron tejidas en una otra serie, ahora dividida en varias colecciones privadas. Los tapices presentan una altura y colores idénticos, sin embargo, el dibujo de las borduras es diferente. Veamos las imágenes (Figs. 8-10):



773
Fig. 8: Tapiz 2ª ed: reproduce el tapiz 1: Apolo & Eros/Ártemis.



Fig. 9: Tapiz 2ª ed.: reproduce el tapiz 2: Ulises & Penélope.



Fig. 10: Tapiz 2ª ed: reproduce el tapiz 7: Apolo & Dafne /Artemis.

Lugar y manufactura de los tapices de Badajoz

Los tapices de Badajoz no tienen marcas, pero los de la otra edición (figs. 8, 9 y 10) tienen el escudo de la ciudad de **Enghien** y los iniciales de la manufactura de **Philippe van der Cammen**, como aparecen en la serie de Lérida (vease infra), (Fig. 11).



Fig. 11: Marca de la ciudad (Escudo gironado) y marca de P. Van der Cammen (PVC).

Este monograma es identificado en un documento de 1577, concerniente al saqueo del “Tapissierspand” de Amberes por las tropas españolas en 1576. En tal documento consta que a Philippe van der Cammen le fue robada una serie con la *Vida de Abraham*.

Este licero nació a Enghien ca. 1541, y vivió allí hasta 1582. Quizás es el tejedor de este nombre que emigró de Enghien a Colonia por sus convicciones protestantes, dónde murió en 1601. Quizás que la serie de *Abraham*, con esta marca, en la Seu Vella de Lleida era la suya, robada en 1576... Imágenes de los tapices de Lérida (Figs. 12-15):



Fig. 12: P. Van der Cammen. Vida de Abraham (ca. 1560/70). Museu de Lleida.



Fig. 13: P. Van der Cammen. Rebeca ofrece agua a Eliezer. Paño de la Vida de Abraham (ca. 1560/70). Museu de Lleida.



Fig. 14: P. Van der Cammen. Abraham envía a Eliezer a buscar esposa a Isaac. Paño de la Vida de Abraham (ca. 1560/70). Museu de Lleida.



Fig. 15: P. Van der Cammen. El faraón restituye Sara a Abraham. Paño de la Vida de Abraham (ca. 1560/70). Museu de Lleida.

Jardines y galerías

Los tapices de Badajoz presentan jardines con personajes diversos. Este tipo de tapicería empieza en Bruselas cerca de 1540, con la serie de *Vertumno y Pomona*, atribuida a Pieter Coecke (Madrid, Patrimonio Nacional) (Fig. 16).



Fig. 16: Willem de Pannemaker. Vertumno jardinero. Serie de Vertumno y Pomona (1561/62). Patrimonio Nacional (Madrid).

Otro tipo de jardines son las *Galerías del Cardenal Granvela*, ca. 1562 (Viena). No tienen personajes, solo animales (Fig. 17).

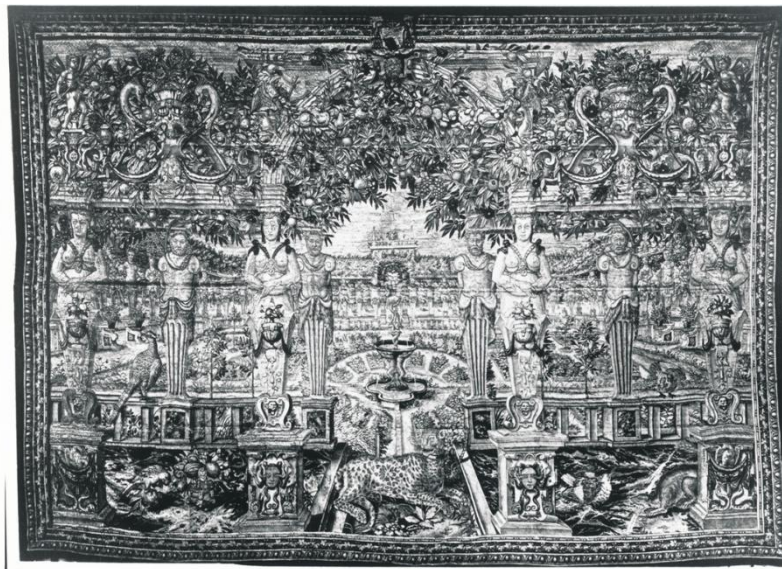


Fig. 17: Willem de Pannemaker. Galerías del Cardenal Granvela (ca. 1562). Kunsthistorisches Museum (Viena).

Tanto en Bruselas como en Enghien, había una gran producción de tales tapices de jardines con personajes mitológicos (Fig. 18, 19).

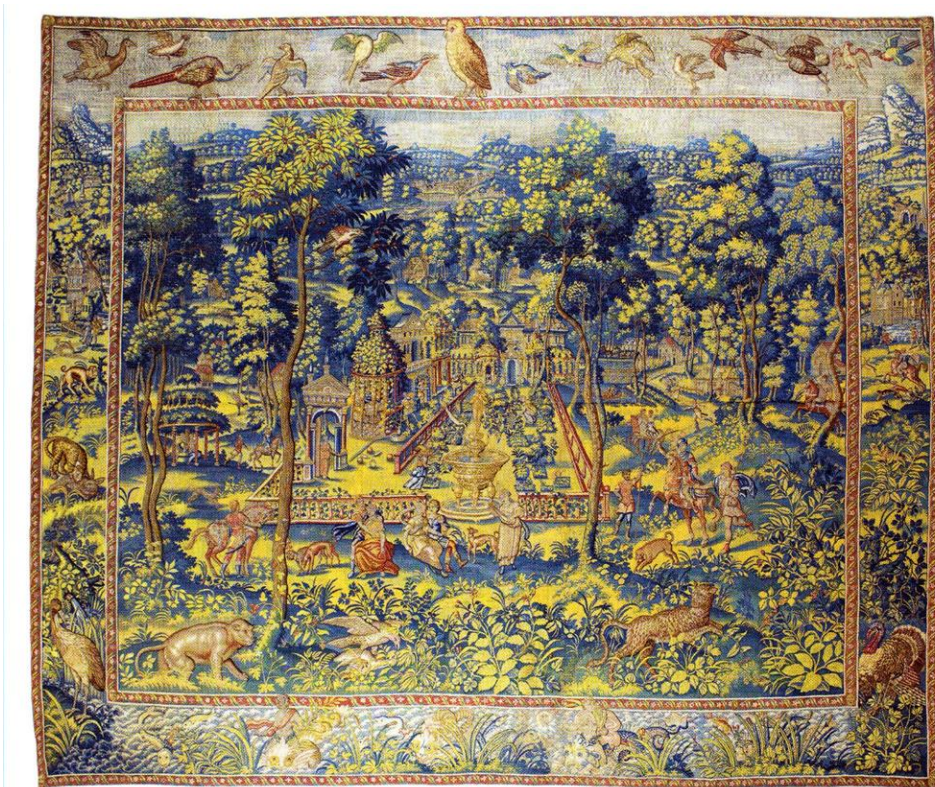


Fig. 18: Jardines con galerias. Marca de Engien. Coleccion particular.

El inventario del rey Felipe II (1598) menciona 24 “Galerías y Jardines” – uno solo es conservado en el Patrimonio Nacional.

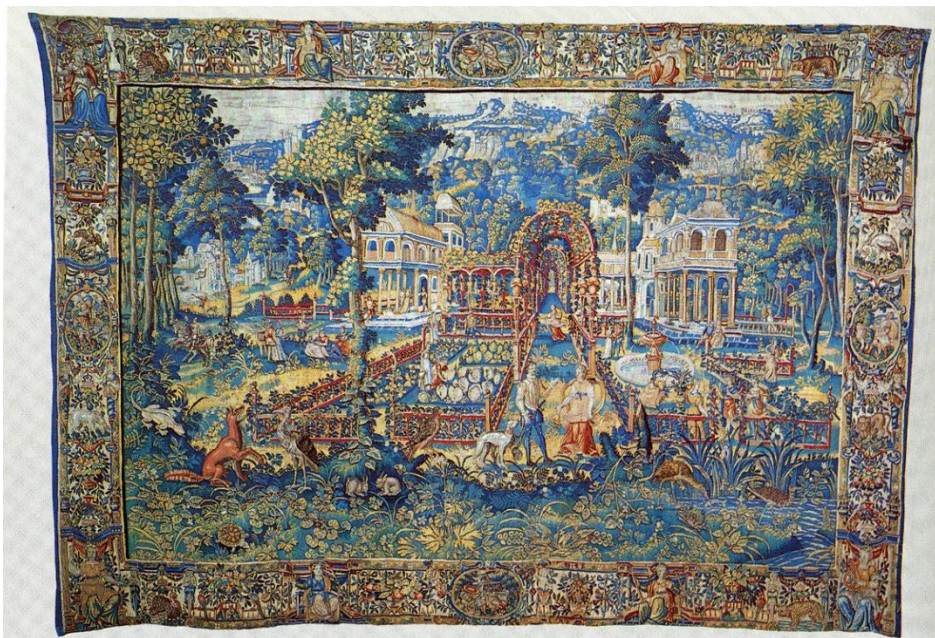


Fig. 19: Jardines con galerias. Marca de Cornelis Mattens, Bruselas, ca. 1610. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 69/I.

En Enghien, la mayoría son escenas de caza, como esta con marca Van der Cammen (Enghien, Museo Maison Jonathas) (Fig. 20).

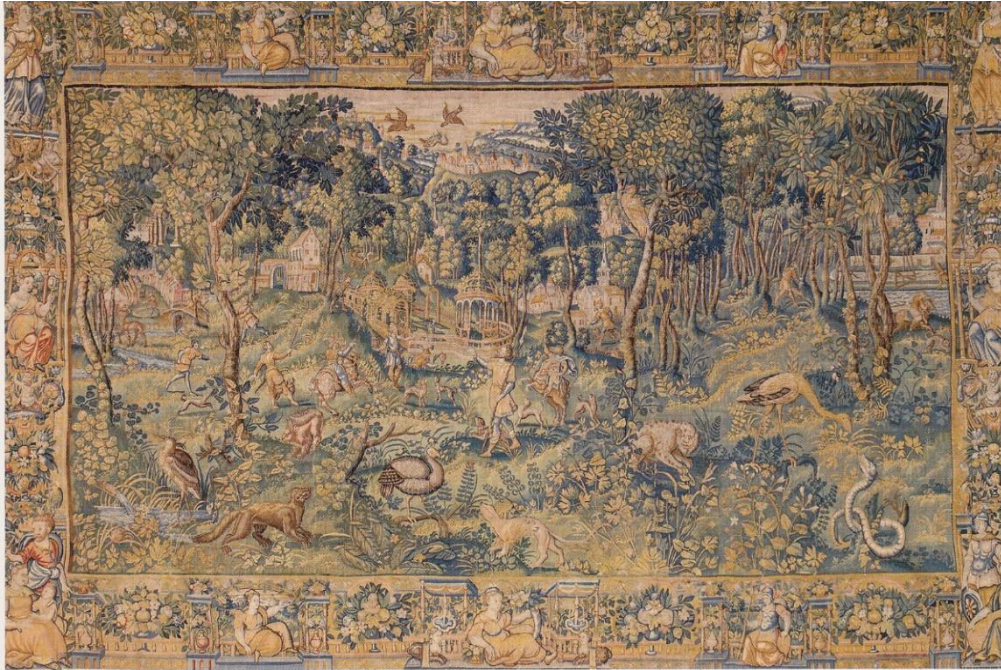


Fig. 20: P. Van der Cammen. Escena de caza (1575-1600). Enghien, Museo Maison Jonathas, en depósito de la Fondation Roi Baudoin.

La más famosa es la serie de tres *Cazas con armas Croy-Lalaing*, con fecha de 1589 (Museo de Enghien) (Figs. 21, 22, 23).

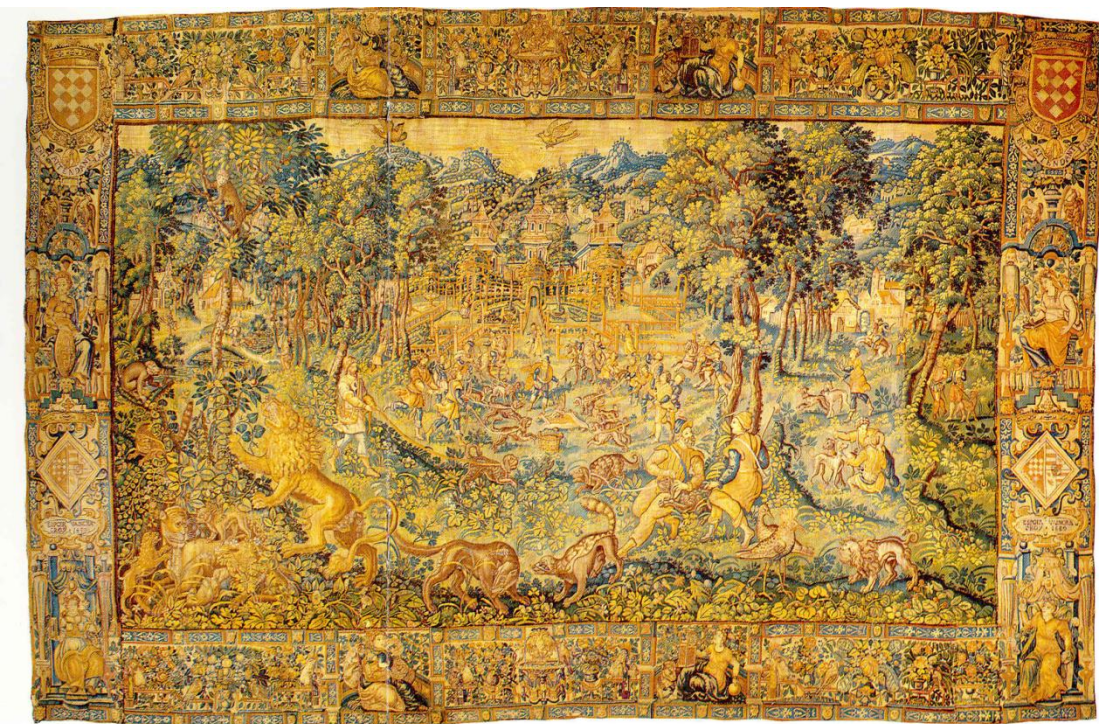


Fig. 21: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croy (1589). Enghien, Museo Maison Jonathas.



Fig. 22: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croÿ (1589). Enghien, Museo Maison Jonathas.



Fig. 23: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croÿ (1589). Enghien, Museo Maison Jonathas.

Otro caso semejante es:



Fig. 24: Escena de bosque con Cephalo et Procris (1575-1600). Marca de Enghien. Enghien, Museo Maison Jonathas, en depósito de la Fondation Roi Baudoin.

Jardines con escenas mitológicas aparecen en la producción de Bruselas, segunda mitad siglo XVI. Una tal serie se halla al Museo de Correggio, Italia (Bruselas, Cornelis Mattens, finales del s.XVI). Aquí Minerva y las Musas (Fig. 25).

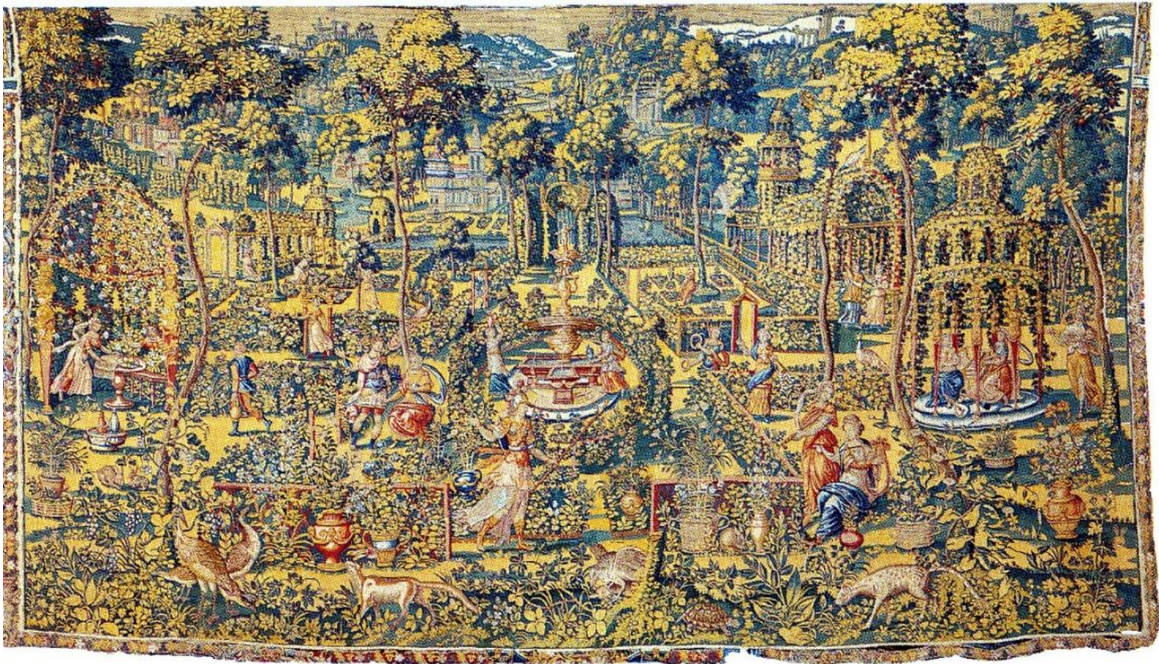


Fig. 25: Cornelis Mattens. Minerva y las Musas (1590-1600). Museo de Correggio (Italia).

Dos ilustraciones más con tapices semejantes a los de Badajoz son los de Diana y Calisto y Teseo e Ariadne (Museo de Correggio) (Figs. 26, 27).



Fig. 26: Cornelis Mattens. Diana y Calisto (1590-1600). Museo de Correggio (Italia).



Fig. 27: Cornelis Mattens, Teseo y Ariadne, (1590-1600). Museo de Correggio (Italia) – Igual que el precedente.

Otro tanto sucede con los tapices con Cephalo y Procris, y Vertumno y Pomona (Correggio) (Figs. 28, 29).

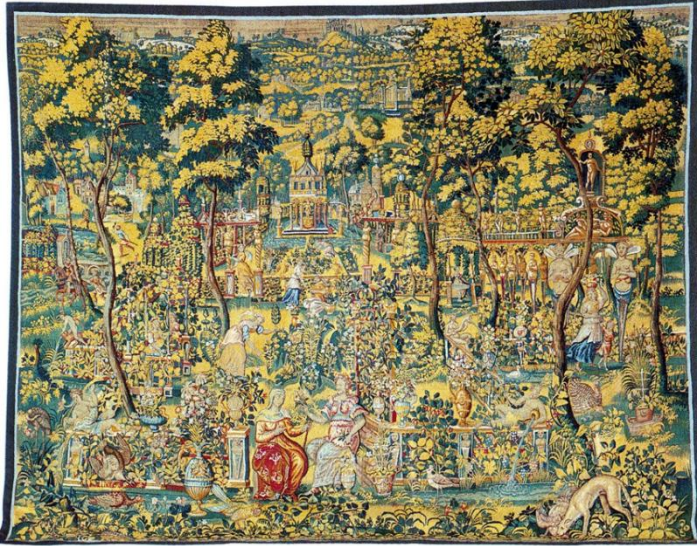


Fig. 28: Cornelis Mattens. Cephalo y Procris (1590-1600). Museo de Correggio (Italia).



Fig. 29: Cornelis Mattens. Vertumno y Pomona (1590-1600). Museo de Correggio (Italia).

Jardines y galerías en grabados y tapices

Las arquitecturas de los jardines, con edificios al fondo, se relacionan con los dibujos y grabados de Hans Vredeman de Vries, desde cerca 1560 (Figs. 30, 31).



Fig. 30: H. Vredeman de Vries. Palacio (c. 1560). Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek.



Fig. 31: H. Vredeman de Vries. Pergola con satiros (ca. 1580). Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Cuatro detalles ilustrados entre otros tapices y los de Badajoz (Figs. 32, 33, 34, 35, 36).



Fig. 32: P. Van der Cammen. Tapiz 7: Apolo & Dafne / Artemis. Detalle. Catedral de Badajoz.

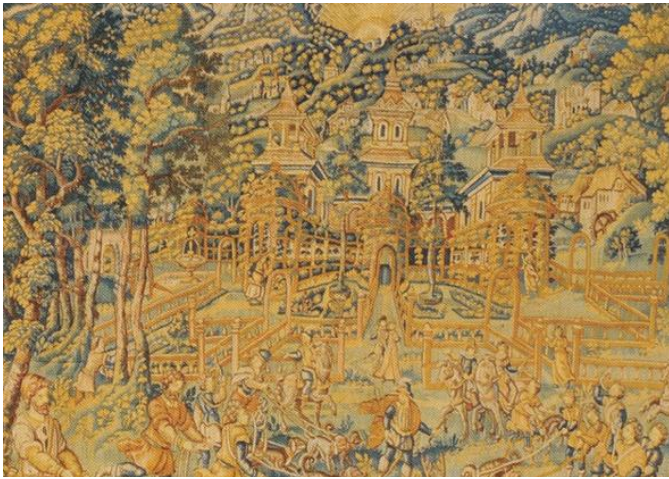


Fig. 33: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croy (1589). Detalle. (Enghien, Museo Maison Jonathas).



Fig. 34: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croy (1589). Detalle. (Enghien, Museo Maison Jonathas).



Fig. 35: P. Van der Cammen. Escena de caza con armas Lalaing-Croy (1589). Detalle. (Enghien, Museo Maison Jonathas).



Fig. 36: P. Van der Cammen. Tapiz 2: Ulises y Penélope. Detalle. Catedral de Badajoz.

Como muestran las ilustraciones anteriores, en este tipo de tapices, cada ejemplar tiene una historia mitológica *diferente*. Eso permite una gran flexibilidad para el cliente, que no tenía que comprar una serie *completa* (como por ej. *Vida de Abraham*, o los *Doce Meses*), puesto que podía *escoger* los temas de su preferencia.

Un paralelo se halla en series de grabados flamencos de esta época, como estos ejemplos de Gerard de Jode, cerca de 1572. Aquí también, el jardín y el paisaje son más importantes que las figuras (Figs. 37, 38, 39, 40).



Fig. 37: Gerard de Jode, Narcissus (ca 1572). Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 38: Gerard de Jode. Pyramus y Tisbe (ca 1572). Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 39: Gerard de Jode. Salmacis (ca 1572). Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 40: Gerard de Jode. Venus & Adonis (ca 1572). Amsterdam, Rijksmuseum.

Las borduras

Todas estas tapicerías son encuadradas con borduras que presentan varios tipos de ornamento: grutescos, flores y pequeños medallones o cuadros con escenas particulares (Figs. 41, 42, 43).



Fig. 41: P. Van der Cammen. Virtud de la Fe (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.



Fig. 42: P. Van der Cammen. Virtud de la Fama (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.



Fig. 42: P. Van der Cammen. Virtud de la Esperanza y emblema con Ave Fénix. Catedral de Badajoz.

Estas escenas en las borduras empiezan cerca de 1550. El ejemplo más rico es la serie de la *Vida de Ciro el Grande*, 10 paños tejidos para Felipe II c.1556-58 (Madrid, Patrimonio Nacional): contienen 49 emblemas alegóricos diferentes en sus borduras (Fig. 43).



Fig. 43: Jan Van Tieghem, Escena de *Vida de Ciro el Grande* (ca 1556-1558). Patrimonio Nacional, serie 39 (Madrid).

Diapositiva con imágenes y el texto: pero estas alegorías NO están en relación con el tema central de cada tapiz.



Fig. 44: Jan Van Tieghem. Escena de *Vida de Ciro el Grande* (ca 1556-1558). Emblema. Patrimonio Nacional (Madrid).

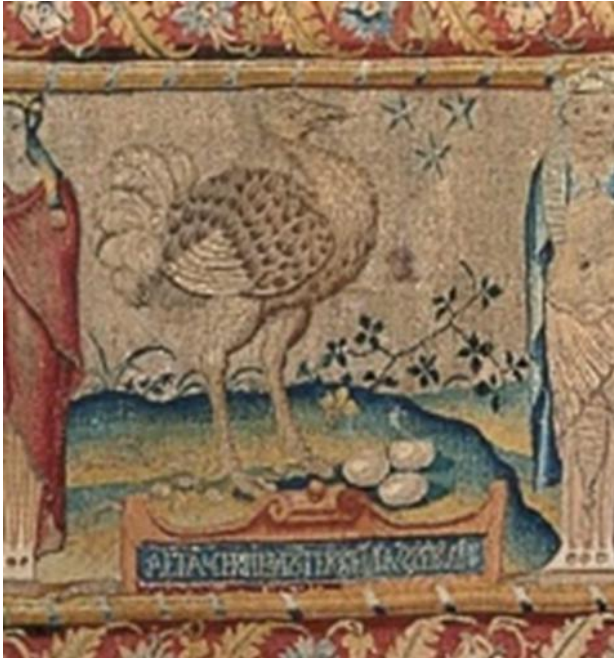


Fig. 45: Jan Van Tieghem. Escena de *Vida de Ciro el Grande* (ca 1556-1558). Emblema. Patrimonio Nacional (Madrid).

Las borduras son diferentes entre la edición Badajoz, y la otra indicada, de la que se han localizado tres tapices. De esta manera, la manufactura podía “personalizar” cada serie para cada cliente (Figs. 46, 47, 48, 49):



Fig. 46: P. Van der Cammen. Tapiz 3: Despedida de Icario. Bordura inferior. Catedral de Badajoz.



Fig. 47: P. Van der Cammen. Tapiz 2, 2ª edición: Ulises y Penélope. Bordura inferior. Colección particular.



Fig. 48: P. Van der Cammen. Tapiz 7: Apolo & Dafne / Artemis. Catedral de Badajoz.



Fig. 49: P. Van der Cammen. Tapiz 2, 2ª edición: Ulises y Penélope. Bordura lateral. Colección particular.

Presencia femenina en los tapices de Badajoz

Podemos interrogarnos si los tapices de Badajoz ¿fueron una serie para señoras? Las mujeres están en cantidad mayor en otros tapices (Figs. 50, 51):



Fig. 50: P. Van der Cammen. Tapiz 2: Ulises y Penélope. Catedral de Badajoz.



Fig. 51: P. Van der Cammen. Tapiz 7: Apolo & Dafne /Artemis. Catedral de Badajoz.

Tres virtudes teologales en las borduras, pero la *Caridad* (= amor maternal) aparece en todos los tapices y dos veces en los números 2, 3, 4, 5 y 6 (Figs. 52, 53 54).



Fig. 52: P. Van der Cammen. Virtud de la Fe (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.



Fig. 53: P. Van der Cammen. Virtud de la Caridad. Catedral de Badajoz.



Fig. 54: P. Van der Cammen. Virtud de la Esperanza (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.

En las escenas laterales aparecen un **pavo real** (Fig. 55) y un **Fénix** (Fig. 56).

El **pavo real** con el lema: “non inferiora placent” (las cosas menores no le gustan). Según Plinius (His.Nat. X 24), el pavo real es sensible a la gloria y a la vanidad. Vanidad femenina? Es el símbolo de Juno también.

El **Fénix** con el lema: “quia sola infelix” (infeliz porque [estoy] solo). Según el *Physiologus*, el Fénix superaba en belleza todas las aves, también al pavo real ¿Son alusiones a una clientela femenina?



Fig. 55: P. Van der Cammen. Pavo real (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.



Fig. 56: P. Van der Cammen. Fénix (en cualquiera de los tapices). Catedral de Badajoz.

El Fénix y su “lema” está ya en la serie de *Ciro*, del rey Felipe II (Figs. 57, 58).



Fig. 57: Jan Van Tieghem. Escena de *Vida de Ciro el Grande* (ca 1556-1558). Patrimonio Nacional (Madrid).



Fig. 58: Jan Van Tieghem. Escena de *Vida de Ciro el Grande* (ca 1556-1558). Detalle. Patrimonio Nacional (Madrid).

Tapicerías como pasatiempo

La iconografía de las borduras es *diferente* del tema central. No es su complemento, ni le resulta paralela. En los siglos pasados, los tapices servían como protección del frío (o del calor), pero también como “pasatiempo” para el ejercicio mental o intelectual.

Los propietarios podían intentar descifrar algunos emblemas, a veces bastante oscuros, o podían utilizarlos para la educación de los niños (como las Virtudes, los dioses paganos, la mitología...). En la serie de Badajoz, esto vale también para los motivos centrales.

Estos tapices de “jardines”, puestos de lado a lado, forman un “jardín de invierno” (ejemplo más tardío, Rosenborg Copenhagen) (Fig. 59, 60, 61, 62, 63):



Fig. 59: Rosenborg Castle. Copenhagen.

Los tapices, en palabras de la conservadora Adele Coulin Weibel son brillantes a golpe de vista y entretenidos si nos fijamos en los detalles: “*A tapestry should be brilliant at first sight, and full of amusing details at near view*”.

Bibliografía

Guy Delmarcel, Tapisseries anciennes d'Enghien, Mons, 1980.

Guy Delmarcel & An Vockaert, Tapisseries flamandes, cinq siècles de tradition, (catalogue d'exposition), Château de Vianden, 1995, p. 40.

Guy Delmarcel, Paysages des lissiers d'Enghien. Fonds Michel Demoortel (Fondation Roi Baudouin), Bruselas 2011.

Guy Delmarcel, ‘The Brussels Tapestry Series of the Life of Cyrus, ca. 1556-58 (Madrid, Patrimonio Nacional, series 39). Some Considerations about its Origin and Iconography’, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXXXVI, 2017-1, p. 171-198.

Nello Forti Grazzini, ‘Gli arazzi del Palazzo dei Principi’, in Alberto Ghidini, ed. *Il Museo Civico di Correggio*, Milano, 1995, p. 105-123.

Peter Führung, *De wereld is een tuin. Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de Renaissance*, Gante, 2002.

Paulina Junquera de Vega & Concha Herrero Carretero, *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional. I. Madrid*, 1986.

Subastas Sotheby New York, 26 Mayo 1992, n°230, y 24 Octubre 2002, n° 772 (= figs. 9 y 10).

SULLE TRACCE DELLA PIÙ PREZIOSA REPLICA DELLE “STORIE DI VERTUMNO E POMONA” DI MAERTEN II REYMBOUTS

ON THE TRACES OF THE MOST PRECIOUS REPLY OF THE "VERTUMNO STORIE E POMONA" OF MAERTEN II REYMBOUTS

Nello Forti Grazzini

Università degli Studi di Milano

Nello Forti Grazzini es doctor por la Università degli Studi di Milano, de la que es colaborador para cursos y seminarios; es profesor de H^a del Arte en el Liceo Classico “Parini” y en la Scuola di Restauro ENAIP Botticino (Brescia). Investigador especialista en tapices flamencos, italianos, franceses de los siglos XIV al XVIII, con numerosas publicaciones desde 1982 sobre los conjuntos de tapices conservados en Ferrara, Como, Milán, Roma, Venecia, Mantua, y sobre los tapices derivados de la obra de Giulio Romano, Raffaello Sanzio y otros artistas, pertenecientes a las colecciones de museos como el Metropolitan Museum of Art, el Art Institute di Chicago, El Prado.

Riassunto

E' ricostruita una serie di arazzi con la Storia di Vertumno e Pomona, di Martin II Reymbouts (1557-1619), appartenuta al collezionista Alberto Blanc (1835-1904). E' una replica con varianti di una celebre serie disegnata da Pieter Coeck van Aelst di cui sono note quattro redazioni conservate a Vienna / Lisbona e a Madrid. Reymbouts ne realizzò varie repliche sulla base di cartoni ridipinti. Quella già di Alberto Blanc, fu probabilmente la più preziosa di esse, realizzata per gli arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia nel 1615. Appartenne alla famiglia Borghese e alla fine dell'Ottocento una parte di essa fu acquistata da Alberto Blanc; un'altra parte è passata sul mercato antiquario francese.

Parole chiave

Arte flamenca; Blanc, Alberto (1832-1904); Ovidio; Reymbouts, Martin II (1557-1619); Vertumn e Pomona; Arazzi fiamminghi.

Resumen

Se estudia la serie de tapices con la Historia de Vertumno y Pomona, de Martin II Reymbouts (1557-1619), que perteneció al coleccionista Alberto Blanc (1835-1904). Se trata de una réplica con variaciones de una serie dibujada por Pieter Coeck van Aelst de la que ya se conocen cuatro versiones conservadas en Viena, Lisboa y Madrid. Reymbouts realizó varias réplicas sobre cartones modificados. Los paños ya de Alberto Blanc, fueron probablemente los más preciosos de aquellos, tejidos para los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en 1615. Esta llegó a pertenecer a la Familia Borghese y

a finales del siglo XIX fue comprada parcialmente por Alberto Blanc; otra parte se ha encontrado en el mercado anticuario francés.

Palabras clave

Arte flamenco; Blanc, Alberto (1832-1904); Ovidio; Reymbouts, Martin II (1557-1619); Vertumno y Pomona; Tapices flamencos.

Abstract

The series of tapestries that represent the story of Vertumnus and Pomona, by Martin II Reymbouts (1557-1619), which belonged to the collector Alberto Blanc (1835-1904) is studied. It is a replica with variations of a series drawn by Pieter Coeck van Aelst, of which four versions are known to be preserved in Vienna, Lisbon and Madrid. Reymbouts made several replicas on modified cartons. The cloths of Alberto Blanc were probably the most beautiful, woven for the archdukes Alberto and Isabel Clara Eugenia in 1615. The series once belonged to the Borghese Family and was partially bought by Alberto Blanc towards the 19th century; another part of it was found in the French antique market.

Keywords

Blanc, Alberto (1832-1904); Flemish art; Flemish tapestry; Ovidio; Reymbouts, Martin II (1557-1619); Vertumnus and Pomona.

Signore e signori, colleghe e colleghi,

In questa riproduzione (Fig. 1) vedete il barone Alberto Blanc, nato a Chambery nel 1835 (la città apparteneva allora al Regno di Sardegna), morto a Torino nel 1904, diplomatico e uomo politico al servizio del nascente stato italiano. Senza ricordare le numerose tappe della sua brillante carriera, che si possono scorrere nella voce “Blanc Alberto” del *Dizionario Biografico degli Italiani* (X, 1968, di R. Mori), interessa qui soprattutto ricordare che, rientrato nel 1892 da Costantinopoli, dove era stato inviato come ambasciatore, Blanc fu nominato Senatore del Regno e prese residenza a Roma. Nel 1893 divenne anche Ministro degli Esteri del governo Crispi, sotto il quale l’Italia si provò a diventare una potenza coloniale, lanciandosi alla conquista dell’Etiopia, dove però subì, ad Adua, nel 1896, una disastrosa sconfitta militare. Il mio quadrisnonno, il pittore Michele Cammarano, inviato in Africa al seguito dell’esercito per celebrare le conquiste italiane, dipinse in un quadrono oggi nella Galleria d’Arte Moderna di Roma il massacro subito dall’armata coloniale (Fig. 2). Il governo Crispi dovette dimettersi e con esso, naturalmente, anche il suo Ministro degli Esteri.



Fig. 1: Barone Alberto Blanc (Chambery, 1835 - Torino, 1904).



Fig. 2: Cammarano, M. (1820-1920). Battaglia di Dogali (1896). Galleria d'Arte Moderna (Roma).

Proprio in quegli anni, tra il 1893 e il 1897, Blanc acquistò a Roma, lungo la Via Nomentana, un'ampia tenuta – oggi parco pubblico – e vi fece erigere dall'architetto veneziano Giacomo Boni la sua nuova residenza nella Capitale, Villa Blanc, oggi considerata un capolavoro dello stile eclettico tardo-ottocentesco e un prodromo dello stile Liberty; vi collocò la ricca collezione di opere d'arte e arredi formata negli anni precedenti. Dopo la morte di Blanc, e della vedova nel 1925, la villa e quanto conteneva passarono ai figli, che si divisero le opere d'arte e nel 1950 vendettero la villa stessa, entrata in una spirale ultradecennale di abbandono e degrado, dai quali l'hanno riscattata il recentissimo restauro e la riapertura come sede universitaria della LUISS Business School. Le fotografie (Fig. 3, 4) che vi proietto mostrano la villa nello stato attuale. I beni artistici che furono di Blanc sono invece andati per lo più smembrati nei mille rivoli del mercato antiquariale e del collezionismo privato, o sono passati a musei esteri.



Fig. 3: Residenza di Alberto Blanc, in Via Nomentana (Roma).



Fig. 4: LUISS Business School, già Residenza di Alberto Blanc.

In particolare, Blanc aveva formato una pregevolissima collezione di venticinque arazzi antichi, taluni molto importanti, come i due brussellesi pre-rinascimentali della *Passione di Cristo*, tessuti da Pieter van Aelst, donatigli da Isabella II regina di Spagna, oggi nel Rijksmuseum di Amsterdam (*Lavanda dei piedi*) (Fig. 5) e nei Musées royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (*Cristo davanti a Pilato*), o la serie tedesca dei *Pianeti* del 1547-49, copiata dalle incisioni di Georg Pencz, acquisita dalla Fondazione Bodmer di Cologny, in Svizzera (Fig. 6): opere la cui provenienza dalla collezione già di Alberto Blanc è cosa nota. Talune sale e stanze di Villa Blanc mostrano ancora oggi, sulle pareti, le cornici dorate approntate per ospitarvi le tappezzerie, la cui collocazione era stata sicuramente pianificata da Boni in accordo col suo committente (Fig. 7). Quella raccolta di arazzi, ancora completa ma in procinto di venire smembrata, fu inventariata

concisamente nel 1931 in una perizia firmata da L. (probabilmente Ludwig) Bernheimer, figlio dell'antiquario Otto Bernheimer di Monaco, evidentemente redatta su richiesta degli eredi di Blanc. Il documento mi fu mostrato, perché lo aiutassi a identificare le opere menzionate, dall'amico Michelangelo Lupo, architetto e storico dell'arte, che prepara un libro su Villa Blanc e le raccolte artistiche già del barone. Io l'ho aiutato, per quanto ero in grado di fare, riservandomi però, nel futuro libro, un capitolo destinato a commentare una specifica "voce" della perizia Bernheimer, in quanto quest'ultima, assieme alle notizie fornitemi da Lupo e ad altri elementi emersi nel frattempo mi hanno consentito di completare uno studio su una particolare serie di arazzi, che avevo già iniziato in anni precedenti, rimasto inedito.



Fig. 5: Aelst, Pieter van. Lavanda dei piedi (Passione di Cristo). Rijksmuseum (Amsterdam).



Fig. 6: Pianeti (1547-49). Fondazione Martin Bodmer (Cologny, Svizzera).

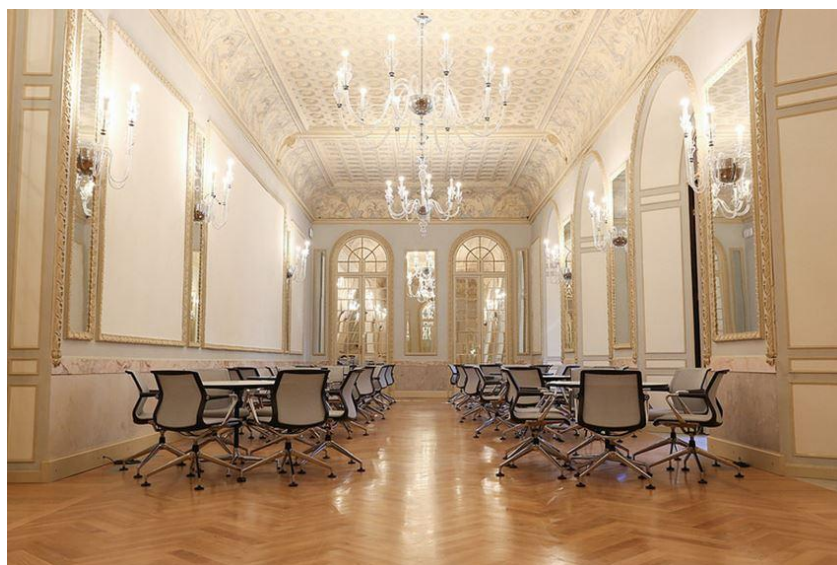


Fig. 7: Salone della Residenza di Alberto Blanc dove erano esposti gli arazzi (Roma).

Ho scelto questo stesso tema anche per la mia relazione odierna, poiché, pur con un corredo di immagini di qualità anche mediocre e delle quali mi scuso in anticipo, potrò mostrarvi un importante gruppo di arazzi fiamminghi rinascimentali nei quali, come nella serie di Philippe van der Cammen ospitata nella cattedrale di Badajoz, perno ideale di questo convegno, immagini mitologiche si dispiegano entro panorami di giardino; e perché il tema degli arazzi già Blanc è quello delle *Storie di Vertumno e Pomona*, e uno dei soggetti illustrati a Badajoz – non credo infatti che la serie di Enghien proponga scene con Ulisse e Penelope, ma soltanto miti ovidiani – mostra un momento dello stesso mito: *Vertumno travestito da giardiniere che si accosta a Pomona* (Fig. 8). Né va dimenticato che un altro panno a Badajoz, la *Caccia*, è firmato dall'arazziere Maerten II Reymbouts di Bruxelles, lo stesso che ha realizzato i *Vertumno e Pomona* dei quali parlerò. La ricostruzione della storia del gruppo di tappezzerie qui in esame rivelerà poi passaggi di una certa importanza e coinvolgerà nomi più noti agli specialisti degli arazzi

antichi di quanto non sia quello di Alberto Blanc, compreso quello di un altro Alberto... arciduca d'Austria.



Fig. 8: Cammen, Philip van der. Vertumno travestito da giardiniere che si accosta a Pomona, Cattedrale di Badajoz.

Ma procediamo con ordine, partendo dal passaggio della perizia Bernheimer che qui ci interessa (il testo, in un italiano assai stentato, è il frutto di una rude traduzione dal tedesco):

No. 18/19/20/21/22/23/24/25. Misure d'ognuno 160 zu 320 cm. Serie di 8 arazzi di Brüssel, seconda metà del cinquecento. Riccamente tessuto con fili d'oro e d'argento. Rappresentazione della storia di Vertumnus e Pomona, secondo una fabula d'Ovidio. (Le stesse serie si trovano in possessione dello stato austriaco e spagnolo, colla differenza che tre compositione sono sempre uniti in un arazzo grande) Vedi Göbel "Wandteppiche der Niederlande" pagina 103/104/105. A 125.000. Lire 1.000.000.

Dunque, tra gli arazzi Blanc ve n'era un gruppo di otto, arricchiti da filati metallici, ciascuno di cm 320 x 160, secondo Ludwig Bernheimer tessuti a Bruxelles nella seconda metà del XVI secolo. Raffiguravano il mito di Vertumno e Pomona, tramite le stesse immagini presenti entro serie a Vienna e a Madrid (il riferimento bibliografico è a H. Göbel, *Wandteppiche. Die Niederlande*, Leipzig 1923, II, figg. 103-105), ma, come

dice la perizia, ridotte a un terzo della loro estensione su ciascuno dei pezzi Blanc. Come mi è stato fatto notare da Michelangelo Lupo, sei di quegli otto manufatti venivano appesi nella sala da pranzo di Villa Blanc (ora aula universitaria (Fig. 9), sulla cui pareti vi sono ancora le incorniciature ad essi commisurate. Ovvero, Blanc acquistò quegli arazzi non oltre il 1895, quando Boni approntava le pareti di Villa Blanc. La data si dimostrerà utile per identificare le opere.



Fig. 9: Sala da pranzo della Residenza di Alberto Blanc dove erano esposti gli arazzi di Vertumno e Pomona (Roma).

Ben noto è il ciclo richiamato per confronto da Bernheimer. E' stato molto studiato anche in anni recenti ed è uno dei massimi capolavori dell'arte dell'arazzo, soprattutto se ci riferiamo alle prime redazioni superstiti, a Vienna (e Lisbona) (Figg. 10 e 11) e a Madrid, eseguite a Bruxelles tra la fine del secondo e il terzo quarto del XVI secolo; meno studiate e meno conosciute le repliche e derivazioni posteriori, dell'inizio del XVII secolo. Vi è descritto il mito narrato da Ovidio nel libro XIV delle *Metamorfosi*: come cioè la bella ma scostante Pomona, dea degli orti, respingesse lo spasimante Vertumno, dio delle stagioni e del trascorrere del tempo, che le si accostava variamente travestito; ma come poi, in sembianze di anziana, Vertumno riuscisse non solo a baciare Pomona ma, con le giuste parole, sapesse convincerla ad aprirsi all'amore e la facesse innamorare di lui. Formato, almeno inizialmente, da nove scene, il ciclo dovette essere progettato, nei disegni e nei cartoni, verso il 1545/47 ed entro il 1548 almeno una serie era tessuta. Le repliche furono poi copiate dagli stessi cartoni, o da copie fedeli di essi, o da copie modificate, o da cartoni aggiunti di nuova invenzione.



Fig. 10: Vertumno che abbraccia Pomona (Vienna).



Fig. 11: Pannemaker, Willem. Vertumno giardiniere. Museu Calouste Gulbenkian (Lisbona).

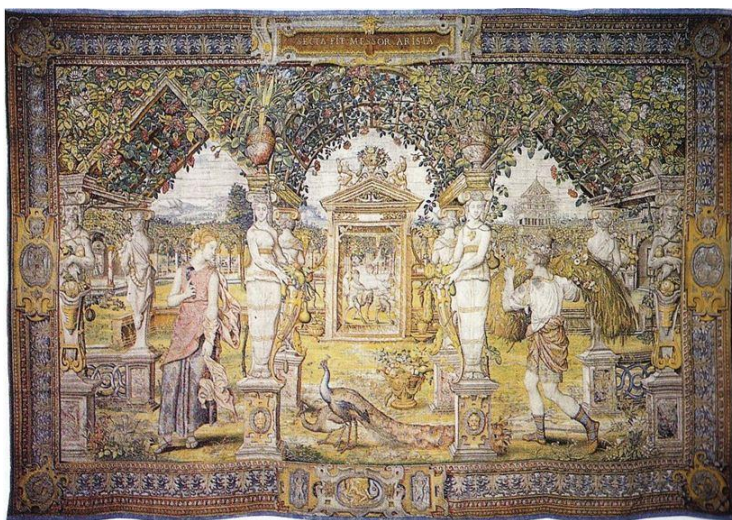


Fig. 12: Pannemaker, Willem. Vertumno mietitore. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 18).

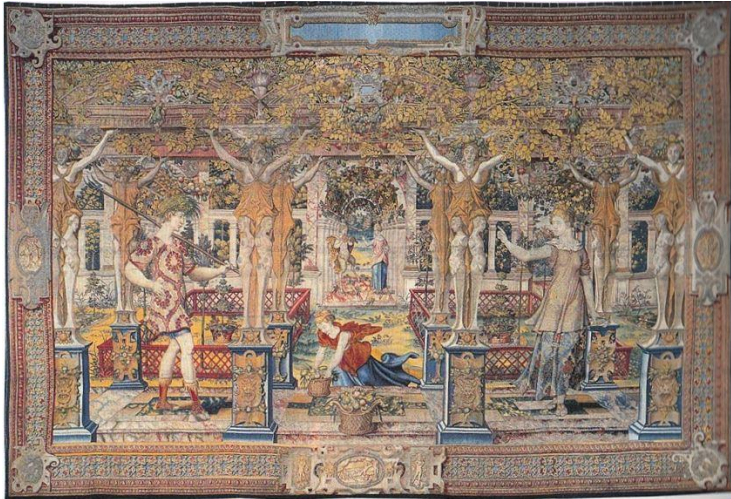


Fig. 13: Pannemaker, Willem. Vertumno fienatore. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 17).

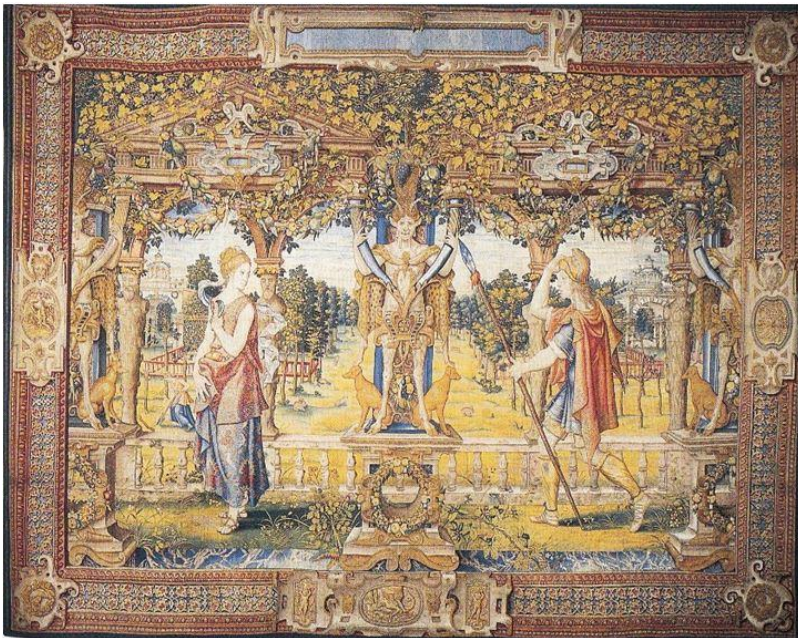


Fig. 14: Pannemaker, Willem. Vertumno contadino (campesino). Patrimonio Nacional (Madrid, serie 17).

Quattro sono le redazioni più antiche sopravvissute, magnificamente realizzate, arricchite da filati d'oro, rifinite con bordure che simulano cornici di metalli e smalti, ornate con intagli moreschi. Tre – nessuna completa, e con qualche soggetto tagliato – sono nel Patrimonio Nacional: due di esse – le serie 16 e 17 – sono dotate delle marche del celeberrimo Willem de Pannemaker, mentre la terza – serie 18 (Fig. 12) – è corredata delle marche di un arazziere brussellese non identificato. Lo stesso sigla compare nella quarta serie, completa e che mostra ogni soggetto nella versione originaria, preservata a Vienna, Kunsthistorisches Museum, serie XX, ma con un pezzo – *Vertumno giardiniere* (Fig. 11) – sciaguratamente ceduto nel 1937/38 al magnate portoghese Gulbenkian per finanziare l'acquisto di un pezzo di oreficeria, perciò ora nel Museu Calouste Gulbenkian di Lisbona. Ricordiamone i soggetti principali: sette mostrano i travestimenti di Vertumno, respinto da Pomona: 1) *Vertumno mietitore* (Fig. 12: Madrid, ser. 18), 2) *Vertumno fienatore* (Fig. 13: Madrid, ser. 17), 3) *Vertumno*

contadino (Fig. 14: Madrid, ser. 17), 4) *Vertumno potatore della vigna* (Fig. 15: Madrid, ser. 18), 5) *Vertumno giardiniere* (Fig. 16: Madrid, ser. 17), 6) *Vertumno soldato* (Fig. 17: Vienna), 7) *Vertumno pescatore* (Fig. 18: Vienna), 8) nell'ottavo, *Vertumno come anziana*, si vede, a Vienna (Fig. 19), la vecchia che bacia Pomona e parla con lei; 9) nel nono, il fausto finale, con *Vertumno che abbraccia Pomona* (Fig. 20: Madrid, ser. 17).

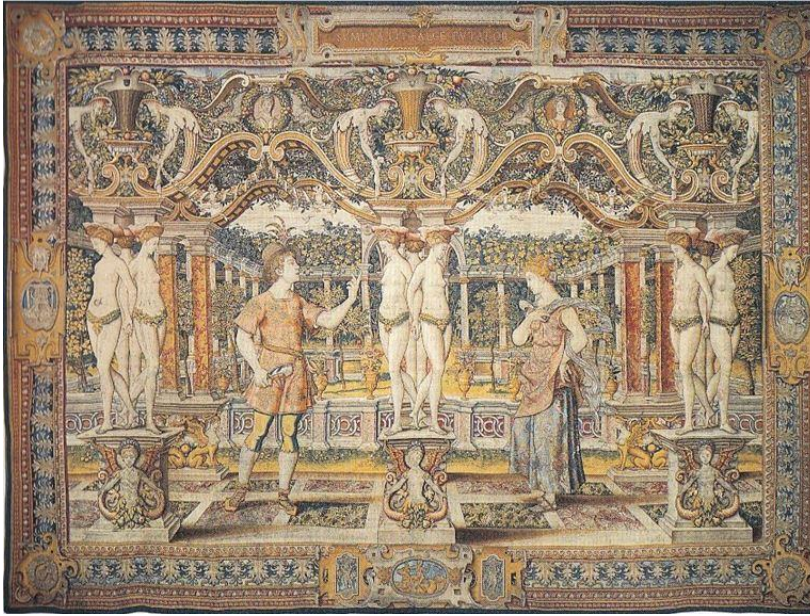


Fig. 15: Pannemaker, Willem. *Vertumno potatore della vigna*. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 18).



Fig. 16: Pannemaker, Willem. *Vertumno giardiniere*. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 17).

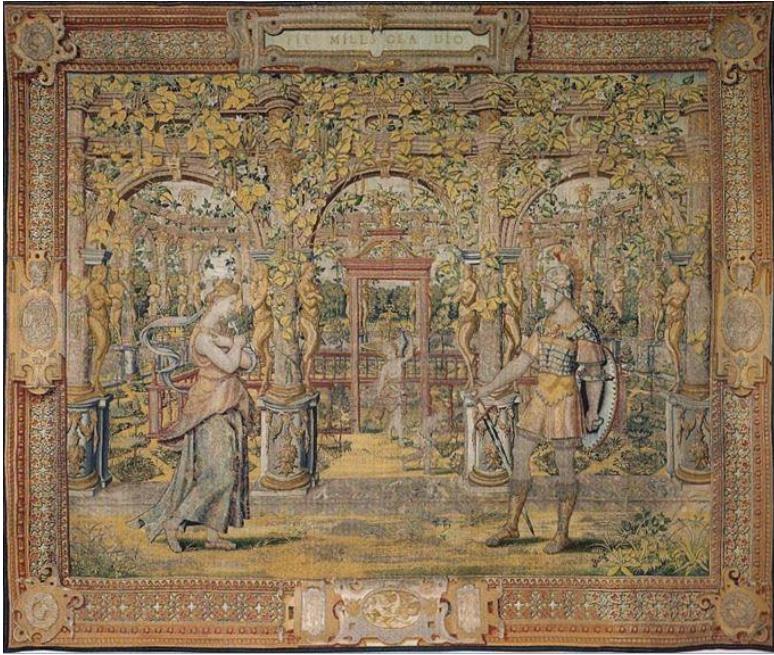


Fig. 17: Pannemaker, Willem. Vertumno soldato (Vienna).

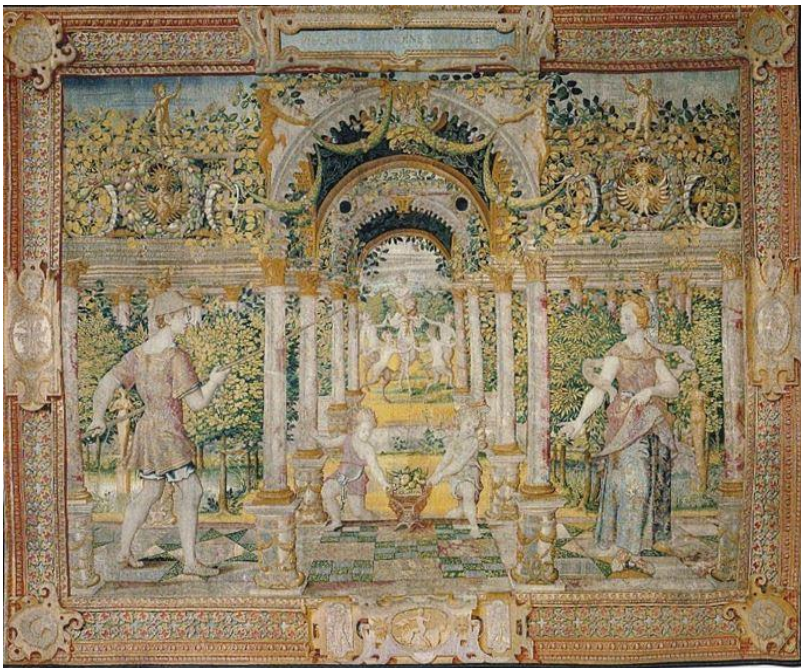


Fig. 18: Pannemaker, Willem. Vertumno pescatore (Vienna).

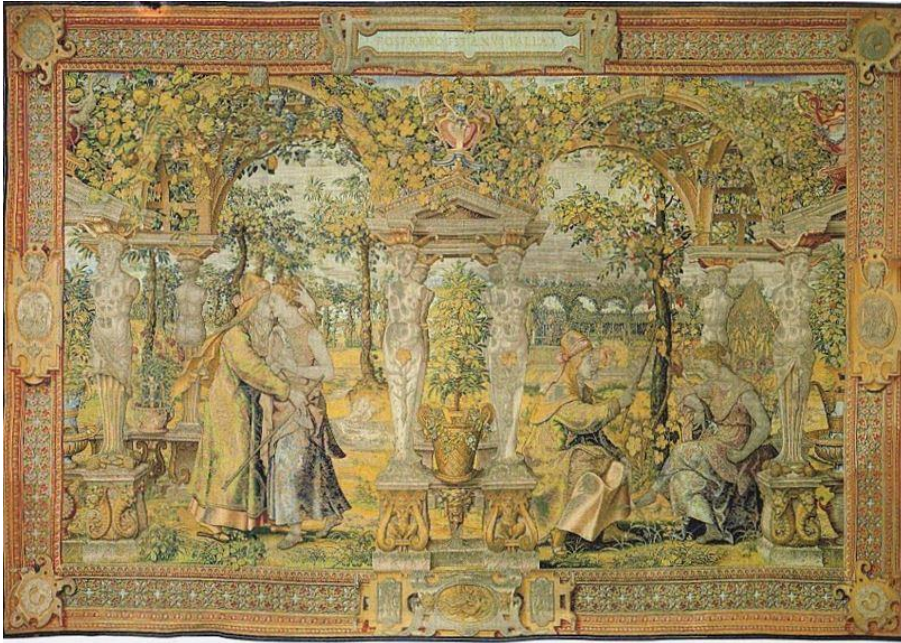


Fig. 19: Pannemaker, Willem. Vertumno come anziana (Vienna).

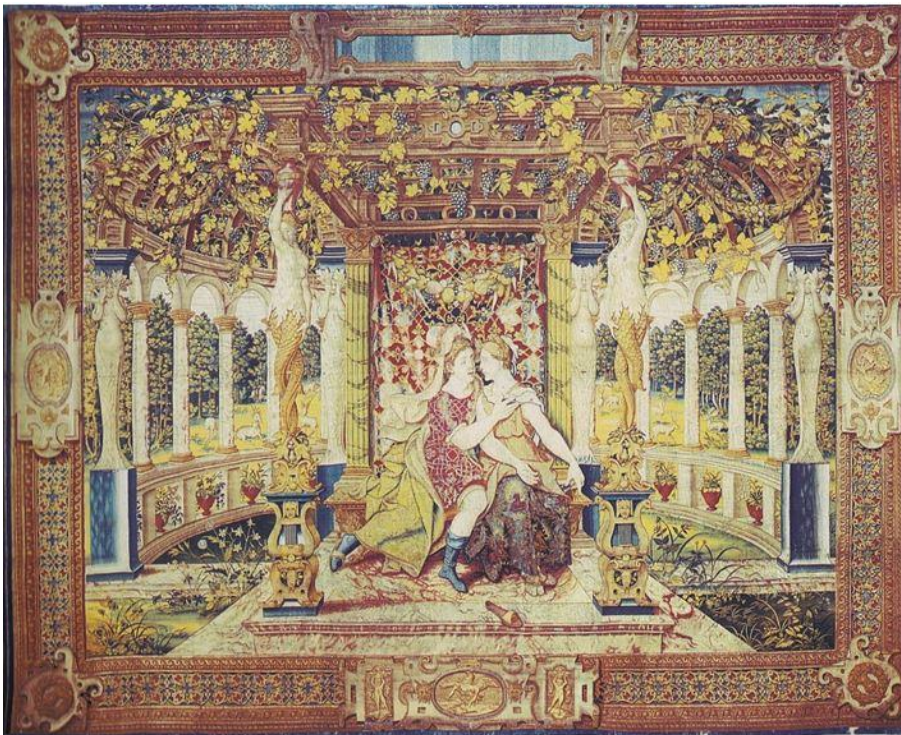


Fig. 20: Pannemaker, Willem. Vertumno che abbraccia Pomona. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 17).

Le scene, dove i protagonisti classicamente atteggiati recitano sui primi piani e le rare figurette aggiuntive di contorno sono slontanate negli sfondi, conseguono un mirabile effetto decorativo tramite i fantasiosi pergolati manieristici addossati ai prosceni, sorretti da cariatidi e telamoni, erme, colonne che suddividono e ritmano le superfici, mentre le fronde si addensano nelle quote alte delle composizioni (Fig. 21); e tramite i bellissimi fondali di giardini geometrici, introdotti da archi e varchi squadrati, e organizzati attorno a fontane e padiglioni classici, resi con impeccabili vedute

prospettiche, le cui direttive di profondità coincidono coi lati cintati delle aiuole, coi colonnati, con le balaustre dei verzieri. Sono scene incantevoli, calibratissime, allo stesso tempo semplici e complesse, come spesso sono le grandi opere d'arte.

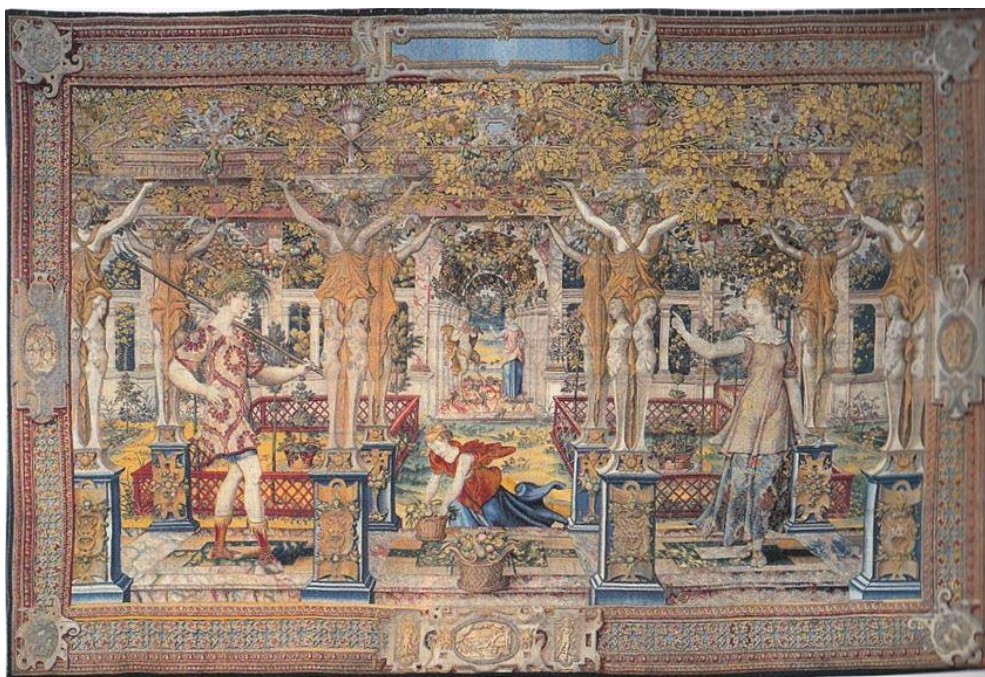


Fig. 21: Pannemaker, Willem. Vertumno fienatore. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 17).

E' alto merito di Tom Campbell, nel 2002, l'aver attribuito i disegni e i cartoni dei *Vertumno e Pomona* al pittore e cartonista fiammingo Pieter Coecke van Aelst, sottolineando gli strettissimi legami stilistici del ciclo con il tardivo trittico dipinto della *Deposizione* a Lisbona (Fig. 22, 23) e con le altre serie che l'artista progettò nei suoi ultimi anni di attività, le *Storie della Creazione* a Firenze, le *Poesie* a Madrid e la *Conquista di Tunisi*, tutte agevolmente confrontabili col *Vertumno e Pomona* nella mostra *Grand Design* al Metropolitan Museum of Art, del 2014. Di Coecke anche il disegno dei pergolati delle varie scene, ispirati dalle illustrazioni dell'edizione francese della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1546) e del *Trattato di architettura* di Sebastiano Serlio, che il pittore tradusse in fiammingo. Committente di Coecke fu probabilmente il mercante/imprenditore Joris Vezeleer, al quale appartenne la serie *princeps* dei cartoni, creati forse in vista di una brillante impresa speculativa. Quanto agli arazzi, è documentato che, entro il febbraio 1548, Willem de Pannemaker copiò i cartoni di proprietà di Vezeleer in una serie di *Vertumno e Pomona* arricchita da filati d'oro, venduta a Maria d'Ungheria governatrice delle Fiandre. Gli stessi cartoni furono copiati da Pannemaker nel 1565 in una serie di otto pezzi in lana e seta, per Peter Ernst I conte di Mansfeld, che poi, nel 1607, pervenne agli arciduchi Alberto d'Austria e Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, governatori delle Fiandre spagnole. Tra il 1561 e il 1563 Filippo II di Spagna acquistò dodici arazzi di *Vertumno e Pomona*, copiati da cartoni ridipinti per lui, che divengono poi diciannove nell'inventario *post mortem* delle sue tappezzerie, del 1598. Dal valore ivi attribuito ai panni, Elizabeth Cleland deduce – ragionevolmente, mi sembra – che fossero tutti di lana e seta, senza oro. Dalla più recente disamina delle serie di *Vertumno e Pomona* documentate a confronto con quelle esistenti, la stessa studiosa fa piazza pulita delle ipotesi anteriori, anche quelle proposte pochi anni fa dal compianto Iain Buchanan, il validissimo studioso degli arazzi

asburgici recentemente scomparso. Gli arazzi di Filippo II sarebbero perduti, come quelli del conte di Mansfeld. Non si sa chi possedette la redazione Vienna/Lisbona. Delle tre serie nel Patrimonio Nacional (che sono state rimaneggiate e rifuse tra loro nel XIX secolo), due vi sono entrate nel primo Settecento e non si sa di chi fossero anteriormente; una fu probabilmente quella già di Maria d'Ungheria, ma nessuna delle tre a Madrid combacia con le caratteristiche che essa dovrebbe avere.

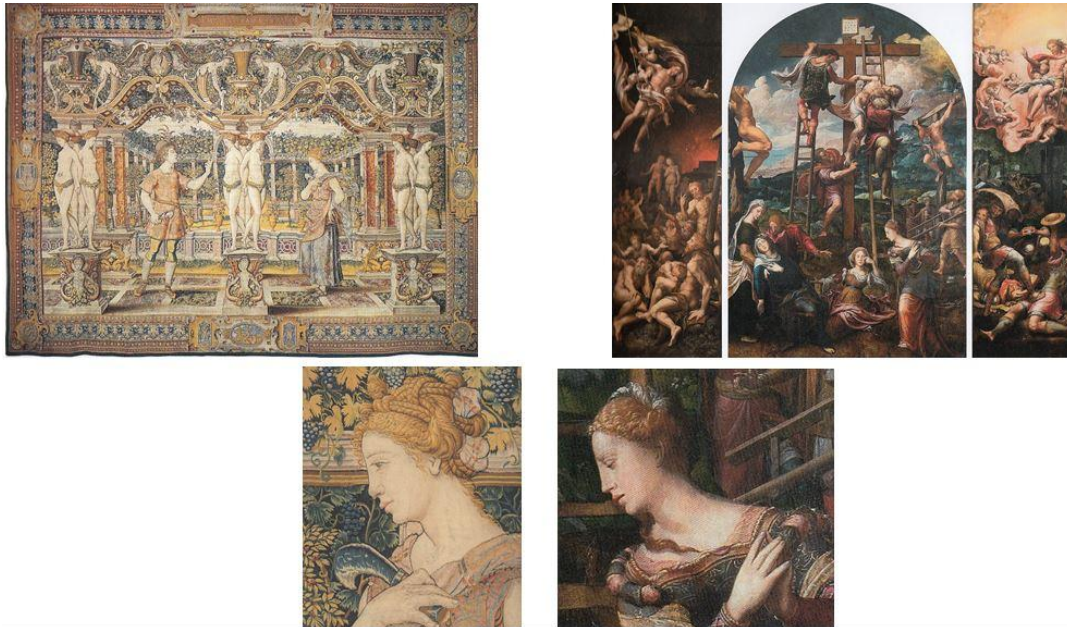


Fig. 22: Confronto formale di figure fra il Trittico della deposizione di Lisbona e un episodio della Storia di Vertumno e Pomona – Vertumno potatore della vigna - (Madrid, serie 18).



Fig. 23: Pannemaker, Willem. Vertumno potatore della vigna. Dettaglio di Pomona. Patrimonio Nacional (Madrid, serie 18).

.....

Quelle dibattute da Elizabeth Cleland e da altri studiosi prima di lei sono importanti questioni irrisolte ma alle quali non so offrire soluzione né voglio restarne invischiato, poiché il più circoscritto compito attuale è quello, tutto diverso, di rintracciare i *Vertumno e Pomona* già di Alberto Blanc. A questo fine, riprendo il discorso aperto più sopra dal 1607, quando gli arazzi già del conte di Manfeld e tra essi il *Vertumno e Pomona* di Pannemaker in otto pezzi, passati ai nipoti Henri e René de Chalon, posti in vendita a Bruges, furono acquistati dagli arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia, governatori delle Fiandre spagnole, che vi mostro tramite i ritratti di Frans Pourbus nel Monastero delle Descalzas Reales a Madrid (Fig. 24).



Fig. 24: Pourbus, Frans. Arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia. Monasterio delle Descalzas Reales (Madrid).

Mostre recenti hanno riportata l'attenzione su questi due personaggi, il figlio dell'imperatore Massimiliano II d'Austria e la figlia di Filippo II di Spagna, sposi nel 1598 e che dal 1599 vissero nelle Fiandre, esercitandovi un governo il più possibile autonomo dalla politica iberica, quasi fossero monarchi di uno stato indipendente. All'arte affidarono il compito di esprimere la loro magnificenza. Ampliarono le loro residenze, dotandole di giardini e fontane di cui erano appassionati. Acquistarono e ordinarono opere d'arte dai maggiori artisti e artigiani fiamminghi, in ogni settore. Sono ben documentate le loro acquisizioni di arazzi, che qui non possiamo dettagliare ma che

ne fanno forse i collezionisti più insaziabili tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, a livello europeo. Acquistavano serie preesistenti o se ne facevano tessere di nuove. In questo secondo ambito, finché fu vivo Alberto (morì nel 1621) si rivolsero soprattutto alla manifattura di Maerten II Reymbouts, che fornì loro più redazioni di *Vertumno e Pomona*, e i *Trionfi del Petrarca* nel 1609, la "tapisserie de Turquie" nel 1611, una *Storie di Troia* nel 1614. Quella manifattura era del resto una delle più rinomate attive a Bruxelles; fondata dal padre, fu diretta da Maerten II da prima del 1576 fino alla morte nel 1618, con grande fortuna; vi produsse sia gloriose serie di disegno cinquecentesco (*Giacobbe, Ciro, Scipione, i Fructus Belli*) sia serie tardorinascimentali copiate da cartoni di nuova invenzione. Ricordo soltanto, tra queste ultime, le *Storie di Cristo* donate dal vescovo Speciano al duomo di Cremona, dove ne restano due, ma altre cinque, già della collezione di Léon van der Hoeven posta in vendita allo Hotel Drouot di Parigi nel 1906, sono smistate tra musei europei (a Bruxelles, a Copenaghen) e raccolte private (Fig. 25.1 e 25.2); o i ricchi *Arazzi araldici di Ambrogio Spinola* passati in asta nel 2003 (Fig. 26). Ma sono abbastanza numerosi gli arazzi superstiti di Maerten II Reymbouts.



Fig. 25: Reymbouts, Maerten II. Storie di Cristo: a sinistra Cristo e gli apostoli nella tempesta, coll. Privata; a destra La samaritana al pozzo, coll. privata.



Fig. 26: Reymbouts, Maerten II. Arazzo araldico di Ambrogio Spinola.

Dunque, affascinati dai *Vertumno e Pomona* del conte di Mansfeld loro pervenuti, gli Arciduchi ne ordinarono repliche, suscitando un rilancio della serie cinquecentesca anche presso altri committenti, col coinvolgimento di più manifatture e la creazione di cicli paralleli di nuovi cartoni. Delle *Storie di Vertumno e Pomona* seicentesche ha parlato André van den Kerkhove, in un articolo del 1969/72. Le repliche più simili alle redazioni del secolo precedente furono proprio quelle ordinate da Alberto e Isabella, basate su cartoni di nuova fattura dipinti tra il 1607 e il 1609, con le figure e i pergolati copiati dalla serie già Mansfeld, ma con varianti sui prosceni, ricolmi di verzura, e negli sfondi, dove furono aggiunte figurette e molte fontane, forse richieste specificamente dagli Arciduchi. Vi furono integrati anche quattro nuovi soggetti, per conseguire serie comprendenti anche dodici arazzi. Furono tutte tessute da Maerten II Reymbouts, al quale probabilmente appartennero i cartoni. I pagamenti documentati degli Arciduchi a Reymbouts II per i *Vertumno e Pomona* si riferiscono a una serie di dodici panni in lana e seta con una *histoire de Galeries et figures de Pomona*, e a due serie di seta di uguale soggetto, tutte e tre ordinate nel 1609 e pagate nel 1611, la prima 6173 *livres*, le altre due 4025 *livres*; e a un'ulteriore serie in otto pezzi di lana e seta con lo stesso titolo, pagata 3915 *livres* nel 1614. Ma segnalo e sottolineo un ulteriore pagamento degli Arciduchi. Nel 1615 versarono a Laurent de Smet, mercante e arazziere di Anversa, ben 17.425 *livres* per una *histoire de Pomona* in otto pezzi *ouvrées en or, argent, soye et sayette*, quattro volte più cara della serie di Reymbouts II di pari estensione del 1614, proprio per l'inclusione dei filati metallici. Come osservò Göbel, una serie così preziosa dovette essere tessuta a Bruxelles: De Smet ne anticipò i costi e fu perciò pagato per la sua fattura, ma l'autore era verosimilmente ancora Reymbouts II, che deteneva i cartoni del ciclo e godeva della fiducia degli Arciduchi.



Fig. 27: Reymbouts, Maerten II. Vertumno giardiniere. Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles).



Fig. 28: Confronto fra gli arazzi dello stesso tema, conservati a Lisbona e a Bruxelles.

Sono da tempo noti due arazzi di *Vertumno e Pomona*, in lana e seta, con marche di Reymbouts II, rifiniti con uguali bordure tardo-rinascimentali. Nel *Vertumno giardiniere* a Bruxelles. Musées royaux d'Art et d'Histoire (420 x 455 cm) (Fig. 27 e 28.2) si ripropongono gli elementi salienti del medesimo soggetto nelle serie cinquecentesche (a Lisbona (Fig. 28), e a Madrid, serie 17 e 18), ma con un vaso ed erbe aggiunti sul proscenio, e una fontana anziché un tavolo sotto il padiglione al centro del giardino, nello sfondo. Nel *Vertumno pescatore* a Boston, Museum of Fine Arts (Fig. 29.1), vediamo analoghe somiglianze e differenze rispetto alle prime versioni (a Vienna – Fig. 29.2- e a Madrid, serie 18): nell'arcata centrale, i satiri con Sileno dello sfondo sono sostituiti da una fontana, con una donna seduta e un bambino accanto. I due arazzi erano forse parte di una delle serie meno costose già degli Arciduchi, e fanno capire come fossero i cartoni di *Vertumno e Pomona* di cui Reymbouts II disponeva.

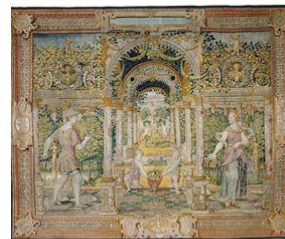


Fig. 29: Reymbouts, Maerten II. Vertumno pescatore. Museum of Fine Arts (Boston) (zda.); y Vienna (Dcha.).

.....

Armati di tutto quanto si è detto finora, possiamo finalmente identificare gli otto arazzi di *Vertumno e Pomona* già di Alberto Blanc; i quali, come sappiamo, devono misurare 320 x 160 cm ciascuno e contenere filati di trama metallici. Si riveleranno essere frammenti di tappezzerie molto preziose, tessute da Reymbouts II.

Due di essi, raffiguranti rispettivamente *Pomona*, porzione sinistra di un *Vertumno soldato* come si vede a Vienna, e a Madrid, serie 18, e *Vertumno*, porzione destra del *Vertumno mietitore* a Vienna, e a Madrid, serie 16 e 18 (Fig. 30), sono rifiniti con cornicette di festoncini avvolti da un nastro che in origine delimitavano le bordure degli arazzi dai quali i due frammenti sono stati tagliati. Li conosciamo tramite le fotografie depositate nell'Archivio ACL (ora KIK-IRPA) di Bruxelles, già note a Van den Kerkhove (su segnalazione di Jean-Paul Asselberghs) che infatti pubblicò i due frammenti nell'articolo del 1969/72, assegnandoli a Reymbouts II per le abbondanti erbe sui prosceni e per gli ornati delle cornicette, uguali nelle tre *Storie di Giacobbe* con marche di quell'arazziere, a Beaune (Fig. 31): attribuzione inequivocabile, di cui forniremo altre prove certe. Ma Van den Kerkhove, oltre a non conoscere altri pezzi del gruppo, ne ignorava la provenienza da Villa Blanc. E ignorava anche che i due manufatti compaiono già in una fotografia non datata (ma ora databile tra il 1891 e il 1895) della Sala XVI della Galleria Bardini a Firenze (ora Museo Bardini), accostati ad altri quattro frammenti di *Vertumno e Pomona*, tutti di uguali dimensioni e formato verticale, appesi su una parete, con altre opere d'arte che Bardini offriva in vendita (Fig. 32, 33). I sei pezzi infatti appartenevano allora a quel "principe" degli antiquari fiorentini, Stefano Bardini, che possedeva anche altre parti della medesima serie, per lo meno altri due frammenti uguali agli altri per formato e misura, non esposti su quella parete. E poiché quei frammenti erano arricchiti da filati metallici, dovevano corrispondere agli "Arazzi in oro" in suo possesso di cui parla una lettera dell'antiquario, del 2 agosto 1891, a Wilhelm Bode, il direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, col quale Bardini, fornitore inesauribile di opere d'arte ai musei della capitale prussiana, intrattenne un fitto e continuativo scambio epistolare, recentemente studiato da Valerie Niemeyer Chini. Erano arazzi della storica collezione accumulata dai Borghese di Roma, nel palazzo presso Piazza Barberini e nella residenza estiva a Villa Borghese, che il principe Paolo Borghese allora disperdeva, per la parte non tutelata dal fidecommesso, e dalla quale Bardini attingeva con larghezza per ampliare le sue disponibilità di beni artistici da proporre ai clienti nazionali ed esteri che a lui si rivolgevano: una dispersione di artefatti carichi di valore storico cui pose fine l'acquisizione da parte dello Stato italiano, nel 1902, di quanto era rimasto della raccolta, assieme alla Villa (ora Museo Borghese).

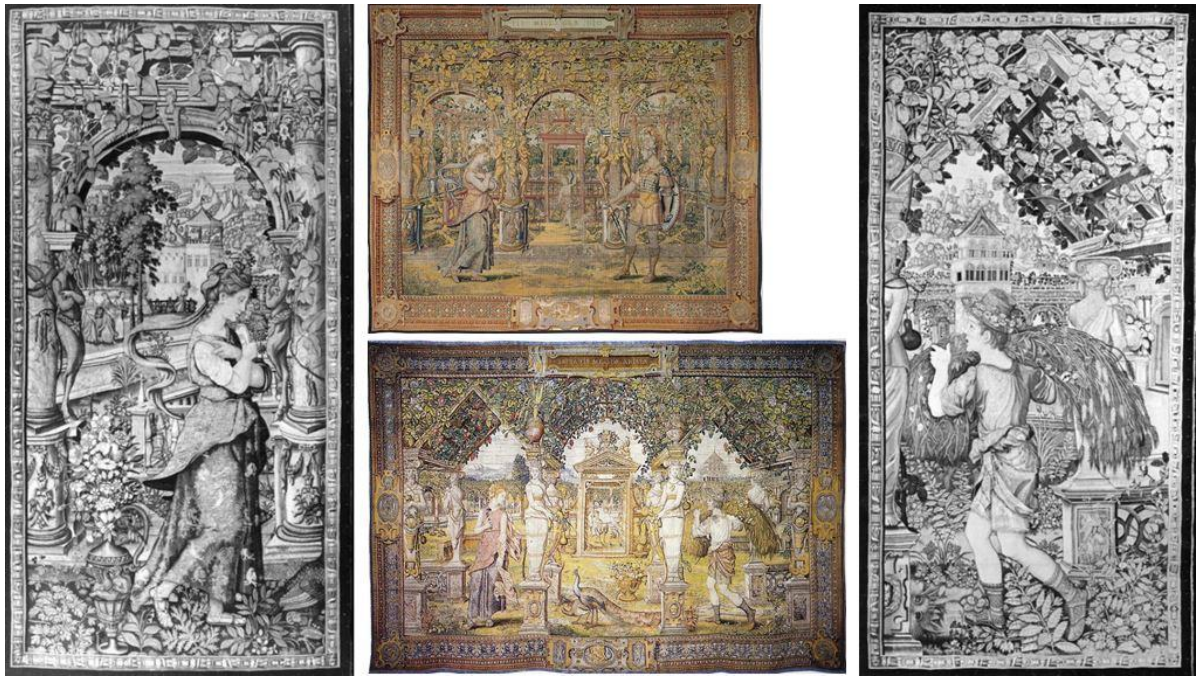


Fig. 30: Reymbouts, Maerten II. All'esterno frammenti con Pomona e Vertumno mietitore già di Alberto Blanc. Al centro Vertumno soldato a Vienna e Vertumno mietitore a Madrid, serie 18.



Fig. 31: Reymbouts, Maerten II. Confronto fra i due frammenti Blanc e un episodio della Storia di Giacobbe a Beaune.



Fig. 32: Sala XVI della Galleria Bardini (Firenze) con 6 panni frammentari di Vertumno e Pomona poi di Alberto Blanc.



Fig. 33: Due frammenti già di Alberto Blanc (Figg. 30 e 31) corrispondenti a due panni già di Stefano Bardini (a destra una fotografia dell'antiquario).

Arazzi dunque, quelli di Bardini, provenienti da una raccolta italiana molto importante, ma dei quali, senza poterlo dimostrare, sospetto una provenienza ancora più altisonante:

che fossero cioè “ritagli” tratti da alcuni degli otto *Vertumno e Pomona* di Reymbouts II, con oro, venduti da De Smet ad Alberto e Isabella Clara Eugenia nel 1615 (Fig. 34). Certo, l’arazziere poteva avere realizzato una seconda replica con filati di trama d’oro dello stesso ciclo; ma, all’inizio del XVII secolo, anni di guerra e di crisi nelle Fiandre, le serie brussellesi impreziosite dai filati metallici erano molto rare. Teniamo poi conto che, dopo la morte di Isabella Clara Eugenia nel 1633, tutti i beni artistici acquistati da lei e da Alberto, dunque anche le serie tessute da Reymbouts II, furono venduti, per ripagare i debiti ingentissimi da loro accumulati. E’ dunque possibile che la preziosa serie ovidiana passasse, subito o successivamente, in mano ai Borghese. D’altra parte, in un inventario di Palazzo Borghese a Roma redatto nel 1693, alla morte del principe Giovan Battista, l’elenco degli arazzi comprende una serie di “Arazzi con oro pezzi numero otto”, purtroppo senza titolo, che potevano essere gli otto *Vertumno e Pomona* pagati dagli Arciduchi nel 1615. Immaginiamo poi che la serie fosse in parte tagliata dai Borghese, magari nel XVIII secolo, quando andavano di moda le tappezzerie piccole; e in tale stato, tutta o in parte, pervenne a Bardini nel 1891. Quindi – è chiaro che qui andavamo a parare – tra il 1891 e il 1895 Bardini vendette otto frammenti dei *Vertumno e Pomona* già Borghese a Blanc (Fig. 35), tutti approssimativamente di 320 x 160 cm: i sei visibili nella fotografia della Sala XVI della Galleria Bardini, più altri due.



Fig. 34: Gli arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia (Bruxelles, 1615) e i frammenti Bardini, poi Blanc.



Fig. 35: I frammenti delle Storie di Vertumno e Pomona con i loro proprietari storici: gli arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia, Stefano Bardini e Alberto Blanc.

Vediamoli ora tutti, i frammenti Blanc, ricomponendo con essi gli insiemi da cui sono stati tagliati e aggiungendo le poche informazioni rintracciate sulla loro sorte, dopo la perizia Bernheimer del 1931 e la loro uscita dalla Villa sulla Nomentana. Useremo come guida la fotografia della Galleria Bardini, scorrendola da sinistra verso destra e intercalando ai sei pezzi in essa visibili i due non inclusi.

1. Il primo frammento visibile nella fotografia è la *Pomona dal Vertumno soldato*, una cui riproduzione è nell'Archivio ACL/KIK-IRPA di Bruxelles, già commentata.
2. Il secondo frammento, la cui unica testimonianza visiva è nella fotografia Bardini, è un *Vertumno*, porzione destra di un *Vertumno soldato* come si vede a Vienna (Fig. 36), e a Madrid, serie 18. Riaccostati, quali compaiono nella fotografia Bardini, i due frammenti formano un *Vertumno soldato* di Reymbouts II, abbastanza completo, salvo una stretta banda centrale forse dispersa, assieme alle bordure.

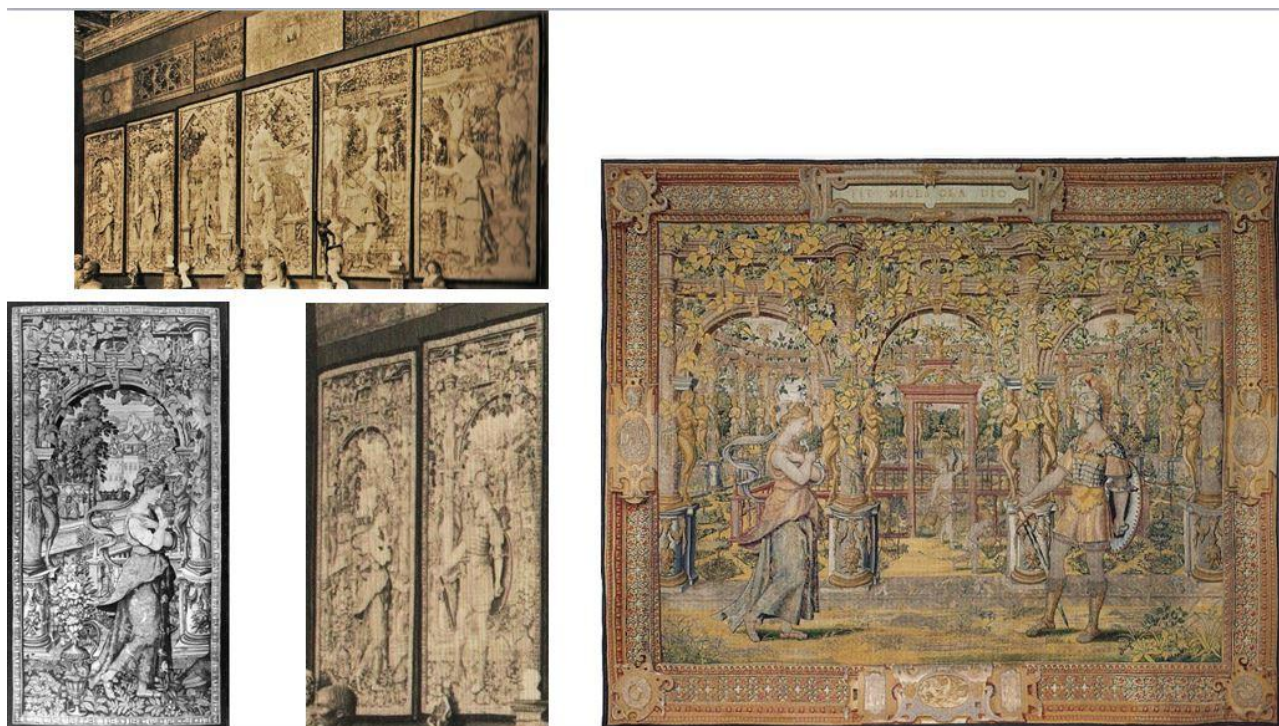


Fig. 36: Confronto fra gli arazzi di Vertumno soldato già di Bardini e Blanc e il panno della Storia di Vertumno e Pomona di uguale soggetto conservato a Vienna.

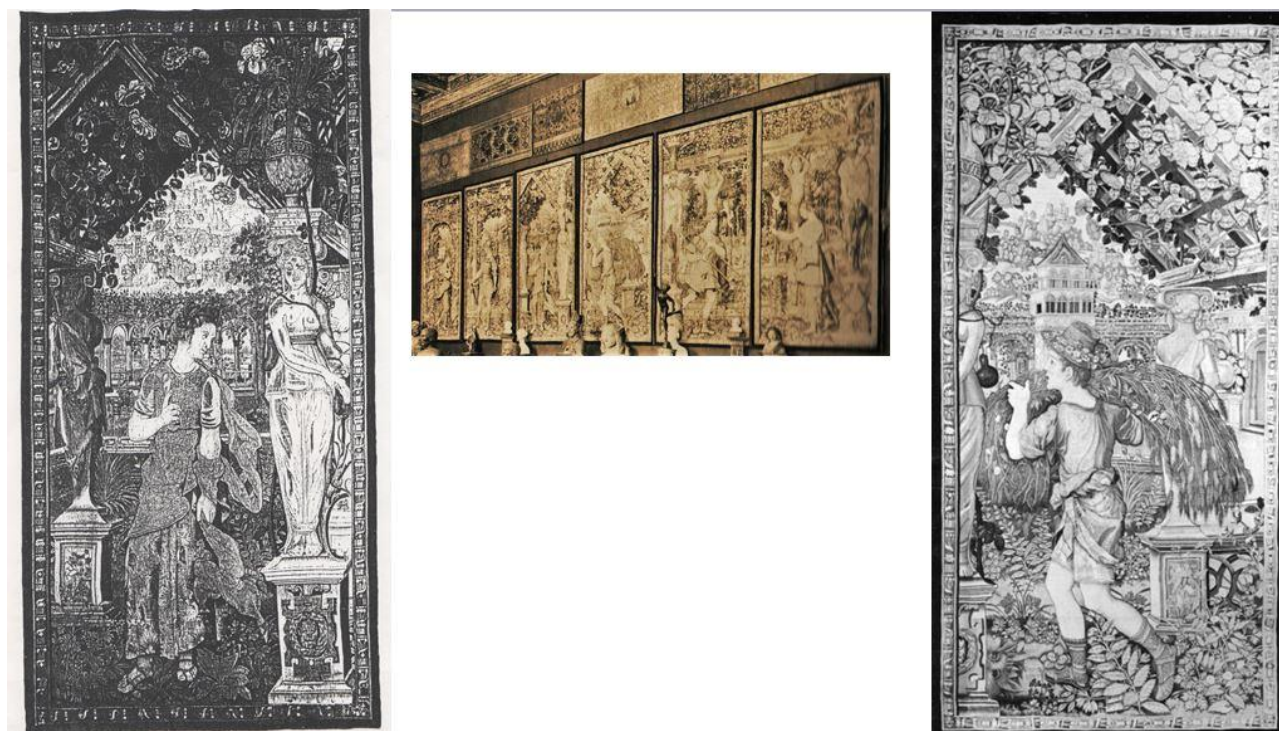


Fig. 37: Pomona, da Vertumno mietitore già Blanc (Archivio Finarte) e Vertumno mietitore (Arch. ACL/KIK-IRPA, Bruxelles).

3. Il terzo frammento (Fig. 37) propone la figura di *Pomona*, da un *Vertumno mietitore*, come si può vedere a Vienna, e a Madrid, serie 16 e 18. Vi mostro il frammento tramite la fotografia che, assieme a quelle di altri tre pezzi del gruppo, rinvenni anni fa, nell'Archivio fotografico della casa d'aste Finarte di Milano, alla quale

le riproduzioni erano state inviate, in data imprecisata (ma dopo il 1959, quando la Finarte fu fondata), per una valutazione delle opere.

4. Il quarto frammento è il *Vertumno* tagliato da un *Vertumno mietitore*, la cui riproduzione è nell'Archivio ACL/KIK-IRPA di Bruxelles, già commentata. Ve n'era una fotografia anche nell'Archivio Finarte. I frammenti 3 e 4 sono le parti laterali di un *Vertumno mietitore* che fu diviso in tre parti. Il frammento centrale, non visibile nella fotografia Bardini ma venduto da quest'ultimo a Blanc, è:

5. *Pavoni e fontana* (331 x 165 cm; 8 fili di ordito per cm; trama di lana, seta, argento e oro) (Fig. 38, 39). Questo pezzo colma perfettamente lo iato tra i due frammenti precedenti. E' passato in asta, con un altro frammento, presso Finarte, a Milano, il 4 dicembre 1989; lo ho rivisto, ancora associato all'altro frammento, presso un antiquario milanese nel 2004: intendeva esporli a Maastricht, ma non lo fece dopo che gli dimostrai che si trattava di ritagli: il regolamento della fiera antiquaria olandese vieta infatti che vi siano offerte in vendita opere incomplete. I pavoni e il cesto di frutta sul primo piano, e il pergolato sono invariati rispetto alle versioni cinquecentesche di *Vertumno mietitore*, ma nello sfondo, al posto del portico coi satirelli, il frammento propone una grande fontana formata da più involti sovrapposti, dominata dal Trionfo di Nettuno, e con putti mingenti, naiadi, sirene; davanti alla fontana, due donne sedute, una molto simile a quella aggiunta nel cartone del *Vertumno pescatore* di Maerten II Reymbouts a Boston. Questo frammento è uno dei due pezzi Blanc che ho potuto esaminare dal vivo, ammirandone la preziosità, la finezza, la ricchezza cromatica.



Fig. 38: Al centro Pavoni e fontana, già Blanc, tra Pomona e Vertumno mietitore (Fig. 37).

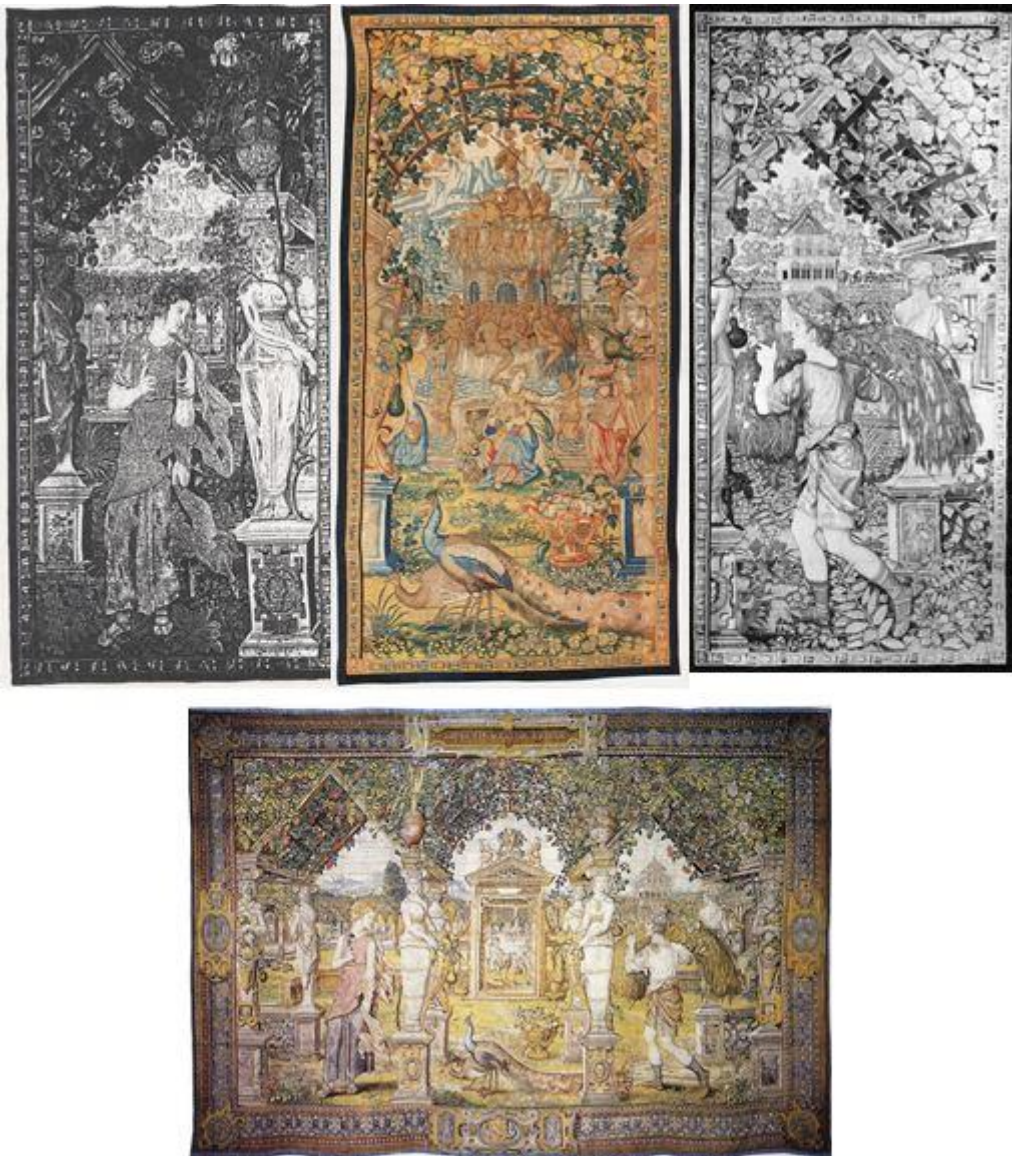


Fig. 39: I tre frammenti Blanc della Fig. 38 confrontati con l'arazzo di uguale soggetto a Madrid, serie 18.

6. Esaminiamo quindi gli ultimi due frammenti visibili nella fotografia Bardini, che posso mostrarvi anche tramite le riproduzioni nell'Archivio Finarte. Il penultimo, con *Vertumno*, riporta una parte del *Vertumno giardiniere* a Lisbona (Fig. 40) e a Madrid, serie 17 e 18, ma con una più abbondante verzura sul proscenio e con uccellini aggiunti sulla balaustra del pergolato.



Fig. 40: All'esterno Vertumno giardiniere e Pomona già Blanc (Arch. Finarte) a confronto con i frammenti già di Stefano Bardini e con il Vertumno giardiniere di Lisbona.



Fig. 41: I due frammenti della fig. 40 a confronto con il Vertumno giardiniere di Reymbouts a Bruxelles.

7. L'ultimo pezzo nella fotografia Bardini —e settimo frammento del gruppo Blanc—, con *Pomona*, è la porzione destra del *Vertumno giardiniere*, anch'esso, rispetto ai precedenti cinquecenteschi, arricchito da erbe e uccellini. Riaccostati, il sesto e il settimo dei frammenti Blanc ricompongono, pressoché intero, un *Vertumno giardiniere*

sicuramente di Reymbouts II, copiato infatti dal medesimo cartone utilizzato per realizzare il *Vertumno giardiniere* a Bruxelles, siglato dall'arazziere (Fig. 41).

8. L'ottavo frammento Blanc non figura nella fotografia Bardini ma dovette essere venduto anch'esso a Blanc dall'antiquario fiorentino. Propone *Tre ninfe sotto un pergolato* (331 x 171 cm; 8 fili di ordito per cm; trama di lana, seta, argento e oro). E' la porzione destra di un *Abbraccio di Vertumno e Pomona*, che rispetto alle redazioni cinquecentesche (a Vienna, e a Madrid, serie 17 (Fig. 42) e 18) propone tre figure femminili aggiunte sotto il pergolato incurvato. Col frammento 5, passò in asta presso Finarte a Milano nel 1989 e nel 2004 era a disposizione di un antiquario milanese.

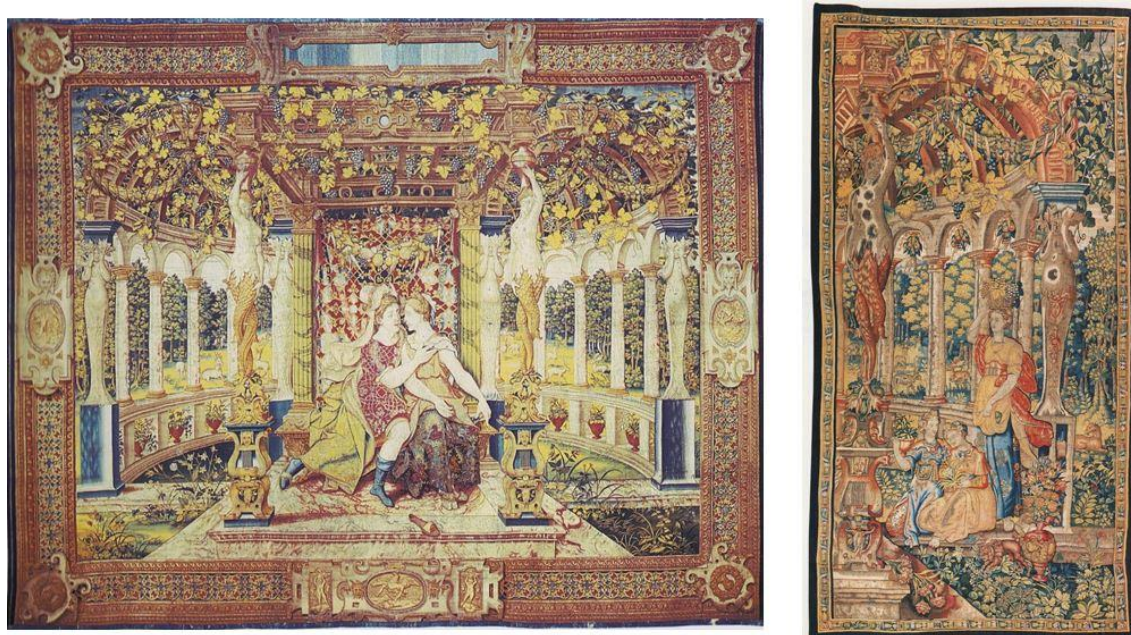


Fig. 42: Confronto fra Vertumno che abbraccia Pomona (Madrid, serie 17) e il frammento con Tre ninfe sotto un pergolato già Blanc (Arch. Finarte).



Fig. 43: Gli 8 frammenti di Vertumno e Pomona già di Alberto Blanc.

.....

Sono dunque tutti ritrovati, per lo meno *in imagine*, gli otto frammenti già Blanc di *Vertumno e Pomona* (Fig. 43), sei dei quali – magari gli stessi sei accostati nella Sala XVI della Galleria Bardini - stavano nella sala da pranzo della villa sulla Nomentana. Lo scopo di questa indagine è perciò raggiunto ma la mia relazione, che si avvia verso

la fine, non termina ancora, perché vorrei mostrarvi altre parti superstiti della serie di Reymbouts II dalla quale erano stati staccati gli otto ritagli Blanc, a loro volta uscite dalla raccolta Borghese e forse appartenute a Bardini, o forse no. Sono due arazzi completi e due incompleti (Fig. 44), di grande interesse perché ci fanno conoscere le bordure, non presenti nei frammenti Blanc, con cui l'arazziere aveva rifinito la redazione dei *Vertumno e Pomona* arricchita coi filati aurei; e perché permettono di scoprire altri tre soggetti dello stesso ciclo, di cui quell'arazziere aveva i cartoni. Con essi, inoltre, l'identità del tessitore di queste opere e dei frammenti già Blanc ottiene un'altra inoppugnabile conferma: vi compare, tre volte, la marca di Reymbouts II, associata in un caso a quella di Bruxelles.



Fig. 44: Reymbouts, Maerten II. Vertumno che abbraccia Pomona, pubblicato da Jacqueline Boccara.

In realtà i quattro pezzi sono già stati pubblicati, ma accompagnati da un commento laconico o erroneo, e senza indicazioni sulla loro localizzazione, in *Ames de laine et de soie* (1988) di Jacqueline Boccara. Data la finalità "reclamistica" di quel volume, possiamo immaginare che i quattro panni abbiano avuto a che fare con lo smercio di tappezzerie svolto da Galerie Boccara, gloriosa ditta antiquaria parigina, ormai chiusa, e che siano conservati in qualche raccolta privata, magari francese, dalla quale potrebbero

prima o poi riemergere. Le bordure, orlate da cornici identiche a quelle fissate o riapplicate ai frammenti già Blanc, sono del tipo “a Elementi”, con personificazioni degli Elementi negli angoli, uccelli nel lato superiore incentrato sull’aquila che trasporta Giove (fuori centro nei pezzi incompleti), panorami con animali terrestri sui montanti, una veduta acquatica incentrata sul carro di Nettuno tra tritoni e naiadi in basso. Sono bordure utilizzate da Reymbouts II in altre sue opere siglate e già note, come la *Torre di Babele*, da una serie della *Genesi*, a Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Fig. 45), o su tappezzerie prive della marca ma che gli possono essere attribuite, come due pezzi con *Storie di Ciro* venduti da Sotheby’s nel 1998 (Fig. 46).



Fig. 45: Reymbouts, Maerten II. Torre di Babele, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fig. 46: Reymbouts, Maerten II. Due episodi delle Storie di Ciro, Sotheby's 1988.

Il pezzo che collega saldamente i *Vertumno e Pomona* resi noti da Boccara ai frammenti Blanc è quello, privo di marche, con *Vertumno che abbraccia Pomona* (404 x 384 cm), che replica due terzi della stessa scena riportata dalle redazioni cinquecentesche del ciclo (Fig. 47), ma con tre ninfe aggiunte sotto il pergolato incurvato alla sinistra del trono su cui siedono i protagonisti dell'episodio. La parte mancante della scena, a destra del trono, corrisponde esattamente al frammento Blanc n. 8, sicuramente tagliato dal pezzo Boccara, dove altre tre ninfe aggiunte garantiscono la simmetria dell'immagine, modificata nel cartone del 1607/1609 (Fig. 48).



Fig. 47: Confronto fra *Vertumno che abbraccia Pomona* pubblicato da Jaqueline Boccara e la versione di Madrid, serie 17.



Fig. 48: Congiunzione ideale fra Vertumno che abbraccia Pomona pubblicato da Jaqueline Boccara e il frammento già Blanc.



Fig. 49: Confronto fra Vertumno come anziana pubblicato da Jaqueline Boccara e la replica di Vienna.

C'è poi *Vertumno come anziana* (411 x 359 cm), siglato da Reymbouts II, dove si vede la vecchia che bacia Pomona (Fig. 49). Nell'esemplare cinquecentesco a Vienna,

l'episodio è a sinistra, bilanciato dal colloquio con Pomona a destra. Nell'arazzo di Reymbouts II questo secondo gruppo non era illustrato, mentre si nota una lacuna verso sinistra, dove doveva esservi, come dalla parte opposta, un tratto di pergolato retto da cariatidi, con una fontana nello sfondo. E' un ritaglio che forse tornerà alla luce.

Gli altri arazzi pubblicati da Boccara, stretti ma completi, propongono scene assenti nelle redazioni cinquecentesche di *Vertumno e Pomona*, disegnate *ex novo* per Reymbouts II nel 1607/1609 (Fig. 50). Nel *Vertumno uccellatore* (399 x 327 cm), siglato dall'arazziere, il dio, con una picca in spalla e che reca una gabbietta per uccellini, incontra Pomona sotto una pergola retta da telamoni e completata da un medaglione raffigurante "Latona con Apollo e Diana". Nel *Vertumno conduttore di buoi* (410 x 388 cm), con le marche dell'arazziere e di Bruxelles, la pergola retta da erme e con sculture di amorini avvinghiate all'archivolto centrale, ingloba l'incontro del carradore con la dea, alla quale mostra finimenti. In questi soggetti di invenzione seicentesca mancano la ricchezza, l'armonia, la poesia che caratterizzano le composizioni cinquecentesche di Coecke van Aelst.

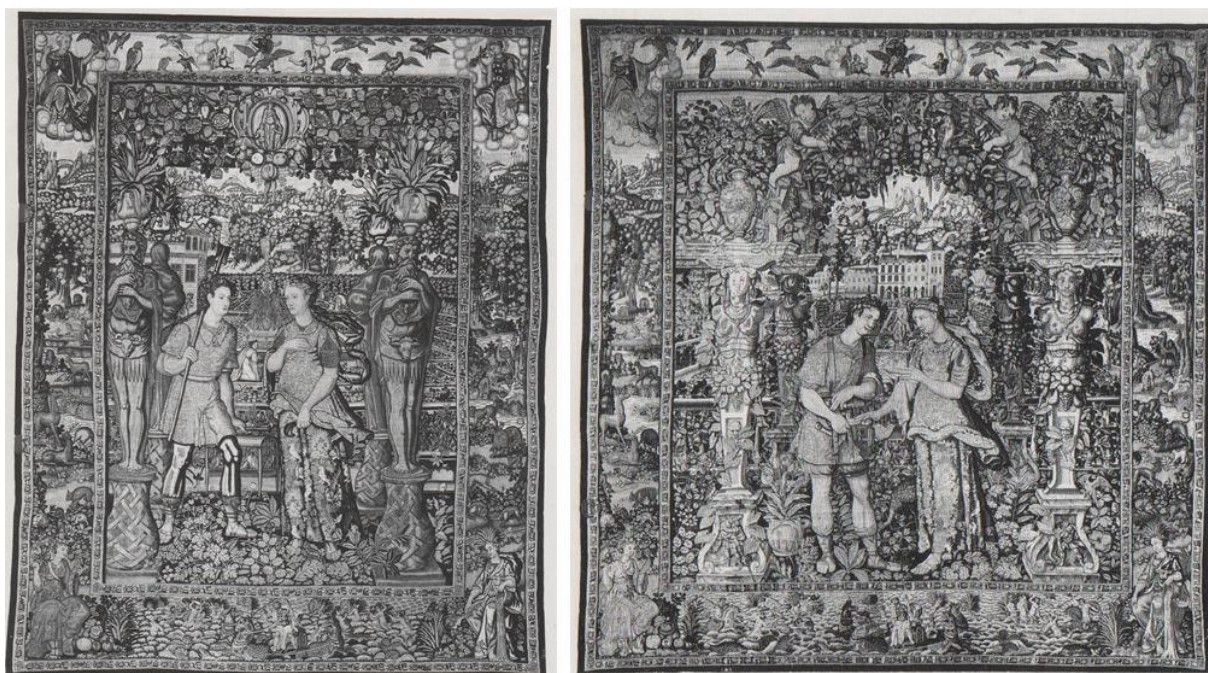


Fig. 50: Reymbouts, Maerten II. *Vertumno uccellatore* e *Vertumno conduttore di buoi* pubblicati da Jacqueline Boccara.

In conclusione, ricollegando i panni già Blanc con quelli pubblicati da Jacqueline Boccara, tornano alla luce sette su otto soggetti - *Vertumno soldato, mietitore, giardiniere, uccellatore, conduttore di buoi, travestito da anziana e che abbraccia Pomona* - di una serie di *Vertumno e Pomona* di Maerten II Reymbouts, copiata da cartoni dell'inizio del XVII secolo, basati su o ispirati da prototipi di Pieter Coecke van Aelst. Appartenne probabilmente agli arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia, quindi ai Borghese, che la tagliarono; almeno otto frammenti passarono, alla fine del XIX secolo, all'antiquario Stefano Bardini e poi ad Alberto Blanc. Tessuta con filati aurei, dovette essere, all'inizio del XVII secolo, l'unica serie che potesse, se non proprio rivaleggiare, almeno non sfigurare accanto alle più sontuose redazioni del medesimo ciclo realizzate nel secolo precedente, ora a Vienna/Lisbona e a Madrid; il che non può

dirsi per alcuna delle redazioni delle *Storie di Vertumno e Pomona* realizzate negli stessi anni, sulla base di cartoni differenti, nelle pur rinomate manifatture brussellesi di Jan Raes e Jacob Geubels il Giovane.

SIGUIENDO LA PISTA A LA RÉPLICA MÁS VALIOSA DE LAS "HISTORIAS DE VERTUMNO Y POMONA" DE MAERTEN II REYMBOUTS

Nello Forti Grazzini
Università degli Studi di Milano

Señoras y señores, colegas y colegas:

En esta exposición se estudiará una serie de tapices que pertenecieron al Barón Alberto Blanc, nacido en Chambéry en 1835 (la ciudad entonces pertenecía al Reino de Cerdeña), fallecido en Turín en 1904, diplomático y político al servicio del naciente estado italiano (Fig. 1). Sin mencionar las muchas etapas de su brillante carrera, que se puede ver en la entrada "Blanc Alberto" del Dizionario Biografico degli Italiani (X, 1968, por R. Mori), es de particular interés recordar que, habiendo regresado en 1892 desde Constantinopla, donde estaba enviado como embajador, Blanc fue nombrado senador del Reino y se estableció en Roma. En 1893 también se convirtió en Ministro degli Esteri del gobierno de Crispi, en virtud del cual Italia intentó convertirse en una potencia colonial, lanzándose a la conquista de Etiopía, donde, sin embargo, sufrió, en Adua, en 1896, una desastrosa derrota militar. Mi abuelo, el pintor Michele Cammarano, enviado a África con el ejército para pintar las conquistas italianas, hizo un cuadro, hoy en la Galleria d'Arte Moderna de Roma, con la masacre sufrida por el ejército colonial (Fig. 2). El gobierno de Crispi tuvo que dimitir y con él, por supuesto, también su ministro degli Esteri.

En esos años, entre 1893 y 1897, Blanc compró una gran finca en Roma, a lo largo de la Via Nomentana, ahora un parque público, y construyó su nueva residencia en la capital, Villa Blanc, erigida por el arquitecto veneciano Giacomo Boni, hoy considerada una obra maestra del estilo ecléctico de finales del siglo XIX y un pródromo del estilo Liberty. Blanc ubicó allí su rica colección de obras de arte y muebles formada en años anteriores. Después de la muerte de Blanc y de la viuda en 1925, la Villa y su contenido pasaron a los hijos, quienes dividieron las obras de arte y en 1950 vendieron la Villa, que había entrado en una espiral de abandono y degradación una década antes. En ella se ha abierto, tras una reciente restauración, la sede de la universidad LUISS Business School. Las fotografías (Fig. 3, 4) muestran la Villa en su estado actual. Los bienes artísticos que pertenecían a Blanc, por otra parte, fueron desmembrados en su mayoría en las mil corrientes del mercado de antigüedades y los coleccionistas privados, o se pasaron a museos extranjeros.

En particular, Blanc había formado una colección muy valiosa de veinticinco tapices antiguos, algunos muy importantes, como los dos de Bruselas del pre-Renacimiento sobre la *Pasión de Cristo*, tejidos por Pieter van Aelst, que le regaló la Reina de España Isabel II, y que hoy se encuentran en el Rijksmuseum de Amsterdam (*Lavado de pies*) (Fig. 5) y en los Musées royaux d'Art et d'Histoire en Bruselas (*Cristo frente a Pilato*); o la serie alemana de *Los Planetas* en 1547-49, copiados de los grabados de Georg Pencz, adquiridos por la Fundación Bodmer en Cologny, Suiza (Fig. 6): obras cuya pertenencia a la colección de Alberto Blanc es bien conocida. Algunas de las estancias de Villa Blanc todavía muestran hoy, en las paredes, los marcos dorados creados para albergar los tapices, cuya ubicación ciertamente había sido planeada por Boni de

acuerdo con su cliente (Fig. 7). Esa colección de tapices, aún completa pero a punto de ser desmembrada, se inventarió de manera concisa en 1931 en un informe firmado por L. (probablemente Ludwig) Bernheimer, hijo del anticuario Otto Bernheimer de Múnaco, evidentemente elaborado a petición de los herederos de Blanc. Se me mostró el documento para ayudar a identificar las obras mencionadas, por mi amigo Michelangelo Lupo, arquitecto e historiador del arte, que prepara un libro sobre Villa Blanc y las colecciones de arte del barón. Le ayudé, en la medida de lo posible, pero en el futuro libro reservé un capítulo destinado a comentar una "voz" específica sobre el trabajo de Bernheimer, en tanto que este último junto con las noticias de Lupo y otros me permitieron completar un estudio sobre una serie concreta de tapices, que ya había comenzado a estudiar en años anteriores pero que permanecía sin publicar.

Elegí también este tema para mi exposición actual porque, incluso en un conjunto de imágenes de calidad mediocre y del que me disculpo por adelantado, podré mostrarles un grupo importante de tapices flamencos del Renacimiento en los que, como en la serie de Philippe van der Cammen alojada en la catedral de Badajoz, el eje ideal de este Congreso, las imágenes mitológicas se desarrollan dentro del panorama del jardín; y porque el tema de los tapices de Blanc es el de las Historias de Vertumno y Pomona, y uno de los temas ilustrados en Badajoz (no creo que la serie de Enghien proponga escenas con Ulises y Penélope, sino mitos ovidianos) muestra un momento del mismo mito: Vertumno disfrazado de jardinero que se acerca a Pomona (Fig. 8). Tampoco debe olvidarse que otro tapiz en Badajoz, la Caza, está firmado por el fabricante de tapices Maerten II Reymbouts de Bruselas, el mismo que hizo el Vertumno y Pomona de los cuales hablaré. La reconstrucción de la historia del grupo de tapices aquí examinada luego revelará pasajes de cierta importancia e involucrará nombres más conocidos por los especialistas de los tapices antiguos que el de Alberto Blanc, incluido el de otro Alberto... archiduque de Austria.

.....

Pero procedamos en orden, a partir del pasaje de la encuesta de Bernheimer que nos interesa aquí (el texto, en un italiano entrecortado, es el resultado de una traducción aproximada del alemán):

No. 18/19/20/21/22/23/24/25. Medidas de cada 160 zu 320 cm. Serie de 8 tapices de Brüssel, segunda mitad del siglo XVI. Ricamente tejido con hilos de oro y plata. Representación de la historia de Vertumnus y Pomona, según una fábula de Ovidio. (La misma serie está en posesión del estado austriaco y español, con la diferencia de que tres composiciones siempre están unidas en un gran tapiz.) Ver Göbel "Wandteppiche der Niederlande" página 103/104/105. A 125.000 liras 1.000.000.

Por lo tanto, entre los tapices de Blanc había un grupo de ocho, enriquecido con hilos metálicos, cada uno medía 320 x 160 cm, según Ludwig Bernheimer, tejidos en Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI. Representan el mito de Vertumnus y Pomona, a través de las mismas imágenes presentes en las series de Viena y Madrid (la referencia bibliográfica es de H. Göbel, Wandteppiche. Die Niederlande, Leipzig 1923, II, figs. 103-105), pero, como él indica, la medida se reduce a un tercio de su extensión en cada una de las piezas de Blanc. Como me señaló Michelangelo Lupo, seis de esas ocho piezas se colgaban en el comedor de Villa Blanc (ahora un aula de la Universidad (Fig. 9)), en cuyas paredes todavía hay un marco acorde con ellos. Es decir, Blanc

adquirió esos tapices a más tardar en 1895, cuando Boni preparó las paredes de Villa Blanc. Esta fecha será útil para identificar las obras.

El ciclo con el que Bernheimer compara estos tapices de Blanc es bien conocido. Ha sido muy estudiado incluso en los últimos años y es una de las mejores obras maestras del arte del tapiz, especialmente si nos referimos a las primeras ediciones de Viena (y Lisboa) (Fig. 10) y de Madrid, realizadas en Bruselas entre finales del segundo y tercer cuarto del siglo XVI. Menos estudiadas y menos conocidas son las réplicas y derivaciones posteriores, desde principios del siglo XVII. Se describe el mito narrado por Ovidio en el Libro XIV de la *Metamorfosis*: es decir, la bella y hostil Pomona, diosa de los jardines, rechazó al sublime Vertumnus, dios de las estaciones y del paso del tiempo, que se acercó a ella con varios disfraces; y cómo entonces, con apariencia de anciana, Vertumnus logró besar a Pomona y supo, con las palabras adecuadas, convencerla para que se abriera a su amor y la enamorara. Formado, al menos inicialmente, por nueve escenas, el ciclo tuvo que ser diseñado, con dibujos y cartones, alrededor de 1545/47 y en 1548 se tejió al menos una serie. Las réplicas fueron copiadas de los mismos cartones, o de copias fieles de ellos, o de copias modificadas, o de nuevos cartones de nueva invención.

Cuatro son las ediciones más antiguas, bellamente diseñadas, enriquecidas con hilos de oro, terminadas con bordes que simulan marcos de metales y esmaltes, adornados con tallas moriscas. Tres, ninguna completa y con algunos sujetos fragmentados, se encuentran en el Patrimonio Nacional: dos de ellos, las series 16 y 17, presentan las famosas marcas Willem de Pannemaker, mientras que la tercera, la serie 18, muestra una marca de un fabricante de tapices bruselense no identificado. La misma abreviatura (marca) aparece en la cuarta serie, completa, y muestra cada tema en la versión original. Se conserva en Viena, Kunsthistorisches Museum, serie XX, excepto una pieza – Vertumno jardinero (Fig. 11)– que desafortunadamente se vendió en 1937/38 al magnate portugués Gulbenkian para financiar la compra de una joya, así que ahora está en el Museu Calouste Gulbenkian en Lisboa. Recordemos los temas principales: siete muestran los disfraces de Vertumno, rechazados por Pomona: 1) Vertumno segador (Fig. 12: Madrid, ser. 18), 2) Vertumno fienatore (Fig. 13: Madrid, ser. 17), 3) Vertumno campesino (Fig. 14: Madrid, ser. 17), 4) Vertumno podador de viñas (Fig. 15: Madrid, ser. 18), 5) Vertumno jardinero (Fig. 16: Madrid, ser. 17), 6) Vertumno soldado (Fig. 17: Viena), 7) Vertumno pescador (Fig. 18: Viena), 8) Vertumno como anciana, en Viena (Fig. 19); en el octavo tapiz vemos cómo la anciana besa a Pomona y le habla; 9) en el noveno, finalmente, Vertumno abraza a Pomona (Fig. 20: Madrid, ser. 17).

Las escenas, en las que los protagonistas visten al modo clásico y actúan en los primeros planos, sitúan en el fondo extrañas figuras secundarias, logrando un admirable efecto decorativo a través de fantásticas pérgolas que se inician en el proscenio, y se apoyan sobre cariátides y telamones, hermes, o en columnas, que subdividen y armonizan las superficies, mientras que las frondas se espesan en las partes lejanas de la composición (Fig. 21); y a través de hermosos fondos de jardines geométricos, introducidos por arcos y pórticos adintelados, que se distribuyen alrededor de fuentes y pabellones clásicos hechos con vistas en perspectiva impecables, cuyas líneas de profundidad coinciden con los lados cercados de los macizos de flores, con columnatas y con las balaustradas de la huertos. Son escenas encantadoras, altamente calibradas, a la vez simples y complejas, como suelen ser las grandes obras de arte.

El alto mérito de Tom Campbell en 2002 fue la atribución de los dibujos y cartones de Vertumno y Pomona al pintor y diseñador flamenco Pieter Coecke van Aelst, subrayando los lazos estilísticos más estrechos del ciclo con el tardío cuadro tríptico de la *Deposición* en Lisboa (Figs. 22, 23) y con las otras series que el artista diseñó en sus últimos años de actividad, las *Historias de la Creación* en Florencia, los *Poemas* en Madrid y la *Conquista de Túnez*, todos fácilmente comparables con *Vertumno* y *Pomona* en la exposición *Grand Design* en Metropolitan Museum of Art, 2014. Coecke también diseña las pérgolas de las diversas escenas, inspiradas en las ilustraciones de la edición francesa de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1546) y el *Tratado de arquitectura* de Sebastiano Serlio, que el pintor tradujo al flamenco. El cliente de Coecke fue probablemente el comerciante/empresario Joris Vezeleer, a quien pertenecían los cartones “principes” de la serie, creados tal vez con vistas a una brillante empresa especulativa. En cuanto a los tapices, está documentado que, para febrero de 1548, Willem de Pannemaker copió los cartones de Vezeleer en una serie de *Vertumnus* y *Pomona*, enriquecidos con hilos de oro, vendidos a María de Hungría, gobernadora de Flandes. Los mismos cartones fueron copiados por Pannemaker en 1565 en una serie de ocho piezas de lana y seda para Peter Ernst I de Mansfeld, que luego, en 1607, llegó a los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia de Habsburgo, gobernadores españoles de Flandes. Entre 1561 y 1563, Felipe II de España compró doce tapices de *Vertumno* y *Pomona*, copiados de cartones repintados para él, que luego se convirtieron en diecinueve en el inventario *post mortem* de sus tapices, en 1598. Del valor atribuido a estos paños, Elizabeth Cleland deduce, razonablemente, me parece a mí, que todos eran lana y seda, sin oro. A partir del examen más reciente de la serie de *Vertumno* y *Pomona*, comparado con otros, la misma estudiosa hace borrón y cuenta nueva sobre las hipótesis anteriores, incluso las propuestas hechas por el difunto Iain Buchanan, exitoso erudito de la tapicería de los Habsburgo, que falleció recientemente. Los tapices de Felipe II se perdieron, como los del conde de Mansfeld. No se sabe quién fue el dueño del taller de la edición de Viena/Lisboa. De las tres series de Patrimonio Nacional (que fueron revisadas y modificadas entre sí en el siglo XIX), dos ingresaron a principios del siglo XVIII y no se sabe a quién pertenecieron antes; probablemente, una era la de María de Hungría, pero ninguna de las tres de Madrid coincide con las características que deberían tener.

.....

Los temas debatidos por Elizabeth Cleland y otros académicos antes de ella son cuestiones importantes todavía sin resolver, y sobre las que no voy a ofrecer una solución ni a seguir tratando, pues la tarea presente, más urgente, muy distinta, es la de rastrear el *Vertumno* y *Pomona* que perteneció a Alberto Blanc. Con este fin, retomo el tema abierto antes en torno a 1607, cuando los tapices del conde de Manfeld y entre ellos la serie de *Vertumno* y *la Pomona*, de Pannemaker en ocho piezas, pasaron a los sobrinos Henri y René de Chalon, y fueron puestos a la venta en Brujas, siendo comprados por los archiduques Albert e Isabela Clara Eugenia, gobernadores españoles de Flandes, que figuran en los retratos de Frans Pourbus del Monasterio de las Descalzas Reales, en Madrid (Fig. 24).

Exposiciones recientes han llamado la atención sobre estos dos personajes, el hijo del emperador Maximiliano II de Austria y la hija de Felipe II de España, casados en 1598 y que desde 1599 vivieron en Flandes, ejerciendo un gobierno más autónomo, como si fueran monarcas de un estado independiente. Confiaron al arte la tarea de expresar su

magnificencia. Ampliaron sus residencias, equipándolas con jardines y fuentes de su gusto. Compraron y encargaron obras de arte de los mejores artistas y artesanos flamencos de todos los sectores. Sus adquisiciones de tapices están bien documentadas, que no podemos detallar aquí; tal vez sean en los coleccionistas más insaciables entre finales del siglo XVI y principios del XVII, a nivel europeo. Compraron series existentes o hicieron nuevas. En esta segunda área, mientras Alberto vivió (murió en 1621), recurrieron principalmente a la manufactura de Maerten II Reymbouts, quien les proporcionó más versiones de *Vertumno y Pomona*, los *Triunfos de Petrarca* en 1609, la "tapisserie de Turquie" en 1611, una *Historia de Troya* en 1614. Esta manufactura fue, de hecho, una de las más famosas de Bruselas; había sido fundada por su padre y fue dirigida por Maerten II desde antes de 1576 hasta su muerte en 1618, con mucho éxito; produjo tanto valiosas series de cartones del siglo XVI (*Giacobbe, Ciro, Scipione, Fructus Belli*) como series de finales del Renacimiento copiadas de cartones recién diseñados. Solo citaré, entre estas últimas, las *Historias de Cristo* donadas por el obispo Speciano a la catedral de Cremona, donde permanecen dos, mientras las otras cinco que pertenecieron a la colección de Léon van der Hoeven se pusieron a la venta en el Hotel Drouot de París en 1906 y se encuentran en museos europeos (Bruselas, Copenhague) o colecciones privadas (Fig. 25). O los ricos tapices heráldicos de Ambrogio Spinola, sacados a subasta en 2003 (Fig. 26). Sin embargo, han perdurado numerosos tapices de Maerten II Reymbout.

Así, fascinados por el *Vertumno y Pomona*, del conde de Mansfeld, los Archiduques mandaron hacer más versiones y provocaron un relanzamiento de la serie del siglo XVI a otros clientes, con la participación de más tapiceros y con la creación de ciclos paralelos de nuevas piezas. De las *Historias de Vertumno y Pomona* del siglo XVII habló André van den Kerkhove en un artículo de 1969/72. Las réplicas más similares a las versiones del siglo anterior fueron precisamente las ordenadas por Alberto e Isabel, basadas en nuevos cartones pintados entre 1607 y 1609, con las figuras y pérgolas copiadas de la serie de Mansfeld, pero con variaciones en el proscenio sobre vegetación, y en los fondos, donde se agregaron pequeñas figuras y muchas fuentes, tal vez específicamente solicitadas por los Archiduques. También se integraron cuatro nuevos temas para lograr series que incluyen incluso doce tapices. Todos fueron tejidos por Maerten II Reymbouts, a quien probablemente pertenecían los cartones. Los pagos documentados de los Archiduques a Reymbouts II para *Vertumno y Pomona* se refieren a una serie de doce tapices de lana y seda nombrados *histoire de Galeries et figures de Pomona* y a dos series de seda del mismo tema, todas ellas solicitadas en 1609 y pagadas en 1611, la primera con 6173 libras; la segunda con 4025 libras; y una última serie en ocho paños de lana y seda con el mismo título que costó 3915 libras, pagada en 1614. Además señalo y subrayo un pago posterior de los Archiduques: en 1615 dieron a Laurent de Smet, comerciante y fabricante de tapices de Amberes, 17.425 libras por un *histoire de Pomona* en ocho paños *ouvrées en or, argent, soye et sayette*, cuatro veces más cara que la serie hecha por Reymbouts II con semejante extensión en 1614, debido a la inclusión de hilos metálicos. Como observó Göbel, una serie tan valiosa tuvo que ser tejida en Bruselas: De Smet anticipó los gastos y, por lo tanto, pagó de su cuenta, pero el autor probablemente fuera Reymbouts II, quien tenía los cartones del ciclo y gozaba de la confianza de los Archiduques.

Dos tapices de *Vertumnus y Pomona* se conocen desde hace mucho tiempo, en lana y seda, con marcas de Reymbouts II, acabados con las mismas borduras del Renacimiento tardío. En el *Vertumno jardinero* de Bruselas, en los Musées royaux d'Art et d'Histoire

(420 x 455 cm) (Fig. 27) los elementos sobresalientes del mismo tema se reproducen en la serie del siglo XVI (en Lisboa (Fig. 28), y en Madrid, series 17 y 18), pero con un jarrón y hierbas agregadas al proscenio, y una fuente en lugar de una mesa debajo del pabellón en el centro del jardín, al fondo. En el *Vertumno pescador* de Boston, Museum of Fine Arts (Fig. 29), vemos analogías y diferencias similares con respecto a las primeras versiones (en Viena, y en Madrid, serie 18): en la arcada central, los sátiros con Silenus del fondo, que son reemplazados por una fuente, con una mujer sentada y un niño al lado. Los dos tapices fueron quizás parte de una de las series menos caras de los Archiducos y muestran cómo se interpretaron los cartones de *Vertumno* y *Pomona* a disposición de Reymbouts II.

.....

Armados con todo lo que se ha dicho hasta ahora, finalmente podemos identificar los ocho tapices de *Vertumno* y *Pomona*, de Alberto Blanc; que, como sabemos, deben medir 320 x 160 cm cada uno y contener hilos metálicos en la trama. Resultarán ser valiosos fragmentos de los tapices tejidos de Reymbouts II.

Dos de ellos, que representan a *Pomona*, parte izquierda de un *Vertumno soldado*, como se ve en Viena, y en Madrid, serie 18, y *Vertumno*, lado derecho del *Vertumno segador*, de Viena, y de Madrid, series 16 y 18 (Fig. 30), están terminados con pequeños marcos de festones envueltos en una cinta que originalmente delimitaba los bordes de los tapices, por donde se cortaron los dos fragmentos. Los conocemos a través de las fotografías depositadas en el Archivo ACL (ahora KIK-IRPA) en Bruselas, ya conocido por Van den Kerkhove (por recomendación de Jean-Paul Asselberghs) quien, de hecho, publicó los dos fragmentos en el artículo de 1969/72, asignándolos a Reymbouts II por las abundantes hierbas del proscenio y por los adornos de los marcos, iguales en las tres *Historias de Jacob* con marcas de ese tapicero, en Beaune (Fig. 31): atribución inequívoca, de la cual proporcionaremos otras pruebas definidas. Pero Van den Kerkhove, además de no conocer otras piezas del grupo, ignoró su procedencia de Villa Blanc. Tampoco sabía que las dos piezas ya aparecían en una fotografía sin fecha (pero ahora fechada entre 1891 y 1895) de la Sala XVI de la Galleria Bardini, de Florencia (ahora Museo Bardini), junto a otros cuatro fragmentos de *Vertumno* y *Pomona*, todos de igual tamaño y formato vertical, colgados en una pared con otras obras de arte que Bardini tenía a la venta (Figs. 32, 33). Las seis piezas en realidad pertenecían entonces al "rey" de los anticuarios florentinos, Stefano Bardini, quien también poseía otras partes de la misma serie, al menos otros dos fragmentos iguales en altura y ancho, no expuestos en esa pared. Y dado que esos fragmentos estaban enriquecidos con hilos metálicos, debían corresponder a los "tapices dorados" en su poder, de los cuales el anticuario habla en una carta del 2 de agosto de 1891, dirigida a Wilhelm Bode, director del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, con quien Bardini, inagotable proveedor de obras de arte para los museos de la capital prusiana, mantuvo un denso y continuo intercambio de cartas, recientemente estudiadas por Valerie Niemeyer Chini. Eran tapices de la colección histórica acumulada por los Borghese de Roma, procedentes de su palacio próximo a la Piazza Barberini; y de su residencia de verano en Villa Borghese, que fue dispersa por el Príncipe Paolo Borghese, en virtud de la parte no protegida por el fideicomiso, y de la cual Bardini se aprovechó ampliamente para expandir su oferta de bienes artísticos que ofrecer a los clientes nacionales y extranjeros que se dirigieron a él: una dispersión de obras cargadas de valor histórico, a la que puso

fin la adquisición por parte del Estado italiano, en 1902, de lo que quedaba de la misma, junto con la Villa (ahora Museo Borghese).

Así, los tapices de Bardini, procedentes de una colección italiana muy importante, pero de los que, sin poder probarlo, sospecho una procedencia aún más alta: procedían los "recortes" de algunos de los ocho paños de *Vertumno y Pomona*, de Reymbouts II, con oro, vendidos por De Smet a Alberto e Isabel Clara Eugenia en 1615 (Fig. 34). Por supuesto, el fabricante de tapices podría haber hecho una segunda réplica con hilos de trama de oro del mismo ciclo; pero, a principios del siglo XVII, años de guerra y crisis en Flandes, las series de Bruselas, embellecidas con hilos metálicos, eran muy raras. Luego consideramos que, después de la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1633, todos los bienes artísticos adquiridos por ella y Alberto, y por lo tanto también la serie tejida por Reymbouts II, se vendieron para pagar las enormes deudas acumuladas. En consecuencia, es posible que la valiosa serie ovidiana pasara, inmediatamente o posteriormente, a manos de los Borgheses. Por otro lado, en un Inventario del Palazzo Borghese en Roma, escrito en 1693, después de la muerte del Príncipe Giovan Battista, la lista de tapices incluye una serie de "tapices con piezas de oro número ocho", desafortunadamente sin título, que podrían ser los ocho *Vertumno y Pomona* pagados por los Archiduchas en 1615. Entonces, imaginamos que la serie fue fragmentada en parte por los Borgheses, quizás en el siglo XVIII, cuando los pequeños tapices estaban de moda; y en este estado, en todo o en parte, llegó a Bardini en 1891. Por lo tanto, está claro que íbamos a parar aquí: entre 1891 y 1895, Bardini vendió ocho fragmentos de *Vertumno y Pomona*, antes de los Borghese a Blanc (Fig. 35), todos aproximadamente de 320 x 160 cm: los seis visibles en la fotografía de la Sala XVI de la Galería Bardini, más otros dos.

Veamos ahora todos los fragmentos de Blanc, recomponiendo a partir de los lotes fragmentados y agregando las pocas informaciones obtenidas sobre su destino, después de la valoración de Bernheimer en 1931 y de su salida de la Villa en la Vía Nomentana. Usaremos la fotografía de la Galería Bardini como guía, desplazándonos de izquierda a derecha e intercalando las dos que no están incluidas con las seis piezas que contiene.

1. El primer fragmento visible en la fotografía es el *Pomona y el Vertumno soldado*, cuya reproducción en el Archivo ACL / KIK-IRPA en Bruselas ya comentamos.
2. El segundo fragmento, cuyo único testimonio visual está en la fotografía de Bardini, es un *Vertumno*, a la derecha de un *Vertumno soldado*, como se ve en Viena (Fig. 36), y en Madrid, serie 18. Reunidos, como aparecen en la imagen de Bardini, los dos fragmentos forman un *Vertumno soldado*, bastante completo, de Reymbouts II, excepto por una estrecha banda central tal vez dispersa, junto con las borduras.
3. El tercer fragmento (Fig. 37) propone la figura de *Pomona*, de un *Vertumno segador*, como se puede ver en Viena, y en Madrid, series 16 y 18. Muestro el fragmento a través de la fotografía que, junto con las de otras tres piezas del grupo, encontré hace años en el archivo fotográfico de la casa de subastas Finarte de Milán, a la que se enviaron las reproducciones, en una fecha no especificada (pero después de 1959, cuando se fundó Finarte), para una evaluación de las obras.
4. El cuarto fragmento es el fragmento de *Vertumno* en relación con un *Vertumno segador*, cuya reproducción se encuentra en el Archivo ACL / KIK-IRPA de Bruselas,

ya comentado. También había una fotografía del mismo en el Archivo de Finarte. Los fragmentos 3 y 4 son las partes laterales de un *Vertumno segador*, que se dividió en tres partes. El fragmento central, no visible en la fotografía de Bardini, fue vendido por este último a Blanc y es:

5. *Pavos reales y fuente* (331 x 165 cm; 8 hilos de urdimbre por cm; lana, seda, plata y trama de oro) (Figs. 38, 39). Esta pieza cierra perfectamente la brecha entre los dos fragmentos anteriores. Fue a la subasta, con otro fragmento, en Finarte, de Milán, el 4 de diciembre de 1989; lo volví a ver, aún asociado con el otro fragmento, en un anticuario milanés en 2004: tenía la intención de exponerlos en Maastricht, pero no lo hizo después de que le mostré que eran recortes (fragmentos): la regulación de la feria de anticuarios holandeses prohíbe, de hecho, que haya ofertas en venta de obras incompletas. Los pavos reales y la cesta de frutas en el primer plano y la pérgola no han sido modificados en comparación con las versiones de *Vertumno segador*, del siglo XVI, pero en el fondo, en lugar del pórtico con los sátiros, el fragmento muestra una gran fuente formada por varios caños superpuestos, culminados por el Triunfo de Neptuno, y con putti que orinan, náyades, sirenas; frente a la fuente, dos mujeres sentadas, una muy similar a la que se agregó en el cartón de *Vertumno pescador*, de Maerten II Reymbouts en Boston. Este fragmento es una de las dos piezas de Blanc que pude examinar en directo, admirando su preciosidad, delicadeza y riqueza cromática.

6. A continuación, examinemos los dos últimos fragmentos visibles de la fotografía de Bardini, que también os puedo mostrar a través de las reproducciones del Archivo de Finarte. El penúltimo, con *Vertumno*, es una parte del *Vertumno jardinero*, como el de Lisboa (Fig. 40) o el de Madrid, series 17 y 18, pero con vegetación más abundante en el proscenio y con pequeñas aves añadidas en la balaustrada de la pérgola.

7. La última pieza de la fotografía de Bardini, y el séptimo fragmento del grupo Blanc, muestra a *Pomona*: es la parte derecha de *Vertumno jardinero*, que, como el anterior, ha sido enriquecido con hierbas y pájaros pequeños. De este modo, el sexto y séptimo de los paños de Blanc forman casi por completo el paño de *Vertumno jardinero*, seguramente de Reymbouts II, copiado de hecho del mismo cartón utilizado para hacer el *Vertumno jardinero*, de Bruselas, con marcas del tapicero (Fig. 41).

8. El octavo fragmento de Blanc no aparece en la fotografía de Bardini, pero el anticuario florentino también tuvo que venderlo a Blanc. Presenta *Tres ninfas debajo de una pérgola* (331 x 171 cm; 8 hilos de urdimbre por cm; lana, seda, plata y trama de oro). Es el lado derecho de *Vertumno abraza a Pomona*, que en comparación con las ediciones del siglo XVI (en Viena, y Madrid, series 17 (Fig. 42) y 18) propone tres figuras femeninas agregadas bajo la pérgola curva. El fragmento 5 fue a la subasta en Finarte en Milán en 1989 y en 2004 estuvo en propiedad de un anticuario milanés.

.....

En consecuencia, han sido encontrados, al menos *in imagine*, los ocho fragmentos de *Vertumno* y *Pomona* que pertenecieron a Blanc (Fig. 43), seis de los cuales, acaso los mismos seis ubicados en la Sala XVI de la Galleria Bardini, estaban en el comedor de la Villa en la Vía Nomentana. Por lo tanto, el propósito de esta investigación se consiguió, pero mi exposición, que se dirige hacia el final, aún no termina, porque me gustaría mostrarles otras partes que han pervivido de la serie Reymbouts II, relacionadas con los

ocho fragmentos de la Colección Blanc que, a su vez, surgieron de la Colección Borghese y tal vez pertenecieran a Bardini, o tal vez no. Son dos tapices completos y dos incompletos (Fig. 44), de gran interés porque nos hacen conocer las borduras, no presentes en los fragmentos de Blanc, con los que el tapicero había refinado la edición del *Vertumno y Pomona*, enriquecida con los hilos dorados; y porque nos permiten descubrir otros tres temas del mismo ciclo, de los cuales el tapicero tuvo los cartones. Con ellos, además, la identidad del tejedor de estas obras y de los paños fragmentados pertenecientes a Blanc obtienen otra confirmación incontrovertible: aparece tres veces la marca de Reymbouts II, asociada en un caso con la de Bruselas.

En realidad, las cuatro piezas ya han sido publicadas, pero acompañadas de un comentario lacónico o erróneo y sin indicaciones sobre su ubicación, en *Ames de laine et de soie*, por Jacqueline Boccara (1988). Dado el propósito "*de propaganda*" de ese volumen, podemos imaginar que los cuatro paños tenían que ver con la venta de tapices realizada por Galerie Boccara, un afamado anticuario parisino, ahora cerrado, y que se conservan ahora en algunas colecciones privadas, tal vez francesas; y que podrían volver a emerger tarde o temprano. Las borduras, rodeados con marcos idénticos a aquellos fijados o re-aplicadas a los fragmentos de Blanc, son del tipo a "*elementos*", con personificaciones de los Elementos en las esquinas, aves en el lado superior centradas en el águila que lleva Júpiter (descentrado en las piezas incompletas), panoramas con animales terrestres en los ángulos, una vista acuática centrada en el carro de Neptuno entre tritones y náyades en el bajo. Son borduras utilizadas por Reymbouts II en otras obras suyas, algunas firmadas y otras atribuidas, como la *Torre de Babel*, de una serie del *Génesis*, en Isabella Stewart Gardner Museum, de Boston (Fig. 45), o en tapices sin marca pero que pueden relacionarse con ellos, como dos piezas con *Historias de Ciro*, vendidas por Sotheby's en 1998 (Figs. 46.1 y 46.2).

La pieza que une firmemente los *Vertumno y Pomona*, que se dieron a conocer por Boccara con los tapices fragmentados de Blanc es la pieza sin marca, con *Vertumno abraza a Pomona* (404 x 384 cm), que reproduce dos tercios de la misma escena diseñada en las versiones del ciclo del siglo XVI (Fig. 47), pero con tres ninfas agregadas bajo la arcada de la pérgola a la izquierda del trono en la que se sientan los protagonistas del episodio. La parte faltante de la escena, a la derecha del trono, corresponde exactamente al tapiz fragmentado de Blanc n. 8, seguramente cortado del paño estudiado por Boccara, donde otras tres ninfas añadidas garantizan la simetría de la imagen, modificada en el cartón de 1607/1609 (Fig. 48).

Luego, está *Vertumno como anciana* (411 x 359 cm), firmado por Reymbouts II, donde vemos a la anciana besando a Pomona (Fig. 49). En el ejemplo del siglo XVI de Viena, el episodio está a la izquierda, equilibrado por la conversación con Pomona, a la derecha. En el tapiz de Reymbouts II, este segundo grupo no se representó, mientras que hay un hueco a la parte izquierda, donde debería haber, como en el lado opuesto, un tramo de pérgola apoyado por cariátides, con una fuente en el fondo. Es un fragmento que tal vez volverá a la luz.

Los otros tapices publicados por Boccara, estrechos y completos, ofrecen escenas ausentes en las versiones de *Vertumno y Pomona* del siglo XVI, diseñadas *ex novo* para Reymbouts II en 1607/1609 (Fig. 50). En el *Vertumno cazador de aves* (399 x 327 cm), firmado por el tapicero, el dios, con una pica en su hombro y portando una jaula, se encuentra con Pomona bajo una pérgola sostenida por telamones y completada por un

medallón que representa a "*Latona con Apolo y Diana*". En el *Vertumno conductor de bueyes* (410 x 388 cm), con las marcas del tapicero y de Bruselas, la pérgola sostenida por hermes y esculturas de cupidos adheridos a la arquivolta central, incorpora el encuentro del carretero con la diosa, a la que muestra las riendas. En estos temas inventados del siglo XVII, les faltan la riqueza, la armonía y la poesía que caracterizan las composiciones de Coecke van Aelst del siglo XVI.

En conclusión, al volver a relacionar los paños de Blanc con los paños estudiados por Jacqueline Boccara, siete de los ocho sujetos salen a la luz --*Vertumno soldado, segador, jardinero, cazador de aves, conductor de bueyes, como anciana y abrazando a Pomona*-- de una serie de *Vertumnus y Pomona* de Maerten II Reymbouts, copiada de cartones de principios del siglo XVII, basada o inspirada en prototipos de Pieter Coecke van Aelst. Probablemente perteneció a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y luego a los Borghese, que los fragmentaron; a fines del siglo XIX, al menos ocho fragmentos pasaron al anticuario Stefano Bardini y luego a Alberto Blanc. Tejida con hilos de oro, debe haber sido, a principios del siglo XVII, la única serie que podría, si no rivalizar realmente, al menos no desfigurarse junto a las versiones más suntuosas del mismo ciclo realizados en el siglo anterior, ahora en Viena/Lisboa y Madrid; lo que no se puede decir de ninguna de las series con *Historias de Vertumnus y Pomona*, realizadas en los mismos años, sobre la base de diferentes cartones, en los conocidos talleres de Bruselas de Jan Raes y Jacob Geubels el Joven.

TAPICES Y PINTURAS: EL DEBATE ENTRE ARTESANÍA Y ARTE ²⁹²

TAPESTRIES AND PAINTS: THE DEBATE BETWEEN CRAFTSMANSHIP AND ART

Miguel Ángel Zalama
Universidad de Valladolid

Miguel Ángel Zalama es Catedrático y Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, donde se doctoró con una tesis sobre arquitectura en el siglo XVI. Ha sido investigador en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York y posteriormente se trasladó a la Università della Sapienza di Roma, además de profesor invitado en la Université Catholique de l'Ouest, Angers (Francia), y de la Universidad de Monterrey (México). Especializado en la historia y la teoría del arte de época tardomedieval y renacentista, ha publicado numerosos trabajos al respecto y dirigido sucesivos proyectos I+D. Coordinador del Grupo de Investigación Reconocido Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna, en la actualidad es director del Centro Tordesillas de Relaciones con Iberoamérica de la Universidad de Valladolid.

Comisario de la exposición *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Burgos 2006- Brujas 2007, entre sus publicaciones más recientes se cuentan *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas* (2.ª ed. ampliada, 2003), *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó* (2010), *Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada* (2014), *The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The use of tapestries and paintings in Habsburg festivities* (2015) y *El Renacimiento. Artes, artistas, teorías y comitentes* (2016).

Resumen

Los tapices son una creación genuina del Arte Flamenco. Presenta la evolución del valor socio-económico con el que el Arte del Tapiz es percibido por la sociedad desde la Baja Edad Media, Edad Moderna y en el Siglo de la Ilustración. Señala cómo el asentamiento de la teoría del Arte de Giorgio Vasari y el proceso mismo de creación del tapiz contribuyeron al declive valorativo de esta manifestación artística.

La repetición de modelos de éxito se convirtió en algo mecánico que se alejaba de la creatividad y singularidad de la pintura, lo que fue determinante para que fuera considerado un arte decorativo. Se indica cómo su revalorización económica y como objeto de arte se relaciona con el intenso comercio de Arte existente en España durante los siglos XIX y XX en su emigración hacia colecciones particulares y museos internacionales.

²⁹² Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades HAR2017-84208-P *Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la Historia*.

Palabras clave

Arte decorativo; Arte del tapiz; Arte Flamenco; Pinturas; Tapices.

Abstract

The tapestries are a genuine creation of Flemish Art. It presents the evolution of the socio-economic value with which the Art of the Tapestry is perceived by society since the Late Middle Ages, the Modern Age and in the Enlightenment Century. He points out how the establishment of Giorgio Vasari's theory of art and the process of creating the tapestry itself contributed to the value decline of this artistic manifestation.

The repetition of successful models became something mechanic far away from the creativity and singularity of painting and this was decisive for it to be considered a decorative art. It is indicated how its economic revaluation and as an art object is related to the intense Art trade existing in Spain during the XIX and XX centuries in its emigration towards private collections and international museums.

Keywords

Decorative Art; Flemish Art; Paintings; Tapestry.

A mediados del siglo XVIII el pintor Diego Martínez realizó un conjunto de ocho lienzos que recogen la gran mascarada llevada a cabo en Sevilla en junio de 1747 para celebrar la subida al trono del rey Fernando VI. En estos cuadros se representan sendas carrozas profusamente decoradas para la ocasión que desfilaron por la calles de la capital hispalense en un evento patrocinado por la Real Fábrica de Tabacos²⁹³. Verdaderas estampas de la sociedad española del momento, en algunos de los óleos se puede ver cómo el exterior de los edificios estaba decorado con tapices. Incluso en el *Carro del Parnaso (Homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los monarcas)*, donde se disponían sendos retratos de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza, los paños están presentes en la fachada del ayuntamiento.

Cuatro décadas después otro monarca recién llegado al trono, Carlos IV, quiso aumentar la colección de tapices que había heredado y pidió a Goya que realizase cartones para una nueva serie destinada a su gabinete en El Escorial. El gusto por los paños se mantenía vivo, pero algo estaba cambiando como se aprecia en la negativa del pintor a realizar el encargo. Goya, que había llegado a la Corte en 1775 como cartonista para tapices y realizó algunos tan afamados como *El cacharrero* (1779), o *La gallina ciega* (1789)²⁹⁴, consideraba que no era labor de un pintor de cámara hacer cartones, y solo accedió al requerimiento del rey cuando este le conminó a llevarlo a cabo bajo la

²⁹³ VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII-XX*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986, pp. 322-324.

²⁹⁴ TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.

amenaza de retirarle los emolumentos que por su oficio le correspondían²⁹⁵. De este momento son *El pelete* o *Los zancos* (1791-1792). Al finalizar el siglo XVIII la pintura había triunfado como la principal de la Bellas Artes, y estas a su vez habían relegado a un segundo plano a otras manifestaciones, como la tapicería, que al menos desde el siglo XV había sido la principal de las artes visuales.

Preeminencia de los tapices entre las artes visuales de los siglos XV al XVIII

El arte de la tapicería se documenta en el Egipto faraónico y se conservan piezas de época copta, pero fue en la Baja Edad Media cuando este arte resurgió de manera extraordinaria. Las cortes de los hijos del rey francés Juan II el Bueno han pasado a la historia como centros donde las artes gozaron de un gran desarrollo, y de manera destacada la tapicería. Luis, duque de Anjou, encargó la manufactura de una serie de al menos seis paños, el *Apocalipsis*, de dimensiones extraordinarias –los ejemplares tenían de media 6 x 23 m–, realizados en seda y lana. Tejidos entre 1373-1380 siguiendo cartones de Jan Boudolf, pintor de su hermano Carlos V de Francia, costaron la elevada cantidad de 6000 francos. Su tamaño exagerado llevó a que tiempo después se recortaran, quizá con el propósito de utilizarlos en salas en las que en su tamaño original no cabían. Aunque mutilados, afortunadamente han llegado a nuestros días, y se exponen en el castillo de Angers (Fig. 1), pero ha desaparecido una réplica encargada por otro hermano del duque de Anjou, Felipe el Atrevido, duque de Borgoña²⁹⁶, lo que incide en el interés que ya en aquellos momentos tenía la tapicería.



Fig. 1: *Apocalipsis de Angers*. (Conjunto de seis paños de 6 x 23 m de media según cartones de Jean Boudolf). Seda y lana. Castillo de Angers. Fotografía: <http://blog.univ-angers.fr/angerssorties/>

²⁹⁵ SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, docs. 133, 134 y 139.

²⁹⁶ DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XVe au XVIe siècle*, Tielt, Lannoo Publishers, 1999, pp. 25-26.

A lo largo del siglo XV todas las cortes europeas, y los principales personajes, ya fuesen nobles o clérigos, procuraron hacerse con tapices. En España sabemos de los paños que atesoró Juan II de Castilla, y sus sucesores no hicieron sino aumentar el número de ejemplares. Enrique IV llegó a contar con más de setenta ejemplares²⁹⁷, pero fue su media hermana y sucesora, Isabel la Católica²⁹⁸, la que multiplicó el número de paños en su poder. Juan II de Aragón también se hizo con importantes piezas²⁹⁹, y su hijo, Fernando el Católico, no fue una excepción³⁰⁰. Muchos de estos paños se desperdigaron a la muerte de sus propietarios, bien por mandas testamentarias, bien por la venta en almoneda de sus bienes, pero sus sucesores no hicieron sino aumentar el interés y el número de tapices en sus tesoros. Incluso la reina Juana I, que privada de razón pasó buena parte de su vida encerrada en el palacio de Tordesillas, llegó a la que iba a ser su residencia definitiva con unos setenta paños en su poder, y su hijo, el emperador Carlos, heredero de la Casa de Borgoña, pronto se interesó por los tapices de la reina y no dudó en hacerse con los mejores, entre los que se encontraban los llamados *Paños de oro*³⁰¹ (Fig. 2).

²⁹⁷ STEPPE, Jan Karel, “Vlaamse kunstwerken in het bezit van doña Juana Enríquez, echtgenote van Jan II van Aragón en moeder van Ferdinand de Katholieke”, en *Scrinium Lovaniense. Mélanges historiques E. Van Cauwenbergh*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 1961, pp. 301-330; DELMARCEL, Guy. “La collection de tapisseries de la reina Isabelle de Castille (1451-1504). Quelques réflexions critiques”, en CHECA, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 290-291; ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús M.ª y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.). *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 55-60.

²⁹⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.

²⁹⁹ ZALAMA, Miguel Ángel y PASCUAL MOLINA, Jesús F., “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en la Seo de Zaragoza”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), pp. 285-320; ZALAMA, Miguel Ángel y PASCUAL MOLINA, Jesús F., *Testamento y codicilos de Juan II de Aragón, y última voluntad de Fernando I: política y artes*, Zaragoza, Institución ‘Fernando el Católico’, 2017.

³⁰⁰ ZALAMA, Miguel Ángel, “Fernando el Católico y las artes. Pinturas y tapices”, *Revista de Estudios Colombinos*, 11 (2015), pp. 7 - 28.

³⁰¹ ZALAMA, Miguel Ángel, “El gran expolio. Carlos V y los tapices de Juana I”, en ZALAMA, Miguel Ángel, (dir.), y PASCUAL MOLINA, Jesús F. y MARTÍNEZ RUIZ, M.ª José (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón (Asturias), Trea, 2018, pp. 13-28.



Fig. 2: *Coronación de la Virgen*. Tapiz de la Serie *Triunfo de la Madre de Dios o Paños de oro*. c. 1502. (Manufactura de Pieter van Aelst) Oro, plata, seda y lana, 322 x 375 cm. Patrimonio Nacional, Serie 1. Imagen digital cortesía de Getty's Open Content Program.

El emperador se hizo con series como *Los Honores*, *Las cacerías de Maximiliano o Carlos V* o la *Empresa de Túnez*, y Felipe II compró algunas de las principales colgaduras que atesoró su padre³⁰², gracias a que este determinó en su testamento que los pudiese “tomar en precio moderado a arbitrio de mis testamentarios”³⁰³. Adquirió tantos ejemplares a lo largo de su vida, que cuando falleció se inventariaron más de 700 en su poder³⁰⁴. Algunos eran extraordinarios, como los ocho que componen el conjunto del *Apocalipsis*, realizado en 1556 por Willem de Pannemaker; costaron nada menos que 7264 escudos³⁰⁵, y el rey mostró especial predilección por ellos, pues cuando seis se perdieron el 9 de septiembre de 1559 al naufragar el navío que los portaba en la bocana del puerto de Laredo, ordenó rehacerlos a pesar de su elevado coste³⁰⁶. Pero aun fue más

³⁰² CHECA, Fernando, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, 2010 [2008], pp. 102-253; BUCHANAN, Iain, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015.

³⁰³ ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías”. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, p. 204.

³⁰⁴ DELMARCEL, Guy, “Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’inventaire de Madrid de 1598”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (1999), p. 157; CHECA, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices / Inventory of Philip II. Post-mortem Inventory. Inventory of sale items and record of sales. Tapestries Inventory*, Madrid, Fernando Villaverde, 2018, pp. 860-866.

³⁰⁵ ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías”. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 216-217.

³⁰⁶ GACHARD, Louis-Prospér y PIOT, Charles, *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*, IV, Bruselas, F. Hayez, 1882, p. 73; STEPPE, Jan Karel, “Vlaams tapijtwerk van 16de eeuw in Spaans koninklijk bezit”, en *Miscelanea Jozef Duverger*, II, Gante, 1968, pp. 734-748; Jan Karel, “De reis naar Madrid van Willem de Pannemaker, in Augustus-Oktober 1561”, *Artes Textiles*, X (1981), pp. 81-124; BUCHANAN, Iain, “The tapestries acquired by King Philip in The Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documentation”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (1999), pp. 134-137.

lejos Felipe II: en su última voluntad dispuso vincular los paños a la Corona, impidiendo que se enajenaran a su muerte³⁰⁷; sus sucesores mantuvieron la misma actitud, gracias a lo cual la actual colección de Patrimonio Nacional, conformada por los bienes de la monarquía española, es la más importante del mundo. Mas no se limitaron los reyes en los siglos XVII y XVIII a recibir la herencia de tapices, sino que continuaron adquiriendo paños: Felipe IV compró series para la decoración del palacio del Buen Retiro, como la de *Decio Mus*³⁰⁸, a partir de cartones de Rubens –autor a su vez de los cartones para la serie del *Triunfo de la Eucaristía*, por encargo de la gobernadora de los Países Bajos la infanta Isabel Clara Eugenia hacia 1625–, y el primer Borbón, Felipe V, fundó en 1721 la Real Fábrica de Tapices, teniendo presente la Manufacture Royal des Gobelins creada por Colbert en París entre 1662 y 1664, poco después de que Luis XIV decidiera asumir el gobierno del reino.

Arte y artes

Nuestro sistema de las artes da por hecha la primacía de la pintura sobre el resto y, además, relega a la categoría de artes de segunda a las que denomina aplicadas, decorativas o, despectivamente, artes menores, en las que se engloba cualquier manifestación que se aparte de la pintura, la escultura o la arquitectura. Esta clasificación arranca en el Renacimiento, pero no pasó de ser un planteamiento teórico hasta entrado el siglo XVIII. Alberti (1404-1472) dedicó sendos tratados a la pintura, la escultura y la arquitectura, con lo que de alguna manera marcaba la diferencia entre estas artes y cualquier otra. Un siglo después Giorgio Vasari unió las tres y las denominó *arti del disegno*³⁰⁹, pero en la práctica se estaba muy lejos de relegar a manifestaciones como la tapicería, que a lo largo de los dos siglos siguientes mantuvieron su primacía.

Ahondar en el estudio de los inventarios de los monarcas, y de otros grandes personajes, demuestra sin posibilidad de error que la valoración de los paños era muy superior a las pinturas. Los ejemplos se multiplican, desde los escasos 170 maravedís que se tasó una tabla en la que se leía “Jeronimus” en el marco, generalmente supuesta del Bosco, a los 150.000 en que se apreció un tapiz de tamaño medio, la *Resurrección de Lázaro*³¹⁰, en la almoneda de Isabel la Católica, hasta las elevadas sumas que pagaron Carlos V o Felipe II por tapices. Frente a nuestra idea de apreciar la singularidad de la pieza y su autoría, durante la Edad Moderna pesaban fundamentalmente los componentes y el tamaño, que sí importaba. Así, un objeto realizado en metales preciosos tenía un valor muy superior a otro que no los incorporaba, y esto se hacía patente no solo en la apreciación en los inventarios sino en los diferentes acontecimientos en los que los poderosos mostraban sus riquezas en aparadores a la vista de todos. Esto hoy podría

³⁰⁷ ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías’. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 204.

³⁰⁸ HERRERO CARRETERO, Concha, “Decio Mus consulta el oráculo y La batalla de Vesperis y la muerte de Decio Mus”, en CAMPBELL, Thomas, (com.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, (cat.-exp.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 95-105.

³⁰⁹ Giorgio, VASARI: *Le vite*, 1550; 2.^a ed. ampliada y corregida, 1568. Hay diversas ediciones, si bien sigue siendo obligado manejo la de G. Milanesi (Florenca, Sansoni, 1878-81).

³¹⁰ Miguel Ángel ZALAMA: “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, 2008, LXXIV, pp. 59-62.

parecernos poco pudoroso, la prosaica expresión de un lujo que se traducía en ostentación, pero en la época era la manifestación de la magnificencia del personaje, y no hay que olvidar que Aristóteles la consideraba en su *Ética a Nicómaco* como una virtud que “excede a la liberalidad en grandeza”³¹¹. Libro muy leído desde la Edad Media, el humanista Giovanni Pontano desde la corte de Nápoles insistió en la importancia de la magnificencia como virtud del príncipe³¹².

Es esta magnificencia la que se aprecia en la fastuosa corte de los duques de Borgoña, promotora extraordinaria de las artes. Los duques construyeron magníficos palacios, promocionaron conjuntos escultóricos, como el *Pozo de Moisés* en Dijon, obra de Claus Sluter, y un sinnúmero de pinturas de las que algunos de sus autores se encuentran entre los más afamados de la historia, como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling..., pero sobre todo se esforzaron por atesorar tapices. Si Felipe el Atrevido adquirió una colgadura del *Apocalipsis*, su nieto Felipe el Bueno llegó a poseer un elevado número de paños. Así, y solo es un ejemplo, en las bodas de su sucesor Carlos el Temerario con Margarita de York en Brujas en 1468, se desplegaron tapices por los canales que surcaba la comitiva³¹³, en parte siguiendo cartones realizados por el pintor Hugo van der Goes expreso para la ocasión.

Si en el siglo XV se pidió a Hugo van der Goes que compusiese cartones para tapices, y no parece que le molestase hacerlos, en el siglo XVII Rubens tampoco tuvo problemas en diseñar modelos para grandes series, como la de la *Eucaristía*, encargada por la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos del Sur³¹⁴. Ni siquiera Goya cuando llegó a la corte de Carlos III en 1775, pues lo hizo en calidad de cartonista. Sin embargo, se estaba produciendo un cambio de enorme calado en la aceptación de las artes visuales. El Renacimiento había tratado de elevar la condición social del artista, y de las artes, a la categoría de profesión liberal. Esto suponía que había que alejarse totalmente de la artesanía, distinción que hoy nos parece clara pero que nunca lo fue hasta el siglo XVIII, pues ambas palabras provienen del término latino *ars*, que significa habilidad, y en ningún caso creatividad. Hubo que esperar al siglo XVI para que los artistas se arrogasen la capacidad de crear en el sentido aristotélico del término, *creatio ex nihilo*, y fue un alemán, Alberto Durer, quien por primera vez se atrevió a llamar creador a un pintor³¹⁵.

Equivocadamente los teóricos y artistas del Renacimiento creían que en la Antigüedad clásica las artes visuales habían estado muy valoradas. No fue así. En Grecia y en Roma eran tenidas por fabricadoras de objetos, categoría muy inferior a aquellas que expresaban sentimientos, como la poesía, la danza, la música... La Edad Media no modificó el esquema y estableció que las artes liberales eran siete, agrupadas en el *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica/lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía/astrología). No había hueco para las artes visuales, como no lo hubo en la Antigüedad, por más que los hombres del Renacimiento se empeñaran en

³¹¹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (trad. Pedro Simón Abril), c. 1570-1590. Ed. modernizada, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918, libro IV, cap. II.

³¹² URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa*, 23 (2014), p. 97.

³¹³ LABORDE, Marqués de, *Les Ducs de Bourgogne*, París, Plon frères, 1849-1851, pp. 293-391.

³¹⁴ VERGARA, Alejandro (com.), *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

³¹⁵ PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza, 1982 [1943, 1955], pp. 253-299.

rescatar textos como *ut pictura poesis*, que si bien era del poeta latino Horacio no es menos cierto que en ningún caso quiso elevar la pintura de categoría, sino exigir que una composición suya fuese criticada en conjunto, como una pintura, y no parcialmente³¹⁶. Los esfuerzos por recuperar opiniones favorables a la pintura en la Antigüedad clásica llevaron a considerar que las anécdotas contadas por Plinio el Viejo eran ciertas, cuando no son necesarios grandes conocimientos para darse cuenta de que son insostenibles, que en ningún caso Alejandro Magno pudo haber cedido su favorita, Pancaspe, al pintor Apeles y que tampoco este le hacía callar diciéndole que iba a hacer reír a sus pupilos, cuando, supuestamente, iba a su taller a verle pintar³¹⁷.

Las artes seguían siendo mecánicas, y esto es incontestable, pues en la Florencia del siglo XV los artistas debían pertenecer a un gremio, y desde 1293 todo el que no estuviera inscrito carecía de derechos ciudadanos³¹⁸. Los maestros de cantería (Fig. 3), a los que nosotros llamamos arquitectos, estaban constreñidos al *arte di maestri di pietra e legname*, que era un gremio menor y que incluía a los picapedreros *sensu stricto*, y a los carpinteros y leñadores. Esto era insoportable para los que querían que su arte se reconociera como liberal³¹⁹. Y no solo afectaba a los arquitectos; pintores y escultores corrían idéntica suerte pues su actividad se entendía como trabajo manual. Para desligarse de este sistema que no aceptaba la creatividad del artista, al que consideraba un artesano, hubo intentos no solo teóricos. Brunelleschi se negó a pagar la cuota del gremio y desobedeció la norma de que el maestro de cantería debía permanecer a pie de obra mientras se erigía el edificio, ausentándose de la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore. El gremio actuó rápidamente y fue detenido y enviado a prisión, de la que solo salió cuando intervino directamente la catedral alarmada ante la posibilidad de que no se continuara la construcción³²⁰.

³¹⁶ LEE, Ressenlaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 [1967], pp. 13-22.

³¹⁷ PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural* (ed. de Esperanza Torrego, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1988, p. 100).

³¹⁸ WITTKOWER, Rudolf & Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988 [1963], p. 20.

³¹⁹ ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 1989 [1947], pp. 216-217.

³²⁰ VON FABRICZY, Cornelius, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, Cotta, 1892, p. 97.



Fig. 3: *Cuatro santos coronados*. Nani di Banco. Mármol. Florencia, Iglesia de Orsanmichele. Representa en el friso la pintura, la escultura y la arquitectura como oficios artesanales.

Hasta 1571 el gran duque de Toscana no decretó la desaparición de los gremios en Florencia³²¹, lo que indica que durante buena parte del siglo XVI se continuó con la misma idea de que las artes visuales no eran liberales. Y si esto era en la cuna del Renacimiento, en España el proceso fue bastante más lento. En la década de 1650 Velázquez aún trataba de alcanzar el reconocimiento de la pintura como liberal. El ejercicio de la pintura como profesión era algo prohibido para un noble, que no debía trabajar para procurarse el sustento. Cuando Velázquez quiso convertirse en caballero de la Orden de Santiago, el Consejo de Órdenes Militares mantenía la norma de que para ser noble no se podía, ni sus padres o abuelos, haber tenido oficios mecánicos, y entre ellos se listaban los de “pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros,

³²¹ WITTKOWER, Rudolf & Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988 [1963], p 22.

mesoneros, taberneros...”³²². A pesar de que incluso sus mayores enemigos mintieron diciendo que nunca había pintado por dinero (el falso testimonio buscaba elevar al pintor del rey a hidalgo, abriendo las puertas a otros candidatos a la nobleza), se concluyó que Velázquez no podía ser noble por incumplimiento de la norma. Si al final lo fue, se lo debió al rey quien intervino directamente a favor de su pintor³²³.

Mas Velázquez no solo buscó apoyos para su propósito, sino que realizó una de sus pinturas más significativas en defensa de la liberalidad de su arte: *Las hilanderas*. Se basó en el texto de Ovidio en sus *Metamorfosis* (lib. VI), donde se relata el mito de Aracne, que “en lino y lana fue tan excelente maestra”. Envidiosa, Palas quiso humillarla en una competición en la que, mortal y diosa, mostraran lo mejor de su arte tejiendo un tapiz. Aracne, totalmente engreída, representó uno de los amoríos de Zeus, el rapto de Europa, lo que sirvió a Minerva para castigar a Aracne convirtiéndola, a ella y su linaje, en arácnidos, condenados a tejer sin parar. Más allá de la utilización de la mitología como fuente para una pintura, en su composición Velázquez separó visualmente a las hilanderas propiamente dichas, en primer plano, pero oscurecidas, de las contendientes y acompañantes, vestidas como grandes damas, en las que recae el foco de luz, marcando las distancias entre el trabajo manual y el liberal (hoy diríamos creación artística). Aparte del artificio barroco, lo que llama poderosamente la atención es que el genial pintor utilizase un episodio en el que se habla de tapices, no de pinturas, pues no hay duda de que lo que aparece al fondo es un tapiz. Velázquez sabía perfectamente la importancia que los paños tenían en su época y para Felipe IV (Fig. 4).



Fig. 4: *Las hilanderas*. Velázquez. c. 1655-1660. Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

³²² *Regla y establecimientos de la orden y caballería del glorioso apóstol Santiago, patrón de las Españas, con la historia del origen y principio de ella*. 1655. Título I. De las calidades. Capítulo V. “Establecemos, y mandamos que no se pueda dar el hábito a ninguno que aya sido mercader, o cambiador, o aya tenido oficio vil o mecánico, o sea hijo, o nieto de los que han tenido lo vno o lo otro... Y oficios viles y mecánicos se entienden, platero, o pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros... o otros oficios semejantes, que viven por el trabajo de sus manos...”

³²³ BROWN, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 251-252.

Denigración del trabajo manual y declive de la tapicería

Si la inclusión de un tapiz en *Las hilanderas* se justifica por el prestigio que tenían los paños en la corte de Felipe IV, no se sostiene su presencia para elevar de categoría a la pintura. A Velázquez se le había tachado de haberla ejercido como profesión. Y si la pintura se consideraba como parte de los “oficios mecánicos, o viles”, en la manufactura de paños era evidente el mayor peso de trabajo manual. Por más que Velázquez dejase la labor manual a las hilanderas y pusiese el acento de la obra de arte realizada más con el espíritu que con el esfuerzo en Palas y Aracne, lo cierto es que confeccionar un tapiz era un proceso largo, muy laborioso y donde el resultado final se alejaba en varios grados del diseño original.

Para la manufactura de un paño había que partir necesariamente de un modelo, el llamado *petit patron* o *modello*. Esta parte correspondía a un pintor, que en realidad trabajaba como si fuese a realizar una pintura de caballete, pues no hacía sino el boceto de lo que quería fuese la obra final. Era más que habitual que los pintores se rodeasen de ayudantes que intervenían en diversas partes de la pintura, sirva de ejemplo el caso de Rubens, pero incluso en un taller tan importante como el del pintor de Amberes, el toque final de sus lienzos pasaba por él, y cuando no se aprecia su mano la crítica considera esas pinturas como obras de taller. En la realización de un tapiz, la intervención del pintor pronto queda fuera del proceso. El *petit patron* de pocos centímetros debe ser convertido en una pintura del mismo tamaño que va a tener el paño, lo que se conoce como cartón. A veces hay pasos intermedios antes de llegar a la pintura final, pero de esta labor solía encargarse el taller, con lo que la singularidad del pintor empieza a diluirse.

Realizado el cartón, este pasa a manos del empresario que corre con los gastos de la manufactura, que son muy elevados. La intervención de alguien que financie el proceso se hace indispensable atendiendo a que los materiales necesarios eran muy costosos – lana, seda y sobre todo plata y oro– y que se necesitaban varios tejedores durante meses, o incluso años, para realizar un paño. El empresario pagaba por los cartones y lo habitual es que inmediatamente los mandase copiar. La razón estriba en que en la manufactura los cartones se cortaban en tiras para facilitar el trabajo de los tejedores, con lo que acababan destruyéndose, y como de los tapices normalmente se hacían réplicas, era necesario guardar los originales que se copiaban una y otra vez. Llegados a este punto del proceso, la obra original y singular del pintor ya se ha diluido. Pero aún hay más: convertir una pintura en un tapiz tiene sus limitaciones en tanto que es imposible repetir los diferentes tonos pictóricos mediante hilos de colores, de manera que el cartón era una guía para el tejedor. Si a esto sumamos que en los telares de bajo lizo el tapiz muestra la pintura con visión especular, podemos concluir que el paño se aleja en considerable medida del modelo primigenio.

Este proceso se puede apreciar en multitud de series de tapices. Sirva de ejemplo la colgadura de los *Hechos de los apóstoles*³²⁴. El papa Leon X, hijo de Lorenzo el Magnífico, determinó continuar la decoración de la Capilla Sixtina. A las pinturas de las paredes realizadas por los florentinos al finalizar el siglo XV se había unido el techo a cargo de Miguel Ángel. El papa Medici no optó por más pintura, sino que quiso colocar en el registro inferior de los muros una serie de tapices de extraordinaria riqueza, pues

³²⁴ SHERMAN, John, *Raphael Cartoon's in the Collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, Phaidon, 1972.

incluían oro entre sus componentes. Para ello encargó los bocetos nada menos que a Rafael. Este concluyó los *modelli*, dibujos de apenas treinta centímetros. La historia estaba perfectamente desarrollada, pero el traspaso de los dibujos al cartón corrió a cargo de los ayudantes de Rafael, que por magníficos pintores que fueran no eran el maestro, de manera que la singularidad de este se perdía entre los aportes personales de su taller. Los cartones, de los que se conservan siete de los diez originales, propiedad de la Corona británica, estaban concluidos probablemente en 1516 y se enviaron a Bruselas donde se convirtieron en tapices en la manufactura de Pieter van Aelst. Mas si han llegado hasta nosotros los cartones originales, es evidente que no se utilizaron por los tejedores, pues al hacerlo se destruían, de manera que se copiaron, y como la serie tuvo un gran éxito se realizaron diversas ediciones, cerca de cincuenta hasta finales del siglo XVIII, a partir de sucesivas copias: una serie tuvo Enrique VIII de Inglaterra, que parece se destruyó en la II Guerra Mundial en Alemania, otra encargó Francisco I de Francia, perdida en el siglo XVIII, otra perteneció al cardenal Ercole Gonzaga y se conservaba en el palacio ducal de Mantua, manufacturada por Jan van Thieghem con colaboración antes de 1557, quien también realizó la conservada en Patrimonio Nacional.

De la obra original de Rafael hasta convertirse en tapiz, el de la *editio princeps* y aún más los de las réplicas, se ha producido una pérdida de la singularidad original, de lo que en palabras actuales llamaríamos la creación del artista. En este proceso de alejamiento del modelo, de la idea si lo vemos en términos de Platón³²⁵, el arte ya no es una doble mentira sino que, atendiendo a los diversos pasos hasta llegar al tapiz, sería una múltiple mentira, copia de copia una y otra vez. El artista no era más que una pieza del complicado engranaje de la manufactura de los paños, en el que su creatividad y singularidad se veían subsumidas en un proceso que, además, tenía un importante componente de trabajo manual. Nada más alejado de la defensa a ultranza de la liberalidad de la pintura que, queriendo ser arte en el sentido actual del término, se hundía en un proceso artesanal.

Los teóricos del Renacimiento, desde Alberti, habían abogado por la cambiar la consideración social de la pintura esgrimiendo que el pintor actuaba como el escritor, sin aparente esfuerzo físico, con lo que había que descartar el trabajo mecánico, y a la vez veían su obra como creación, no producto de un proceso de manufactura donde lo que realmente importaba era la habilidad manual. Mientras que la consideración de la pintura como arte liberal fue calando en la sociedad, el ejercicio de las artes que implicaba esfuerzo físico se fue relegando. La ejecución se minimizaba en aras de resaltar la idea y en cualquier caso se trataba de creaciones únicas. Frente a esto, los tapices tenían la batalla perdida pues la manufactura no se podía comparar con el ejercicio de las letras. Era evidente que había trabajo manual, artesanal, y esto estaba reñido con la liberalidad, y con lo que se entendía por nobleza de un arte.

La Ilustración y el sistema de las artes

El triunfo de la pintura tardó en ser total, pero cuando lo alcanzó fue a costa de relegar a un segundo plano a la manifestación artística que había ostentado la primacía durante siglos: la tapicería. Hubo que esperar a la Ilustración para que se produjera el cambio.

³²⁵ PLATÓN, *República*, lib. X.

La consideración de que las Bellas Artes eran pintura, escultura y arquitectura, las *arti del disegno* de Vasari, y que ya había resaltado Alberti, no se fijó de manera definitiva hasta mediados del siglo XVIII. Charles Batteux en *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1747), realizó una clasificación de las artes en dos grandes grupos con características específicas: las que tenían por esencia la utilidad, las manuales o mecánicas, y aquellas cuya finalidad era deleitar, las Bellas Artes. En este apartado Batteux incluyó música, poesía, pintura, escultura y danza (movimiento). Mas entre este grupo y el de las artes mecánicas colocó un tercero, pues encontraba manifestaciones que participaban de ambos, como la arquitectura o la retórica, que se caracterizaban tanto por el placer que producían como por la utilidad.

Quizá la clasificación no habría tenido un largo recorrido de no mediar D'Alembert que, en su "Discurso preliminar" de la *Enciclopedia*, en 1751, aceptó en esencia la división de Batteux, agrupando pintura, escultura y arquitectura. Pero incluso llegó más lejos al sentenciar que las tres se podrían denominar "con el título general de pintura, puesto que todas las Bellas Artes se limitan a pintar y solo se diferencian por los medios que emplean"³²⁶. El anhelo de Vasari se veía realizado dos siglos después y, como ya se había constatado en la obra del toscano, la tapicería quedaba fuera del universo de las Bellas Artes.

La definición de la *Enciclopedia*, manifiesto de la Ilustración, elevó a cotas desconocidas el reconocimiento de la pintura, y lo hizo en detrimento de otras artes. Así, antes de concluir el siglo Goya se negaba a realizar cartones para tapices por considerar que era una actividad indigna de un pintor, pues su creatividad se acababa diluyendo en todo el proceso de manufactura. Los tapices dejaron de ser las joyas de las colecciones artísticas para convertirse en objetos molestos. A su desconsideración por ser obras de un taller de tejedores, se unía el gran tamaño que hacía difícil su exposición. Esto supuso que llegasen a trocearse, como en el caso de los enormes paños de Angers, o dos de las series de *Vertumno y Pomona* (Patrimonio Nacional, Series 16 y 18) que sirvieron para entapizar las paredes de la Sala de Baile, hoy Comedor de Gala, del Palacio Real de Madrid, cuando se celebró la boda entre Alfonso XII y Cristina de Habsburgo-Lorena el 29 de noviembre de 1879³²⁷. Esta afición a seccionar los paños como si se tratase de trapos viejos llegó a todas las partes: en Oncala (Soria) se practicaron dos cortes en el tapiz de los *Sacrificios de la Ley Mosaica* de la serie *Triunfo de la Eucaristía*, para permitir acceder por una puerta que tapaba el paño, aunque afortunadamente no se cortó totalmente, sino que se recogió por detrás y ha podido recuperarse el aspecto original)³²⁸.

Del desinterés hacia la recuperación histórica de los paños

El desprecio por los tapices llegó a tal estado que Aby Warburg no dudaba en catalogarlos de "fósiles de la cultura de la aristocracia"³²⁹. Era el epílogo de una actitud

³²⁶ D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Madrid, Aguilar, 1953 [1751].

³²⁷ JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I. Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 105-133.

³²⁸ ARGENTE OLIVER, José Luis (coord.), *Los tapices de Oncala (Soria)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

³²⁹ WARBURG, Aby, "El trabajo campesino en los tapices flamencos", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del renacimiento europeo*, Madrid 2005 [1907], pp. 257-263.

hacia las artes que relegaba a una categoría inferior a aquellas que necesitan de un proceso de manufactura y diferentes artífices, lo que se entendía como la pérdida de la idea original. La Ilustración había sido definitiva para esto. Así, desde 1777 no hay noticia referida a los tapices que donó Fernando el Católico a la Capilla Real de Granada³³⁰, en buena medida del tesoro de su esposa fallecida en 1504, cuando aún no se había comenzado la capilla que iba a ser su última morada, de los que tal vez fueran algunos fragmentos que en 1871 adquirió el pintor Mariano Fortuny. De haberse salvado, tal vez podrían identificarse con dos trozos del tapiz de los *Santos de España* de Isabel la Católica (Fig. 5), que hoy forman parte de la colección Mascort de Barcelona³³¹, y con un tercer fragmento conservado en The Fine Arts Museums de San Francisco, en el que aparecen varios santos españoles y una inscripción que reza “qui in hispania nati sunt”³³². Asimismo, se ha propuesto que los fragmentos del tapiz los *Siete Sacramentos*, conservados en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en The Burrell Collection, Glasgow, y en Victoria & Albert Museum, Londres, formasen parte del paño que se custodiaba en el alcázar de Segovia en 1503 y que Fernando el Católico envió a la Capilla Real en julio de 1505³³³.



Fig. 5: *Santos de España*. Fragmento de un tapiz. Manufactura en ¿Tournai? c. 1440-1460. Lana y seda, 77 x 214 cm. Barcelona, Colección Mascort.

No son ejemplos entresacados para justificar un modo de proceder. Refiere Federico Marés, escultor que llegó a reunir tal cantidad de obras que en la actualidad conforman

³³⁰ GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, Madrid, 1953, p. 52.

³³¹ ZALAMA, Miguel Ángel, “Fragmento del tapiz Santos de España”, en MORTE GARCÍA, Carmen y SESMA MUÑOZ, José Ángel (coms.), *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Zaragoza, 2015, pp. 316-317; ZALAMA, Miguel Ángel, “Fragmento del tapiz Santos de España”, en CREUS TUÈBOLS, Àngels, *De la exquisitez a lo cotidiano. Diálogos entre obras de la Colección Mascort y estudios técnicos de la Associació per a l’Estudi del Moble*, Barcelona, 2015, pp. 161-163.

³³² BENNET, Anna G., *Five centuries of tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition*, San Francisco, Fine Arts Museums de San Francisco, 1992, pp. 26-28; CAVALLO, Adolfo S., *Medieval tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, MET, 1993, pp. 156-173; DELMARCEL, Guy, “La collection de tapisseries de la reine Isabelle de Castille”, en CHECA, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 290.

³³³ ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345 (2014), p. 5.

un museo que lleva su nombre en Barcelona, que a comienzos del siglo XX los tapices apenas contaban para los anticuarios y coleccionistas de obras de arte, de manera que los menos destacados acababan en manos de “traperos”, que llevaban “al Rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata”. Marés, que a juzgar por los detalles que aporta debió ser testigo de lo que lo que relata, precisa lo que se hacía con los paños: “había la costumbre de quemarlos para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, a 10, 15 ó 20 durillos”³³⁴. Solo importaba el hilo de metal que contenían, que se extraía con cierta facilidad después de echarlos al fuego, de manera que en el mejor de los casos por un tapiz se pagaban cien pesetas. Exigua cantidad que muestra el desinterés e incluso el desprecio que en aquellos momentos se tenía por los paños, que se hace más patente si se compara con la estima de la pintura. A modo de ejemplo, se puede recordar cómo en 1904 el cabildo de la catedral de Valladolid vendió dos cuadros del Greco –*Retrato de un caballero de la casa de Leiva y San Jerónimo*– por 25.000 pesetas (150 euros), ante la indignación de buena parte de la sociedad vallisoletana que juzgaba un despropósito semejante enajenación³³⁵. La pintura, aunque el Greco no pasaba por ser de los más reconocidos en aquel momento, era la reina de las artes visuales y la tapicería poco menos que un estorbo.

Son datos que avalan el escaso aprecio por los paños, sin embargo, algo empezaba a cambiar. El mismo Marés se hace eco de la actuación del anticuario Andrés Salzedo, quien llegó a colocar un vigilante en la calle Duque de Alba, por donde los traperos solían llevar al Rastro los tapices, para adquirirlos antes de que fuesen lanzados a la hoguera, desembolsando “de 20 a 30 duros”. Si el anticuario aumentaba hasta un cincuenta por ciento el precio por las piezas, por más que la cantidad continuase siendo ridícula, apunta a que había un incipiente interés por los paños, al menos en algunos círculos. Efectivamente, en 1903 apareció una publicación que se había hecho esperar: *Tapices de la corona de España*. Su autor era el conde de Valencia de don Juan quien, en 1879, siendo director de la Real Armería, comenzó a catalogar la colección de tapices del patrimonio regio con la colaboración del archivero Paulino Savirón. El resultado fue el *Inventario y Registro Histórico de las Tapicerías de la Corona*, concluido en 1880, que se completaba con las fotografías de los paños realizadas por el francés afincado en Madrid Jean Laurent³³⁶.

Cristina de Habsburgo-Lorena, reina regente por la muerte de su esposo en 1885, propició el conocimiento de la colección real de paños. Diecinueve piezas se mostraron en la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888, bajo la atenta mirada del conde de Valencia de don Juan, a quien confió la soberana la elección de los tapices³³⁷. La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América de nuevo fue ocasión para exponer parte de la que ya empezaba a ser tenida como la principal colección de tapices del mundo. En torno a doscientas piezas hicieron de la Exposición Histórico-Europea un referente de la tapicería de Flandes y Brabante, como reconocieron delegados de otros países. Ocho años más tarde, de nuevo la reina regente quiso que los paños de la Corona se exhibiesen públicamente, lo que se hizo, por primera vez, fuera

³³⁴ MARÉS, Federico, *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977, p. 281.

³³⁵ MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José, *La enajenación del patrimonio artístico en Castilla y León (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 290.

³³⁶ HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 72-74.

³³⁷ CROOKE Y NAVARROT, Juan (Conde viudo de Valencia de don Juan), *Catálogo de la instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, 1888.

de España: cuarenta piezas que habían pertenecido a los Reyes Católicos, Juana I y Margarita de Austria, es decir los paños más antiguos entre los conservados, se dispusieron en el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900³³⁸.

Todas estas exposiciones y los estudios que las acompañaron, además del catálogo que realizó el conde de Valencia de don Juan, consiguieron dar a conocer los tapices de la Casa Real y aumentar el interés por ellos, no tanto de los españoles como de extranjeros. Por doquier se repetía el enorme valor que tenía la colección real española, sin embargo, a pesar de algunos esfuerzos notables que reclamaban una mayor atención hacia los paños en España, en general aún se estaba lejos de reconocer su verdadero valor, prueba de ello es que no se llegó a concretar un museo de tapices del que Gregorio Cruzada Villaamil, inspector de Bellas Artes y Antigüedades, llegó a presentar un proyecto en 1870³³⁹.

Frente al escaso interés patrio, los extranjeros empezaron a preocuparse por las principales piezas, y como eran conscientes de que no podían hacerse con los paños de la Corona, pues estaban vinculados y no se podían enajenar, pronto se dieron cuenta de que además de la colección del rey había un sinnúmero de tapices en manos privadas y, sobre todo, en catedrales, iglesias y monasterios. Así, en 1877 se subastó en París parte de la colección de la casa de Alba, según dispuso Carlos María Fitz-James Stuart, XVI duque de Alba, en cuyo catálogo figuraban nada menos que “75 tapisseries de premier ordre en partie tissées d’or et d’argent”³⁴⁰.

Medio siglo después, en la Exposición Internacional de Barcelona se volvió a exponer un considerable número de paños. Curiosamente el catálogo corrió a cargo del XVII duque de Alba³⁴¹, hijo del que subastó su colección en París. Desde el punto de vista artístico el interés por los tapices continuaba siendo escaso en nuestro país, pero se empezaban a valorar, y mucho, en tanto que objetos con los que se podía comerciar ante una demanda creciente. Los magnates norteamericanos se mostraban ávidos de obras de arte con las que decorar sus mansiones en las que el lujo y la ostentación eran sinónimos de su riqueza³⁴². Millonarios como J. P. Morgan, A. M. Huntington y especialmente W. R. Hearst –el *Ciudadano Kane* de Orson Welles–, compraron tapices de colecciones españolas gracias a la intervención de anticuarios de nuestro país ante la inacción de la sociedad³⁴³.

³³⁸ HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, p. 74.

³³⁹ HERRERO CARRETERO, Concha 1996. C. Herrero Carretero, “Fortuna de cartones y tapices de Goya. Colección del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, XXXIII, 128 (1996), pp. 40.

³⁴⁰ DUQUE DE BERWICK Y ALBA, *Collection de S. A. le Duc de Berwick et d’Alba*, Exposition et ventes à l’Hôtel Drouot du 7 avril au 20 avril, 1877.

³⁴¹ DUQUE DE BERWICK Y ALBA, *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Madrid, 1931.

³⁴² MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José, “Modernas mansiones con pretensiones cortesanas”, en ZALAMA, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Tordesillas (Valladolid), Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 287-304; MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José, “Gusto cortesano de los magnates norteamericanos: el impulso para el comercio de tapices antiguos entre España e Italia”, en SOCIAS BATET, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (coords.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón (Asturias), Trea, 2013, pp. 217-248.

³⁴³ MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “el gran acaparador”*, Madrid, Cátedra, 2012.

Expuestos en un primer momento en los palacios de sus nuevos poseedores, la fortuna posterior ha sido diversa. La mayoría acabaron, mediante legados de los propietarios o de sus herederos, en los fondos de los principales museos estadounidenses, aunque hay casos en los que regresaron a su origen: no a España, de donde habían salido, sino a Bruselas donde se manufacturaron. Así, la serie *Vicios y Virtudes*, conjunto de cuatro magníficos paños adquiridos en 1519 por la catedral de Palencia para colocarlos en la recién terminada sacristía, y que no hay que confundir con la serie homónima que fue donación del poderoso obispo y embajador extraordinario de los Reyes Católicos en la corte de Borgoña Juan Rodríguez de Fonseca, que son los que actualmente se conservan en Palencia.

Por los tapices que compró la catedral de Palencia antes de recibir el legado del obispo Fonseca, W. R. Hearst pagó la más que considerable suma de 112.500 dólares en 1935. En España seguían sin apreciarse en cuanto obra de arte, pero ahora ya se sabía del valor que podían tener en el mercado (así lo entendió también el cabildo de la catedral de Burgos (Fig. 6), o el de la catedral de Toledo, que terminó por enajenar buena parte de su colección de paños, o el de la catedral de Zamora...). El gran desembolso del magnate norteamericano al final resultó ser un mal negocio, y no por la calidad de las piezas adquiridas; los problemas financieros de Hearst en la década de 1930 le llevaron a poner a la venta parte de sus bienes, entre ellos estos tapices que adjudicó French & Co. en 1943 por solo 17.250 dólares. Cambios de manos que, curiosamente, al final supusieron que los paños acabaran por engrosar los fondos de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire, en Bruselas, la ciudad donde cinco siglos antes se habían manufacturado³⁴⁴.



Fig. 6: *Nacimiento de Cristo y Redención del Hombre*. (Tapiz procedente de la catedral de Burgos, de la donación del arzobispo Juan Rodríguez de Fonseca). c. 1500-1520. Seda y lana, 422 x 800 cm. Manufactura en los Países Bajos del Sur. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

³⁴⁴ ZALAMA, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, M.ª José, "Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst", *Jaarboek Koninklijk voor Schone Kunste-Antwerp Royal Museum Annual*, 8, pp. 155-175.

Epílogo

Afortunadamente los paños han dejado de ser objeto del desinterés de la sociedad. Y lo han hecho gracias al esfuerzo de algunos investigadores que se han desvelado por valorar en su justa medida el arte de la tapicería. Se ha llamado la atención sobre la importancia que tuvieron durante siglos, y que fueron preeminentes frente a otras artes visuales porque eran piezas muy ricas, lo que era fundamental para mostrar la magnificencia de su poseedor. El sistema de las artes surgido de la Ilustración los relegó a una categoría secundaria, lo cual fue injusto y un gran error, pues son de gran belleza y sin ellos es imposible recrear el ambiente cortesano y festivo entre los siglos XV y XVIII. En la actualidad, difuminados los límites entre arte y artesanía, no hay razón para seguir manteniendo que estamos ante un arte menor. El arte, cuando realmente lo es y los tapices tienen esa categoría, no es menor ni mayor, es arte.

ADENDA

INVESTIGAR Y DIFUNDIR EL CONOCIMIENTO SOBRE EL ARTE DEL TAPIZ

INVESTIGATE AND SPREAD THE KNOWLEDGE ON THE ART OF THE TAPESTRY

Ignacio López Guillamón
Universidad de Extremadura

Ignacio López Guillamón es doctor en Información y Comunicación por la Universidad de Extremadura (2011) y Premio Extraordinario de Doctorado. Pertenece al Servicio de Biblioteca, Archivos y Documentación, de esta Universidad (1992). Actualmente, su desempeño profesional se vincula a la Biblioteca Digital de la UEx. En el área de las Ciencias de la Información ha investigado sobre: Acceso abierto y administración digital, Bibliotecas históricas e institucionales, Catalogación y Metadatos, o sobre la propia Universidad de Extremadura.

En relación con H^a del Arte sus publicaciones versan sobre Imaginería barroca de Murcia, Biblioteca de El Escorial o sobre Tapicería flamenca. En esta área pueden significarse sus trabajos *Los tapices de la S. I. Catedral de Badajoz* (Memorias de la Real Academia de Extremadura, 2002); *Tapices* (en *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*, Tecnigraf, 2007) y *Los tapices de la Catedral de Badajoz* (Diputación de Badajoz, 2013), elaborado con Francisco Javier Pizarro Gómez.

Entre 2014 y 2018 ha impulsado una revisión de los conocimientos sobre los tapices de Badajoz. En este nuevo estudio, Francisco M^a Vázquez ha identificado las plantas y Alfonso Marzal ha registrado todos los animales. Ambos han correlacionado esas figuraciones con los grabados renacentistas de Botánica y Zoología de Historia Natural. Por su parte, Ricardo Kantowitz ha estudiado la teoría sobre el Arte del tapiz, las condiciones de restauración y museografía en tapices flamencos. Ignacio López ha revisado las figuras de la Emblemática, de Mitología, Teología y propuesto una interpretación de dichos tapices en el contexto del Pensamiento Neoplático sobre el amor. Dicha investigación se editará próximamente por la Fundación Ortega Muñoz (Badajoz).

Resumen

Se analiza la utilidad que la Ciencia abierta presenta en el estudio del Arte de tapiz. Se indican algunos de los sitios webs más relevantes con los que se comunican los diferentes expertos en tapices de Europa o EE.UU. Se abordan aspectos débiles de presentación de las investigaciones sobre tapices y se proponen diferentes puntos para fortalecer los resultados de las investigaciones sobre el Arte de tapiz.

Palabras clave

Arte del tapiz, Ciencia abierta, tapices.

Abstract

The usefulness that Open Science presents in the study of Tapestry Art is analyzed. It indicates some of the most relevant websites with which the different tapestry experts from Europe or the USA are communicating. Faint aspects of the presentation of research on tapestries are addressed and different points are proposed to strengthen the results of the research on Tapestry Art.

Keywords

Open Science, Tapestries.

Introducción

La Cultura de la Ciencia Abierta es crucial en el trabajo intelectual de hoy. La creación y difusión de nuevo conocimiento avanza imparable bajo los impulsos de la Unión Europea³⁴⁵ o la Unesco³⁴⁶; y a través de esta realidad socio-cultural se devuelve a la sociedad los resultados del trabajo científico sin más costes que los exigidos por su generación. En nuestros días, los recursos e instrumentos al servicio de difundir el saber amplían los horizontes a toda iniciativa de investigación, agiliza las consultas entre especialistas de cualquier latitud, multiplica de forma instantánea y permanente la circulación de datos... La Ciencia Abierta produce ventajas patentes al investigador.

Estas valoraciones derivan de la experiencia vivida al estudiar unos tapices flamencos conservados en Extremadura. Sin duda, el desempeño profesional en el Servicio de Biblioteca, Archivos y Documentación, de la Universidad de Extremadura ha condicionado la utilidad del acceso abierto. Seguidamente, se presentan unas reflexiones empíricas con el deseo de que sean útiles a aquellos que dedican su tiempo a la investigación del Arte del tapiz. Esta expresión, pese a su poco uso, se va a repetir en este texto, pues denota una apreciación con mayor riqueza conceptual que si se usa solo el sustantivo tapiz.

Quienes se ocupan habitualmente en investigaciones académicas y poseen recorrido en trabajos científicos sobre tapices cuentan con un bagaje metodológico y un saber de primer orden sobre ideas, fuentes y recursos bibliográficos. En cambio, quienes se inician en estos estudios y abordan una investigación por circunstancias o por condicionantes académicos no pueden improvisar ni los fundamentos clave de partida, ni la valoración ponderada de condicionantes, que otras áreas del saber ejercen sobre un tapiz sometido a estudio.

El estudio del Arte del tapiz exige conjuntar múltiples análisis. Una dirección maestra es determinante. El estudioso que se introduce sin guía experimentada en el estudio de tapices puede encontrarse con una selva de publicaciones, con una suma de saberes eruditos y multidisciplinarios... y acabar desestimando un reto o reproduciendo ideas y

³⁴⁵ Proyecto Europea: <http://europeana.eu>

³⁴⁶ Unesco. Registro de la Memoria del Mundo: <http://es.unesco.org>

palabras. También, puede abordar un trabajo hercúleo y presentar resultados... discutibles o satisfactorios. Si dispone de un mentor implicado, el investigador neófito tiene muchas posibilidades de aprender y realizar una investigación cuyos resultados aporten algo a lo ya sabido en un tiempo razonable.

Las publicaciones especializadas sobre tapices, como otro área de conocimiento más, se distribuyen por plataformas de bases de datos fácilmente accesibles (Arts & Humanities citations index, BHA, Francis, INDICES (CSIC), JSTOR Art and Science, SSRN...). Otra categoría de obras más generalistas son difundidas por su patrocinador (Metropolitan Museum of Art de New York, The Getty Research Institute, The Detroit Institute of Arts, Museo del Prado, Rijksmuseum...); y, tiempo después, en versión digital alcanzan una difusión universal. Muchas de estas investigaciones presentan sus ensayos sobre obras o autores puntuales, siguiendo una metodología didáctica que estructura la información sobre la obra en sí; sobre el taller; su diseñador; sobre su iconografía y fuentes... Esta se sitúa junto a las ilustraciones o, también, encabezando el ensayo, siendo en todo momento fácil de visualizar. Concentrar estos datos básicos en forma bien visible se estima como un recurso metodológico de primer orden...

En los últimos años es frecuente editar solo en versión digital y a ello están contribuyendo activamente fundaciones como la belga: Foundation Roi Bauduin, Fundación Carlos de Amberes, Fundación Museo del Prado, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste o Fundación Ortega Muñoz...

A continuación, se presentan dos referencias recientes sobre la historiografía de tapices; algunos recursos y plataformas de investigación y difusión sobre arte en general de países con los que compartimos historia, arte y cultura. Y unas reflexiones y propuestas que podrían hacer más asequibles los conocimientos multidisciplinares que exigen saber el Arte del tapiz



Iluminación: Destrucción del Templo de Jerusalén por Nabucodonosor. En: Josephus, Flavius. *Les Antiquités Judaïques* (ca 1410-1420). Manuscris Français 247, F 213v. Bibliothèque nationale de France. Procède de Jean de Berry (1340-1416). Gallica.

URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452200r/f434.item.r=Les%20%20Antiquit%C3%A9s%20%20Jud%C3%AFques>

De la historiografía impresa a los repertorios digitales del patrimonio cultural

Una síntesis de los recursos bibliográficos impresos sobre tapices, que afecta a publicaciones belgas, francesas, españolas... se recoge por Nello Forti Grazzini³⁴⁷, Pascal-François Bertrand y Guy Delmarcel en 2008³⁴⁸; o por C. Herrero Carretero en 2016³⁴⁹. El número creciente de bases de datos especializadas, de repositorios institucionales o de redes sociales de investigadores que ofrecen sus recursos digitalizados en acceso abierto hacen que la clásica compilación bibliográfica y crítica sobre cualquier área temática sea innecesaria.

³⁴⁷ Forti Grazzini, Nello. *Arazzo*. En: Cinzia Piglione, Francesca Tasso (Eds.). *Arti minori*. Milán: Jaca Book, 2000. ISBN 978-8816439221

³⁴⁸ Bertrand, Pascal-François; Delmarcel, Guy. *L'histoire de la tapisserie, 1500-1700 Trente-cinq ans de recherche*. Perspectives, la revue de l'INHA: actualités de la recherche en histoire de l'art, 2008, 2, 227-230.

³⁴⁹ Herrero Carretero, Concha. *La historiografía francesa y la colección real de tapices de España*. E-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 23, février 2016. DOI: 10.4000/e-spania.25324. e-ISSN 1951-6169. En: <https://journals.openedition.org/e-spania/25324> (Consultado 02.01.2019).

La tecnología web es la vía que muestra mayor información y mejor difusión sobre tapices, cartones, grabados, apuntes a dibujo, publicaciones ilustradas... del pasado; y trabajos publicados recientemente, reuniones de expertos o las múltiples conexiones con otras expresiones artísticas. Desde una óptica centrada exclusivamente en los tapices, habría que indicar algunas webs especializadas en el Arte del tapiz y/o en la Cultura Occidental. Entre nosotros, *Flandes en Hispania. Tapices Flamencos*³⁵⁰ ofrece una información concisa y rigurosa sobre una selección pequeña de tapices para el número y calidad de los paños conservados en el país.

Es una iniciativa de la Fundación Carlos de Amberes, con apoyo técnico del Grupo Enciclo, la colaboración activa de Patrimonio Nacional y de numerosas instituciones y administraciones titulares de colecciones relevantes de tapices. Está dirigida por Miguel Ángel Zalama y un equipo pluridisciplinar de colaboradores. Entre estos figuran bastantes de los investigadores españoles sobre tapices. Esta web presenta contribuciones sobre técnicas y tejido de tapices, sobre una selección de paños sobresalientes distribuidos por todo el país, sobre los más significativos encargos reales y sobre las colecciones subsistentes. Es sobresaliente la parte gráfica y sería deseable una revisión del Aviso Legal que permitiera una reproducción más abierta.

En Bélgica, dirigida por Guy Delmarcel, Koenraad Brosens y Cara Pelsmaekers, se encuentra *Studies in Western Tapestry*³⁵¹, que es un centro mundial de investigación sobre tapices. Destacamos la línea editorial de esta web, publicada por Brepols Publishers³⁵². Ofrece enlaces a otras webs de interés común, como son *Research Team Early Modern Flemish Art*, *Arachne*, *Tapestry in the Round*, *The Getty Research Institute*... y conecta con selecciones bibliográficas por años, por autores, de publicación a partir de 2017 o en acceso abierto.

Notable interés tiene *ARACHNE*³⁵³, proyecto francés que impulsa la investigación rigurosa de los tapices existentes en Francia, de los siglos XIV a la actualidad, desde un punto de vista ornamental como expresión colectiva de arte o como artesanía. Cuenta con una base de datos, una serie de seminarios de expertos, activo entre 2011 y 2014, News que difunden los eventos, publicaciones sobre tapices... o conexiones a otras webs de interés semejante.

Iniciativas sobre el arte del tejido o arte en general son asumidas por webs anglosajonas. Citamos la web creada por la University of Glasgow, *Tapestry in the Round*³⁵⁴. Está especializada en la conservación de textiles, historia del vestido o de la técnica del arte. Muestra desarrollos y conexiones más interdisciplinares, siendo sus aportaciones de publicaciones, exposiciones, seminarios... sobre tapices de alcance mundial. A este alineamiento pertenece también *The Getty Research Institute*³⁵⁵, más cerca del modelo *The Warburg Institute*³⁵⁶ que de la *Studies in Western Tapestry*. En cualquier caso, todas ellas ofrecen datos importantes sobre el Arte del tapiz.

³⁵⁰ Ver: <http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Portada>

³⁵¹ Ver: <https://www.arts.kuleuven.be/studiesinwesterntapestry>

³⁵² Ver: <https://www.arts.kuleuven.be/studiesinwesterntapestry/series>

³⁵³ Ver: <https://arachne.hypotheses.org/accueil>

³⁵⁴ Ver:

<https://www.gla.ac.uk/schools/cca/research/arhistoryresearch/projectsandnetworks/tapestryintheround/>

³⁵⁵ Ver: <http://www.getty.edu/research/>

³⁵⁶ Ver: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Estos portales webs sirven a los investigadores de esta área del saber para acceder a nuevas fuentes especializadas, facilitar el contacto entre estudiosos y expertos o, simplemente, informar sobre encuentros de investigadores... A ellos hay que añadir la documentación digital, textual y gráfica de plataformas virtuales como Biblioteca Digital Hispánica³⁵⁷, Instituto del Patrimonio Cultural de España³⁵⁸, Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.es)³⁵⁹, Kulturpool³⁶⁰, Rijksmuseum³⁶¹, KIK-IRPA³⁶², Gallica³⁶³... y el resto de proveedores de *Europeana*³⁶⁴.

Cualquiera de estos acerca a cualquier ordenador sin condicionantes de tiempo, ni lugar, decenas, cientos y miles de grabados, pinturas, libros, manuscritos, fotografías, tapices... sobre una ecuación de búsqueda concreta. Esta es la forma de conocer los testimonios que sirven para conectar relatos textuales y secuencias icónicas de los tapices históricos; para relacionar sus figuraciones y las de pinturas, grabados u otros tapices...; para unir diferentes paños, ahora dispersos... Puede encontrarse un mismo tema reproducido por diferentes liceros en épocas diferentes y hasta duplicados de una misma imagen en tapices tejidos en una misma época y lugar y encargados por comitentes de Polonia o España...

Acceder a miles de imágenes de pintores, urbanistas, arquitectos, grabadores... y de textos impresos de los siglos pasados significa de hecho introducirse en la cultura visual y conceptual compartida por los artífices y por los comitentes de las obras. Ello permite interpretar desde un planteamiento sincrónico las creaciones artísticas conservadas hasta el presente. Por suerte, perviven muchos testimonios materiales del ambiente intelectual, comercial y ceremonial..., en suma, de la cultura que inspiraron sus diseños, el tejido, su distribución a nivel continental...

Un trabajo revelador de lo expuesto arriba pertenece a Françoise Keating³⁶⁵. Para esta autora, participar en el conocimiento directo de los referentes que inspiraron unos tapices concretos, o en los saberes imperantes en el tiempo de su encargo y realización, es decisivo para comprender las ideas que todavía laten en la figuración de los paños analizados. Más allá de identificar figuras, temas y autores, es esencial descubrir las ideas matrices que los tapices comparten con la cultura visual, literaria y conceptual del tiempo en el que estos fueron tejidos... Una comprensión completa de la obra implica, de alguna forma, una inmersión en su realidad histórica, hasta el punto de que si esta estuviera mutilada podría recrearse...

Los tapices son comunicación visual desde el saber, la imaginación y el brillo de una sociedad. Identificar los distintos signos (Mitología, Emblemas, Naturaleza, Moral, Bíblico...), descubrir su significación más formal y desvelar sus connotaciones con otras expresiones (Literatura, Filosofía, Estética, Iconografía...) puede generar una

³⁵⁷ Ver: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

³⁵⁸ Ver: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>

³⁵⁹ Ver: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

³⁶⁰ Ver: <http://www.kulturpool.at/display/kupo/Home>

³⁶¹ Ver: <https://www.rijksmuseum.nl/en>

³⁶² Ver: <http://www.kikirpa.be/FR/>

³⁶³ Ver: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

³⁶⁴ Ver: <https://www.europeana.eu/portal/es>

³⁶⁵ Keating, Françoise. Amour and morality in tapestry: allegory and humanist thought in 16th century France. *Articulate*, 2017, 2, 85-119. E-ISSN 1927-9701.

honda satisfacción intelectual, pues condicionados por nuestros conocimientos de partida, pueden desvelarse diferentes niveles de comunicación y llegar hasta sus presupuestos primeros.

Igualmente, en el plano de los Archivos, el inventario postmortem de reyes, nobles, obispos... es un documento muy útil para el investigador sobre tapices. En España, en muchos casos esta tipología documental está digitalizada y es accesible en PARES³⁶⁶ o en The Getty Research Institute. A nivel de Europa existe el Archives Portal Europa³⁶⁷, que en la medida en que el Proyecto ROAD (Recognition and Enrichment of Archival Documents)³⁶⁸ se afiance en más instituciones con documentos primarios ofrecerá las fuentes documentales sobre las que fundar más datos positivos y menos ideas especulativas. Otras tipologías documentales reveladoras y pocas veces citadas en las publicaciones sobre tapices son los contratos de compraventa, de aprendizaje, diferentes libros gremiales, documentos contables...



Ilustración: Diana y Acteón. En: Robertet, Jean. Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destines à server de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre, (ca 1500-1520). Manuscrits Française 24461, F 25r. Bibliothèque nationale de France. Procède de Charles II der Bourbon (1433-1488). Gallica URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426260f/f51.item.r=recueil%20de%20dessins%20ou%20cartons,%20avec%20devises,%20destines>

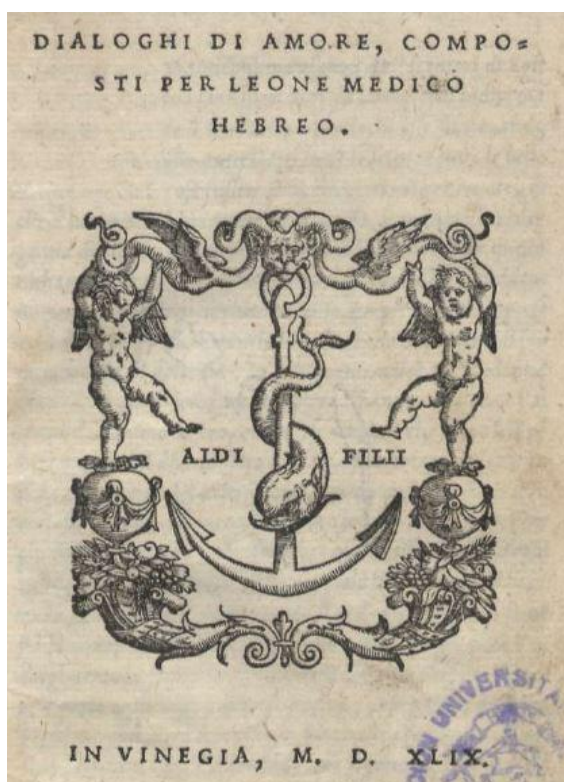
Los recursos digitales de estas plataformas y bases de datos institucionales comparten la filosofía de relacionar datos. Esto es un factor decisivo en el proceso de investigación: poder disponer de datos estructurados, contrastados, precisos..., que por su concisión

³⁶⁶ Var: <http://pares.mcu.es/>

³⁶⁷ Ver: <https://www.archivesportaleurope.net/>

³⁶⁸ Ver: <https://cordis.europa.eu/project/rcn/198756/factsheet/fr>

permiten una comparativa fácil. Junto a las precisiones nominales, la sistematización de estos resulta esencial para su examen puntual y confirmar, o no, un planteamiento de trabajo... Hay muchos modelos de presentación de datos, dada la dispersión de iniciativas de digitalización de recursos. Por el alcance y por la entidad de los recursos digitales incluidos, el Modelo de datos de Europeana es de interés³⁶⁹. Este portal de la cultura europea basa su éxito en conjuntar los recursos digitales de archivos, bibliotecas y museos, instituciones propietarias de los recursos y, en definitiva, responsables de su digitalización.



Portada: Dialoghi di amore. Leon Hebreo. Venecia, 1549. Europeana.
URL: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022705>

Problemática para la recuperación de información relevante

En los tiempos de la Ciencia abierta el lenguaje lo es todo. Más allá de las particularidades de los distintos idiomas, aquí interesa el lenguaje documental que relaciona los conceptos sobre el arte y la cultura y la terminología que expresa las realizaciones artístico-culturales, sus artífices, técnicas... La conexión entre las ideas y la abstracción de las palabras es siempre convencional y está sujeta a las contingencias de tiempo, lugar, cultura... Desde estos presupuestos, veamos qué sucede a nivel especulativo con algunos términos esenciales en el Arte del tapiz; y, después, con un caso.

En el plano teórico, hechas algunas indagaciones terminológicas en los recursos digitales, un primer análisis nos presenta tres hechos: conveniencia de completar los descriptores sobre tapices en español; dos, escasez de resultados ofrecidos por

³⁶⁹ Ver: <https://pro.europeana.eu/resources/standardization-tools/edm-documentation>

búsqueda; tres, necesidad de resituar la esencia conceptual sobre el Arte del tapiz. Se trata de realidades concatenadas y resultan ser aliados cualificados para hacer invisible el Arte del tapiz... por potente que sea la inteligencia artificial, aplicada a relacionar datos... en el universo del conocimiento que es hoy Internet.

La primera y segunda cuestiones se resuelven a partir de usar un vocabulario controlado o thesaurus de amplia aceptación por los especialistas. A los efectos de aplicar unos descriptores consistentes y especializados hay que usar los lenguajes especializados en arte y en cultura. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte dispone la web Tesoros del Patrimonio Cultural de España³⁷⁰. Presenta dos modalidades de búsqueda: una jerárquica y otra alfabética, que son aplicables a sectores conceptuales sobre Materiales, Denominaciones de Bienes Culturales, Geográficos, de Técnicas, Cerámica, Numismática y Mobiliario.

Admira que el término *Tapicería* se incluya como la categoría de Técnica... Esto se entiende mejor si se considera que el Arte del tapiz, como categoría artística bien definida, existe solo en la cabeza de algunos investigadores. En los Tesoros del Patrimonio Cultural de España, la expresión Arte del tapiz no existe como tal. Fuera de ese ámbito, lo que existe es una técnica textil y como tal se define en un thesaurus y se le asocian unos descriptores, unas asociaciones genéricas, específicas, etc. No se cuestiona aquí que, en efecto, el proceso de creación y tejido de un tapiz constituye una actuación técnica, como lo es, por otra parte, pintar o esculpir.

Toda creación artística aplica unas técnicas a su ideación inicial hasta plasmar en un soporte material por un procedimiento determinado el fin pretendido: pintura al fresco, escultura en madera, vidriera, una porcelana... De ahí que, algunos estudiosos de la tratadística sobre la pintura, estimen que el inicio está en el dibujo³⁷¹...

Veamos qué hay en Art & Architecture Thesaurus Online³⁷², de The Getty Research Institute. Si se busca por *tapestry* los resultados parten de una conceptualización del tapiz como artesanía y presenta unos términos asociados a procesos y técnicas; a mobiliario y equipamiento; a producción y organización; y en relación con personas que, a su vez, se asocian a los conceptos de comercio y negocio, artes visuales...

Art & Architecture Thesaurus Online, en enero de 2019, está actualizado a fecha de agosto de 2018, sigue las normas ISO y NISO, su descarga está permitida legalmente por Open Data Commons Attribution License (ODC-By) 1.0 y es de fácil uso. Esto es, posee la caracterización básica para ser un vocabulario controlado de implantación mundial.

Para los nombres de personas, geográficos, iconográficos... es útil seguir los datos normalizados de Cultural Objects Name Authority® Online³⁷³. Esta entidad posee otros vocabularios³⁷⁴. En Europa, VIAF (Virtual International Authority File)³⁷⁵ es un

³⁷⁰ Ver:

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros/alfabetico/t?tesauro=http%3A%2F%2Ftesauros.mecd.es%2Ftesauros%2Fmaterias>

³⁷¹ Sánchez Cantón, Francisco Javier. Fuentes literarias para la historia de arte español. Vol. 1: Siglo XVI. Madrid, 1923, p. 96.

³⁷² Ver: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html>

³⁷³ Ver: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/cona/index.html>

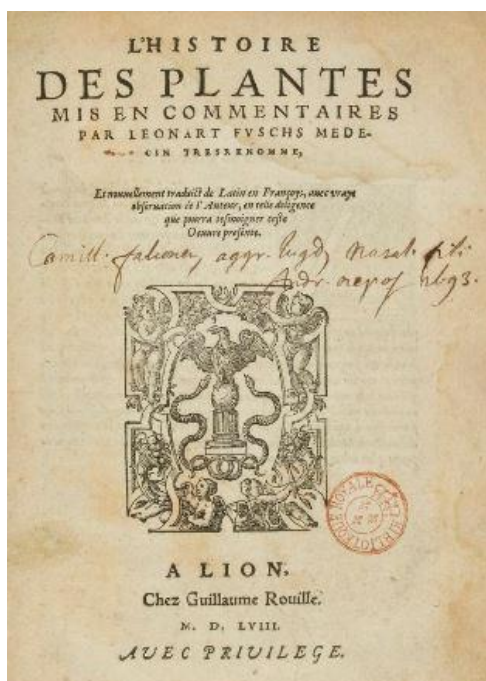
³⁷⁴ Ver: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>

instrumento esencial en el uso controlado de nombres. Este es un recurso alimentado por las grandes bibliotecas nacionales a nivel mundial, muchas de las cuales son agregadores de Europeana. Presenta normalizados los nombres personales, geográficos... y su correspondencia en las principales lenguas vivas. Esto hace que sea un recurso imprescindible para desambiguar y precisar nombres y sus cronologías...

Un autor internacional, que en España es conocido como Pedro de Campaña, puede disponer de otras modalidades, reconocidas y sistematizadas, como: Pedro Campaña = Peter de Kempener = Peter de Kempeneer = Pieter de Kempener. Considerar estas posibilidades contribuye a mejorar los resultados relevantes en cualquier búsqueda a partir de este nombre.

Por el contrario, el caso de Martin Reynbouts carece de normalización. Este licero se ocupó de múltiples encargos de la Corte de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Para tener éxito en la recuperación de estudios sobre este licero, el investigador debe conocer sus variaciones nominales más frecuentes: Martin Reymbouts, Martin Reimbouts... En otros casos se le añade un número ordinal a Martín I o II... U otras variantes puramente idiomáticas: Martín, Martinus, Maerten... La ausencia de sistematización de este caso, hace depender el éxito de las búsquedas de la destreza del investigador que busque información sobre este autor.

La expresión *Arte del tapiz* es asimilable a otras expresiones: arte de la pintura, de la escultura, de la arquitectura... Como posible descriptor es concreto y conceptualmente consistente. Podría relacionarse con *Tapestry* o *Tapicería*, pese a poseer una conceptualización más amplia... Esta indefinición le perjudica como descriptor. De hecho, no consta en ningún tesoro ni como expresión alternativa o asociada... Es patente que lo que carece de un concepto y nombre definidos, no existe.



Portada: L'histoire des plantes... Leonhart Fuchs. Lyon, 1558. Gallica.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86082904/f5.item.zoom>

³⁷⁵ Ver: <https://viaf.org/>

En un plano práctico y real, pasamos a ver los resultados de dos búsquedas en sendos recursos semejantes. Es muy didáctico analizar los metadatos que figuran sobre un tapiz relevante en Hispana y otro del Rijksmuseum. Se trata del tapiz: *Dios Padre acompañado de los símbolos de los Evangelistas (La Trinidad) – Tapiz. Visión de Ezequiel*, perteneciente al Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)³⁷⁶, cuyos datos reproducimos de Hispana:

Título: Dios Padre acompañado de los símbolos de los Evangelistas (La Trinidad) – Tapiz Visión de Ezequiel.

Materia: Tapiz, Tapices, Edad Moderna, Renacimiento, Hilo metálico, Lino, Seda, Lana, Dios Padre, Putti, Tetramorfos, Ángeles, Vincidor, Tommaso, van Edingen, Pieter, conocido como van Aelts.

Descripción: Tapiz representando la escena conocida como la Visión de Ezequiel, en referencia a las profecías de Ezequiel del Antiguo Testamento de la Biblia. La escena con Dios Padre, en el centro, flanqueado por dos ángeles y sobre los símbolos de los cuatro evangelistas, está rodeada de ángeles en las esquinas. Todo sobre fondo de hilo metálico en técnica de tapicería e hilos de lana y seda polícromas. La escena se basa en un óleo de atribuido a Rafael de Sanzio o Giulio Romano, actualmente en la Galería Palatina de Florencia, fechado hacia 1518. El tapiz fue realizado en el taller de Pieter van Aeslt de Bruselas.

El autor del boceto fue Penni, quien reproduce, aunque con variaciones la escena principal, de una pintura atribuida a Rafael o Giulio Romano y realizada hacia el 1518 que actualmente se encuentra en el Palacio Pitti de Florencia. El autor del cartón fue probablemente Tommaso Vincidor, asistente de Rafael, que se encontraba en Bruselas, coordinando los trabajos de tapicería encargados por el papa León X, basados en los trabajos de Rafael y su escuela.

El tema representado, está basado en los relatos del profeta Ezequiel. (Ezequiel 1:4-28). Presenta en la parte central, a Dios Padre, dentro del arco iris, cabalgando por los aires. Está sostenido en el cielo por los símbolos alados de los cuatro evangelistas (ángel, león, buey y águila) y flanqueado por dos ángeles que le sostienen los brazos. Esta compacta composición está rodeada de una gloria con multitud de querubines tal y como se describe en la visión de Ezequiel.

La parte inferior del campo se encuentra ocupada por la representación del cielo, conseguida magistralmente a través de diversas tonalidades y matices de azules. El paño se enmarca en una espléndida cenefa con motivos decorativos de trenzados sobre un fondo azul, con escudo de los Médicis en los ángulos inferiores. Aunque no presenta marcas, podemos afirmar de forma documental, que fue encargado a los talleres de Bruselas, y de forma concreta al taller de Pieter van Aels. La técnica es excepcional, tanto por el número de tramas y colores usados como por la densidad (más de 40 hilos por cm). Algunos detalles tienen hasta 5-6 tramas por cm, lo que da una idea de alta calidad de la ejecución. Las tramas son mayoritariamente de lana, usándose la seda para el matizado de las alas de los ángeles y de las ropas.

³⁷⁶ Ver: <http://hispana.mcu.es/es/registros/registro.do?idBib=23929018&tipoRegistro=MTD>

Función y curiosidades sobre la pieza: este tapiz formaba parte, junto con tres grandes piezas de tapicería, más un gran número de componentes más pequeños, del recubrimiento textil de un letto de paramento o cama ceremonial donde se revestía al Papa, antes de su primera aparición pública. Este letum fue encargado por el papa León X para que formara parte de la sala del Papagayo, del Vaticano con una función litúrgica concreta, ya que era el último lugar utilizado por los papas, y donde estos recibían de forma privada antes de celebrar la misa en consistorios públicos.

Las piezas principales que componían este letum son las siguientes:

Un sopracielo, compuesto por del tapiz de la Visión de Ezequiel.

Un latto, formado por el tapiz de la Visitación, de San Juan y la Visitación de Santa Isabel.

Un capo compuesto por la Natividad que incluye la figura de San Juan y el portarretrato de León X, cuyo cartón se encuentra actualmente en el museo del Louvre.

Una coperta, con las armas de Clemente VII, que sería encargado años más tarde.

El tapiz La Visión de Ezequiel, formaba parte de la colección del marqués de Castro Serna, conde de Adaneros desde el siglo XIX, hasta que en fecha reciente ha sido adquirido por el gobierno español, para formar parte de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Unstored.

Fuente: Museo Nacional de Artes Decorativas, Hispana, Spain, CER.ES: Red Digital de Colecciones de museos de España.

Lengua: spa

Relación: Museo Nacional de Artes Decorativas.

Cobertura: Bruselas (región), 1520[ca], Edad Moderna, Renacimiento.

Autor/Productor: Dibujo del cartón sobre diseño de Rafael.: Vincidor, Tommaso (Lugar de nacimiento: Italia, 1493 - Lugar de defunción: Países Bajos, 1536)
 Maestro tejedor.: van Edingen, Pieter, conocido como van Aelts. [Taller de Bruselas.]

Editor: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Derechos: Ø Literal©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ©Museo Nacional de Artes Decorativas Fotografía: ©Museo Nacional de Artes Decorativas, <http://www.europeana.eu/rights/rr-f/>

Fecha: 1520[ca]

Tipo del recurso: Tapiz

IMAGE

Formato: Hilo metálico, Lino, Seda, Lana

Altura = 440 cm

Anchura = 347 cm

Peso = 20 Kg

Identificador del recurso:

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=28031&inventory=CE26806&table=FMUS&museum=MNAD>

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?raw=y&accion=42&AMuseo=MNAD&img=/MNAD/fondos_pre/MNADMFC26806_SEQ_005_P.JPG&Ninv=CE26806

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNAD&Ninv=CE26806>



Tapiz: Méntor insta a Telémaco a buscar a Ulises. En: La Fidelidad de Penélope. P. van der Cammen. (ca 1560/1570). Catedral de Badajoz. Fot. Francisco M^a Vázquez Pardo. Detalle: guepardo de las Indias.

Veamos otro caso: *Tobit y Anna en el exilio a Nínive; La historia de Tobit y Tobías*, perteneciente al Rijksmuseum³⁷⁷:

Rijksmuseum		
Identification	Title (s)	Tobit en Anna in ballingschap naar Ninevé; De geschiedenis van Tobit en Tobias
	Object type	
	Object number	BK-1958-83
	Inscriptions/mark	Mark: Brussel
		Mark: Frans Geubels
		Mark: NDW
	Description	Wandtapijt met de Babylonische Ballingschap geprofeteerd door Jeremia (2 Kronieken 36:20-21) na de verwoesting van Jeruzalem door Nebukadnezar. Gemerkt met een weversmerk en het Brusselse stadswapen
Creation	Artist	Marker: Frans Geubels
		Marker: Meester NDW
	Place	Brussels
	Dating	c. 1560-c. 1575
Material and technique	Material	Ketting: wool; inslang: wool; insland: silk
	Technique	tapestry
	Measurent	h. 328 cm x w 338 cm
Acquisition and rights	Credit line	Purchased with the support of the Stichting tot Bevordering van de Belangen van het Rijksmuseum
	Acquisition	Purchase 1958
	Copyright	Public domain
Documentati on		European tapestries in the Rijksmuseum, p. 97-100 met afb. cat.nr. 29
Persistent URL		To refer to this object please use the following persistent URL: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.21215
Question		Do you have a remark or extra information on this object? Please let us know!

Consideremos la idea, indicada arriba, de que la precisión, crítica y concisión de los datos ofrecidos en los recursos digitales agilizan el hecho de su procesamiento y, sobre todo, su recuperación informativa. Una diferencia clave está en la *Descripción*. Habría que analizar la utilidad de una descripción pormenorizada frente a otra breve. Y otra, esencial, está en *Materia, o descriptores*, que permitirán la recuperación conceptual y nominal del recurso digital. También el caso español es ampliamente generoso. Que los

³⁷⁷ Ver:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Tobit+en+Anna+in+ballingschap+naar+Ninev%c3%a9%3b+De+geschiedenis+van+Tobit+en+Tobias&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/BK-1958-83,0>

datos vengan en un idioma nacional poco extendido, no es problema con un buen traductor. Sí lo es, en cambio, el proceso propiamente documental.

Más allá de la extensión física de los metadatos, se impone la necesaria precisión. El objeto digital será proporcionalmente recuperable en virtud de los descriptores y de los datos relativos al título, autor/productor, institución poseedora... Y estos datos sí importan a los efectos de la investigación.



Grabado: Gades ab occidvis insvlae partibvs 1564... En: Civitatis orbis terrarum. Joris Hoefnagel. Colonia, 1612. Library of Congress. Detalle: Guepardo de las Indias.

URL: <https://www.loc.gov/resource/g3200m.gct00128c/?sp=17&r=0.047,0.348,0.368,0.152,0>

Mejoras para aumentar la visibilidad del Arte del tapiz en España

De acuerdo con el principio de preferir mejorar lo existente y sumar recursos, la propuesta nuclear a plantear es: que la web Tapices flamencos en España canalice la dinamización de los estudios sobre el Arte del tapiz. Líneas en este sentido podrían ser:

- (1) Adquirir mayor visibilidad a nivel nacional e internacional, de modo que capte la atención de cualquier estudioso a quien interese averiguar algo sobre el Arte del tapiz.
- (2) Estimular a que se emprendan más trabajos académicos sobre este objeto de estudio, con la debida dirección.
- (3) Propiciar alianzas con las entidades que se integran en Hispana y que disponen de colecciones de tapices para que estos ofrezcan una información sistematizada y rigurosa.
- (4) Impulsar un grupo de trabajo, comprometido en cooperar en los procesos de digitalización y documentación de tapices.
- (5) Asesorar para la obtención de ayudas públicas para la limpieza, restauración y reconstitución de tapices.
- (6) Contribuir a que las instituciones públicas y privadas actualicen las instalaciones técnicas y museográficas, favorables para la conservación y divulgación de estos bienes

Hispana es la plataforma de recursos digitales del patrimonio cultural español; y, además, el agregador de estos a Europeana. Cooperar activamente con Hispana a partir de nuevos y más sistematizados estudios sobre los tapices existentes en España permitiría visualizar más y mejor el Arte del tapiz. Como ha sucedido en otras áreas artísticas, es necesario abordar estudios de conjunto sobre autores principales, como ya ha sucedido con Pieter Coecke van Aelst³⁷⁸ o va a suceder con la exposición sobre Bernard van Orley en febrero de 2019; y sobre autores secundarios. También, reagrupar conceptualmente series cuyos paños se han disgregado y sus fuentes literarias e iconográficas de inspiración, como ha sido el caso de Amores de Mercurio y Herse³⁷⁹. O conectar temas tratados con sus fuentes iconográficas, literarias...

Estos estudios integrales son la forma de completar los conocimientos que hasta ahora se tiene de tapices concretos o de colecciones de paños relevantes. Analizar los informes técnicos de los procesos de restauración llevados a cabo en piezas concretas, estableciendo correlaciones con los de otros tapices de un mismo taller y ciudad suelen arrojar informaciones no consideradas hasta ahora, dado que los análisis físico-químicos y lumínicos que hoy se aplican antes eran desconocidos. Sobre los procesos de restauración y sus resultados prácticos es revelador el trabajo de Agnès Bos, Sylvie Fosterier y Agnès Mattieu-Daudé³⁸⁰.

Sistematizar, relacionar e informar documental o gráficamente series, que se presume que están perdidas o desaparecidas, es una acción que contribuiría de forma esencial a ir formando un catálogo crítico de los talleres de lickeros del pasado. En esta iniciativa, se destaca el importante trabajo a desplegar con la documentación de archivos. Las instituciones que guardan los testimonios documentales del pasado se han sumado más tardíamente a los procesos de digitalización de documentos y de reconocimiento de caracteres. Esta realidad alienta la esperanza de que, en un futuro cercano, los avances para documentar paños, conservados o no, sean notables.

Compilar y permitir una traducción a varios idiomas de los inventarios postmortem y cualesquiera otros documentos relativos a la compraventa, transporte, intervenciones de conservación, de traslados circunstanciales... pueden aportar nuevos conocimientos en la valoración y aceptación social de estas obras, normalmente asociadas a la magnificencia y a las ceremonias públicas.

Saber críticamente más sobre los procesos de creación, ejecución y sobre las funciones asumidas por los tapices al servicio de la sociedad del Antiguo Régimen puede conducir a una nueva percepción de sus valores artísticos³⁸¹, didácticos³⁸², de fijación de un hecho histórico³⁸³ o la naturaleza, ya sea un fenómeno atmosférico³⁸⁴, plantas³⁸⁵ o

³⁷⁸ Cleland, Elizabeth (Ed.). *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 0300208054.

³⁷⁹ Ver: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/los-amores-de-mercurio-y-herse-una-tapiceria-rica/5e8eae53-ee3c-4662-8415-9a59db5d86d7>

³⁸⁰ Bos, Agnès; Fosterier, Sylvie; Mattieu-Daudé, Agnès. *L'Adoration des Mages: une tapisserie de l'atelier de Frans Geubels redécouverte grâce à un procédé de restauration inédit*. *La revue des musées de France*. La revue du Louvre, 2012, 4, 39-48. ISSN 0035-2608.

³⁸¹ Ver: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4087878>

³⁸² Ver: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=141440>

³⁸³ Ver: http://tapices.flandesenhispania.org/Serie_Triunfos_y_batallas_del_Archiduque_Alberto

³⁸⁴ Ver: <https://journals.ametsoc.org/doi/pdf/10.1175/BAMS-86-4-543>

animales³⁸⁶... que matice la genérica estimación en que se les tiene hoy como arte decorativo. Como otras expresiones del arte, el tapiz asume ser un fedatario visual, cultural y artístico con el mismo valor conceptual que las tablas o lienzos que un mismo pintor pudo destinar para ser tejidos, como tantos pintores acreditan (El Bosco³⁸⁷, Van Orley³⁸⁸, Pieter Coecke³⁸⁹... Rubens³⁹⁰...).

Estudiar la evolución de las orlas y establecer un paralelismo con el desarrollo formal de los enmarques de ilustraciones y de páginas en algunas impresiones significativas del siglo XVI destacaría hasta qué punto quienes diseñaban esos grabados y algunas de las orlas guardan una relación que va más allá de la de ser meros copistas.

Seguirá, no obstante, habiendo una diferencia notable en el coste económico entre un tapiz y cualquier otra manifestación artística. Los procedimientos de ejecución del tapiz son su sello de distinción. Antes y ahora, el Arte del tapiz aglutina creatividad artística y especialización técnica, que pone al servicio de dar fe de los conocimientos, de los acontecimientos y del lucimiento en las sociedades del Antiguo Régimen.

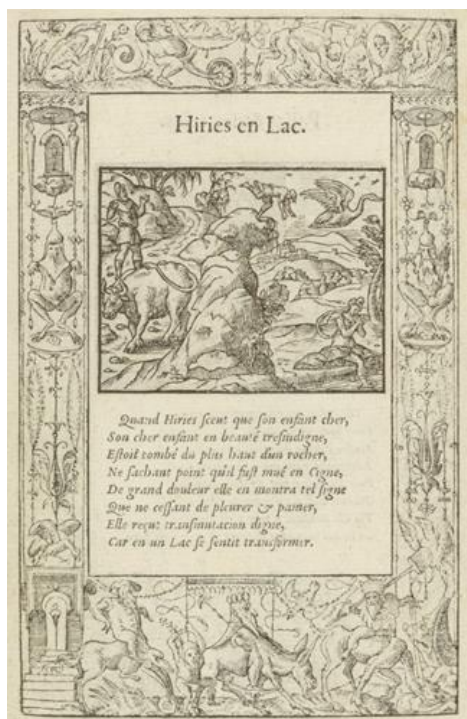


Ilustración: Hiries en lac. Fol. 41v. En: La métamorphose d'Ovide figurée. Jean de Tournes (1504-1564). Lyon, 1557. Gallica.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048491z/f90.item>

³⁸⁵ Ver:

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/BOLETIN_117.pdf?PHPSESSID=463a94ad7efa5d755f11f8618b60b7b5

³⁸⁶ Ver: https://arch.library.northwestern.edu/concern/generic_works/mp48sc97v

³⁸⁷ Ver: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-caprichos-y-disparates-de-el-bosco/7d01eda9-1655-4078-9b7f-d312aee9bb19>

³⁸⁸ Ver: <https://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf>

³⁸⁹ Ver: <https://archivospaoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/918/955>

³⁹⁰ Ver:

https://www.academia.edu/13467538/Los_tapices_del_triunfo_de_la_Eucarist%C3%ADa._Funci%C3%B3n_y_ubicaci%C3%B3n_en_el_Monasterio_de_las_Descalzas_Reales

TAPICES DE LOS CONDES DE SUPERUNDA EN ÁVILA

TAPESTRIES BELONGING TO THE COUNT OF SUPERUNDA IN AVILA

Margarita García Calvo

Dra. H^a del Arte



Fig. 1: Palacio de los condes de Superunda (Ávila).

Resumen

Por vez primera se estudia una colección de tapices de procedencia mayoritariamente flamenca, tejidos en los siglos XVI y XVII, en donde una parte considerable de ellos responde a las características de la producción de Audenarde. Los tapices, que pertenecieron a los condes de Superunda, son propiedad actualmente del Ayuntamiento de Ávila.

Palabras clave

Tapices flamencos, Audenarde, Bruselas, Condes de Superunda, Ayuntamiento de Ávila.

Abstract

We study for the first time a collection of tapestries that are mostly of Flemish origin, they were woven in the sixteenth and seventeenth centuries, and a considerable part of them have the characteristics associated to the production of Oudenaarde. The tapestries,

which were previously owned by the counts of Superunda, are currently owned by the City Council of Avila.

Keywords

Flemish tapestries, Oudenaarde, Brussels, Counts of Superunda, City Council of Avila.

Introducción

La colección de tapices del Ayuntamiento de Ávila procede de los herederos del pintor italiano Guido Caprotti (Monza 1887-Valmaseda 1966), que ya en el año 1918, al poco de llegar a Ávila, había alquilado el palacio de los condes de Superunda a su propietario, el conde Ignacio de Gortázar y Manso de Velasco. En 1954 Caprotti adquiere el palacio y todos los bienes muebles que en él había, entre ellos los tapices objeto de este estudio, y en él vivirá hasta su fallecimiento en el año 1966. Recientemente, el Ayuntamiento ha adquirido este palacio de Superunda a los herederos del pintor, los cuales han donado al Municipio los bienes muebles (Fig. 1).

Este palacio fue mandado construir a finales del siglo XVI, dentro del estilo renacentista, por el regidor Ochoa de Aguirre, que ejerció su cargo en Ávila desde 1580 a 1595. Uno de sus sucesores, José Ignacio Chaves de Mendoza y Aguirre, recibe, en 1689, el título de marqués de Bermudo. El segundo marqués fallece sin descendencia y tanto el título como los bienes pasan a su sobrina, que contraerá matrimonio con Diego Antonio Manso de Velasco, hijo del primer conde de Superunda José Antonio Manso de Velasco (1688-1767), personaje que tuvo una exitosa carrera militar en el reinado de Felipe V.

La colección está compuesta por diez tapices, cuatro fragmentos de tapiz y mobiliario tapizado. Su procedencia es mayoritariamente flamenca y fueron tejidos en los dos siglos de mayor prosperidad de la tapicería, el XVI y el XVII³⁹¹.

El Renacimiento inaugura un nuevo periodo. No solo Bruselas, sino también Brujas, Enghien, Audenarde... poseen importantes manufacturas. La influencia italiana se aprecia especialmente en los modelos utilizados y el nuevo estilo entra plenamente en la tapicería. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, el tapiz conoce una modificación en su estilo: el Manierismo. Así, los aspectos decorativos adquieren mayor importancia y en las cenefas se representan a veces escenas que desarrollan su propia vida, independiente del tema central. Estos cambios se aprecian en los tapices de la colección abulense. En ellos observamos la evolución que sufren las cenefas a lo largo del siglo XVI y en el primer cuarto del siglo XVII, siendo un elemento de gran ayuda para situarlos cronológicamente ya que cada época tuvo preferencia por unos tipos determinados.

Todos los tapices de Ávila tienen en común que son ejemplares aislados, aunque en el momento de su ejecución formaron parte de series compuestas por varios paños, en donde estaban tejidas diferentes escenas de una misma historia. Estas series están

³⁹¹ Para una visión de conjunto de la tapicería flamenca de estos siglos es imprescindible el estudio de Delmarcel, Guy. *La Tapisserie Flamande du XVe au XVIII siècle*. París, 1999

dispersas actualmente por varias causas: ventas, donaciones, reparto de herencias..., además de la desaparición de muchas de las piezas debido a las malas condiciones de conservación, lo que ha dado lugar a que la mayor parte de estos conjuntos tejidos en los siglos de los que estamos hablando no solo se conserven incompletos, sino disgregados, encontrándose en la actualidad piezas de una misma serie en diferentes colecciones.

En cuanto a las marcas, tanto del centro manufacturero como del tejedor, es frecuente su ausencia en una parte considerable de los tapices que han llegado hasta nuestros días. Al ir tejidas generalmente en el orillo inferior o en la zona baja del orillo derecho, las partes más frágiles de la pieza y que eran renovadas con frecuencia, muchas marcas se han perdido o están incompletas. Además, no todos los paños de una serie llevaban las marcas de la ciudad o del taller, solo algunos de ellos.

De todos los paños de Ávila solo dos conservan tanto la marca de la ciudad como la del taller. Uno es el de la *Historia de Hércules*, que lleva la de Bruselas y el monograma de un tejedor no identificado. El otro, un episodio de la vida de Alejandro, posiblemente el *Matrimonio de Alejandro Magno y Estatira*, trae la marca de Audenarde, obligatoria desde enero de 1545, y que se compone de un escudo con tres barras rojas sobre amarillo, tumbado sobre unos anteojos o antiparras colocados detrás del escudo. Las dos marcas de tejedores que lleva no están identificadas³⁹².

La no identificación de los monogramas de los talleres es algo habitual también en Audenarde ya que, aunque los archivos del siglo XVI proporcionan numerosos nombres de tejedores, pocos tapices pueden ser puestos en relación con ellos, pues la mayoría de las “firmas” de estos son “signes” como un corazón, una flor de lis, una estrella, y son escasas las ocasiones en que firman con sus iniciales, lo que facilitaría considerablemente su identificación.

Los demás tapices, excepto uno de los fragmentos, han sido tejidos también en manufacturas flamencas. Otros cinco presentan afinidades estilísticas con la producción de Audenarde, que ya desde el siglo XVI se convierte en el segundo gran centro de la tapicería después de Bruselas. Sabemos que en el año 1541 casi el 73% de la población activa trabaja en la industria textil, siendo la producción muy abundante, de la cual hay datos de que en el año 1552 el 65% se exporta a la Península Ibérica³⁹³.

Los condes de Superunda, cuyo título fue ostentado por vez primera por José Antonio Manso de Velasco, como ya hemos dicho, además de propietarios de estos paños del Ayuntamiento antes de ser adquiridos por el pintor Guido Caprotti, se los relaciona, aunque sin pruebas documentales, con los tapices de la Congregación de la Corte de María y de la Cofradía de Santa Rita (ambas pertenecientes a la parroquia de San Ginés de Madrid), que fueron donados a principios del siglo XX por Victoria Oliva, y que parece ser que fueron comprados por esta a la Casa de Superunda en Ávila³⁹⁴.

³⁹² Delmarcel, Guy. Op. cit., p. 362-370. En esta obra dedica un apéndice a las más destacadas marcas de ciudades y de manufacturas flamencas conocidas hasta ese momento.

³⁹³ Para la producción de Audenarde ver a De Meûter, Ingrid.; y Vanwelden, Martine. *Tapisseries D'Audenarde du XVIe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999. También a De Meûter, Ingrid. “Histoire de la tapisserie d'Audenarde”. En: *L'Art de la Tapisserie*. Tournai- Enghien-Audenarde. Tournai, 2017, p. 75-89.

³⁹⁴ Arriola y de Javier, Pilar de. Colección de Tapices de la Diputación provincial de Madrid. Madrid, 1976, p. 39.

Actualmente, estos 23 paños, conocidos como los de “Santa Rita de Casia”, son propiedad del Arzobispado de Madrid³⁹⁵. Partiendo de su supuesta procedencia de los Superunda hemos intentado establecer alguna relación con los del Ayuntamiento Ávila en cuanto a temas, tejedores, centro manufacturero, pero no hemos encontrado coincidencias.

A tenor del número y de la calidad de las piezas, tanto de las de Ávila como de las de “Santa Rita”, los condes de Superunda llegaron a tener una interesante colección de tapices, y no fueron un caso aislado dentro de la nobleza, por supuesto. En España, la aristocracia atesoró valiosas colecciones de tapicerías, adquiridas en los más prestigiosos centros flamencos y franceses. Algunos miembros destacados fueron el VII duque de Montalto, Luis Guillén de Moncada (1614-1672)³⁹⁶; el V marqués de Villafranca, Pedro de Toledo (1546-1627)³⁹⁷; el VI marqués del Carpio, Luis Méndez de Haro (1603-1661); el II marqués de Caracena, Luis Francisco de Benavides (1608-1668) y el I duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval Rojas (1553-1625), entre otros³⁹⁸.

Esta colección abulense la podemos poner en relación con otras españolas actuales que aunque no se componen de un número muy abundante de tapices son muy interesantes por la calidad de estos o por ser representativos de prestigiosos centros manufactureros³⁹⁹. En este caso es de destacar lo bien representada que está la producción de Audenarde con seis paños, que responden a las características de los talleres de esta villa flamenca entre los años 1550 y 1625 aproximadamente, fechas en las que fueron tejidos.

Por último, decir que todos los tapices han sido restaurados desde el año 2008 hasta el 2011 en la Real Fábrica de Tapices de Madrid y que su estudio se ha abordado siguiendo un orden cronológico.

³⁹⁵ Ramírez Ruiz, V. *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. Madrid, 2013, p. 463-464. Las imágenes de los tapices de Santa Rita pueden verse en la siguiente dirección: <http://fundacionsantarita.es/fotos.htm>

³⁹⁶ Delmarcel, Guy; García Calvo, Margarita; Brosens, Koenraad. *Spanish family pride in Flemish wool and silk: The Moncada family and its Baroque tapestry collection*. En: *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York: The Metropolitan Museum of Art ; New Haven, London: Yale University Press, 2010, p. 284-315.

³⁹⁷ García Calvo, Margarita. *Pedro de Toledo (1546-1627), V marqués de Villafranca, coleccionista de tapices*. En: *Archivo español de arte*, LXXXIII, 332, 2010, p. 347-361.

³⁹⁸ Para las colecciones de estos tres últimos personajes ver el trabajo de Ramírez Ruiz, Victoria. *Op. cit.*. Ver también a Concha Herrero Carretero, *Concha. Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma*. En: *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*. Madrid, 2018, p. 119-193.

³⁹⁹ García Calvo, Margarita. *Tapices de Caja San Fernando*. Sevilla, 2007. García Calvo, Margarita. *Colección de Tapices Fundación Selgas-Fagalde*. Madrid 2010.

Vida de Moisés



Fig. 2: *Vida de Moisés*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Bruselas, h 1530. 353 x 380 cm. Ayuntamiento de Ávila.

En este tapiz se representa la *Vida de Moisés* (Fig. 2) en cuatro pasajes importantes de su vida. En el primero de ellos, en el lado derecho, está pastoreando las ovejas cuando ve una zarza que arde sin consumirse; al intentar acercarse para verla mejor sale una voz de esta que le dice: “Moisés, no te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies porque el lugar en que estás es tierra sagrada” (Éxodo 3, 1-5) Y eso es lo que está haciendo en el segundo pasaje situado en la parte inferior del tapiz. En el tercer episodio, situado a la izquierda, está Dios por encima de la zarza hablando con Moisés sobre cómo tiene que actuar para liberar a los hebreos del poder del rey de Egipto, a la vez que le convierte el cayado en una serpiente (Éxodo 4, 3-5). En la parte superior del tapiz Moisés habla con su hermano Aarón y le cuenta todo lo sucedido, al tiempo que le pide contar con su ayuda para liberar al pueblo hebreo (Éxodo 4, 27-28).

Moisés, fácilmente reconocible no solo porque responde a la iconografía habitual, barbado y con cuernos, sino también porque su nombre está tejido en sus ropajes, es una de las principales figuras del Antiguo Testamento, ya que se considera que anuncia con sus hechos la llegada de Cristo. Las correspondencias entre su leyenda y la historia de Cristo son abundantes. Es el caso de la zarza ardiendo, considerado símbolo de la maternidad virginal de María y, en consecuencia, del nacimiento de Jesús. Moisés huyendo de la corte del faraón es la imagen de la huida a Egipto. Al atravesar el mar Rojo y hacer brotar agua de la roca, anuncia el bautismo de Cristo, o así como Moisés hace llover maná en el desierto, Jesús multiplica los panes y los peces⁴⁰⁰.

La vida y hechos de Moisés fueron tejidos durante el siglo XVI en varias ocasiones. Uno de los conjuntos más relevantes fue el tejido para Ferrante Gonzaga en el taller de Willem Dermoyen de Bruselas en los años 1545-1550, actualmente en el castillo de Châteaudum (Francia)⁴⁰¹. Del mismo siglo XVI se conservan dos series en Patrimonio Nacional (Madrid)⁴⁰².

La cenefa de este tapiz es muy característica de la producción de los años 1530-1550. Está formada por flores, frutos, búhos, garzas... que se entrelazan o posan en un tronco de palmera que la recorre por completo. Las armas que forman parte de la cenefa y que están tejidas en las esquinas no son las de los condes de Superunda sino muy posiblemente las de los primeros desconocidos propietarios.



Fig. 3 y 4: Detalles del tapiz de la *Vida de Moisés*.

⁴⁰⁰ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1/ Vol.1. Barcelona, 1995, p. 211-212

⁴⁰¹ Delmarcel, Guy.; Brown, Clifford M. *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*. Milano 2010, p. 118-131.

⁴⁰² Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Vol. I. Series 24 y 25. Madrid, 1986, p. 163-175.

Combate de Hércules y Caco (Vida de Hércules)



Fig. 5: *Combate de Hércules y Caco*. Tejido en Bruselas, h 1550. Marca de la ciudad de Bruselas, monograma de un tejedor desconocido. 350 x 380 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Hércules, héroe de la mitología antigua reconocible por la piel del león de Nemea que lleva como túnica, lucha contra Caco, que le había quitado su ganado y lo había escondido en una cueva. Esto último se representa en un segundo plano, mientras que en un primer plano Caco muere por el golpe de la maza de Hércules (Fig. 5).

El tapiz formaría parte posiblemente de un conjunto de doce, plasmando cada uno de ellos los célebres trabajos del héroe de la Antigüedad, considerado ya desde el Renacimiento como un ejemplo de “virtus heroica”, es decir, la suma del valor físico y la perfección intelectual y con quien los compradores de estas tapicerías se podían identificar.

El tema tuvo un gran éxito en los talleres flamencos de Bruselas, Audenarde, Enghien... en los siglos XVI y XVII⁴⁰³. Así, María de Hungría, regente de los Países Bajos, compró una serie de doce piezas en el taller de Willem Dermoyen en Bruselas, de la que se conservan aún seis en Patrimonio Nacional (Madrid), aunque no el tapiz con la escena del de Ávila⁴⁰⁴. Por los mismos modelos de Patrimonio Nacional se tejió otra edición, hacia 1550, en Audenarde, con el monograma de Michiel Coxcie (h. 1550 - 1565), y que está en Viena actualmente (Kunsthistorisches Museum)⁴⁰⁵. Sí vemos la misma escena, aunque tejida siguiendo un modelo diferente, en una pieza de Bruselas (Musées royaux d'Art et d'Histoire)⁴⁰⁶. También en un tapiz que está en el comercio del arte en Italia (Fig. 6).



Fig. 6: *Combate de Hércules y Caco*. Mercado del arte en Italia.

El monograma del tejedor bruselense no está identificado, algo relativamente frecuente como ya hemos comentado⁴⁰⁷ (Fig. 7). Uno de los tres tapices de la *Vida de Abraham* de

⁴⁰³ Laurelle, Anne Sophie. *Le thème d'Hercule dans l'art de la tapisserie*. En: *L'Art de la Tapisserie. Tournai-Enghien-Audenarde*. Tournai, 2017, p. 141-159.

⁴⁰⁴ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha. Op. cit., serie 23, p. 155.

⁴⁰⁵ De Meûter, Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 164.

⁴⁰⁶ Delmarcel, Guy. *Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Guide du visiteur. Tapisseries Renaissance et Maniérisme*. Bruxelles, 1979, p. 9.

⁴⁰⁷ Tanto el monograma del tejedor, en el orillo derecho, como la marca de Bruselas, en el inferior, se conservan en el orillo original, oculto por el nuevo.

la catedral de Palencia lleva un monograma similar al nuestro. También nuestra pieza lleva la marca de la ciudad de Bruselas (Fig. 8).



Fig. 7: Monograma de tejedor en el tapiz del *Combate de Hércules y Caco*.



Fig. 8: Marca de la ciudad de Bruselas en el tapiz del *Combate de Hércules y Caco*.

La ancha cenefa de flores y frutos que rodea el paño es característica de la producción de Bruselas y de otros centros manufactureros flamencos de mediados del siglo XVI.

¿Matrimonio de Alejandro y Estatira? (*Vida de Alejandro*)



Fig. 9: ¿*Matrimonio de Alejandro y Estatira?* Tejido en Audenarde, h 1550-1560. Marca de la ciudad de Audenarde y de dos tejedores. 350 x 380 cm. Ayuntamiento de Ávila.

El tapiz podría formar parte de una serie sobre la *Vida de Alejandro*. El episodio tejido podría ser el matrimonio de Alejandro con Estatira, mujer instruida y culta, hija de Darío III (Fig. 9). El matrimonio se celebró en Susa (324 a. C) con gran esplendor, convirtiéndola Alejandro en reina del imperio. A la muerte de este, fue mandada asesinar por Roxana, la primera esposa, temerosa de que su embarazo pusiese en peligro la legitimidad de su propio hijo, próximo a nacer, y que, al final, sería su sucesor, Alejandro IV (Plutarco, *Vida de Alejandro*, 70).

De los seis tapices que hay en esta colección que presentan características de la producción de Audenarde es el único que lleva la marca completa de la ciudad en el orillo inferior, en el lado izquierdo, marca obligatoria desde 1544 (Fig. 10), y la de dos tejedores. Una de ellas, una especie de flor, en el orillo inferior, en el lado derecho (Fig. 11), y la otra, una jarra, en el orillo superior, también a la derecha (Fig. 12).

Las dos marcas están puestas a la misma altura en los orillos superior e inferior, lo que indica que fueron tejidas en el mismo momento, siendo la del orillo inferior posiblemente la del taller más importante.



Fig. 10: Marca de la ciudad de Audenarde en el tapiz *¿Matrimonio de Alejandro y Estatira?*

El colorido de este tapiz, al igual que los demás que atribuimos a los talleres de Audenarde, es muy característico: azules, verdes, pardos y matices de rojos, que con el paso del tiempo se han decolorado.

La cenefa está formada por un tronco de palmera al que se engarzan flores, frutos y hojas, y en las esquinas inferiores se ven unos personajes que podrían ser una pareja mitológica, quizás Venus y Marte, o Proserpina, diosa de la fecundidad, y Plutón, duda que viene dada ante la falta de atributos de estos (Fig. 13).

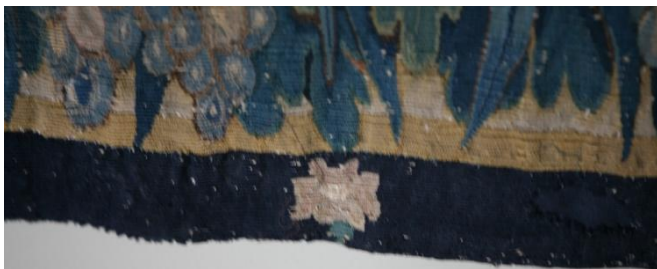


Fig. 11: Marca de tejedor en el orillo inferior en el tapiz *¿Matrimonio de Alejandro y Estatira?*

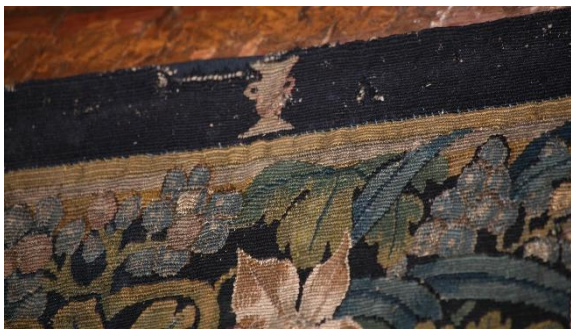


Fig. 12: Marca de tejedor en el orillo superior en el tapiz *¿Matrimonio de Alejandro y Estatira?*



Fig. 13: Detalle de la cenefa en el tapiz *¿Matrimonio de Alejandro y Estatira?*

La Administración de Audenarde tiene un tapiz identificado como *Jacob es presentado al faraón*, con marca de la ciudad, que tiene también una marca incompleta, la parte superior de una flor, en el orillo inferior, que parece ser la de Jan de Waghenere, ya que en la documentación publicada por el estudioso Pinchart figura al lado de este nombre una flor⁴⁰⁸. Si se tratase de la misma marca, ambos, el de Ávila y el de la Administración de Audenarde, habrían sido tejidos en la misma manufactura. Y no es esta la única coincidencia ya que la cenefa utilizada en ambos es igual (Fig. 14). Este tapiz podría, incluso, formar parte también de una serie de la *Vida de Alejandro* y representar el episodio del mensajero que comunica a Darío la noticia de la muerte de su esposa (Plutarco, *Vida de Alejandro*, 70).



Fig. 14. *¿Un mensajero lleva a Darío la noticia de la muerte de su esposa?* Tejido en Audenarde, h 1550-1560. 384 x 324 cm. Administración de Audenarde.

⁴⁰⁸ De Meûter, Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 154 y 265 (19/1).

Dos parejas conversando



Fig. 15: *Dos parejas conversando*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Audenarde, h 1550. 280 x 380 cm. Ayuntamiento de Ávila.

En Audenarde cuando se trata de tapicerías figurativas, incluso cuando se dispone de una serie de varias piezas, la identificación de la escena puede ser en ocasiones problemática, ya que se optaba en ocasiones por representaciones genéricas, una elección que ofrecía la posibilidad de presentar un gran número de series supuestamente diferentes en función de los pedidos, partiendo de un número limitado de cartones. Este método de trabajo llegó a ser una práctica corriente a partir de finales del siglo XVII. Este tipo de representaciones imprecisas y que podían ser incluidas en series de temas distintos lo podemos aplicar perfectamente aquí.

Vemos en el tapiz (Fig. 15) dos parejas en animada conversación en un primer plano, con el típico fondo arquitectónico a la izquierda y un amplio paisaje de fondo, por el que se ve caminar a dos hombres que, posiblemente, sean los dos que están en primer plano y que han llegado para emparejarse. No vemos en el tapiz atributos, inscripciones en los ropajes o cualquier otro elemento que nos permita una identificación del tema.

El colorido, el tratamiento de los personajes y las figuras que se asoman entre las sencillas arquitecturas renacentistas como contemplando la escena que se desarrolla en el centro del tapiz son características que vemos en la producción de Audenarde.

Las cenefas, formadas por flores, frutos y una especie de decorativos jarrones, son las originales, aunque con restauraciones, y son características de mediados del siglo XVI.



Fig. 16: *Moisés y las hijas de Jetró*. Tejido en Audenarde, h. 1550. 339 x 308 cm. Universidad de Zaragoza.

Personajes muy parecidos a los del paño de Ávila, especialmente los femeninos; episodios que tienen como fondo arquitecturas y paisajes con figuras los vemos en un tapiz que forma parte de la colección de la Universidad de Zaragoza: *Moisés y las hijas de Jetró*, (*Historia de Moisés*), con marca de la ciudad de Audenarde y tejido también hacia 1550⁴⁰⁹ (Fig. 16).

⁴⁰⁹ Rábanos Faci, Carmen. *Los tapices en Aragón*. Zaragoza, 1978, p. 73-74. Ver también Morte García, Carmen. *La colección de tapices de la Universidad de Zaragoza*. En: *Renacimiento y Barroco en las Colecciones de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza, 2012, p. 60-61.

¿Encuentro de David y Abigail? (Historia de David)



Fig. 17: *¿Encuentro de David y Abigail?* Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Audenarde, h 1550-1560. 260 x 150 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Las escenas del Antiguo Testamento eran particularmente apreciadas y tanto en la segunda mitad del siglo XVI como en el primer cuarto del siglo XVII se tejieron en

Audenarde numerosos tapices protagonizados por figuras como Jacob, Abraham, Isaac, David o Salomón. En este caso parece que estamos ante la escena del encuentro entre el rey David y la prudente Abigail, cuando esta se arrodilla frente a él y consigue calmar su ira con ricos presentes, después que su marido Nabal le ofendiese al negarse a aprovisionar a sus soldados. Después de la muerte de Nabal, Abigail se convirtió en una de sus mujeres (I Reyes, 25). La escena podría estar incompleta en su lado derecho, en donde estarían los presentes llevados por Abigail al rey David (Fig. 17).

Las cenefas izquierda e inferior parecen ser originales. Formadas por un encadenamiento de flores, frutos y hojas, nos permiten conocer la fecha en que fue hecho el tapiz. La bordura derecha está cosida, aunque la mitad superior es igual que la de la izquierda. La parte inferior de la lateral derecha no es de esta pieza pues se utilizan unos tonos rojos que no vemos en el resto de la cenefa. Un tapiz del mismo tema, pero con la escena completa, tejido posiblemente en Audenarde en fechas similares y procedente de una colección privada alemana, fue subastado en 2018⁴¹⁰ (Fig. 18).



Fig. 18: *El encuentro de David y Abigail*. Tejido posiblemente en Audenarde, h 1550-1560). 318 x 258 cm. Henry´s Auktionshaus AG, (Mutterstadt).

⁴¹⁰ Henry´s Auktionshaus AG (Mutterstadt, Alemania), 8/12/2018, lot. 7003.

Eliseo y su sirviente (Historia de Elías y de Eliseo)



Fig. 19: *Eliseo y su sirviente*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Bruselas, h 1550-1575. 287 x 280 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Al carecer de cenefas el tapiz perdemos una información muy importante, ya que estas ayudan a datarlo cronológicamente, pues cada época tuvo las suyas propias, como ya se ha dicho. Además, en el orillo que las rodea es donde suele ir la marca de la ciudad donde fue tejido y también la del tejedor. En este caso el orillo es nuevo.

El tema es un episodio de la vida del profeta Eliseo (Fig. 19), discípulo y heredero del profeta Elías. A diferencia de lo que sucede con la mayoría de los profetas, Eliseo tiene una identidad iconográfica precisa y casi invariable. Se le representa calvo y con un manto sobre los hombros, que le fue entregado por Elías cuando este ascendió al cielo,

lo que significaba que lo consideraba su sucesor. Sería lo que se considera una transmisión de poder por investidura⁴¹¹.

En el tapiz parece estar representada en concreto la visión que tuvieron Eliseo y su criado del poder de Dios cuando eran asediados por los arameos. Esta visión es descrita en la Biblia de la siguiente manera: “se levantó el criado del hombre de Dios para salir, pero el destacamento rodeaba la ciudad con caballos y carros, y su criado le dijo: ¡Ay, mi señor!, ¿qué vamos a hacer? Él respondió: no temas, que hay más con nosotros que con ellos”. Oró Eliseo y dijo: “Yahveh, abre sus ojos para que vea “. Abrió Yahveh los ojos del criado y vio que la montaña estaba llena de caballos y carros de fuego en torno a Eliseo” (II Reyes, 6: 15-17).

El autor del modelo nos es desconocido, pero la figura del criado recuerda a personajes pintados siguiendo el estilo del pintor Michel Coxcie (1499-1592), conocido como el “Rafael flamenco” por su impronta clásica. Nacido en Malinas, va a trabajar en Bruselas pintando los modelos de numerosas tapicerías, como es el caso de la *Vida de Ciro el Grande* (Patrimonio Nacional, Madrid) o la *Vida de Noé* (Castillo de Wawel, Cracovia, entre otros lugares).

No se conocen actualmente muchos tapices de la *Historia de Elías y Eliseo*. Hay un conjunto de cinco ejemplares, tejidos en Bruselas hacia 1550-1560, propiedad del Museo d'Arti Applicate (Milán)⁴¹², pero nuestro episodio no forma parte de él, por lo que no podemos hacer comparaciones. También en Audenarde se tejieron, por las mismas fechas que en Bruselas, siete tapices sobre la misma historia, aunque el tema fue identificado erróneamente durante un tiempo como la vida del rey David. Nuestra escena tampoco forma parte de esta serie que está en Viena (Kunsthistorisches Museum)⁴¹³.

Este tema tampoco formó parte con frecuencia de las colecciones de tapices de la nobleza española, a tenor de la información que nos proporcionan los archivos. Una de las escasas menciones nos la proporciona un inventario de “Tapicería” del VI marqués de los Vélez, Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga († 1693): “Una tapicería de ocho paños de seis annas de caydas de figuras grandes de la historia de Elias profeta fina de Bruselas, que tiene unas targetas enlas cenefas de arriba con sus rotulos enque dize el misterio de cada paño, y todos los ocho paños tienen cincuenta annas de corrida que hazen en cuadro trescientas annas”⁴¹⁴.

La falta de cenefas de nuestra pieza nos impide saber también con seguridad si estamos ante uno de los tapices del marqués de los Vélez, aunque la mención de que tenían “figuras grandes” es una coincidencia interesante. Por otro lado, ninguna de las series antes mencionadas de esta misma historia se corresponde con la descripción que se hace en este inventario de cómo eran las borduras.

⁴¹¹ Réau, Louis. Op. cit., p. 413-419

⁴¹² Forti Grazzini, Nello. *Museo d'arti applicate. Arazzi (Musei e Gallerie di Milano)*. Milano 1984, p. 19-22

⁴¹³ De Meûter Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 158-160

⁴¹⁴ Este inventario será publicado próximamente por Margarita García Calvo.

El cántico de los tres hebreos en el horno ardiente (Historia de Nabucodonosor)



Fig. 20: *El cántico de los tres hebreos en el horno ardiente*. Tapiz flamenco, tejido h 1550. 180 x 192 cm. Ayuntamiento de Ávila.

La escena es la representación de los tres judíos, Ananías, Azarías y Misael (Fig. 20), que se negaron a adorar la estatua de oro levantada por Nabucodonosor y fueron condenados por este a ser arrojados, atados, al interior de un horno ardiente, del que salen indemnes gracias a la protección del ángel enviado por Dios “Entonces los tres, a coro, se pusieron a cantar, glorificando y bendiciendo a Dios...” (Libro de Daniel, III, 25-27).

Es muy posible que sea la escena izquierda de un tapiz de mayores dimensiones de la *Historia de Nabucodonosor*. En el lado derecho, estaría tejido el momento en que en que Nabucodonosor se dirige a sus consejeros explicando lo ocurrido a los hebreos y la aparición del ángel que los protegió.

La catedral de Palma de Mallorca tiene un tapiz en donde vemos las dos escenas (Fig. 21). Este forma parte de un conjunto de cuatro paños de la *Historia de Nabucodonosor*, tejidos en Flandes a mediados del siglo XVI⁴¹⁵.



Fig. 21: *El cántico de los tres judíos en el horno ardiente*. Tapiz flamenco, tejido h 1550. 368 x 452 cm. Catedral de Palma de Mallorca.

También podemos ver nuestra escena en el lado izquierdo del tapiz de *La esperanza*, de la serie de *Las Virtudes* (Catedral de Burgos)⁴¹⁶ (Fig. 22), tejida en Bruselas, en el taller de Frans Geubels (activo entre 1546-1579).

Las cenefas del tapiz de Ávila son características de mediados del siglo XVI. La lateral izquierda, parte de la superior y la derecha, con los mismos motivos y en la misma disposición que la izquierda, parecen ser las originales, aunque esta última está cosida. La inferior no parece ser del tapiz.

⁴¹⁵ Junquera de Vega, Paulina. *Los tapices de la Catedral de Mallorca*. En: *Reales sitios*, nº 73, 1982, p. 11-16.

⁴¹⁶ Matesanz del Barrio, José. *Hilos de Flandes. La colección de tapices de la Catedral de Burgos*. Burgos, 2018, p. 62-69.

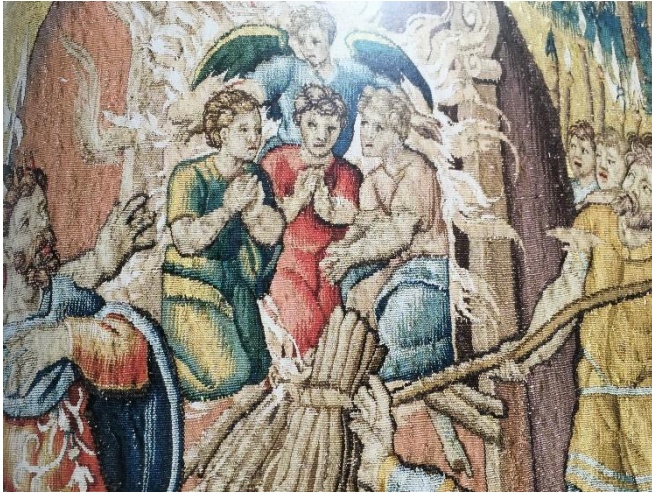


Fig. 22: Escena de *Los tres judíos en el horno ardiente*, en el tapiz de *La esperanza (Las Virtudes)*. Tejido en Bruselas, en el taller de Frans Geubels. Catedral de Burgos.

Fragmento de tapiz



Fig. 23: *Fragmento de tapiz*. Tejido en Flandes, h 1550. 83 x 202 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Son dos fragmentos que han sido unidos, siendo la decoración de flores, frutos y hojas muy similar en ambos (Fig. 23). Este tipo de decoración fue utilizada hacia mediados del siglo XVI en los tapices tejidos en Flandes y, especialmente, en los de Audenarde. De hecho, los motivos de estos fragmentos son muy parecidos a los que vemos en otros tapices de esta colección de Ávila, como por ejemplo en el de *Dos parejas conversando* (Fig. 15) o en el del *¿Encuentro de David y Abigail?* (Fig. 17).

La caza de los ciervos y de las aves acuáticas



Fig. 24: *La caza de los ciervos y de las aves acuáticas*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Audenarde, h 1580-1600. 280 x 380 cm. Ayuntamiento de Ávila.

El tema de este paño es un grupo de cortesanos en un primer plano, en torno a los cuales tiene lugar una cacería de ciervos (Fig. 24). La escena transcurre en una zona arbolada y tiene como fondo unas construcciones y un paisaje montañoso en el horizonte.

Las cenefas (le falta la inferior) están formadas por una alternancia de ramilletes de flores, frutos y hornacinas con alegorías femeninas. Las hornacinas centrales de las laterales contienen la historia del héroe griego Meleagro entregando a Atalanta la cabeza del jabalí de Calidonia, episodio incluido en las *Metamorfosis* de Ovidio⁴¹⁷ (Fig. 25). En el centro de la bordura superior está representado el descanso de Marte al lado de Venus. A su lado, Cupido (Fig. 26).

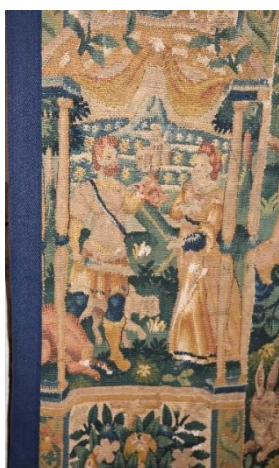


Fig. 25 y 26: Detalles de las cenefas del tapiz *La caza de los ciervos y las aves acuáticas*.

⁴¹⁷ Libro VIII, 425-430.

Este tipo de cenefa, y con los mismos motivos, lo encontramos en otros tapices de Audenarde. Son ejemplos uno de la *Historia de Jasón y Medea* (Kremsmünster, Abbaye)⁴¹⁸ o el que forma parte de la Colección Toms (Lausanne)⁴¹⁹.

Un paño con el mismo tema que el nuestro y tejido por el mismo modelo, de autor desconocido, es propiedad de la Galerie d'Art M. Rogge-De Baere (Audenarde). Lleva la marca de Audenarde y la firma de un tejedor no identificado⁴²⁰. La única diferencia entre ambas piezas es que el de Ávila está recortado en su lado derecho, desapareciendo tres personajes, uno de ellos a caballo, de los que participan en la caza, enmarcados en el mismo paisaje que vemos en el resto del campo del tapiz. (Fig. 27).



Fig. 27: *La caza de los ciervos y de las aves acuáticas*. Tejido en Audenarde, h. 1580-1600. Audenarde, Galerie d'Art M. Rogge-De Baere.

⁴¹⁸ De Meüter Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 177-179.

⁴¹⁹ Delmarcel, Guy. *La Collection Toms. Tapisseries du XVIe au XIX siècle*. Lausanne, 2010, p. 48-51.

⁴²⁰ De Meüter Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 178.

Pareja en actitud amorosa



Fig. 28: *Pareja en actitud amorosa*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Audenarde, h 1600. 250 x 155 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Aunque no tiene marcas, su estilo permite incluirlo dentro de la producción de Audenarde (Fig. 28), no solo su colorido: verdes, azules, pardos, sino también por el estilo de sus personajes y por el tipo de cenefa utilizada.

Desconocemos los nombres de la pareja protagonista que, en actitud amorosa, permanece en un lujoso interior renacentista, en donde se abre un ventanal que permite ver un paisaje al fondo. Como en algunos otros tapices tejidos en Audenarde no hay ningún elemento distintivo que nos permita saber si la escena es bíblica, histórica o cortesana.

La cenefa está compuesta de vasos de flores y frutas, y fue utilizada en Audenarde en tapices tejidos hacia 1600. La inferior no es la original, es añadida. Un tapiz con una bordura de motivos muy similares es uno de la *Historia de Jacob y José*, tejido en Audenarde hacia 1600 y que forma parte de una colección privada⁴²¹. En este caso, además uno de los personajes masculinos guarda un gran parecido con la figura masculina de nuestro ejemplar.

La caza de Diana (Vida de Diana)



Fig. 29: *La caza de Diana*. Tapiz flamenco, tejido posiblemente en Audenarde, h 1600-1620. Fragmento. 310 x 150 cm. Ayuntamiento de Ávila.

⁴²¹ Delmarcel, Guy. Op. cit. París, 1999, p. 189.

El tema está identificado como *La caza de Diana* en base a las cuatro figuras: Diana, con un arco en la mano izquierda y la media luna en la cabeza, y las tres ninfas que aparecen en primer plano formando parte de la caza de ciervos que tiene lugar en el campo del tapiz. Como fondo de la escena podemos ver dos construcciones en medio del amplio paisaje (Fig. 29).

El tapiz está incompleto. Es el lado izquierdo de otro mucho más amplio, en cuya parte derecha estaría tejida la cacería de ciervos mencionada. Esto lo conocemos por la existencia de otra pieza (Colección Municipal de Eindhoven), hecha siguiendo el mismo modelo y que tiene una marca de tejedor no identificada: las iniciales IS⁴²² (Fig. 30).



Fig. 31: *La caza de Diana*. Tejido en Audenarde, h 1600-1620. 310 x 460 cm. Eindhoven, Colección Municipal.

Parece que la *Historia de Diana* tuvo un gran éxito y que fueron tejidas numerosas ediciones en los talleres de Audenarde. François de Moor (1608-1685), “marchand-licier” (comerciante - licero) de la ciudad, exportó a Francia decenas de ediciones de este tema⁴²³.

Al ejemplar de Ávila le faltan las cenefas laterales. Las que conserva, la superior e inferior, forman parte de las conocidas como las de los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego. En este caso, el aire con aves de presa y sus presas en la superior, y el agua con el dios Neptuno, una sirena y una barca con músicos en la inferior. Suponemos que en las laterales irían la tierra y el fuego.

⁴²² De Meûter Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 189-191.

⁴²³ Delmarcel, Guy. Op. cit. Paris, 1999, p. 280-281.

Esta cenefa fue utilizada por vez primera para una serie de la *Historia de Noé*, tejida entre 1563 y 1566 por Willem de Pannemaker por orden del rey Felipe II. Hoy día aún se conservan tres de estos paños en Patrimonio Nacional⁴²⁴. El éxito fue enorme tanto en Bruselas como en otros centros manufactureros, utilizándose en los tapices hechos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Las mismas cenefas las encontramos en cuatro ejemplares de la catedral de Burgos que representan, posiblemente, la *Historia de Judas Macabeo*, tejidos hacia 1575-1600, y que llevan el emblema de la ciudad de Audenarde y los de dos tejedores aún no identificados⁴²⁵ (Fig. 31). También la bordura inferior de nuestra pieza es igual que la de Eindhoven antes citada.

El paño de Ávila, aunque carece de marcas tanto de ciudad como de taller, presenta unas características estilísticas que lo sitúan dentro de la producción de Audenarde.



Fig. 31: ¿*Historia de Judas Macabeo*? Tejido en Audenarde, h 1575-1600. Catedral de Burgos.

⁴²⁴ Actualmente aún se conservan tres de estos tapices en Patrimonio Nacional (Madrid). Ver Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha. Op. cit., p. 268-271.

⁴²⁵ De Meûter Ingrid; Vanwelden, Martine. Op. cit., p. 189-191.

¿Armas de la casa de los Dávila?



Fig. 32: *¿Armas de la Casa de los Dávila?* Tejido en Flandes, h 1600-1650. Fragmento. 100 x 178 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Las armas que vemos en la parte del escudo que se conserva podrían ser las de un miembro de la Casa de los Dávila, formadas por cinco bezantes (o roeles) en campo de oro (Fig. 32).

La Casa de Dávila es un linaje nobiliario español de la Corona de Castilla, que tuvo su origen en la ciudad de Ávila. Bajo este nombre se conocen dos familias de diferente procedencia. Una descendiente de Esteban Domingo y otra de Blasco Ximeno, que fueron dos caballeros que participaron en la reconquista de Ávila.

Escudos de los Dávila los podemos ver actualmente en palacios abulenses, como el de los Velada⁴²⁶ (Fig. 33), en donde residieron los marqueses del mismo nombre, y cuyo título fue concedido por Felipe II en el año 1557 a Don Gómez Dávila. Posteriormente, en 1614, Felipe III le concedió la Grandeza de España al II marqués del mismo nombre. La cenefa lateral izquierda que se conserva fue utilizada en la primera mitad del siglo XVII, lo que permite fecharlo en esa época.



Fig. 33: *Armas de los Dávila* en el claustro del palacio de los Velada (Ávila).

⁴²⁶ García-Oviedo Tapia, José M. *Heráldica Abulense*. Ávila, 1992.

Paisaje con cabra y ovejas



Fig. 34: *Paisaje con cabra y ovejas*. Tejido en Flandes, ¿Enghien?, h 1650. 310-132 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Posiblemente sea un fragmento de un tapiz de mayores dimensiones que ha sido recortado perdiendo las cenefas (Fig. 34).

Tanto el tipo de paisaje, un árbol de grandes dimensiones que ocupa la mayor parte del tapiz, como los animales, una cabra y unas ovejas en la parte inferior de este, y su disposición, recuerdan a los paisajes tejidos en la ciudad flamenca de Enghien en el taller de Henri van der Cammen (1603-1676), que produjo series de gran calidad durante el segundo cuarto del siglo XVII. Un fragmento de paisaje muy parecido al de

Ávila y con similares animales, también sin borduras pero conservando la firma del mencionado tejedor, era propiedad en el año 1980 de Mayorcas Ltd.⁴²⁷ (Fig. 35).



Fig. 35: *Paisaje con cabra y ovejas*. Tejido en Enghien, taller de Henri van der Cammen, h 1625-1650. 228 x142 cm. Londres, Mayorcas Ltd.

Verdor con loro



Fig. 36: *Verdor con loro*. Tejido posiblemente en Francia, ¿Aubusson?, h 1701-1800. 107 x 187 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Este fragmento parece ser la parte superior de un tapiz (Fig. 36). Es un tipo de paisaje que enmarcaría una escena galante, mitológica, costumbrista o los tapices conocidos

⁴²⁷ Delmarcel, Guy. *Tapisseries anciennes d'Enghien*. Mons, 1980, p. 62. Ver también al mismo autor en *Paysages des lissiers d'Enghien. Fonds Michel Demoortel*. Bruselas, 2011, p. 31-37 y *L'art de la tapisserie à Enghien*, *L'Art de la Tapisserie. Tournai-Enghien-Audenarde*. Tournai, 2017, p. 66-73.

como de “paisajes y animales” o de “paisajes con figuras” que se tejen en Aubusson, en el siglo XVIII⁴²⁸.

Canapé tapizado



Fig. 37: *Canapé tapizado*. Asiento y respaldo: fragmentos de un tapiz tejido en Flandes, (ca 1550. Medidas: respaldo: 170 x 55 cm; asiento: 170 x 95 cm. Ayuntamiento de Ávila.

En el respaldo vemos un fragmento de tapiz figurativo (Fig. 37), en donde destaca un rey con corona, rodeado de cuatro figuras más. El fragmento del asiento parece pertenecer al mismo paño utilizado para forrar el respaldo ya que aparecen las mismas pequeñas plantas y el colorido es el mismo.

La figura coronada es muy similar a otras que vemos en tapices tejidos a mediados del siglo XVI, como es el caso de una serie de la *Historia del rey Ezequías* (Abadía del Sacromonte, Granada), tejida en Bruselas hacia 1550-1570, sobre modelos de un pintor próximo al estilo del flamenco Michel Coxcie (1499- 1592)⁴²⁹ (Fig. 38).

⁴²⁸ Bertrand, Pascal-François. *Aubusson. Tapisseries des Lumières. Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIIIe siècle*. Aubusson, 2013, p. 120-130 y 157-163.

⁴²⁹ García Calvo, Margarita. *Una serie de tapices de la historia del rey Ezequías en la Abadía del Sacromonte (Granada)*. En: *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 106, 2010, p. 23-44.



Fig. 38: Detalle del tapiz *Ezequías paga el tributo a Senaquerib, rey de Asiria (Historia de Ezequías)*. Tejido en Bruselas, h 1550-1570. 342 x 315 cm. Abadía del Sacromonte, Granada.

Silla tapizada

Tanto el respaldo como el asiento delantero están tapizados con un fragmento de cenefa lateral (Fig. 39, 40), utilizada en las manufacturas flamencas, especialmente las de Bruselas, a mediados y en el tercer cuarto del siglo XVII. Un ejemplo muy similar de estas se halla en la serie sobre las *Virtudes* de Jacob van Zeunen (1644-1680), conservadas en el Patrimonio artístico del Quirinal, Roma, que diseñada por Antonio Sallaert (1580/1585-1650)⁴³⁰.

Un frondoso árbol en donde se posa un bello pájaro es el motivo que decora la parte posterior, en el respaldo. Este fragmento perteneció a un tapiz diferente del de la parte delantera, en donde el paisaje sería el protagonista de la pieza.

⁴³⁰ Forti Grazzini, Nello. *Gli arazzi. Il patrimonio artistico del Quirinale*, T. I. Roma, 1994, p. 268-283.



Fig. 39: *Silla tapizada*. Asiento y respaldo delantero: fragmento de cenefa tejida en Flandes, h 1650-1675. Medidas: respaldo: ancho 45 cm, largo 50 cm; asiento: ancho superior 45 cm, ancho inferior 55 cm, largo 55 cm. Ayuntamiento de Ávila.



Fig. 40: *Silla tapizada*. Respaldo posterior: fragmento de cenefa tejido en Flandes o en Francia, h 1650-ca 1750. Ayuntamiento de Ávila.



Fig. 41: *Silla tapizada*. Asiento y respaldo. Fragmento de tapiz heráldico. ¿Flandes? ¿Salamanca?. Siglo XVII. Fragmento con escudo heráldico, reutilizado como tapizado de sillón. Medidas: asiento: ancho superior 45 cm, ancho inferior 55 cm, largo 55 cm; respaldo: ancho 45 cm, largo 50 cm. Ayuntamiento de Ávila.

Silla tapizada

Tanto el respaldo con las armas, que no hemos podido identificar, como el asiento con la decoración vegetal parecen haber formado parte de un mismo tapiz, tejido quizás en algún centro manufacturero flamenco que no podemos precisar, o incluso en un taller de Salamanca (Fig. 41). Los talleres de esta ciudad surtieron frecuentemente a la nobleza de tapices heráldicos durante los siglos XVI y XVII⁴³¹.

⁴³¹ Mi agradecimiento a Pedro Tomé Martín por haberme dado a conocer estos tapices del Ayuntamiento de Ávila. A Nello Forti Grazzini y a María Taboga por sus valiosas sugerencias y aportaciones a este estudio. A Patricia Garrido García por la traducción de los textos.

**LOS JARDINES DE POMONA EN LOS TAPICES DE VERTUMNO Y
POMONA DEL SIGLO XVI DE PATRIMONIO NACIONAL DE ESPAÑA Y
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENA**

**THE GARDENS OF POMONA IN THE TAPESTRIES OF VERTUMNO AND
POMONA OF THE XVI CENTURY OF NATIONAL HERITAGE OF SPAIN
AND KUNSTHISTORISCHES MUSEUM OF VIENNA**

Pilar Bosqued

Doctora Historia del Arte
Investigadora independiente

Resumen

Se estudia la Historia de Vertumno y Pomona a partir de dos conjuntos de tapices flamencos, conservados en Patrimonio Nacional de España y en el Kunsthistorisches Museum (Viena). Se hace una revisión crítica sobre sus autores, diseños y sobre el tema, inspirado en Ovidio; y se analizan técnicamente todos los elementos arquitectónicos, botánicos y de utillaje de jardinería, que figuran en los tapices indicados.

Palabras clave

Arquitectura de jardín, Botánica, Jardinería, Paisaje, Pomona, Tapices flamencos, Vertumno.

Abstract

The History of Vertumno and Pomona is studied from two sets of Flemish tapestries, preserved in National Heritage of Spain and in the Kunsthistorisches Museum (Vienna). A critical review is made of its authors, designs and on the subject, inspired by Ovid; and all the architectural, botanical and garden tools elements that are included in the tapestries indicated are technically analyzed.

Keywords

Garden architecture, Botany, Gardening, Landscape, Pomona, Flemish tapestries, Vertumn.

Introducción

La aproximación a los jardines, la vegetación y elementos jardineros y paisajistas en tapices del siglo XVI dedicados a la *Historia de Vertumno y Pomona*⁴³² está basada en las tres series de paños de Patrimonio Nacional de España⁴³³ (PN16, PN17 y PN18) y en la documentación consultada en otra serie del Kunsthistorisches Museum de Viena⁴³⁴ (KHM XX). Los paños, que presentan similitudes y variaciones, fueron tejidos según Junquera y Herrero, en Bruselas entre 1545 y 1560. La serie considerada más antigua (PN 18) se atribuye a Georg Wezeler⁴³⁵ o Joris Vezeleer⁴³⁶, y las otras series (PN 16 y PN 17), fueron tejidas probablemente bajo la dirección de Guillermo, Wilhem, de Pannemaker⁴³⁷. En la documentación de la serie vienesa se reseñaba un monograma similar al atribuido a Wezeler en la colección de Patrimonio Nacional⁴³⁸.

Junquera y Herrero⁴³⁹, y Bauer⁴⁴⁰ trataron sobre la serie que se localiza en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Delmarcel indicó respecto al tapiz *Vertumno transformado en agricultor* (PN 17/I) que procedía del taller de Guillermo de Pannemaker según Jean Vermeyen, carton de Josse van Noevele, hacia 1560⁴⁴¹. Por su

⁴³² Bosqued, Pilar: *Jardines en los tapices de la Corona de España, Patrimonio Nacional, de los siglos XVI y XVII*. Inédito; Ver al respecto: Bosqued, Pilar: *Aproximación a la Flora y Vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio nacional de España*. En "Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI", Madrid, 1998, pp. 77-101; Bosqued, Pilar: *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus dem Spanischen Patrimonio Nacional*. Catálogo de la Exposición *Gärten un Höfe der Rubens-Zeit*. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Alemania) 15 octubre 2000-14 enero 2001. München, 2000, pp. 143-150; Bosqued, Pilar et al: *Plants in European Masterpieces*. CD-ROM. Union Europea (UE), 2000.

⁴³³ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, pp. 105-133. Todos los datos de estas tres series, TA 16/ I-VIII; TA 17/ I-VI y TA 18/ I-VIII, proceden de ese catálogo. No se volverá a citar a ese respecto.

⁴³⁴ Agradezco al Kunsthistorisches Museum de Viena y a la doctora Rotraud Bauer (1941-2006) las facilidades otorgadas para el estudio de esta serie (y de los tapices de la colección) desde mi primera visita en el año 1992.

⁴³⁵ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, p. 358. Se reproduce el monograma de Wezeler.

⁴³⁶ Herrero Carretero, Concha: En: Cleland, Elizabeth A. H.: *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, pp. 194-281. También conocido como Georges Wezeleer.

⁴³⁷ Herrero Carretero, Concha: En: Cleland, Elizabeth A. H.: *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, pp. 194-281.

⁴³⁸ En el Kunsthistorisches Museum de Viena pude consultar documentación fotográfica sobre la serie dedicada a Vertumno y Pomona (serie XX), donde constaba reseñado un monograma como el atribuido a Wezeler o Vezeleer en cinco de los cartones sobre los que estaban pegadas las fotografías de los tapices, mientras que sobre el cartón de la fotografía del tapiz XX/2 se escribió *Aufnahme 1920* y sobre el del XX/5 se escribió *verkauft*. Los tapices *Vertumnus naht Pomonen als Landmann* (XX/3) y *Vertumnus naht Pomonen als Winzer* (XX/4) pueden verse en Schmitz, H.: *Les tapisseries de la Cour Impériale de Vienne*. Wien, 1922, pl. XIV, XV y XVI; Los tapices *Vertumnus naht Pomona als Winzer* (KHM XX/4) y *Die Vereinigung von Vertumnus und Pomona* (KHM XX/9) pueden verse en: Schmitz-von Ledebur, Katja: *Fäden der Macht. Tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorisches Museum*. Herausgegeben von Sabine Haag. Eine Ausstellung des Kunsthistorisches Musuems Wien 14. Juli bis 20. Septiembre 2015. Wien, 2015, pp. 106-117. Catálogo exposición.

⁴³⁹ Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986, p. 105.

⁴⁴⁰ Bauer, Rotraud: *Gartenlandschaften mit Tieren Zur Tapisserienserie der sogenannten Granvelligärten in Wien*. En: Härtling, Ursula (ed.): *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künste um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000-14. Januar 2001. München, 2000, p. 152.

⁴⁴¹ Delmarcel, Guy: *La Tapisserie flamande du XVe siècle au XVIIIe siècle*. Tielt/Belgique, 1999, p. 130.

parte, Schmitz-von Ledebur indicó respecto a los paños de Viena que los diseños eran de Pieter Coecke van Aelst, tejidos en Bruselas entre 1548-1575⁴⁴².

En este artículo no se discuten procedencias, autores, fechas, talleres, tejedores, marcas ni títulos.

Los títulos otorgados a los tapices de Vertumno y Pomona de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena según documentación consultada

A continuación, se ordenan los tapices según los títulos otorgados en las tres series de la colección de Patrimonio Nacional (PN), y en la serie del Kunsthistorisches Museum de Viena (KHM), todos ellos del siglo XVI.

La serie PN 16 (I a VIII) está compuesta de ocho tapices numerados, de los que tres están enteros, la serie PN 17 (I a VII) conserva cinco tapices enteros y la PN 18 (I a VIII) presenta seis tapices enteros. Por su parte, la documentación de la serie vienesa KHM XX reseñaba nueve tapices enteros, por lo que le he otorgado preferencia ordinal a la hora de relacionar la siguiente lista. El paño entero KHM XX/8 se corresponde con dos fragmentos de PN 16 (PN 16/V y PN 16/VI) y con el paño PN 17/V.

Después del título (traducido aquí del alemán al español⁴⁴³), aparece la colección a la que pertenece cada paño, el número de la serie y luego el número del tapiz:

- 1- *Vertumno transformado en segador*: KHM XX/1; PN 16/I; PN 18/I.
- 2- *Vertumno transformado en agricultor*: KHM XX/2; PN 16/II; PN 17/I; PN 18/II.
- 3- *Vertumno transformado en labrador*: KHM XX/3; PN 17/II; PN 18/III.
- 4- *Vertumno transformado en podador*: KHM XX/4; PN 16/III; PN 17/III; PN 18/IV.
- 5- *Vertumno transformado en jardinero*⁴⁴⁴: KHM XX/5; PN 17/IV; PN 18/V.
- 6- *Vertumno transformado en guerrero*: KHM XX/6; PN 16/IV; PN 18/VI.
- 7- *Vertumno transformado en pescador*: KHM XX/7; PN 16/V; PN 18/VII.
- 8- *Vertumno transformado en anciana*: KHM XX/8; PN 16/VI; PN 16/VII⁴⁴⁵; PN 17/V.
- 9- *Vertumno se descubre ante Pomona*: KHM XX/9; PN 16/VIII; PN 17/VI; PN 18/VIII.

La Historia de Pomona y Vertumno escrita por Ovidio

La historia de amor entre Pomona y Vertumno que Ovidio escribió en su libro XIV de la *Metamorfosis* proporciona una perfecta ficción para representar jardines⁴⁴⁶. Pomona,

⁴⁴² “Die Entwürfe der Figuren werden Pieter Coecke van Aelst”. En Schmitz-von Ledebur, Katja: *Fäden der Macht. Tapissereien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorisches Museum*. Herausgegeben von Sabine Haag. Eine Ausstellung des Kunsthistorisches Museums Wien 14. Juli bis 20. September 2015. Wien, 2015, pp. 106-117. Catálogo exposición, p. 110.

⁴⁴³ En alemán, queda reseñado que Vertumno fue transformado en *Schnitter, Heuschaufler, Landmann, Winzer, Obstpflücker* (recolector de fruta) *Soldat, Fischer y einen altes Weibes* [o *altes Weib*].

⁴⁴⁴ En el tapiz del KHM no se identifica como jardinero, sino como *Obstpflücker*.

⁴⁴⁵ Con el título *Vertumno besa a Pomona*.

⁴⁴⁶ Libro XIV; 624-771. En Ovidio Nasón, Publio: *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos. Volumen III (Lib. XI-XV). 4ª ed. Madrid, 1994. Las referencias a Pomona y Vertumno proceden de esa publicación. No se volverá a citar, señalando en este artículo los textos procedentes de esa publicación entrecomillados.

que era la ninfa, la divinidad, que protegía los árboles, la vegetación y los frutos, fue cortejada por Vertumno, quien presidía los cambios de estaciones.

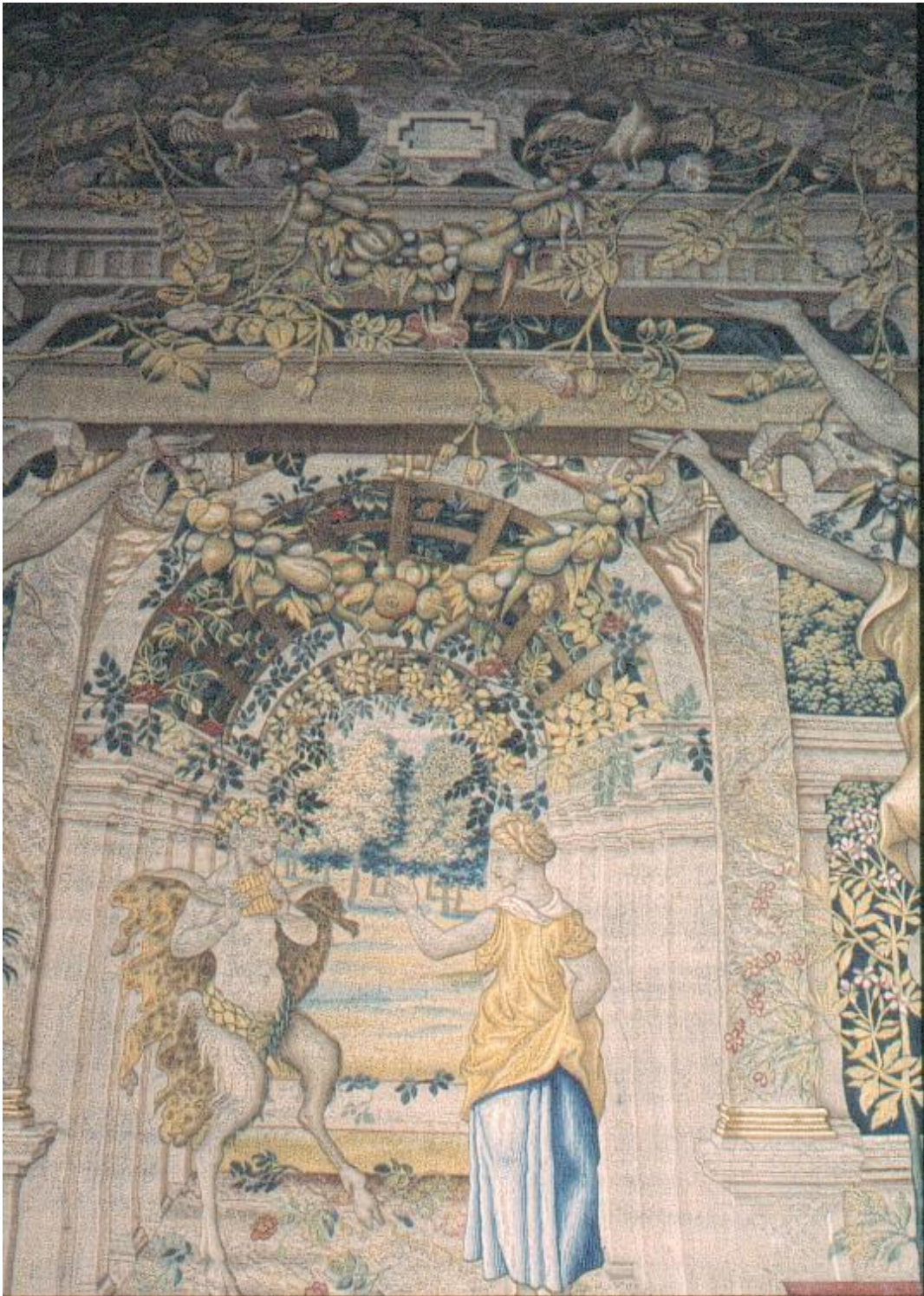


Fig. 1: Pérgola con rosas en el tapiz *Vertumno transformado en agricultor*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/II). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Ver igualmente sobre Ovidio y los tapices: Bosqued, Pilar: *Flores, frutos y otras especies botánicas en los tapices de la serie de Céfalo y Procris de los Museos y Galerías Pontificas de la Ciudad del Vaticano*. en: Academia de España en Roma, 2002, pp. 116-119.

Pomona cuidaba los jardines y los protegía para impedir la entrada a los hombres. Entre sus virtudes estaba la de cultivar “los jardines con más pericia” de todas las Hamadriades del Lacio y la que más se interesó “por los frutos de los árboles”, de quienes tomó el nombre⁴⁴⁷. Amaba “el campo cultivado y las ramas cargadas de ricas frutas”, y se encargaba de controlar “la excesiva exuberancia” y de reducir “los vástagos que se extienden por todas partes”. También injertaba y regaba “con corrientes de agua las retorcidas ramificaciones de las porosas raíces”. Dominaba y ejercía todas las técnicas y labores jardineras, por lo que aparece con su atributo, el cuchillo o navaja de mano de hoja curvada, o podadera, tanto en su mano izquierda como en la derecha.

Le intentaron seducir “los sátiros, juventud entregada a la danza, como los Panes, con sus cuernos ceñidos de coronas de pino, y Sileno, siempre más juvenil que sus años, y el dios que espanta a los ladrones, ya sea con su hoz, ya con su miembro viril” y, sobre todo Vertumno, quien destacaba en su amor y ansia por conquistarla, e intentaba acceder vestido de maneras distintas para que no le identificara. La historia terminó bien para Vertumno, quien logró el amor de Pomona cuando se mostró como era, joven y apuesto, momento en que “la ninfa se dejó conquistar por el porte del dios.”



Fig. 2: Vista del jardín interior en el paño *Vertumno transformado en agricultor*. Bruselas, h. 1560. Patrimonio Nacional (TA17/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

⁴⁴⁷ *Pomum*, en latín, fruta, árbol frutal.

Breve descripción de las escenas jardineras y paisajistas

1.- En los tapices *Vertumno transformado en segador* se ve una pérgola de madera elaborada y formada por travesaños con estructuras alternas de arcos de medio punto y formas triangulares, ambos abiertos por abajo, sobre arquerías de atlantes y cariátides, que componen un paseo cubierto o túnel de verdor por el que crecen rosas trepadoras, probablemente olorosas, que cubren las maderas. Desde la parte central de la pérgola, la cual está construida sobre un suelo de tierra, se accede al espacio cuadrangular que forman las pérgolas recubiertas de vegetación, en cuyo centro se alza un templete acompañado por muretes. En la esquina superior derecha de la pérgola se eleva un pabellón compuesto de varios pisos. Hay barandillas artísticas con motivos circulares entrelazados.

Destaca la figura de Vertumno, con un sombrero de paja que le protege de los rigores del sol al que ha embellecido con flores⁴⁴⁸. Porta al hombro un haz recién segado con flores entremezcladas como las que lleva en su sombrero (Fig. 3 y Fig. 4).



Fig. 3: Vertumno, con sombrero de paja, regresa del campo llevando en su hombro un haz recién segado. Tapiz *Vertumno transformado en segador*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA16/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

⁴⁴⁸ Sobre estas flores y la botánica en los tapices de Patrimonio Nacional, ver: Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 123-124. Idem, año 2018, número 119-120.



Fig. 4: Detalle del haz recién segado en el paño *Vertumno transformado en segador*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

2.- Los paños titulados *Vertumno transformado en agricultor* presentan una pérgola de vigas de madera sobre cariátides recubierta con rosas rojas. La pérgola, con suelo cubierto de mármoles de colores, forma un espacio central cuadrangular con suelo de tierra en cuyo interior quedan delimitados unos jardinillos con celosías de madera cruzadas en diagonal que cierran los compartimentos rectangulares, en cuyo interior se

han sembrado árboles de pequeño porte o arbustos podados en pisos decrecientes. En el centro, la pérgola se prolonga en el sentido del punto de la perspectiva central hacia el paisaje del fondo, que parece integrarse en la naturaleza o campo cultivado con árboles. Vertumno apoya en su hombro una horca, tridente, y lleva en la cabeza, a manera de sombrero, un haz pequeño de hierbas con tréboles entremezclados.

3.- En los paños *Vertumno transformado en labrador*, donde Vertumno lleva su cabeza cubierta por un gorro y en su mano izquierda una vara o aguijada, se observa una pérgola sencilla de madera con frontones triangulares en primer término sostenida por faunos. Los pedestales están adornados por coronas de laurel, flores y frutos.

Presenta un espacio deambulatorio de tierra, que queda enmarcado en primera línea por una estrecha franja de mármol, cerrado por barandillas torneadas, probablemente pétreas. Por detrás se abre un espacio central ajardinado donde predominan varios frutales plantados en ordenadas filas y zonas cercadas por sencillas verjas de madera rojizas.

A ambos lados, cerrando los dos laterales de la escena principal, dos templetos de planta cuadrada abiertos por abajo, rematados por barandillas y cúpulas circulares con un templete circular elevado en altura.

En segundo término, a la izquierda, Pomona labora y limpia la parcela compuesta por espacios cuadrangulares delimitados por unas sencillas vallas de madera roja y árboles. El suelo, campo o pradera, está animado por la presencia de conejos.

4.- Los paños titulados *Vertumno transformado en podador*, los únicos donde Vertumno, con sombrero, lleva también la herramienta podadora que porta como atributo Pomona en todos los demás tapices incluido este, ofrecen la imagen de un jardín con una pérgola de maderas curvadas, muy trabajadas y adornadas, sustentadas por las tres gracias que se levantan sobre el suelo de mármoles de colores. La pérgola de madera del fondo, esta vez confeccionada con un entablamento rectilíneo que se aprecia en su longitud y que se abre en el centro por un arco, exhibe abundante vegetación que cubre sus maderas y tablones. La pérgola del primer plano está recubierta de jazmines y, la del fondo, de vides con uvas azuladas y zarcillos que se enroscan.

Desde el suelo marmóreo de la pérgola, se transita a un suelo de tierra donde se accede a un espacio central rodeado por la pérgola que está cerrado por barandillas bajas de motivos circulares, similares a los motivos de las barandillas de *Vertumno transformado en segador*, y que están ornamentadas con jarrones de flores. Parece que la pérgola se abre en el centro de cada uno de sus cuatro lados, en el fondo por una arcada, y que rodea un terreno cuadrangular ajardinado con árboles de mediano porte. Guirnaldas y coronas de flores y frutos colgando de la pérgola y algún canasto rebosante de frutos completan los decorados del jardín.

5.- Los tapices que llevan el título de *Vertumno transformado en jardinero* muestran en primera línea, una zona de tierra sobre la que se sitúa una pérgola sustentada por faunos y sirenas, la cual está recubierta por un árbol frutal con frutos rojizos, desde la que se percibe un amplio espacio ajardinado con árboles plantados en líneas ordenadas.

En el paño de la serie de Viena (KHM XX/V) consta que Vertumno se ha vestido como *Obstpflücker*, recolector de frutas, título que parece describir con mayor exactitud la escena y tarea agrícola que se representa. Vertumno porta en su brazo izquierdo un cesto, al parecer vacío, y lleva con ambas manos una escalera de madera de mano apoyada en su hombro derecho con la que subir a los árboles para recolectar frutos o podar sus ramas (Fig. 5).



Fig. 5: Detalle de la escalera de madera en el tapiz 18/V *Vertumno transformado en jardinero*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Tras una barandilla con ornamentación de maderas rojizas con motivos geométricos, se sitúa un hermoso jardín, quizá la composición jardinera más interesante de cuantas se muestran en estos paños. En el centro se eleva un cenador circular, pabellón de recreo o

templete, abierto en la parte inferior y rematado en altura por otro menor, también circular, ambos dos recubiertos por entero de vegetación. Este cenador se sitúa sobre una isleta rodeada por un canal o estanque circular al que se accede a través de unos puentecillos construidos a manera de pasarela de los que se ven tres, pero sería probable que hubiera otro. En el centro, una mesa circular donde se celebrarían las comidas y colaciones. El conjunto de la isleta con su cenador y mesa circulares y el estanque que le rodea, está cercado a su vez por un murete bajo o banco corrido también circular, y rodeado por unas filas ordenadas de árboles frutales de mediano porte y plantados igualmente en círculo.

6.- Los paños titulados *Vertumno transformado en guerrero*, o en soldado, presentan notables variaciones. En uno de los tapices (PN 16/IV) Vertumno aparece con corona de laurel en su cabeza, mientras que en los otros dos (PN 18/VI y KHM XX/6) está dotado con casco y armadura.

En el tapiz PN 16/IV la pareja se sitúa bajo una arcada de madera que da acceso a un jardín cerrado en cuyo centro se eleva un original templete triangular tras el que se levanta una celosía roja. En los otros dos paños la pareja se emplaza sobre suelo de tierra y delante, probablemente debajo, de una pérgola de arcos de medio punto sustentados por sátiros que está construida sobre base marmórea. Pasando por la pérgola, se accede a un espacio ajardinado de formas geométricas, con algunos arbustos recortados en pisos, que rodean una zona delimitada por una barandilla de balaustres torneados rojizos, abierta por uno de sus lados por una puerta. En medio se sitúa una fuente circular compuesta de pila baja y taza superior rematada por una estructura ornamental en la que se sitúan los caños desde los que sale el agua que cae a la taza superior, que se desborda a la inferior, proporcionando utilidad para el riego y belleza, frescor y sonoridad al conjunto. El jardín, al que están regando unos niños, queda rodeado por un murete bajo que separa la parte ajardinada del paisaje del fondo.

7.- Los tapices que llevan el título de *Vertumno transformado en pescador* muestran a Vertumno, con sombrero, situado frente a Pomona. El tapiz PN 16/V difiere de los otros dos paños tanto en la escena como en el personaje de Vertumno, quien aparece en el primer paño con sombrero adornado por una pluma y un salabre con peces, y en los otros con sombrero de paja y una caña de pescar.

En los mencionados dos paños la pareja se sitúa sobre un suelo de mármoles de colores en el que se emplaza una elegante galería de columnas de mármol y capiteles corintios que forman una pérgola adornada y cubierta de madreselvas que se abre por el centro, en sentido longitudinal, hacia el paisaje del fondo, formando una perspectiva en la que se exhibe la belleza ornamental de las arquerías de medio punto. Una corriente de agua tranquila, o canal, en la que se refleja la vegetación, sugiere la actividad pesquera.

En el tapiz PN 16/V, la pareja se encuentra bajo una pérgola de entablamento liso y columnas jónicas sobre la que se ha construido la estructura de madera por la que trepan rosales rojos. Tanto en esta pérgola como por la que suben frondosas madreselvas, se percibe el valor añadido en los jardines de los aromas y olores fragantes de las rosas y el ambiente melífero, dulzón y agradable que proporcionan las madreselvas.

8.- De los paños titulados *Vertumno transformado en anciana*, se conserva el paño completo en el KHM (XX/8), mientras que en los tapices de Patrimonio Nacional de la

serie PN16 están fragmentados en dos partes que llevan por títulos *Vertumno transformado en anciana* y *Vertumno besa a Pomona* (PN 16/VI y PN 16/VII), y en la serie PN 17/V se titula *Vertumno transformado en anciana*. En el tapiz completo (KHM XX/8) se ven dos escenas, a la izquierda *Vertumno besando a Pomona* y a la derecha *Vertumno transformado en anciana*, ambas separadas por un jarrón de grandes dimensiones situado bajo las arquerías. En todos los paños y escenas, Vertumno lleva su cabeza cubierta.

Las escenas se desarrollan bajo una pérgola sobre suelo de tierra con arquerías de madera y frontones triangulares sustentados por atlantes y cariátides sobre la que se apoya una robusta parra que crece en altura hasta cubrir la pérgola, la cual queda recubierta de vides con uvas. Está rodeada por barandillas artísticamente trabajadas que se ornamentan con macetas y macetones con flores.

Desde la pérgola se accede a un espacio abierto sobre el que discurre un riachuelo o canalillo de riego y árboles, probablemente frutales. Al fondo, una sencilla empalizada y una puerta de madera abren la vista sobre los campos, árboles y paisaje de la lejanía.

Tal y como relataba Ovidio acerca del “olmo hermo­seado por espléndidas uvas”, en el tapiz se aprecian las uvas y, en los paños *Vertumno transformado en anciana* (PN 16/VI y PN 17/V) y *Vertumno besa a Pomona* (PN 16/VII y KHM XX/8) los olmos (probables olmos) por los que trepan unas parras.

9.- Los tapices que muestran el momento culminante en que *Vertumno se descubre ante Pomona*, en los que Vertumno comienza a descubrir su cabeza, tienen escenas distintas. En el tapiz PN 16/VIII, que no está completo, se ve a la pareja de pie sobre un suelo de tierra y delante de una pérgola de arcos de medio punto rebajados recubierta de uvas que se prolonga por detrás en perspectiva.

En los otros tres tapices (PN 17/VI, PN 18/VIII y KHM XX/9) Vertumno y Pomona aparecen sentados en un banco de mármol rosado situado en el centro y bajo un templete central cuadrangular de pilastras y cariátides, debajo del cual se sitúa la pareja. El conjunto está rodeado por una pérgola de madera semicircular, que rodea el templete por su parte posterior, sustentada por cariátides y arcos de piedra sobre columnas de mármol que se levantan sobre una barandilla. El suelo que no forma parte de la estructura arquitectónica es de tierra. La pérgola está cubierta por vides con uvas azuladas que forman un tupido emparrado (Fig. 6).



Fig. 6: Vertumno y Pomona bajo la pérgola de parras con racimos de uva en el paño *Vertumno se descubre ante Pomona*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/VIII). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Al fondo, se abre un paisaje, un campo, un espacio semicircular cerrado por árboles animado por animales, cérvidos, que pastan tranquilamente y se mueven por la pradera.

El conjunto está enriquecido por guirnaldas de frutos y raíces, y jarrones intercalados entre las barandillas y otras plantas.

Los jardines

En líneas generales, estos tapices del siglo XVI de Vertumno y Pomona muestran escenas jardineras donde los protagonistas están bajo construcciones arquitectónicas auxiliares como pérgolas, emparrados y túneles de verdor, quienes facilitan que las plantas y flores trepen y recubran las estructuras, proporcionando frescura, exuberancia, vitalidad, olor, bienestar y deleite. Quedan complementados con muretes, barandillas y celosías que delimitan y fragmentan los espacios. Se muestran templetos, pabellones, cenadores, riquísima estatuaria, celosías, verjas, barandillas, fuentes y otros elementos⁴⁴⁹.

Las escenas parece que se suceden en una zona o parte de un jardín insertado en una finca o un parque de recreo donde el terreno de la naturaleza estuviera cultivado. Los jardines trazados muestran un marcado geometrismo y simetría, pero se insertan en la naturaleza abierta al paisaje, formando parte de la misma. A pesar de ello, en ocasiones

⁴⁴⁹ Sobre la iconografía de las decoraciones de los tapices de Vertumno y Pomona, ver: Paredes, Cecilia: *Des jardins de Vénus aux jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone*. En: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, 68 (1999) pp. 75-112.

parece que se sitúen en un ambiente semiurbano, por lo quizá sería igualmente posible que los jardines estuvieran emplazados en proximidad a una casa señorial o palacio, de la que las pérgolas, túneles de verdor y emparrados formaran parte del edificio principal o morada. Esta sensación se acentúa en las escenas con un primer plano de mármol y espacios en donde se muestran las pérgolas desde su interior y bajo las mismas.

En cualquier caso, proporcionan una sensación generalizada de alegría y verdor, que quedaría inmediatamente transferida a las estancias y muros donde los tapices fueran colocados, conformando un jardín interior sumamente delicioso⁴⁵⁰.

A la exuberancia de las celosías y pérgolas de maderas pintadas, decoradas, curvadas y artísticamente trabajadas, se añaden las masas arbustivas y algunas de las arbóreas plantadas en el suelo, o colocadas en jarrones y macetones, que se podan en pisos ordenados, muestra del arte topiario. Algunas plantas llevan tutores y se guían y conducen de manera conveniente. No faltan complementos florales y frutales dispuestos en macetas, macetones, cestos, jarrones y canastos, ni exuberantes guirnaldas, coronas y medallones vegetales de frutos, hortalizas y verduras.

Los jardines de estos paños, algunos de los cuales parece que estuvieran relacionados entre sí tanto por las plantaciones como por el diseño general de los jardines, son jardines de influencia renacentista, italiana y flamenca, donde el concepto del *hortus conclusus* medieval parece estar ampliamente superado.

Se trazan perspectivas con marcados puntos de fuga centrales, complementados en ocasiones con puntos de fuga secundarios, donde se entremezclan los diferentes elementos jardineros, arquitectónicos y plantaciones realizadas por el hombre con los elementos propios de la naturaleza y el paisaje.

El decorado que Ovidio ideó para esta historia de amor fue interpretado por los artistas, cartonistas, liceros y tejedores, quienes diseñaron y tejieron jardines de influencias renacentistas y arquitectónicas con un mobiliario y arquitecturas auxiliares al servicio de las plantas trepadoras y al ambiente que caracterizaba los jardines italianos y flamencos del siglo XVI (Fig. 7).

⁴⁵⁰ Delmarcel lo definió como *jardín d'hiver*. En: Delmarcel, Guy: *La Tapisserie flamande du XVe siècle au XVIIIe siècle*. Tielt/Belgique, 1999, p. 130.



Fig. 7: Jardín en el tapiz *Vertumno transformado en jardinero*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Herrero indicó la atribución e intervención de los artistas Jan Cornelisz Vermeyen, Cornelis de Bos, Josse van Noevele, Pieter Coeck van Aelst y Léonard Thiry de Belges⁴⁵¹. Como se ha indicado, Schmitz-von Ledebur publicó que los diseños de las figuras de la serie vienesa eran de Pieter Coecke van Aelst⁴⁵².

Bauer señaló que estas series de Vertumno y Pomona guardaban relación con los tapices de la colección vienesa del cardenal Granvela (KHM LXV), que llevan la marca de Pannemaker y la ciudad de Bruselas⁴⁵³, sobre todo en el diseño de los jardines y elementos ornamentales y escultóricos que acompañan a estos⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Herrero Carretero, Concha: *Jardines de Vertumno y Pomona y Galerías de emparrados: Tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV*, pp. 53-75. En: *Jardins et mondes paysagers. II*. Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éds.) sept. 2018. ISSN 0814-7570 © Publications numériques de la Société des Langues Néo-latines. Complément au n° 386. URL: <http://neolatines.free.fr/wp/?p=3516>; Delmarcel, Guy: pp. 130, 139.

⁴⁵² “Die Entwürfe der Figuren werden Pieter Coecke van Aelst”. En: Schmitz-von Ledebur, Katja: *Fäden der Macht. Tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorisches Museum*. Herausgegeben von Sabine Haag. Eine Ausstellung des Kunsthistorisches Museums Wien 14. Juli bis 20. September 2015. Wien, 2015, pp. 110. Catálogo exposición.

⁴⁵³ Bauer, Rotraud: *Gartenlandschaften mit Tieren Zur Tapisserienserie der sogenannten Granvellagärten in Wien*. En: Härtling, Ursula (ed.): *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künste um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000-14. Januar 2001. München, 2000, pp. 151-154, 361-364.

⁴⁵⁴ Bosqued, Pilar: *Los jardines del cardenal Granvela en los tapices del Kunsthistorisches Museum de Viena*. Inédito.

También se percibe la influencia de Frans y Cornelis Floris de Vriendt, Cornelis Cort, Pieter van der Borcht, Pieter van der Heyden y Lucas de Heere⁴⁵⁵.

Existen coincidencias y semejanzas con los jardines y mobiliario de Hans Vredeman de Vries⁴⁵⁶, o alguno de los artistas próximos, tanto en el empleo de las perspectivas, como en el diseño y zonificación, las estructuras y los elementos ornamentales, lo cual resulta además notorio en el dominio de las perspectivas que se reflejan en los dibujos⁴⁵⁷.

Elementos arquitectónicos

Fuentes

En los paños *Vertumno transformado en guerrero*, existe una fuente central con pila baja circular rematada por una taza superior también circular sobre la que se eleva un cuerpo ornamental del que surgen cuatro caños por los que circula y sale el agua que cae sobre la taza y desde esa taza cae al pilón inferior situado a nivel del suelo. La fuente aparece en el centro de un espacio cerrado y ordena la composición sobre la que giran los caminos a recorrer y los cuadros de plantación situados en el perímetro exterior que se riegan con el agua de esa fuente.

Estanques y canales de riego

En los tapices de *Vertumno transformado en jardinero* se observa un estanque circular que rodea una isleta. Unos sencillos puentecillos de dos ojos, sin barandillas y colocados a manera de pasarelas, permiten el acceso al centro del jardín donde se encuentra la isleta con la fuente.

En los tapices *Vertumno transformado en pescador* se ve un riachuelo, estanque o canal, de aguas con poca corriente, lo que permite el reflejo de la vegetación.

Otros cursos de agua corriente se ven en los tapices *Vertumno besa a Pomona* y en *Vertumno transformado en anciana*.

Emparrados, pérgolas y celosías

Caracterizan estos jardines las pérgolas, los emparrados, las celosías, los túneles de verdor y todas las arquitecturas auxiliares al jardín que, al ser recubiertas de vegetación, se convierten en jardines verticales. Se muestran varias empalizadas bajas, muchas de ellas simples y sencillas celosías, es decir, construcciones ligeras de listones cruzados de madera que perfilan los cuadros de plantación y dividen las zonas. Estas celosías

⁴⁵⁵ Ver al respecto: Härting, Ursula (ed.): *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künste um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000-14. Januar 2001. München, 2000.

⁴⁵⁶ Ver: Fuhring, Peter; De Jonge, Krsita; De Maegd, Chris; Härting, Ursula: *De Wereld is een tuin. Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de renaissance*. Amsterdam, 2002.

⁴⁵⁷ Ver Vredeman de Vries, Hans: *Differents pourtraicts de menuiserie*. Antwerpen, c. 1583; *Caryatidum sive Athlantidum multiformium...*; *Scenographiae sive Perspectivae...*; *Hortorum viridariumumque ...h*. 1635-1640.

reflejan la tradición clásica de la jardinería romana de la antigüedad⁴⁵⁸ (Ver celosía Fig. 11 y Fig. 12).



Fig. 8: Detalle de la pérgola de madera en el paño *Vertumno transformado en podador*. Bruselas, h. 1564. Patrimonio Nacional (TA 17/III). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

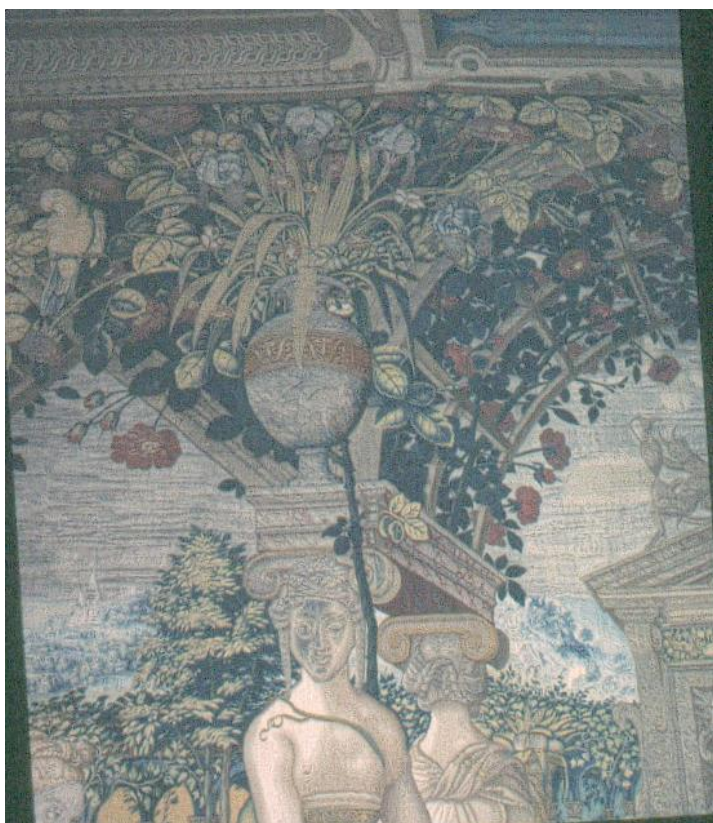


Fig. 9: Jarrón con flores, loro y pérgola con rosas en el tapiz *Vertumno transformado en segador*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

⁴⁵⁸ Ver Grimal, Pierre: *Les jardins romains*. Paris, 1969.



Fig. 10: Uvas en la pérgola del segundo plano en el tapiz *Vertumno transformado en podador*. Bruselas, h. 1564. Patrimonio Nacional (TA 17/III). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Templetes y pabellones

Los templetes y pabellones son elementos arquitectónicos característicos de los jardines renacentistas que se introducen a manera de habitación, cenador o habitáculo, donde pasar unas horas y disfrutar del jardín en todas sus dimensiones. Algunos se construyen a modo de belvedere o mirador, por lo que se elevan en altura varios pisos o se sitúan sobre montículos del terreno para disfrutar de la vista panorámica. En ocasiones quedan recubiertos por vegetación que crece hacia lo alto, creando en cierto modo jardines nuevos, jardines verticales que se pueden disfrutar desde su interior y que se elevan sobre la superficie del suelo.

También existen pajareras o jaulas de enormes dimensiones que quedan integradas al jardín como si se tratara de un etéreo y “volátil” pabellón de recreo.

Muros, verjas, empalizadas y cerramientos

Los muros, muretes, verjas, empalizadas, celosías, barandillas y cerramientos, delimitan las zonas de plantación y los andadores, facilitando al usuario el recorrido que se quiere indicar para la utilización y disfrute de los jardines. Otros cerramientos presentes en estos paños son las barandillas arquitectónicas con sus balaustres, algunas de composición mixta donde la parte superior e inferior parece de piedra y la del medio de madera artísticamente trabajada.

Macetas, macetones, jarrones

Existen muchos y variados modelos de macetas, jarrones, cestos, y macetones, algunos de ellos de grandes proporciones. Contienen flores y frutos diversos. Parecen fabricadas en barro cocido, metal, y quizá cerámica. Algunos macetones se sitúan sobre grandes platos con el agua de su riego.

Bancos

En los jardines de Pomona se muestran varios bancos y asientos, aunque predominan los muretes que sirven igualmente como asiento. El más lujoso de todos cuantos se ven en estos tapices es el banco de *Vertumno se descubre ante Pomona* que muestran un banco, al parecer de mármol rosado, inspirado en la antigüedad clásica romana.

Esculturas

Las cariátides, atlantes, sirenas-cariátides, las figuras de las tres gracias, los faunos-atlantes son los elementos escultóricos arquitectónicos ornamentales utilizados para sostener y decorar los emparrados, las pérgolas, túneles de verdor y las arquerías en los tapices de estas series, tema que ha sido estudiado por Paredes⁴⁵⁹.

Adquieren un especialísimo protagonismo por su simbolismo y marcado carácter mitológico, dejando patente las influencias de la jardinería clásica romana de la antigüedad y renacentista.

Revestimiento de los suelos

Los suelos bajo las pérgolas y emparrados por los que Vertumno y Pomona se pasean y que ocupan la primera línea de los tapices son de dos tipos básicos, blandos y duros, es decir, de tierra o de baldosas y mármoles de colores, las cuales aportan vistosidad y elegancia al conjunto.

En las zonas más alejadas se ven superficies de tierra, en apariencia limpias, donde asoman algunas flores, plantas, gramíneas y praderas segadas, por lo que la sensación general es la de recubrimientos de los suelos limpios de maleza y malas hierbas en los que se percibe la actuación de la mano del hombre y la mano jardinera.

Elementos vegetales

Plantaciones, setos, setos recortados y topiaria

Como ya he indicado, la historia de Pomona y Vertumno facilita la inclusión de un decorado jardinero compuesto fundamentalmente por flores, frutos, plantas, arbustos y árboles, en el que se desarrollan las escenas narradas por Ovidio.

⁴⁵⁹ Ver al respecto: Paredes, Cecilia: *Termes et caryatides dans la "Tenture" de Vertumne et Pomona*. En: *Annales d'Histoire de l'art et d'Archeologie*, 18 (1996), pp. 45-62.

Los jardines de Pomona en estos tapices se caracterizan por el predominio de las plantas que permiten su utilización en altura, plantas arbustivas, arbustos y árboles de mediano porte. Sobresalen las plantas que cubren las pérgolas, los emparrados, los túneles de verdor, en donde las construcciones arquitectónicas auxiliares, que quedan cubiertos de flores y frutos, proporcionan a los paños alegría y exuberancia así como una generalizada sensación de vitalidad y bienestar.

En el tapiz *Vertumno transformado en anciana* puede verse el momento en que Vertumno, disfrazado de anciana, se acerca a Pomona y se sienta enfrente de ella, donde según narra Ovidio, había “un olmo hermo­seado por espléndidas uvas”, que indica la aplicación de la técnica agrícola y jardinera.

Muchas de las plantas de flores y frutos se incluyen en las macetas y macetones. Los vallados compuestos por simples celosías de color rojo delimitan los cuadros de plantación cuadrangulares en donde se disponen macetas o canastos con arbustos podados en pisos y algunos arbolillos (Fig. 11 y Fig. 12).



Fig. 11: Arbusto recortado en el tapiz *Vertumno transformado en agricultor*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/II). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.



Fig. 12: Arbusto recortado en el paño *Vertumno transformado en agricultor*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/II). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Relación de nombres vulgares de las especies botánicas identificadas

Se relacionan por orden alfabético, siguiendo los nombres vulgares⁴⁶⁰, de las plantas, flores, frutos, árboles y arbustos identificados (Fig. 13 y Fig. 14).

⁴⁶⁰ Ver nota 448, en cuyas publicaciones reseñadas se pueden observar los nombres científicos.



Fig. 13: Claveles en una maceta en el tapiz *Vertumno besa a Pomona*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/VII). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.



Fig. 14: Fresas en el paño *Vertumno besa a Pomona*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/VII). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Acanto, ajo, alhelí, amapola, anémona, aquilegia o aguileña, calabaza, calabaza de agua o calabaza de peregrino, campánula, campanilla, celidonia, centáurea, cereza, ciruela, clavel, consolida, corregüela, centaurea, diente de león, dulcamara, encina, fresa, fresno, galio, guisante, granado, helecho, hiedra, jazmín, judía, laurel, limonero, limón, lúpulo, madreselva, maíz, manzano, margarita, melocotón, muguete, naranjo, naranjas, narciso, olmo, palmera, pepino, peral, piñas de pino, plantago o llantén lanceolado, potentilla, primula, rábano, roble, rosa, sagitaria, silene, trébol, trigo, uvas, vicia, vid, vinca (¿?), zarza o zarzamora.

También hemos localizado varias gramíneas, algunas de ellas estilizadas.

Por su parte, el acanto está presente en algunas de las cenefas, aunque solo de manera artística, ya que es la planta que inspira el orden corintio⁴⁶¹ que adorna las cenefas de algunos paños (Fig. 15).

⁴⁶¹ Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 123-124.



Fig. 15: Madreselvas recubriendo la pérgola del tapiz *Vertumno transformado en pescador*. Cenefa de orden corintio inspirado en el acanto. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/VII). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.



Fig. 16: Vegetación asomando por la celosía de la barandilla del jardín del tapiz *Vertumno transformado en jardinero*. Bruselas, h. 1545. Patrimonio Nacional (TA 18/V). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Animales

Los jardines y las pérgolas, se encuentran animados por aves tales como loros, pavos reales, faisán real, faisán con polluelos, faisanes, búhos, y algunas aves exóticas.

También hay pequeños y grandes mamíferos: conejos, corzos y/o ciervos (Fig. 17).



Fig. 17: Pavos paseándose por el jardín del tapiz *Vertumno transformado en segador*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/I). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

Herramientas y utensilios

En estos tapices se pueden ver varias herramientas y utensilios utilizados en la agricultura y la jardinería.

Destacan en primer lugar las navajas, cuchillos o podaderas de una mano, de hoja curva, para injertar y cortar que son el atributo de Pomona.

También se encuentra la horca de tres púas, o tridente, utilizada para recoger y remover hierba, paja, mieses o estiércol.

La aguijada, o vara larga con la que se quita la tierra adherida al arado.

La escalera de madera portátil, de mano, que se utiliza para subir a los árboles, y recolectar frutos, así como para podar y recortar árboles y arbustos.

Entre los utensilios móviles, auxiliares y confeccionados con materiales diversos, de metal, barro o cerámica, están los cántaros, jarras o jarrones para acarrear agua para regar, y los cestos para transportar frutos (Fig. 18).

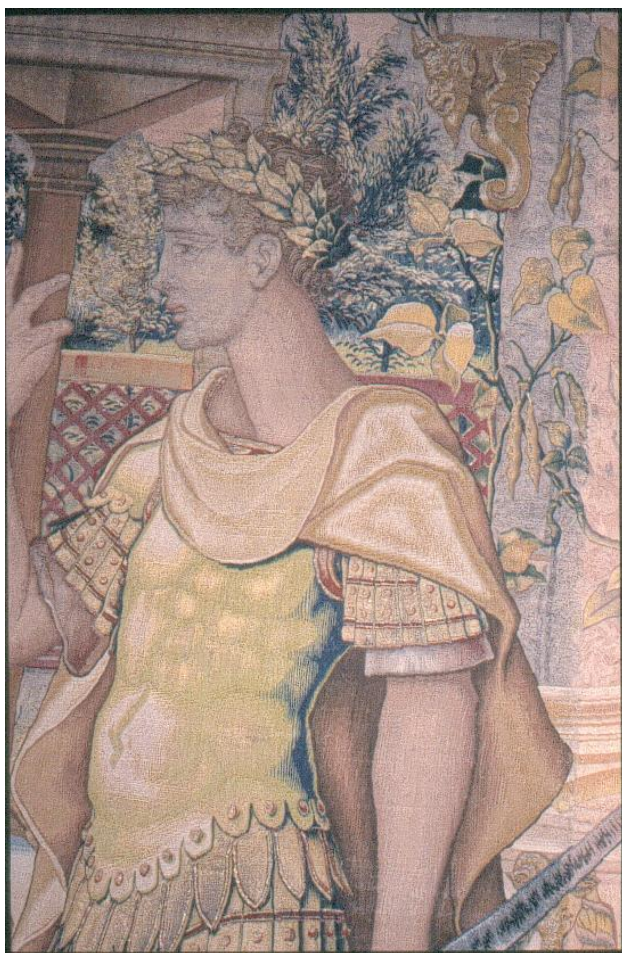


Fig. 18: Vertumno con corona de laurel en el tapiz *Vertumno transformado en guerrero*. Bruselas, h. 1550. Patrimonio Nacional (TA 16/IV). Fotografía: Pilar Bosqued. ©Patrimonio Nacional.

El salabre, que en principio no estaría indicado para la jardinería, se incluye como una herramienta o utensilio auxiliar, propio de la pesca, que se practica en los estanques o cursos de agua próximos al jardín o que formaran parte del jardín.

Breve conclusión

Los jardines de Pomona en estas cuatro series de tapices del siglo XVI son jardines clásicos renacentistas de influencias italianas y flamencas, donde se percibe igualmente los ascendentes de la jardinería romana.

Se caracterizan por la utilización de arquitecturas auxiliares, la utilización de plantas a las que se les guía como trepadoras y las plantaciones ordenadas y geométricas.

La esencia del jardín de Pomona reside en las pérgolas, en los túneles de verdor, los templete, los pabellones, en la expresión de la arquitectura paisajista y el diseño unidos a la planificación del espacio y a la selección de las especies botánicas.

En líneas generales, los trazados son ordenados y geométricos, con dominio de las perspectivas donde destaca la marcada zonificación de las distintas partes y la probable intervención en el diseño de un arquitecto⁴⁶² que domina el dibujo, el trazado de perspectivas y la inclusión en los jardines de los elementos arquitectónicos auxiliares. Los jardines han sido concebidos, estudiados y diseñados por un artista, de manera que se aprovecha al máximo las cualidades florales, trepadoras, estéticas y, sobre todo, ornamentales de las plantas, cuyas plantaciones indican que han sido seleccionadas por esos motivos, y por las cualidades del terreno.

Se manifiesta la influencia flamenca en los diseños paisajistas y jardineros, cercana al artista, pintor y arquitecto Hans Vredeman de Vries o su círculo artístico.

Los paños de las series PN 18 y KHM XX presentan coincidencias en su diseño y en las maneras en que Vertumno se disfraza, lo que concuerda con los monogramas del taller atribuidos a Wezeleer en los que al parecer estas ambas dos series coinciden.

Bibliografía

Bauer, Rotraud: *Gartenlandschaften mit Tieren Zur Tapisserienserie der sogenannten Granvelligärten in Wien*. En Härting, Ursula (ed.): *Garten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición Gustav-Lübcke_Museum, Hamm 15. Oktober 2000-24. Januar 2001. München, 2000, pp. 151-154, 361-364.

Bosqued, Pilar: *Aproximación a la Flora y Vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio nacional de España*. En “Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI”, Madrid, 1998, pp. 77-101.

⁴⁶² En el lenguaje actual, arquitecto paisajista, paisajista, diseñador de jardines.

Bosqued, Pilar *et al.*: *Plants in European Masterpieces*. CD-ROM. Unión Europea (UE), 2000.

Bosqued, Pilar: *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus dem Spanischen Patrimonio Nacional*. Catálogo de la Exposición *Gärten und Höfe der Rubens-Zeit*. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Alemania) 15 octubre 2000-14 enero 2001. München, 2000, pp. 143-150.

Bosqued, Pilar: *Flores, frutos y otras especies botánicas en los tapices de la serie de Céfalo y Procris de los Museos y Galerías Pontificas de la Ciudad del Vaticano*. En: Academia de España en Roma, 2002, pp. 116-119.

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)*. En: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2015, número 117. Madrid, 2015, pp. 121-184.

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)*. En: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 2018, número 119-120. Madrid, 2018, pp. 109-163.

Bosqued, Pilar: *Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (y III)*. En imprenta.

Bosqued, Pilar: *Los jardines de los tapices del cardenal Granvela del Kunsthistorisches Museum de Viena*. Inédito.

Bosqued, Pilar: *Jardines en los tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España, Patrimonio Nacional*. Inédito.

Delmarcel, Guy: *La tapisserie flamande*. Tielt/Belgique, 1999.

Fuhring, Peter; De Jonge, Krsita; De Maegd, Chris; Härting, Ursula: *De Wereld is een tuin. Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de renaissance*. Amsterdam, 2002.
Grimal, Pierre: *Les jardins romains*. Paris, 1969.

Junquera de Vega, Paulina; Herrero Carretero, Concha: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid, 1986.

Härting, Ursula (ed.): *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künste um Peter Paul Rubens*. Catálogo de la Exposición. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000-14. Januar 2001. München, 2000.

Herrero Carretero, Concha: En: Cleland, Elizabeth A. H.: *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, pp. 194-281.

Herrero Carretero, Concha: *Jardines de Vertumno y Pomona y Galerías de emparrados: Tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV*, pp. 53-75. En: *Jardins et mondes paysagers. II*. Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éds.) sept. 2018. ISSN 0814-

7570 © Publications numériques de la Société des Langues Néo-latines. Complément au n° 386. URL: <http://neolatines.free.fr/wp/?p=3516>.

Paredes, Cecilia: *Des jardins de Vénus aux jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone*. En: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, 68 (1999) pp. 75-112.

Paredes, Cecilia: *Termes et caryatides dans la "Tenture" de Vertumne et Pomona*. En: *Annales d'Histoire de l'art et d'Archeologie*, 18 (1996), pp. 45-62.

Schmitz, H.: *Les tapisseries de la Cour Impériale de Vienne*. Wien, 1922.

Schmitz-von Ledebur, Katja: *Fäden der Macht. Tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorisches Museum*. Herausgegeben von Sabine Haag. Eine Ausstellung des Kunsthistorisches Museums Wien 14. Juli bis 20. Septiembre 2015. Wien, 2015, pp. 106-117. Catálogo exposición.

LOS TAPICES DE *LAS INDIAS* EN LAS COLECCIONES DE LA NOBLEZA

THE TAPESTS OF THE INDIES IN THE COLLECTIONS OF NOBILITY

Victoria Ramírez Ruiz

Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

Estudio sobre la génesis iconográfica y la hechura de un conjunto de tapices, conocidos como: Las Indias. Su iconografía se debe a la obra gráfica que Albert van der Eckhout diseñó entre 1633 y 1644 sobre la Historia Natural del Noreste de América del sur en poder de Holanda. La primera edición se hizo en 1687 en la Manufacture des Gobelins. Su éxito se produjo al convertirse en objeto de regalo diplomático por parte de la Corona de Francia.

Se analizan tres conjuntos de esta temática, en relación con la nobleza española: marquesado de Viana, ducado de Alba y Ramón Perellós y Rocafull, Maestre de la Orden de Malta. Tales conjuntos se encuentran en las ciudades de Córdoba, Madrid y La Vallete (Malta).

Los datos, interpretaciones y las ilustraciones de estos tapices franceses de la Manufacture des Gobelins evidencian la evolución del gusto estético de unos primeros tapices, que presentan la originalidad de la Historia Natural de parte de América del Sur. A partir de 1735, el desgaste de los cartones llevó a Alexandre-François Desportes a recrear el primer modelo. Así, los tapices de las últimas ediciones muestran el gusto por lo exótico y el refinamiento formal del siglo XVIII.

Palabras clave

Casa de Alba, Casa de Viana, Desportes, Alexandre-François (1661-1743), Eckhout, Albert van der (ca 1610-1665), Manufacture des Gobelins, Perellós y Rocafull, Ramón (1637-1720), Tapices franceses.

Abstract

Study on the iconographic genesis and the making of a set of tapestries, known as: Las Indias. His iconography is due to the graphic work that Albert van der Eckhout designed between 1633 and 1644 on the Natural History of the Northeast of South America held by Holland. The first edition was made in 1687 in the Manufacture des Gobelins. Its success occurred when it became the object of a diplomatic gift from the Crown of France.

Three sets of this theme are analyzed, in relation to the Spanish nobility: Marquesado de Viana, Duchy of Alba and Ramón Perellós and Rocafull, Master of the Order of Malta. Such groups are found in the cities of Córdoba, Madrid and La Vallete (Malta).

The data, interpretations and illustrations of these French tapestries of the Manufacture des Gobelins evidence the evolution of the aesthetic taste of some early tapestries, which present the originality of the Natural History of part of South America. From 1735, the wear of the cartons led Alexandre-François Desportes to recreate the first model. Thus, the tapestries of the last editions show a taste for the exotic and the formal refinement of the 18th century.

Keywords

Casa de Alba, Casa de Viana, Desportes, Alexandre-François (1661-1743), Eckhout, Albert van der (ca 1610-1665), Manufacture des Gobelins, Perellós y Rocafull, Ramón (1637-1720), Tapices franceses, French tapestries.

El objeto del presente trabajo es fundamentalmente dar a conocer las tres series de tapices franceses de *Las Antiguas y Nuevas Indias*, relacionados directamente con las colecciones de la nobleza española y que se conservan en la actualidad en los palacios de Viana (Córdoba), de la Presidencia de la Valleta (Malta), y en el de Liria (Madrid)⁴⁶³, además de existir un paño suelto en una colección privada madrileña.

A pesar de la importancia que alcanzaron los paños franceses en las colecciones europeas en la Edad Moderna, su repercusión en España fue, cuando menos, escasa. Este hecho puede justificarse por las tensas relaciones diplomáticas que mantuvieron ambos países durante buena parte del siglo XVII como consecuencia de los conflictos que habían sucedido en el tiempo anterior. No obstante, cuando se relacionan paños franceses en inventarios españoles, se describen como de gran calidad y con abundancia de hilos metálicos, tasados entre los más valiosos del siglo XVII. Por ejemplo, don Pedro de Toledo (1484-1553) marqués de Villafranca del Bierzo, tuvo entre sus posesiones al menos dos series de tapices parisinos *La Historia de la Reina Artemisa*, y *Diana*, siendo las dos calificadas como “ricas y nuevas”. En el inventario del duque de Lerma redactado en 1616 se citan los paños de Artemisa, conjunto regalado por Luis XIII (1601-1643) al duque. Otras dos series de esta misma procedencia se pueden rastrear entre los bienes del Almirante de Castilla⁴⁶⁴.

A pesar del cambio de gusto establecido en España con la llegada de los Borbones, y la importancia de los talleres de los Gobelinos en el siglo XVIII, son escasas las noticias sobre compras de tapices franceses en este siglo. Es más que notable que, a pesar de estas carencias documentales, encontremos en la actualidad cuatro ejemplos muy significativos de tapices franceses relacionados con la nobleza española y que, por consiguiente, han sido objeto de nuestra curiosidad científica.

LOS TAPICES DE LAS INDIAS

⁴⁶³ Este artículo es el resumen de la conferencia que fue impartida en la Real Fábrica de Tapices de Madrid con el título “*Tres series de tapices gobelinos en las colecciones de la nobleza española*” el 18 de diciembre del 2018, por la autora.

⁴⁶⁴ Ramírez Ruiz, V. “*Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid 2013.

El tema que se desarrolla en estas series denominadas genéricamente *Las Indias* es la representación de la naturaleza, principalmente la del nordeste de Brasil, aunque en algunos casos representaban también animales y plantas de otras latitudes, e incluso la forma de vida y costumbres más significativas de los indios de aquella región.

Las primeras series de los tapices de *Las Indias*⁴⁶⁵ fueron encargados por Luis XIV en 1687 a la Manufacture Royale des Gobelins. Su éxito dio lugar a que durante más de un siglo se siguieran tejiendo estos tapices. Los primeros, conocidos como *Antiguas Indias*, se tejieron siguiendo los diseños de Albert van der Eckhout (1610-1665). A partir de 1735 los cartones primitivos sufrieron importantes modificaciones por Alexandre-François Desportes, (1661-1743). Los tapices tejidos sobre estos nuevos diseños se conocen como *Nuevas Indias*. Tanto las primeras como las segundas series fueron utilizadas por los reyes de Francia como obsequios diplomáticos, y para difundir el arte y el conocimiento francés.

Los cartones de los tapices de *Las Indias*

El origen de los cartones en que se basan estos tapices fueron los dibujos encargados entre 1633 y 1644 por el príncipe Juan Mauricio de Nassau-Siegen (1604-1676),

⁴⁶⁵ El último estudio sobre estas tapicerías Klatte, G. (editor), Prumann-Zemper, H. (editor), Schmidt-Loske, K. (editor) *Exotismus Und Globalisierung: Brasilien Auf Wandteppichen - Die Tenture Des Indes* Deutscher Kunstverlag, March 30, 2016. Otros trabajos en: Besinovich, M. "Frans Post e Albert Eckhout, pintores holandeses do Brasil e as Tapeçarias das Índias os Gobelins". Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 7,35-56, 1943; Engerand, F. *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*. Paris: Ministère de Instruction Publique, 1901, publicado por primera vez. Paris: Ernest Leroux, 1889; Fenaille, M. *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'a nos jours, 1600-1900*. Paris: Imprimerie Nationale et Librairie Hachette, 1903-1907; Guyfrey, J. J. *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*. Paris: Imprimerie E. Ménard & J. Augry, 1886; Schaffer, E. *Albert van den Eckhout, documentarista da Missão Nassau. Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil*, v. 52, 22-28, 1959; Schaffer, E. "Albert Eckhout e a pintura colonial brasileira". *Dédalo: Revista de Arte e Arqueologia*, v. 1, n. 1, p. 47-74, 1965; Sousa-Leao, J. de Os primeiros pintores do Brasil: problemas e observações. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 230, p. 442-447, jan./mar 1956; Thomsen, T. "Albert Eckhout ein Niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer" ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert. Kopenhagen: Ejnar Munksgaard, 1938; Bremer-David, C. "Le Cheval Rayé: A French Tapestry Portraying Dutch Brazil", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 22, 1994, 21-29; Bremer-David, C. French Tapestries & Textiles in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997; Bremer-David, C. "Le Cheval Rayé: A French Tapestry Portraying Dutch Brazil", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 22, 1994, pp. 21-29; Bremer-David, C. French Tapestries & Textiles in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997; Forti Grazzini, N. "Le Indie Tessili: Arazzi di Malta", *FMR (Italian ed.)*, No. 128, June-July 1998, pp. 37-74 (English ed.: *FMR/International*, No. 92), June-July 1998, pp. 37-74; Forti Grazzini, N. "The Striped Horse", in Thomas B. Campbell, ed., *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, catalogue of the exhibition (held in New York and Madrid, 2008), New York-New Haven-London 2008, cat. 48. 390-97; Gobell, H. *Wandteppiche. Dei Romanischen Lander Leipzig 1923* p 145; Jarry, M. "The 'Tenture des Indes' in the Palace of the Grand Master of the Order of Malta," *The Burlington Magazine* No. 666, 1958. 306-11; Klatte, G. "New Documentation for the "Tenture des Indes" tapestries in Malta," *The Burlington Magazine*, No. 1300, Vol. CLIII, July 2011. 464-469; Vittet, J. Brejon de Lavergnée, A. *La collection de tapisseries de Louis XIV*, Dijon 2010, p. 402 – 407; Vittet, J. Jean-Maurice de Nassau-Siegen et Louis XI. Récit d'une passion partagée pour la vie sauvage du Brésil en Klatte, G. (editor), Prumann-Zemper, H. (editor), Schmidt-Loske, K. (editor) *Exotismus Und Globalisierung: Brasilien Auf Wandteppichen - Die Tenture Des Indes* Deutscher Kunstverlag, March 30, 2016, 59-65; Whitehead, P. J. P. y Boeseman *A Portrait of Dutch 17th century Brazil, Animals, Plants and People by the artists of Johann Maurits of Nassau*. Amsterdam, Oxford, New York, 1989.

gobernador general de las Indias holandesas, en el nordeste del Brasil a Albert van der Eckhout, pintor y dibujante de retratos y bodegones.

El príncipe puso en marcha el primer estudio sistemático de la Historia Natural del Nuevo Mundo para lo cual envió a Brasil a dos expertos, el doctor Willen Piso (1611-1678) y el cartógrafo Georg Marcgraf (1610-1644). La obra de estos autores *Historia Naturalis Brasiliae* (Leyden, 1648) fue durante más de un siglo la base de consulta para el estudio de la medicina tropical y la flora de Sudamérica. Junto a ellos, llevó al pintor de bodegones Albert van der Eckhout, y al pintor de paisajes Frans Post (1612-1680), con la misión de retratar a los habitantes de Brasil, su flora y su fauna.

A. Eckhout⁴⁶⁶, después de mucho observar, plasmó primero en bocetos y a continuación en pinturas y grabados⁴⁶⁷, la naturaleza majestuosa del nordeste brasileño; realizó una obra descriptiva, de gran interés en sus retratos, de los habitantes del país, incluyendo a mulatos, mestizos y negros. La difusión de estos estudios, sirvió para dar a conocer entre los europeos una imagen más realista del Nuevo Mundo⁴⁶⁸ a mediados del siglo XVII.

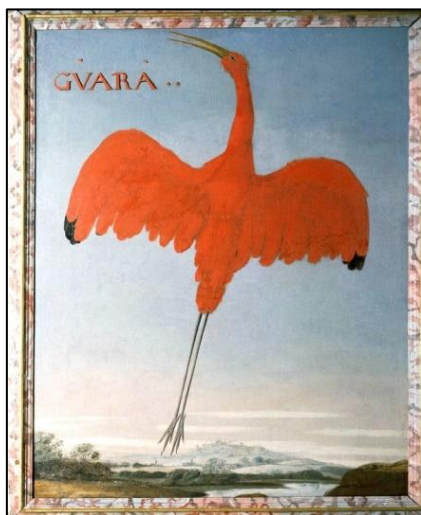


Fig.1: Albert Eckhout (ca. 1610–1667). Guara. Castelo de Hoflössnitz (Sajonia). Este animal aparece en el tapiz del *Elefante* (Fig. 9).

Durante este periodo brasileño A. Eckhout pintó cerca de 400 dibujos y esbozos al óleo⁴⁶⁹. En 1652 Juan Mauricio Nassau regaló al elector de Brandeburgo varios álbumes y aguadas de este autor, que son conocidos como *Libri picturati*⁴⁷⁰. Actualmente se conservan en Cracovia, junto con siete pinturas grandes y nueve más pequeñas. Asimismo, en 1654, regaló al rey de Dinamarca Frederik III un total de 26 lienzos al

⁴⁶⁶ Parker Brienen, R. *Visions of Savage Paradise - Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644*.

⁴⁶⁷ Martins Teixeira, D. “Os quadros de aves tropicais do Castelo de Hoflössnitz na Saxônia e Albert Eckhout (ca. 1610-1666), artista do Brasil Holandês”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (49), 67-90.

⁴⁶⁸ Albertin, P. “Arte e ciencia do Brasil holand. *Theatri rerum naturalium brasiliae*: un estudo dos desenhos”. *Revta bras. zool*, Sao Paulo 3 (5) 1985, 249-326.

⁴⁶⁹ Martins Teixeira, D. Os quadros de aves tropicais do Castelo de Hoflössnitz na Saxônia e Albert Eckhout (ca. 1610-1666), artista do Brasil Holandês. *Revista ieb* n 48 março de 2009, 68-141.

⁴⁷⁰ Schmidt-Loske, K. *Op. cit.* 2006 119-132.

óleo, de los cuales 24 se conservan hoy en el Departamento de Etnografía del Nationalmuseet, en Copenhague.

El deseo del príncipe holandés de realizar unas tapicerías basadas en las pinturas de A. Eckhout, se documenta en la carta de 16 de abril de 1667 remitida por este al elector Federico Guillermo de Brandeburgo, en la que confirma haber recibido ocho cartones *indios* grandes, y tres pequeños, del tejedor de Delft, Maximiliaan van der Gucht (activo desde 1637 y fallecido en 1689), para ser reproducidos en solo dos series de tapices. Una sería para el elector y otra para el propio Juan Mauricio Nassau. Probablemente los cartones de los tapices de las *Antiguas Indias* fueron pintados por A. Eckhout alrededor de 1651 en Amersfoort (Países Bajos). Estas tapicerías están perdidas en la actualidad, pero se conserva una referencia en los inventarios de elector de Brandeburgo del 1691-1699⁴⁷¹.

En 1679, el príncipe de Nassau-Siegen⁴⁷² regaló a Luis XIV varias pinturas de A. Eckhout y otros objetos valiosos. Entre las pinturas, podemos destacar de forma documental por el inventario del “Mobilier National” de Francia de 1681, que existieron “ocho pinturas grandes que representaban figuras de animales de tamaño real, varias plantas, frutas, pájaros, venenos y paisajes de Brasil”⁴⁷³.

Enviadas estas pinturas, denominadas de las *Antiguas Indias*, a París en julio del 1679, fueron expuestas en la “Salle de la Comedie del Louvre”, causando gran admiración entre el público, especialmente a la familia real y en el ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)⁴⁷⁴, por lo que Louis XIV pidió a la Manufacture Royale des Gobelins que hicieran tapices basados en estos trabajos.

⁴⁷¹ Lemmens, G. 'Die Schenkung an Ludwig XIV und die Auflösung der brasilianischen Sammlung des Johann Moritz 1652-1679'. 1979 p 270-271. Whitehead, A. y Boeseman Portrait of Dutch 17th century Brazil, Animals, Plants and People by the artists of Johann Maurits of Nassau. Amsterdam, Oxford, New York, 1989, p 107-109 citado en Forti Grazzini, N. "The Striped Horse", in Thomas B. Campbell, ed., Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor, catalogue of the exhibition (held in New York and Madrid, 2008), New York-New Haven-London 2008, cat. 48,392.

⁴⁷² Vittet, J. Op. cit. 2016, 61. Trata en profundidad la relación de los envíos del príncipe Nassau a Louis XIV. Se recoge la carta del 8 de febrero del 1679 en que Juan Mauricio de Nassau ofrece al rey de Francia “todo el Brasil en pinturas”, carta publicada por Thonsen 1938,177-178.

⁴⁷³ Guiffrey, G. *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV 1663-1715*, vol II 1885-1886 vol II 22-23. Gedeon du Metz, *controleur general des Meubles de LaCouronne, described the gifts on January 30,1681, in the Inventaire General des Meubles de la Couronne, no. 442: Huit grands tableaux donnez au Roy par le Prince Maurice de Nassau, representant des figures d'hommes et defemmes de grandeur naturelle, plusieurs plantes, fruits, oyseaux, animaux, poissons et paysages du Bresil, de14 pieds 8 pouces de haut, sur [?] de large, qui peuvent servir aux peintres pour faire des desseins au naturel detout ce qui vient dudit pals and the accompanying materials as no. 443:Trente quatre autres tableaux aussy donnez au Roy parle prince Maurice de Nassau, representant des villes, forteresses, ports de mer et paysages du Bresil, et quelques fruits et animaux deduit pais, dont partie sont dans desbordures d'ebene, haults d'environ 2 a 3 pieds de large. The paintings were accepted by order of François Michel LeTellier de Louvois (1639-1691, surintendant des batiments, arts et manufactures (1683-1691) and received by S[ieur] Houasse, garde des tableaux du Roi. Information as published in Guiffrey, *Inventaire vol. 2, 22-23.5*. Transcripción de la nota 4 de Charissa Bremer-David, *French Tapestries & Textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1997, 19.*

⁴⁷⁴ Fenaille, M. *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600 - 1900). Période Louis XIV (1662 - 1699)*. Paris 1903- 1923, Vol 2, 371-372 . 376.

Para poder tejer las pinturas de A. Eckhout, hacia 1687-1688⁴⁷⁵ se realizaron unos "cartones" que siguieron con bastante fidelidad los modelos primitivos holandeses. Varios artistas fueron invitados a retocar los dibujos originales: Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715), François Bonnemer (1638- 1689), René-Antoine Houasse (1645 1710) y Jean Baptiste Monnoyer (1636 1699)⁴⁷⁶, que crearon ocho cartones que fueron los modelos para tejer los tapices de las *Antiguas Indias*: *La cebra*, *Los dos toros*, *El elefante*, *El cazador indio*⁴⁷⁷, *El combate de animales*, *El rey llevado en hamaca*, *El indio a caballo* y *Los pescadores*.



Fig. 2: Tapiz *El cazador indio*. Serie *Antiguas Indias*. Tejedores Jean de la Croix y Jean Baptista Mozin. Cartonista Albert Eckhout. Galería Graham Arade, de Nueva York.

Fig. 3: *El camello*. Serie *Nuevas Indias*. Cartonista A. F. Desportes.

Para 1692, esos cartones necesitaban ser renovados. Sin alterar en profundidad el trabajo de A. Eckhout se hicieron diversas modificaciones desde el 1692 al 1730, por Joseph Yvart (1649-1728), por Alexandre-François Desportes (1661-1743) y por Claude Audran III (1658-1738). Por el uso que se hizo de ellos, para 1735, nuevamente, los cartones estaban estropeados. Sin embargo, en esta ocasión la Manufacture Royale des Gobelins ya no los restauró. En su lugar, el Controlador General de Finanzas Philibert Orry (1689-1747), director de los Amueblamientos del rey (1737-1745), pidió al pintor A. F. Desportes que diseñara nuevos cartones; y, de hecho, pintó ocho nuevos cartones.

⁴⁷⁵ Los primeros tapices fueron realizados en solo quince meses por Jean de la Croix y Jean Baptista Mozin y fue recogida en el Garde-Meuble el 1 de junio del 1689. Citado en Vittet, J. Bregon de Lavergnee 2010, 394, 402-407.

⁴⁷⁶ Monnoyer and Belin de Fontenay received a total of 552 livres and Houasse and Bonnemer received 1,550 livres; Fenaille (see note 7), vol. 2, pp. 371-377.

⁴⁷⁷ Las imágenes de cuatro tapices se corresponden con los que actualmente se encuentran en el palacio de Viana (Córdoba).

Recreó el tema y composición de las *Antiguas Indias*, introduciendo nuevas especies de la fauna y la flora de América, África y Europa, sus misterios y sus sueños. Sigue la moda del momento por el "exotismo". El pintor ya no quiere, como A. Eckhout en décadas anteriores, mostrar la riqueza de los antiguos territorios coloniales de los neerlandeses en Brasil y África. Los nuevos cartones no buscan la realidad científica, sino que se guían más por el exotismo, el gusto de la época y los escritos del *El Buen salvaje* de Montaigne.

Si A. Eckhout pudo observar y representar unas aves viviendo en su hábitat de Brasil, A. F. Desportes solo pudo pintar aves que había visto en cautiverio y animales de su entorno; o sus reproducciones de mano de otros. En el cartón denominado el *Combate de animales*, por ejemplo, se ve cómo un ciervo rojo es atacado por perros de caza europeos, similares a los que utilizó Louis XIV. A. F. Desportes tomó como modelos de leones, tigres, aves exóticas, etc. a los animales vistos en la *Ménagerie royale de Versailles* u otros que fueron expuestos en mercados. Otros, en cambio, presentan influencia de los pintores flamencos de Faubourg Saint-Germain, como Pieter Boel (1622-1674) que trabajó desde 1668 para la Manufacture Royale des Gobelins. Esta entidad recibió a la muerte de P. Boel cerca de un centenar de dibujos, realizados durante su estancia en la *Menagerie* de Louis XIV; o, probablemente, de época anterior a su llegada a Francia. También se ve la influencia de Charles Le Brun (1719-1790) en animales concretos como los representados en el tapiz de *El camello*.

Pasaron dos años desde el encargo de los primeros cartones hasta su exposición en el Salón del Louvre. Aquí expuso A. F. Desportes en 1737 el cartón *El camello*, y ya con esta obra procuró distanciarse de los cartones anteriores cambiando el jinete chileno por un camello. La representación de un mono jugando sobre la joroba de este animal se debe más bien al gusto de su época; con estas variaciones el tapiz de las *Antiguas Indias*, *El indio a caballo* (Fig. 2) se convirtió así en *El camello*.

En el tapiz *El combate de los animales*, de las *Antiguas Indias*, el tapir es atacado por un felino negro. Sin embargo, en los nuevos cartones, es atacado también por un león. En el tapiz *La cebra*, A. F. Desportes copió algunos de sus animales de los cartones antiguos, pero también diseñó otros nuevos como todos los de la parte derecha; los cangrejos y la tortuga, y también rediseñó el híbrido de cabra y gacela, siguiendo dibujos que se conservan en la Manufacture de Sèvres.



Fig. 4: Tapiz *La Cebra*. Serie: *Antiguas Indias*. Cartonista A. Eckhout. Cartón: *La Cebra*. Serie: *Nuevas Indias*. Cartonista A. F. Desportes.

La variación introducida en el tapiz *El Rey llevado por dos moros* (Fig. 12) lo convierte en *La negra llevada en una hamaca* (Fig. 22). En los cartones posteriores, que A. F. Desportes presentó en el Salón del Louvre a partir del 1738, este modera, sin embargo, su interés de integrar algo novedoso. En todos los cartones mantiene la concepción principal de A. Eckhout respecto al asunto representado y su composición, pero su interés en la selección de la flora y fauna se rige exclusivamente por criterios estéticos.

Los tapices de *Las Antiguas Indias*

De los cartones realizados en 1687, se tejieron hasta 1730 ocho series con remodelaciones y varias piezas adicionales, algunas en telares de baja urdimbre y otras en telares de alta urdimbre. Los tapices de las primeras cinco series (*Grandes Indes*) son más altos que los de las últimas tres (*Petites Indes*), que están rodeados por una bordura más elaborada. Entre los tejedores de las primeras series destacamos a Jean de la Croix (1663-1712), Jean-Baptiste (1663-1693), Étienne Le Blond (ca 1652-1727), Louis Ovis de la Tour (1703-1734), Jean-Jacques Jans (1723-1731), y Jean Lefebvre (1697-1736).

Los cinco primeros juegos de tapices de las *Antiguas Indias* salidos de los Gobelinos, tuvieron la misma bordura, un marco ligneo tallado y dorado con motivo de hojas de acanto y *guilloquis*, sobre fondo azul. De la *editio princeps*, tejida por Jean de la Croix y Jean-Baptiste Mozin, y encargada para el *Garde Meubles royal*, en la actualidad se conservan cuatro paños en el palacio de Viana en Córdoba (España). Las otras cuatro piezas que componen la edición fueron probablemente las vendidas en 2007. Dos paños: *Los pescadores* y *El combate de animales* se conservan en la actualidad en sendas colecciones privadas brasileñas; *El combate de animales* y *Los pescadores*, y otros dos paños *El rey portado por dos moros* y *El indio a caballo* se conservan en Arader Galleries, de Nueva York⁴⁷⁸.

La segunda edición, tejida en los mismos obradores también para el *Garde Meubles de la Couronne*, de Francia, sigue siendo propiedad del *Mobilier National*. De los cartones reformados hacia 1692 por Joseph Ivart, retocados por Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715), A. F. Desportes y Houssa, se tejió una tercera serie en alto lizo por Jean Jans el Joven y Jean Lefebvre entre 1692-1700, que fue regalada por el rey de Francia a Pedro el Grande de Rusia para el palacio de San Petersburgo y que hoy está prácticamente desaparecida.

En la cuarta edición, basada en los cartones reformados por Claude Audren III (1658-1734) y tejida por Étienne Le Blond, se realizaron trabajos para encargos privados entre 1707-1710, como el llevado a cabo por el Gran Maestre de la Orden de Malta don Ramón Perellós y Rocafull (1637-1720), que actualmente se conserva íntegra en el palacio de la Valletta de Malta. La quinta edición, tejida por Jean Jans el Joven y Jean Lefebvre, permaneció en los Gobelinos hasta que Louis XIV la regaló al general Etienne Michel Bouret (1710-1777); hoy no es posible identificarla de forma documental.

⁴⁷⁸ Klatte, G. 2016, 87. Las últimas noticias sobre el paradero de los tapices de las Antiguas y Nuevas Indias son recogidas por este autor.

En 1722 se reforman los cartones por A. F. Desportes, que los reduce de altura. El resultado son tres series conocidas como *Las pequeñas Indias*, decoradas con cenefa distintas, con las armas reales de Francia y las iniciales del rey en el centro de la cenefa; algunos paños de estas series se conservan en Versalles, y otros cinco paños en el Museu de Arte de Sao Paulo. El sexto juego, tejido por Jean Lefebvre, Louis de La Tour y Jans el Joven, fue enviado a Roma y se conserva intacto en la Academia de Francia de la Villa Medici⁴⁷⁹. Cuatro paños complementarios de las series de las *Antiguas Indias* se enviaron a Roma entre 1726 y 1731, y otros paños de esta serie se conservan en el Mobilier National.

Los juegos séptimo y octavo fueron tejidos por los mismos tapiceros que la serie anterior. Tres paños del séptimo se perdieron en el fuego, y otros cinco fueron entregados a Henri D'Ormesson (1681-1756), primer presidente del parlamento francés en 1788. Cinco paños del octavo juego seguían colgados en Versalles en 1788, pero en la actualidad, con las cenefas cortadas, se encuentran en una colección brasileña del Museu de Arte de Sao Paulo. Tapices procedentes de estas series, y otros paños sueltos de series anteriores, se reparten en la actualidad entre The Menil Collection, de Houston; The Getty Center, de Los Ángeles; la colección de Beatrice von Wattenwyl-Haus, de Berna (Suiza); y cinco tapices más en una colección privada de esta última ciudad. El tapiz *Los pescadores* se conserva en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

Dos tapices más de las *Antiguas Indias* cuelgan actualmente en el Instituto Ricardo Brenmand, de Recife: *El rey portado por dos moros* y *El combate de animales*, y un tapiz adicional *El rey portado por dos moros*, se encuentra en una colección privada brasileña en París.

Tapices de *Las Nuevas Indias*

Los tapices de las *Nuevas Indias*, basados en los cartones de A. F. Desportes, gozaron de gran aceptación entre los reyes de Francia, que las usaron como regalo diplomático. También fueron muy demandados por importantes comanditarios particulares hasta la primera década del siglo XIX. Solo entre 1740 y 1789 se tejieron doce veces.

Un número indeterminado de ellos lleva la marca de *DESSPORTES PX* acompañada de la marca del tejedor. Está comprobado que un gran número de tapices fueron realizados en los talleres de Jacques Neilson (1749-1788), como se atestigua por la marca que portan algunas piezas seguida de la fecha de ejecución. Otro número importante de paños se tejieron bajo la dirección de Pierre François Cozette (1714-1801), y después bajo la de su hijo Michel Henri Cozette (1744-1822), cuya marca de tejedor es: "Cozette fils".

La primera edición de las *Nuevas Indias*, tejida por Pierre F. Cozette y Étienne Claude Le Blond (ca 1700-1751) en 1740, se conserva casi completa en el Mobilier National, lleva cenefa que imita un marco de madera dorada con las iniciales de Louis XV de Francia⁴⁸⁰. Otras series sirvieron de regalos de estado, como el ofrecido por Louis XV al embajador de Austria Franz de Paula Gundakar (1731-1807), Conde de Colloredo, en 1760. Se trata de la única serie completa de las *Nuevas Indias*, que se conserva en la

⁴⁷⁹ Arizzoli-Clementel en Aix-en Provence 1984,16 en Forti Grazzini, N. 2008 nota 21.

⁴⁸⁰ Fenaille. 1903 IV, 49-50.

actualidad en el palacio arzobispal de Praga⁴⁸¹. Está compuesta por ocho piezas que llevan las marcas de J. Neilson y A. F. Desportes, tejida según se data junto a la marca del tejedor, entre 1756 y 1758. Otra serie completa fue regalada por el rey francés al Conde de Viri en 1763⁴⁸²; esta serie se conserva en el Palazzo Reale, de Turín⁴⁸³.

En 1763 fueron comprados *El camello*, *La cebra* y *El cazador indio*, para un noble inglés. En 1768 el Duque de Noailles adquirió cuatro tapices de otra serie. Finalmente, otra serie completa fue regalada por Francia al rey de Dinamarca. La tercera edición de las *Nuevas Indias* coincide con los tapices tejidos por J. Neilson y Pierre F. Cozette entre 1771 y 1790. Tapices de esta edición fueron regalo del rey de Francia al archiduque de Austria Fernando III en 1777. Actualmente quedan ocho tapices en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y otros tapices se encuentran en el Palazzo del Quirinale⁴⁸⁴ de Roma desde 1900: *La cebra*, *El camello*, *El combate de animales*, *Los pescadores indios* y *El elefante*, marcados por J. Neilson y A. F. Desportes con datación de 1785.

En la actualidad se conservan otros tapices de la serie las *Nuevas Indias* en las siguientes colecciones:

- 1) En el Mobilier National de Francia hay 19 tapices con marcas de E. C. Le Blond, Pierre F. Cozette, y Michel H. Cozette, tejidos ente 1740 y 1801.
- 2) En el Palazzo Reale, en Turín, hay dos tapices *La cebra* y *El cazador indio* con marca de J. Neilson, datados entre el 1757 y 1759.
- 3) En el Palazzo Pitti de Florencia se conserva el tapiz *El Elefante*, datado hacia 1771.
- 4) Un ejemplar de esta serie se conservaba en el Louvre y fue vendida durante la II Guerra Mundial al Museum of Hunting and Fishing, de Munich, probablemente por Weber, y fue restituida en 1949 a su lugar original.
- 5) Otros tapices pertenecen a la fundaciones y colecciones privadas brasileñas como los tapices firmados por J. Neilson, que pertenecen a la Fundación Maria Luisa y Oscar Americano: *El cazador indio* y *El Combate de animales*; *Los pescadores indios*, *El camello*, y *La negra portada en una hamaca*, de la colección Beatriz y Mario Pimenta Camargo, de Sao Paulo; o los tapices con marca de E. C. Le Blond *El cazador indio*, de Fundación Itaú Cultural (Brasil), o *La cebra* y *Los dos toros* del Instituto Ricardo Brennand, de Recife.
- 6) Cuatro paños se conservan en el Palacio de Liria de Madrid, con marca *Cozzette fils*, tejidos en 1789.
- 7) En el castillo Ehrenburg en Coburgo se conservan tres tapices en la Sala de los Gobelinos: *El camello*, *La negra llevada en una hamaca* y *El combate de*

⁴⁸¹ Blakova. *Les Tapisseries des Collections tchecoslovaque*. Paris. 1958, 59-61.

⁴⁸² Para este apartado de propietarios de tapices de las "Nuevas Indias" seguimos la obra de Gobell, H. *Wandtpiche. Dei Romanischen Lander*. Leipzig 1923,145.

⁴⁸³ Viale Ferrero. 1952, 113-114.

⁴⁸⁴ Forti Grazzini, N. 1994, 456-479.

animales; y en la Sala de audiencia *Los pescadores*. En la fortaleza de Coburgo se conservan además dos tapices sin borduras: *Los dos toros* y *El Elefante*, tejido este en 1756 en la manufactura de J. Neilson.

- 8) En el Château de Valençay se conserva el tapiz *Los dos toros*.
- 9) Del tapiz conservado en el Kunstgewerbemuseum, en Berlín, *El camello*, se conocen solo datos desde el siglo XX. El tapiz del mismo nombre, tejido por J. Neilson, se encuentra desde 1964 en el museo como préstamo permanente del Stiftung Preussischer Kulturbesitz.
- 10) Cuatro tapices en el Arundel Castle, en West Sussex (UK), *El camello junto con el elefante*, *La negra portada en una hamaca*, *La cebra* y *El cazador indio*, con firma de J. Neilson y A. F. Desportes, tejidos hacia 1754.
- 11) Un tapiz sin borduras con el mismo tema y con la firma del tejedor “Cozette fils 1790” se encuentra en el vestíbulo del Carlyle Hotel, en Nueva York.
- 12) Los últimos tapices de las *Nuevas Indias* se tejieron en los primeros años del siglo XIX y fueron donados por Napoleón Bonaparte en 1810 al rey de Baviera. Se trata de *La cebra* y *El cazador indio* y se encuentran en el Bayesriches Nationalmuseum.
- 13) Otro grupo de tapices tejidos en la primera década del siglo XIX, fue donado a Federico I, rey de Wurtemberg (1806-1816). Presentan las armas del destinatario en la parte superior. En 1918 desaparece este reino. Estos tapices entran en el mercado internacional y pasan a manos de E. Kerck de EE.UU.

Tapices del palacio de Viana en Córdoba

La primera serie de tapices de las *Antiguas Indias* que tienen relación con la nobleza española cuelgan de los muros de la Sala de los Gobelinos, en el palacio de Viana de Córdoba. Son cuatro piezas de tapicería francesa, realizados en la Manufacture des Gobelins, por los tejedores Jean de la Croix (1628-1712) y Jean-Baptiste Mozin (activo entre 1667 y 1693) hacia 1688⁴⁸⁵. Los últimos estudios sobre las tapicerías de *Las Indias*, han determinado que se trata de la *editio princeps*, encargada por Louis XIV⁴⁸⁶. La primera serie es identificable gracias al número de inventario “158” que aparece en el forrado con el *Inventarié General du Mobilier de la Couronne*⁴⁸⁷.

De los ocho paños de que se componía esta serie, en Córdoba contamos con los tapices denominados *Los dos toros*, *El elefante*, *La cebra* y *El cazador indio*. En la actualidad estos paños carecen de bordura, y probablemente tenían en origen un marco lıneo

⁴⁸⁵Fenaille 1903, 394.

⁴⁸⁶Klatte, G. 2016,87. El primer estudio sobre estas tapicerías fue llevado a cabo por Lara Arrebola. Diversos malentendidos llevaron a equivocar la investigación de estas piezas, afirmando que se encontraban en Córdoba (Argentina). Las informaciones que mandé en 2015 a la investigadora alemana G. Klatte la llevó a identificar estos tapices como los tapices de la serie *princeps* mandados hacer por Louis IX en 1688.

⁴⁸⁷Guyffey, J. *Inventarié General du Mobilier de la Couronne sous Louis XIX*. Paris 1886.

tallado y dorado, decorado con motivo de hojas de acanto y *guilloquis* sobre fondo dorado y azul, como queda constancia en otros tapices de la misma serie hoy conservados.

Están basados en los cartones de Albert Eckhout (ca 1610-1665), tejidos en seda y lana, y tienen unas dimensiones de 430 x 430 cm cada uno. Dos de ellos se encuentran en este momento unidos.



Fig. 5: *El cazador indio y La cebra*. Serie: *Antiguas Indias*. Tapiz de lana y seda. 430 x 285 cm y 430 x 440 cm. Tejedores Jean de la Croix y Jean-Baptiste Mozin hacia 1688. Cartonista Albert Eckhout. Palacio de Viana (Córdoba).

Los dos paños que componen este tapiz son:

El cazador indio

En el tapiz se representa un indio de espaldas preparado para cazar. El modelo para la representación del indio es tomado de las características de los indios Tapuya, pintados por A. Eckhout del *Ritrato di indio Tapuya*, actualmente en Copenhague⁴⁸⁸. Una de las características de este tapiz son los detalles de adornos y vestuario de cazador. Este personaje lleva una corona de plumas y un taparrabos de rayas, semejantes a los objetos traídos en la expedición de 1636-1637 por Juan Mauricio de Nassau-Siegen (1604-1679) y que hoy están repartidos en varios museos europeos, principalmente en el Weltkulturen Museum, en Frankfurt.

Los tapices de las Indias del palacio de Viana presentan pequeñas diferencias con los tapices tejidos años más tarde siguiendo cartones modificados de 1692 a 1693, es decir, después de finalizar la segunda serie. En los tapices basados en cartones modificados, al indio le falta la corona de plumas; y el taparrabos es simplemente un paño coloreado,

⁴⁸⁸Whiteheach, P. *A portrait of Dutch 17th century Brazil: Animals, plants, and people by the artists of Johan Maurits of Nassau* (Verhandelingen, Afd. Natuurkunde. Tweede reeks) Hardcover – 1989 tav 38.

detalles que serán modificados posteriormente. La flora y la fauna están magníficamente representadas en el ángulo inferior izquierdo, donde se mezclan animales de mar y de río, primando el realismo de la fauna brasileña.

Son pocas las piezas semejantes que quedan de la serie: *Antiguas Indias*, repartidas entre colecciones particulares y públicas. Destacaremos los tapices de la colección Mobilier National de Francia, tejidos hacia 1680 por De La Croix; el del palacio de la Valletta de Malta, tejido por E. Le Blond hacia 1710; y el de la Academia de Francia en Roma, con marca de J. Lefebvre, tejido hacia 1726.

La cebra

La escena central representa el ataque de un felino a una cebra, una lucha entre animales que se desarrolla en un paisaje del nordeste de Brasil. En el centro del tapiz un caballo rayado africano, la cebra, es atacado por un jaguar suramericano. Detrás de ellos un rinoceronte del índico vuelve la cabeza hacia la izquierda; delante una gacela salta ante ellos.

Se completa la escena con la representación pormenorizada de flora y fauna abundante ante una cascada. Se aprecian, entre los animales, desde armadillos hasta cangrejos, lagartos culebras y bogavantes; y, entre la flora, largos frutos colgantes de dos caraos (*Cassia grandis*), entre cuyos troncos y ramas se enredan una pasionaria y una planta canastilla (*Aristolachia brasiliensis*). Entre los peces destacamos, a la izquierda, uno con largo cuerno, un salmonete y un pez erizo; varias cañas cierran la composición; y en la parte superior vemos frutos colgantes de dos caraos (*Cassia grandis*).

Albert Eckhout se inspira al pintar el rinoceronte en la obra de Alberto Durero⁴⁸⁹, y el ataque a la cebra se basa en un bronce de Antonio Susini (activo entre 1572 y 1624) siguiendo modelos de Giambologna (1529-1608)⁴⁹⁰.

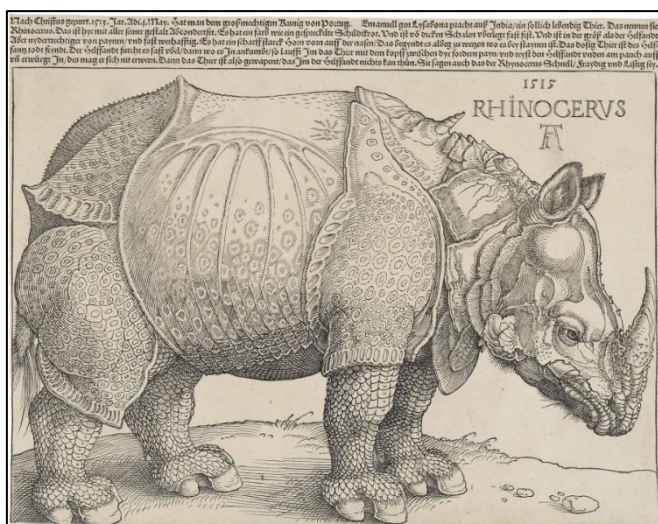


Fig. 6: *El rinoceronte*. Alberto Durero (1515). Grabado. Museo Británico, Londres, 1895-1-22-714.

⁴⁸⁹ Bremer David, C. *Le Cheval Rayé: A French Tapestry Portraying Dutch Brazil*.

⁴⁹⁰ Ver Antonio Susini. *El ataque a un caballo por un león*, Kunstkammer del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Una de las principales modificaciones que se realizaron en los cartones retocados a principios del siglo XVIII fueron las introducidas en el pequeño zorro (*Lycalopex vetulus*) que cubre la pezuña de la cebra, lo que queda puesto de manifiesto en las variaciones que se encuentra entre el tapiz de Córdoba, el tapiz que actualmente se conserva en el Mobilier National de París, y el tapiz del mismo nombre de la colección de La Valleta, donde ya no aparece este animal⁴⁹¹.



Fig. 7: Detalle del tapiz *La cebra*. Serie: Antiguas Indias. Cartonista Albert Eckhout. Palacio de Viana (Córdoba).

Otra modificación que se puede apreciar en otros tapices posteriores es el ave que extiende sus alas en el margen derecho de las escena, es la ave con cuerno (*Anhima cornuta*) única en su especie, y que en tapices posteriores es reemplazada por un arbusto.



Fig. 8: Detalle del tapiz *La cebra*. Serie: Antiguas Indias. Cartonista Albert Eckhout. Palacio de Viana (Córdoba).

Un indicio para identificar A. Eckhout como pintor del cartón es un dibujo en el *Libri Picturati* que representa justo ese ave, aunque sea de perfil. Mauricio de Nassau anota en esa hoja: *Ese pájaro tiene cuernos puntiagudos en las alas...*⁴⁹² Tapices de *La cebra*

⁴⁹¹ Klatte, G. "Die Ancienes Indes. 2016, ilus abb.V/16.

⁴⁹² Klatte G. 2016, 87.

de la segunda serie, fueron cortados en un momento indeterminado en los lados y en la parte superior.

Tapices semejantes, basados en los cartones de A. Eckhout, existen en la actualidad en el Museo del Louvre (tejido hacia 1700); en el palacio de La Valletta de Malta (tejido por E. Le Brond hacia 1710); en la Academia de Francia, en Roma, con marca de J. Lefebvre (tejido hacia 1726); en el Mobilier National (tejido hacia 1680 por J. De La Croix); en la Beatrice von Wattenwyl-Haus, de Berna, con marca I.I.A.N.S., y en dos colecciones norteamericanas: en The Menil Collection (cuyo tapiz se tejió hacia 1725) y en The Getty Center, de Los Ángeles (tejido entre 1692 y 1630)⁴⁹³.



Fig. 9: *El elefante*. Serie: *Antiguas Indias*. Lana y seda 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedores Jean de la Croix y Jean-Baptiste Mozin hacia 1688. Cartonista Albert Eckhout. Palacio de Viana (Córdoba).

El elefante

En este tapiz encontramos dos escenas representadas en primer plano. La de la izquierda representa una mujer africana semidesnuda con un forro de plumas de pavo real procedente de la isla de Java. Se identifica con la que figura en *Retrato de una mujer africana*, dibujo de A. Eckhout, conservado en el Nationalmuseet de Copenhague. Al lado derecho, se ven un caballo, un elefante; y sobre el árbol una boa, un pavo y un tigre.

⁴⁹³Bremer-David, C. "Le Cheval Rayé: A French Tapestry Portraying Dutch Brazil", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 22, 1994, 21-29.



Fig. 10: *Los dos toros*. Serie: Antiguas Indias. Lana y seda, 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedores Jean de la Croix y Jean-Baptiste Mozin hacia 1688. Cartonista Albert Eckhout. Palacio de Viana (Córdoba).

Los dos toros

La escena representa un carro cargado con la cosecha y tirado por dos toros; sobre ellos un lujoso paño sobre una litera, inspirado en brocados italianos del siglo XV, cargada por dos africanos. En el fondo se aprecia una cima de montaña con palmas, con un molino de azúcar. El carro proyecta su sombra sobre granados (*Punica granatum*). Detrás de los africanos que cargan la litera aparece un cocotero, doblado por el viento. Sobre el carro aparecen cañas de azúcar (*Saccharum officinarum*) y raíces (*Manihot esculenta*).

Sobre el suelo grandes cestas de frutas donde aparecen unas cerezas y unos tomates especiales, probablemente *Purple calabash*⁴⁹⁴, especie histórica con frutos muy característicos que se cultivaron ya en el siglo XVI. Sobre el conejillo de indias (*Cavia porcellus f. domestica*) aparece una planta violácea que probablemente se trata de una *Solanum dulcamara*. Como planta decorativa crece en el margen derecho del tapiz una amapola (*Papaver somniferum*).

Al fondo aparecen unas construcciones recogidas de los paisajes que Frans Post (1612-1680) realizó para Juan Mauricio de Nassau. El ave zancuda que se coloca junto al rico tejido está tomada directamente del repertorio de pinturas de Albert Eckhout en su *Libri Picturati*. Tapices semejantes a *Los dos toros*, de la serie: *Antiguas Indias*, se conservan en el Mobilier National de París (tejido por J. B. Mozin y J. De La Croix); en el palacio de la Valletta de Malta con marca de Étienne Le Blond; en la Academia de Francia, en Roma, firmado por L. La Tour; en el castillo de Chantilly; en el Museu de Arte de São Paulo; y en una colección privada de Berna.

Origen de los tapices

Como hemos dado cuenta, las últimas investigaciones afirman que la serie cordobesa formó parte de la *editio princeps*⁴⁹⁵. Esta se tejió en los Gobelinos en 1687-1688 a partir de los cartones de las *Antiguas Indias*, en los talleres de Jean-Baptiste Mozin y Jean De

⁴⁹⁴Schmidt-Loske en *Exotismus* 2016 2019-237.

⁴⁹⁵Klatte. G, 2016, 88.

La Croix, formada por ocho paños. Según Fenaille estos paños pertenecieron hasta 1793 a la colección real francesa. En ese momento se registra en el inventario del *Garde Meuble du Roi* y se utilizó para la decoración del Louvre⁴⁹⁶.

En 1793, tras la Revolución Francesa, y por motivos desconocidos, salió de este organismo. Según la documentación recientemente encontrada en el archivo de Viana⁴⁹⁷ estos cuatro tapices se vendieron en una venta pública el 9 de septiembre de 1803 en Versailles, a un comprador desconocido; de ese comprador fueron adquiridos por el conde Le Marois durante el periodo del Primer Imperio (1808-1814). Probablemente se trata de Jean-Léonor-François Le Marois, conde de l'Émpire (1776-1836), ayudante de Napoleón I, un distinguido general y gobernador en Roma como Magdeburgo. Es posible que estuvieran en posesión de su bisnieto Jacques Henri Léonor, conde de Le Marois (1863-1920) hasta que los vendió a un miembro de la familia Astier.

Como consta en el documento cordobés, el matrimonio formado en 1922 por Marthe-Virginie Dense Astier (1902-1997) –hija de un miembro del parlamento, y farmacéutico, Placide-Alexandre Astier– y el conde Marie-Joseph-Élie de Gaigne-Morin (1888-1939) vendieron al marqués de Viana cuatro piezas de *Tenture des Indes*. Probablemente, la compra fue llevada a cabo por José de Saavedra y Salamanca (1870-1927), segundo marqués de Viana (1900-1927), en 1920, quien siendo propietario del palacio de Viana de Madrid realizó una reforma a cargo del arquitecto don Valentín Roca Carbonell (1863-1937). El historiador Urbina atribuye a esta restauración la ampliación de la parte posterior del palacio y la remodelación del jardín interior, mientras que Guerra de la Vega alude a la reforma interior del palacio. Durante el reinado de Alfonso XII (1875-1885) y la Regencia de María Cristina (1885-1902), este palacio fue un lugar popular entre la aristocracia madrileña por la estrecha cercanía entre el rey Alfonso XIII (1902-1931) y el segundo marqués de Viana, con quien realizó grandes viajes a Francia.



Fig. 11: Salón de baile del Palacio de Viana de Madrid. Tapiz: *La cebra*. Serie: *Antiguas Indias*.

Estos tapices fueron colgados sobre las *boiseries* del salón de baile del palacio de Viana de Madrid como se puede ver en la fotografía histórica, que aportamos de los fondos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1950. El palacio de Viana, de Madrid, fue

⁴⁹⁶ Fenaille 1903, 371. Recoge un documento donde da cuenta de los tapices de “Las Indias” que se están librando en los meses de noviembre y diciembre del 1687 en los Gobelinos en el obrador de Mozin.

⁴⁹⁷ Este documento se encuentra en el Archivo Histórico de Viana (Córdoba), Papeles administrativos, y es encontrado por Miguel Vázquez Arjona, citado en Klatte, G. 2016, 88.

alquilado por sus titular el III marqués de Viana al Estado español desde el 1 de enero de 1941⁴⁹⁸, junto con los muebles y objetos de arte; y vendido el 26 de abril de 1955. Desde entonces es utilizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Al producirse la venta del palacio al Estado español, los bienes muebles, entre los que se encontraban los tapices gobelinos de *Las Indias*, fueron trasladados al palacio de Viana de Córdoba. Finalmente, estos fueron vendidos el 2 de julio de 1980 por Sofía de Lancaster y Bleck (1904-1982), viuda del III marqués de Viana, don Fausto de Saavedra y Collado (1902-1980), a la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, fusionada con Caja-Sur, que la pasó a una Fundación que lleva la colección hoy como un museo.

De los otro cuatro tapices de esta serie *El rey portados por dos moros*, *Los pescadores*, *El indio a caballo* y *El combate de animales*, se conoce que después de su salida de la colección real francesa pasaron varias veces por el mercado del arte. Según Fenaille, los cuatro tapices de Viana pertenecieron hasta 1793 a la Casa Real de Francia y se registraron en el inventario del Garde Meuble du Roi, debiendo ser utilizada la serie para la decoración del Louvre. La siguiente referencia de Fenaille es del 18 de mayo de 1897, día que se venden en Drouot (París). Formaron parte de la testamentaria del dueño de la afamada casa de tapices Henri Braquenié. Tras su muerte fueron comprados por Charles de Beistegui (1895-1970) para el Palazzo Labia, en Venecia. En una de las salas representativas de seis metros de altura, instaló la serie de tapices *Tecture des Indes*, llamándola *Salon des Indes*⁴⁹⁹. En 1964 vendió Beistegui el palacio y los tapices, probablemente al industrial y compositor Alberto Bruni-Tedeschi (1915-1996). Entre sus bienes, se subastaron estos gobelinos en pro de la Virginio-Bruni-Tedeschi-Foundation el 21 marzo de 2007.

Actualmente se encuentran dos ejemplares expuestos en la Arader Galleries en Nueva York *El rey portado por dos moros* y *El indio a caballo* (Fig. 2). Los tapices *El combate de los animales* y *Los pescadores*, se encuentran desde 2007 en una colección particular en Brasil⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ AGA, Alcalá de Henares: legajo IDD (10=000.000, Nr. 82/20027: Contrato de inquilinato del Palacio de Viana.

⁴⁹⁹ Véase “Le Palais Labia à Venise”, sin autor, en: *Connaissance des Arts*, nº 34, 1954, pp. 86-91, con imagen de color del tapiz L’Indien à cheval en el Salon des Indes.

⁵⁰⁰ La colección de los tapices de *Las Indias* de las colecciones brasileñas han sido estudiados por María Amalia Schmidt de Oliveira, Odair Hasen Figueira y Gerlinde Klute.



Fig. 12: *El rey llevado por dos moros*. Serie: Antiguas Indias. Tejedores Jean de la Croix y Jean-Baptista Mozin. Cartonista Albert Eckhout. Arader Galleries, Nueva York.

Tapices del palacio de la Valletta en Malta

El segundo momento de interés para las colecciones de la nobleza española en relación a las tapicerías de *Las Indias* fueron los tapices tejidos entre 1708 y 1710⁵⁰¹, en el obrador de Étienne Le Blond (ca 1652-1727)) en la Manufacture des Gobelins, y encargados por don Ramón Perellós y Rocafull (1637-1720), Gran Maestre de la Orden de Malta (1697-1720). Tales tapices seguían los cartones de las *Antiguas Indias* de Eckhout, modificados en 1703 por Claude Audran III (1658-1734).

Los ocho cartones primitivos que componían la serie de las *Antiguas Indias* se completaron y se reformaron para adecuarse al espacio dónde iban a ser colocados, la Sala del Consejo, en el Palacio de los Grandes Maestres de La Valletta, donde siguen en la actualidad.

⁵⁰¹Fenaille fue el primer investigador que dató esta serie colocándolos como el cuarto juego de los tapices de “Las Indias” tejidos en los Gobelinos entre 1700-1718. Pero fue la investigadora Madeyne Jarry quien de forma documental los dató por un contrato entre Jean Jacques de Mesmes comandante de la orden de Malta y Entienne Le Blond tapicero de los Gobelinos en 1708. Fenaille 1903-1923 vol., I 380 Jarry M, 1958, 309. Citado en Forti Grazzini, N. 2008, 394. Estudios más recientes son; Klatte, G. "New Documentation for the *Tenture des Indes* tapestries in Malta," *The Burlington Magazine*, No. 1300, Vol. CLIII, July 2011,464-469.



Fig. 13: Ilustración de la Sala del Consejo, en el Palacio de La Valletta. Charles Frederick de Brocktorff (1775-1850).

Dos cartones fueron divididos y reformados para servir de modelo a cuatro tapices. Del cartón de *El elefante* salieron *El Elefante* y *El caballo Isabela*; y del cartón de *El cazador indio* salieron *El cazador* y *Los avestruces*. Así, pues, los tapices encargados a los Gobelinos de la serie de las *Antiguas Indias* fueron diez piezas, con cuatro metros de alto y treinta seis metros de longitud; más seis sobrepuertas o entreventanas con las armas del Gran Maestre, flanqueado por sendos prisioneros sentados, semidesnudos y maniatados, en clara alusión a la guerra contra los turcos y berberiscos, librada por la Orden de Malta. Los tapices se disponen bajo un friso pintura al lienzo con las victorias navales de la Orden.



Fig. 14: Sobrepuertas. Escudo de armas de don Ramón Perellós y Rocafull. Palacio de La Valletta (Malta).

La serie de tapices, tejida en seda y lana, está unificada por una cenefa que simula un marco de madera tallado y dorado, decorado con hojas de acanto y *guillorquis* sobre fondo azul y dorado. En el centro de la bordura superior aparece el escudo de don Ramón Perellós y Rocafull, gran maestre de la Orden de Malta entre 1697 y 1720, cuartelado con una cruz blanca en campo de gules (emblema de la orden de Malta); en los cuarteles primero y cuarto, y en segundo y tercero, tres peras verdes sobre oro, emblema de la familia aragonesa Perellós.



Fig. 15: *La cebra*. Serie: *Antiguas Indias*. Lana y seda, 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedor Etienne Claude Le Blond 1710. Cartonista Albert Eckhout. Clauden Audran III. Palacio de La Valletta (Malta).

En este tapiz se puede apreciar la diferencia con el correspondiente tapiz de Córdoba. Según lo indicado, uno de los cambios que se aprecian en los tapices tejidos con los cartones modificados en 1692 está en la representación de la flora y fauna que aparece a la derecha de la cascada, cuya minuciosidad falta en el tapiz de la segunda serie; y reaparece en ejemplares más tardíos, a veces con ligeras variaciones, como parte del paisaje.



Fig. 16: *Los pescadores*. Serie: *Antiguas Indias*. Lana y seda, 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedor Etienne Claude Le Blond 1710. Cartonista Albert Eckhout. Clauden Audran III. Palacio de La Valletta (Malta).



Fig. 17: *Los dos toros*. Serie: *Antiguas Indias*. Lana y seda, 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedor Etienne Claude Le Blond 1710. Cartonista Albert Eckhout. Clauden Audran III. Palacio de La Valletta (Malta).



Fig. 18: *El cazador indio*. Serie: *Antiguas Indias*. Lana y seda, 430 x 430 cm. Manufacture des Gobelins. Tejedor Etienne Claude Le Blond 1710. Cartonista Albert Eckhout. Clauden Audran III. Palacio de La Valletta (Malta).

Origen de los tapices

Como hemos dado cuenta, los tapices de las *Antiguas Indias*, del Palacio de La Valletta fueron encargados por don Ramón Perellós y Rocafull (1637-1720), noble español hijo del VIII señor de Benetúser y V barón de Dos Aguas, y de su esposa María de Rocafull y Vives de Boil. A los dieciséis años ingresó, por tradición familiar, como caballero de la Orden de Malta. Sus prematuros méritos le hicieron acreedor de la Gran Cruz de la Orden y a la bailía de Negroponte (Eubea), para después pasar a ser miembro del Consejo Supremo del Gran Maestre Adriano de Vignacourt (1618-1697). En 1697 se convirtió en príncipe soberano de Malta y en Gran Maestre de la Orden, y durante su

mandato se produjo un notable crecimiento de la hacienda, el ejército y la marina. Felipe V le encomendó la lucha contra los corsarios en las costas levantinas entre 1713 y 1714.

Tras su nombramiento como Gran Maestre, encargó un conjunto de 29 tapices al taller de Judocus de Vos (1661-1734) en Bruselas, que llegaron a Malta en 1701 para decorar la concatedral de San Juan de La Valetta. Conjunto por el que pagó la cantidad de 40.000 escudos⁵⁰². Se trata de un conjunto de 28 tapices (14 dedicados a la vida de Cristo y alegorías, y otros 14 dedicados a la Virgen María, Cristo Salvador y los apóstoles), más un tapiz con el retrato del Gran Maestre Perellós.

Estos tapices, constituyen una exaltación de sus éxitos como soberano de Malta y Gran Maestre de la Orden. Todos presentan su escudo heráldico combinando la cruz de la Orden con un cuartelado de peral. En la actualidad es uno de los conjuntos de tapices flamencos más importantes por su calidad y dimensiones. Fue enterrado en la iglesia de San Juan de La Valetta, en un mausoleo esculpido por Giuseppe Mazzuoli (1644-1725). Además del gran conjunto de tapices flamencos, Ramón Perrellós y Rocafull encargó a los Gobelinos el conjunto más completo, en número de tapices, de las *Antiguas Indias*, complementado con piezas secundarias con su escudo de arma. Es la única serie de tapices que ha permanecido sin cambios desde su llegada a Malta hasta la actualidad.



Fig. 19: Sala actual del Palacio de La Valetta (Malta). Tapices con la serie: Antiguas Indias.

Madeleine Jarry⁵⁰³ reveló el documento de encargo al taller de Etienne Le Blond (ca 1652-1727), y a Jean-Jacques des Mesmes en 1798, la supervisión de unos tapices encargados a los Gobelinos. Esta serie de tapices tenían que estar terminados en marzo del 1710, y se compondrían de 10 tapices de cuatro anas de alto y un total de 36 anas de

⁵⁰² Delmarcel, G. 'Rubens' Tapestries in Malta. The Life of Christ and the Triumph of the Eucharist' in : Rubens' Textiles (exhibition catalogue), Antwerp, Hessenhuis, June 28th – October 5th, 1997, 136-143; Delmarcel, G. "Nieuwe gegevens over de wandtapijten van het Nieuwe Testament door Judocus de Vos te Malta" [16994700], Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/Belgisch tijdschrift voor oudheidlkude en kunstgeschiedens, 54, 29-44.

⁵⁰³ Sobre los contratos de la compra y encargo de estas tapicerías Jarry, M. 1958,108. Forti Grazzini, N. "Le Indie Tessili: Arazzi di Malta", FMR (Italian ed.), No. 128, June-July 1998, 37-74 Klatte, G "New Documentation for the *Tenture des Indes* tapestries in Malta," The Burlington Magazine, No. 1300, Vol. CLIII, July 2011, 464-469.

largo, mas cinco sobreventanas y una sobrepuerta de distinto diseño, con el escudo del Gran Maestre Perellós.

Tiempo más tarde, Mesme le comunica al Gran Maestre que el tema decidido era la serie de las *Antiguas Indias* y que había obtenido la autorización para reproducir los cartones. Le explica que ha elegido ese tema porque le han informado de que son los más importantes del Garde Meuble de la Corona, y *porque costará menos que una tapicería de historia, y la mitad que si la hiciera de cartones nuevos*⁵⁰⁴. Esto explicaría por qué se eligió un tema tan profano y con tanto contraste con las decoraciones patrocinadas por otros maestros de la orden de Malta, de temas religiosos o bélicos o relativos a la misión de la Orden de Malta. Acaso, pudo tenerse en cuenta que el primer comitente de esta serie fuera Juan Mauricio de Nassau, ilustre caballero de la Orden.

Los tapices de *Las Nuevas Indias* del palacio de Liria de Madrid

Por último, vamos a estudiar los tapices de las *Nuevas Indias* que cuelgan de los muros del palacio de Liria de Madrid. Son cuatro piezas de gran tamaño, colgadas en el comedor de gala del primer piso. Se corresponden con cuatro de los tapices de la serie de las *Nuevas Indias*, basados en los cartones realizados por Alexandre-François Deportes (1661-1743), con los títulos *El elefante*, *La lucha de animales*, *La reina portada por negros* y *Los dos toros*. Tres de ellos portan las marcas de *Cozette Fils* y la fecha del año 1789, que se corresponden con el tejedor Michel Henri Cozette (1744-1822).



Fig. 20: Marca de *Cozette fils* datados en 1789. Tapiz *El Elefante*. Serie *Nuevas Indias*. Palacio de Liria (Madrid).

Con la marca *Cozette fils* se conservan tapices en el Mobilier National de París, datados entre 1790 y 1792; y bajo la variación de la marca *Cozette fils 1790* se conoce otro tapiz, que se encuentra en el vestíbulo del The Carlyle Hotel, en Nueva York. Se puede afirmar que son muy escasos los tapices de las *Nuevas Indias* que salieron del obrador de este tejedor.

⁵⁰⁴ Jarry, M. 1958,309.

Los cuatro tapices están unificados por las cenefas, que simulan un marco tallado en madera, con filetes finos dorados con rocallas en las esquinas. La cenefa superior está centrada por el escudo con los lirios borbónicos, representando las armas reales del rey de Francia desde Carlos VI, rey de France de 1380 a 1422, hasta Carlos X, rey de Francia de 1824 a 1830.



Fig. 21: *El combate de los animales*. Serie: Nuevas Indias. Tapiz de lana y seda, 430 x 447 cm. Manufacture des Gobelins. Paris hacia 1789. Tejedor Michel H. Cozette, marca de *Cozette fils*. Cartonista A. F. Desportes. Palacio de Liria (Madrid).

El combate de los animales

La escena representada nos muestra diez animales luchando a vida o muerte. Es una reminiscencia de las *Pugnae bestiariorum* del siglo XVI. El cartonista se basa en la composición de las *Antiguas Indias*. No obstante, presenta importantes diferencias respecto de los tapices basados en la obra de Albert Eckhout. Si este presenta en los tapices primitivos una lucha de animales salvajes y domésticos del noreste de Brasil, A. F. Desportes muestra un fondo exótico casi idéntico al modelo de partida; más una escena de combate con pocos animales suramericanos. En cambio, representa un león africano, una pantera y leopardos.

Sus víctimas son un tapir amazónico (*Tapirus terrestris*), un jabalí (*Sus scrofa*) y un ciervo (*Cervus elaphus*) o el lobo (*Canis lupus*), animales que conoció este pintor en el ámbito europeo. Las representaciones de las aves no difieren de las de los dibujos de A. Eckhout. Los peces están realizados de manera menos realista, lo que denota que probablemente no estudió peces al natural, sino que copió un cartón mal conservado. Respecto de las plantas, introduce nuevas especies como el pimiento (*Capsicum baccatum*), entre el perro y el leopardo; o la hierba carmín (*Phytolacca americana*), visible junto al ciervo.

Tapices del mismo tema pertenecientes a la serie *Nuevas Indias* se conservan en la actualidad en los siguientes lugares: dos piezas en el Mobilier National de Francia, uno con marcas de Cozette y A. F. Desportes, tejido hacia 1744; y otro con marca de Cozette fils y Desportes, tejido en 1790; un tapiz con marca de J. Neilson, que se

conserva en el Palazzo del Quirinale, en Roma; otro en el palacio arzobispal de Praga, con marca J. Neilson y A. F. Desportes; y un último paño en el Kunsthistorisches Museum, en Viena, solo con marca del pintor A. F. Desportes.



Fig. 22: *La negra llevada por dos negros*. Serie: *Nuevas Indias*. Tapiz de lana y seda. 430 x 447cm. Manufacture des Gobelins. Paris, hacia 1789. Tejedor Michel H. Cozette, marca de Cozette fils. Cartonista A. F. Desportes. Palacio de Liria (Madrid).

La negra llevada por dos negros

La escena nos presenta una mujer de piel oscura portada por dos hombres. De forma significativa se manifiesta en esta composición que Alexandre F. Desportes mezcla los animales y las plantas de diferentes continentes buscando solo la estética y el colorido. Con esta libertad pinta a un esclavo negro delante de un melocotonero; o mezcla en una misma escena un tigre de Asia y un pavo real de China.

El cartonista de este tapiz, Alexandre François Desportes (1661-1773) realiza una composición que tiene su fuente de inspiración en los cartones *Antiguas Indias*, de Albert Eckhout, basada en concreto en el tapiz *El rey portado por moros*. Sin embargo, presenta importantes variaciones: mientras A. Eckhout representaba aves americanas, las aves descritas en esta composición eran más comunes en parques europeos. Dos tipos de grullas (*Balearica regulorum* y pavonina) habían sido pintadas de manera idéntica por Pieter Boel (1622-1674).

En segundo lugar, renuncia al flamenco y al carnero representados en primer lugar delante de la tela de la hamaca. En su lugar, muestra un cordero y –algo nuevo– una cabra egipcia (*Capra aegaeus hircus*). Este animal es tomado de los dibujos de los animales de la Menagerie Real de Versailles, actualmente en Alençon, Musée des

Beaux-Arts; y del cuadro Nicasius Bernaert (1620-1678) pintado para el friso del Salón de la Menagerie⁵⁰⁵. También se aprecia la influencia de Pieter Boel en una grulla que aparece en primer plano. Los frutos que elige el pintor son cítricos y granadas copiadas del parque de Versalles; y nueces y semillas reproducidas de la obra de A. Eckhout.

Tapices del mismo tema pertenecientes a la serie *Nuevas Indias* se conservan en la actualidad en el Arundel Castle, en West Sussex (UK), tejidos hacia 1754; otra pieza en el Instituto Ricardo Brennand, en Recife (Brasil); dos piezas en el Mobilier National, una firmada por E. C. Le Blond y tejida hacia 1743 y otra que no conserva marcas; un tapiz con marca de A. F. Desportes se conserva en Coburgo; otro en el palacio arzobispal de Praga, con marca J. Neilson; y el último en el Kunsthistorisches Museum, en Viena, que no conserva marcas.



Fig. 23: *El Elefante*. Serie: *Nuevas Indias*. Tapiz de lana y seda, 430 x 615 cm. Manufacture des Gobelins. Paris hacia 1789. Tejedor Michel H. Cozette, marca de *Cozette e fils*. Cartonista Alexandre François Desportes. Palacio Liria (Madrid).

El elefante

El cartón del tapiz *El elefante* fue el último en ser finalizado por Alexandre F. Desportes en la serie: *Nuevas Indias*. El elefante es representado bajo un Anarcadium occidental (un árbol originario de Sudamérica); y está rodeado de animales exóticos (un leopardo, una serpiente, un faisán de la India), así como de dos figuras humanas, una mujer negra y su hijo recolectando fruta.

Alexandre F. Desportes, en los nuevos cartones, enriquece la escena con animales norteamericanos y centroamericanos, y aunque basa la composición en los anteriores cartones de A. Eckhout, para el nuevo cartón se inspira en estudios zoológicos y botánicos como el de Nicasius Bernaerts (1608-1678) o el de Pieter Boel (1622-1674).

⁵⁰⁵ Sahlins, P. *The Year of the Animal in France*. 1668 New York 2017

Anna Orlando en 1998 descubre un dibujo con un elefante africano, donde se inspira Alexandre F. Desportes, que lo atribuye a Pieter Boel.



Fig. 24: Pieter Boel. Estudio de la cabeza de un elefante. Dibujo sobre papel. Musée du Louvre.

Tapices del mismo tema pertenecientes a la serie: *Nuevas Indias* se conservan en la actualidad en el Palazzo del Quirinale, con marca A. F. Desportes y J. Neilson, de 1785; otra pieza se conserva en el Mobilier National, firmada por Cozette y A. F. Desportes, de 1792; un tapiz con marca A. F. Desportes se conserva en Coburgo; otro en el palacio arzobispal de Praga, con marca J. Neilson y A. F. Desportes, de 1756; y el último en el Kunsthistoriches Museum con marcas de J. Neilson 1777, y A. F. Desportes P.xit 1741.



Fig. 25: *Los dos toros*. Serie: *Nuevas Indias*. Tapiz de lana y seda, 430 x 530cm. Manufacture des Gobelins. París hacia 1789. Tejedor Michel H. Cozette, marca *Cozette fils*. Cartonista A. F. Desportes. Palacio de Liria (Madrid).

Los dos toros

La escena representa un carro cargados con la cosecha y tirados por dos toros (*Bos taurus primigenius*). Sobre ellos un lujoso paño sobre una litera cargada por dos africanos. Detrás de ellos un cocotero doblado por el viento. En el fondo se aprecia una cima de montaña con palmas, con un molino de azúcar. El carro recibe la sombra de un

granado (*Punica granatum*). El cartonista se inspiró en el tapiz homónimo de la serie: *Antiguas Indias*; e introdujo importantes variaciones. Mantiene intactas las posiciones del lirón y el mono, reduce de manera significativa el número de aves e introduce un ave nueva: la cotorra (*Psittacula cyanocephala*).

Sobre el carro aparecen cañas de azúcar (*Saccharum officinarum*) y raíces de yuca (*Manihot esculenta*). Los frutos representados en las cestas presentan diferencias. A. F. Desportes expone aquí sobre todo frutos cítricos y granadas; y representa además un tipo de tomate (Purple Calabash) que es una especie histórica, con frutos muy característicos, que se cultivó ya en el siglo XVI. En los cartones de A. Eckhout aparecían cestos llenos de cerezas. Sobre el conejillo de indias (*Cavia porcellus* f. *domestica*) aparece una planta violácea, probablemente se trata de la planta herbácea centroamericana adela (*Solanum dulcamara*). Como planta decorativa europea crece en el margen derecho del tapiz una amapola (*Papaver somniferum*).

Dos de las cuatro aves del granado son nuevas: la cacatúa y el tucán suramericano. Quizás sirvió como modelo un tucán (*Ramphastos citreoloaemus*). En los cartones de A. F. Desportes se aprecia un plumaje poco natural, lo que nos reafirma en la idea de que el autor se inspirara más en criterios artísticos que científicos. Se aprecia la influencia de Pieter Boel (1622-1674) en el flamenco (*Phoenicopterus roseus*) pintado por A. F. Desportes; y los dos patos (*Cairina moschata*) son copias exactas de ese pintor recogidos en la obra de Le Brun, en *Les mois ou Les Maisons Royales*, donde P. Boel diseño los animales⁵⁰⁶.

Tapices semejantes, basados en los cartones de A. F. Desportes se encuentran en la actualidad en el Château de Valençay, en Indre; otro paño en el Instituto Ricardo Brennand, en Recife; dos en el Mobilier National, uno firmado por Cozette y A. F. Desportes, y el segundo con marca del pintor A. F. Desportes, tejido hacia 1788; un paño con marca A. F. Desportes y J. Neilson, de 1756, se conserva en Coburgo; otro en el palacio arzobispal de Praga, con marca J. Neilson y A. F. Desportes, de 1758; y, finalmente, otro en el Kunsthistorisches Museum, tejido por J. Neilson hacia 1774.

Origen de los tapices del palacio de Liria

Durante un tiempo se creyó que los tapices franceses del Palacio de Liria habían sido un regalo del rey de Francia a don Fernando de Silva Álvarez de Toledo (1714-1776) cuando fue embajador en Francia⁵⁰⁷. Al parecer, los cuatro tapices se encontraban en un sótano hasta que se interesó por ellos Eugenia de Montijo (1826-1920) ante su hermana, María Francisca de Sales (1825-860), esposa del XV duque de Alba, Jacobo F. J. Stuart (1821-1881). Los tapices fueron reencontrados y llevados al comedor de gala del Palacio de Liria.

Sin embargo, la hipótesis de trabajo que deseo plantear es que, muy probablemente, estos tapices, junto con los paños de *Los Dioses*, del mismo tejedor, y datados en el

⁵⁰⁶Lastic/Jacky 2010B. 22. Véase Le Château de Vincennes - Juillet - Tapiz de la Serie *Les mois ou Les Maisons Royales* según cartones de Le Brun.

⁵⁰⁷Esta afirmación se desmonta al comparar los datos biográficos con la fecha de la realización del tapiz. El duque de Alba deja la embajada de Francia antes 8 de noviembre 1753 cuando es nombrado Mayordomo mayor del rey Fernando VI, jefe de su Casa Real, y los tapices llevan la fecha 1789.

mismo año 1789, basados en los dibujos de François Boucher (1703-1770) y Maurice Jacques; y los dos retratos de Eugenia de Montijo y su marido, tejidos en los Gobelinos siguiendo los modelos de Franz-Xaver Winterhalter (1805-1873), que actualmente cuelgan de los muros del Palacio de Liria, en Madrid, proceden de la herencia que la emperatriz Eugenia de Montijo dejó al XVII duque de Alba. Es conocido el gusto francés de la emperatriz, que hicieron de ella una embajadora de Francia y la cercanía que mantuvo con sus sobrinos, especialmente desde 1860, en que fallece su hermana.

Nos ha sido imposible documentar esta procedencia, aunque Eugenia de Montijo redactó en 1916 un testamento en que organizaba de forma minucioso su herencia, complemento de otro redactado en 1904. Donde posiblemente encontrásemos esta documentación es en el inventario de bienes redactado a su muerte, acaecida el 11 de julio del 1920. Por desgracia, al no haber pasado 100 años de la muerte de la Emperatriz, no se puede acceder a la documentación notarial y por lo tanto es imposible documentarlo por este medio.

Y por último queremos dejar constancia de un tapiz de la serie: *Nuevas Indias El combate de animales*, que se conserva en manos de la colección particular madrileña del marqués de Perinat⁵⁰⁸, tejido por J. Neilson en 1783, como indica la marca que aún conserva. La importancia de estas series de tapices de la nobleza española, creo que se ha podido constatar en este estudio, ya que contamos en estas colecciones con tapices de la primera serie en el Palacio de Viana, de una de las últimas en el palacio de Liria y de la única serie completa, que sigue colocada en la actualidad en el lugar para donde fue tejida a principios del siglo XVIII, en el Palacio de La Valletta.

⁵⁰⁸ Perinat y Elio, L. G. “Breves notas sobre una colección de arte privada”. *Arbor* CLXV, 649 (Enero 2000), 77-81.